

რობერტ სტურუას „მიჯაჭვული პრომეთე“ დროის კონდიქსტში

მარინა ხარატიშვილი

საკვანძო სიტყვები: სპექტაკლი, რეჟისორი, არჩევანი, ინტერპრეტაცია, მიგნებები.

რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლი „მიჯაჭვული პრომეთე“ თვალნათლივ წარმოაჩენს რეჟისორულ ძიებებს, სასცენო ხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა მიგნების, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოკვეთის თვალსაზრისით. რეჟისორის ეს არჩევანი მის ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ თუ ცხოვრებისეულ პოზიციას უკავშირდება. სპექტაკლი მოტივირებულია რეჟისორის როგორც პიროვნებისა და მოქალაქის, ისე ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა მისეული გააზრებითა და შეფასებით. ანტიკური დრამა თავისი პოლიტიკური არსით და გამოსახვის ფორმათა განსაკუთრებულობით რეჟისორის ამჟამინდელ განწყობას ეხმიანება.

სასცენო ქმნილება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც მოქალაქეობრივი პათოსი და მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი დროის სულისკვეთებას ეხმიანება, ამასთან, ხელოვნებისეული კრედოს თანამედროვე სახეობას წარმოადგენს. რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას დადგმული სპექტაკლი „მიჯაჭვული პრომეთე“ თვალნათლივ წარმოაჩენს რეჟისორულ ძიებებს, სასცენო ხელოვნების გამომსახველობით საშუალებათა მიგნების, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოკვეთის თვალსაზრისით. რეჟისორის ეს არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა, რადგან მის ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ თუ ცხოვრებისეულ პოზიციას უკავშირდებოდა. სპექტაკლი მოტივირებულია რეჟისორის როგორც პიროვნებისა და მოქალაქის, ისე ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენათა მისეული შეფასებით. ანტიკური დრამა თავისი პოლიტიკური არსით და გამოსახვის ფორმათა განსაკუთრებულობით რეჟისორის ამჟამინდელ განწყობას ეხმიანება.

რეჟისორული აზროვნების თვალსაზრისით, თითქმის, ყოველთვის მნიშვნელოვანია ლიტერატურული წყაროს სტურუასეული ინტერპრეტაცია. მისი დადგმული სპექტაკლი თანამედროვე სათე-

ატრო ხელოვნების არაერთ პრობლემაზე მიგვანიშნებს, უპირველეს ყოვლისა კი - სათეატრო ხელოვნების განვლილი გზის თავისებურებაზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი რეჟისორული ძიება სასცენო ხელოვნების გამომსახველობათა მიგნების თვალსაზრისით.

რობერტ სტურუას მითოლოგიის სასცენო ადაპტაცია ესქილეს ტრაგედიასთან არა მარტო კონკრეტული ამბის ტრაგიზმზე დაგვაფიქრებს, არამედ უფრო მასშტაბურ პრობლემაზე - რა ელის კაცობრიობას ხვალ, თუ დღეს ჯეროვნად არ მოხდა ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი მანკიერების გააზრება და მისი შეცვლა, რა ელის კაცობრიობას ამ გაუაზრებელი პოლიტიკური ალიაქოთის პირობებში. რეჟისორი მარადიულ პრობლემათა გასააზრებლად უხმობს მაყურებელს. სპექტაკლი უდავოდ მაყურებელზეა გათვლილი და მიზნად ისახავს ინტელექტუალური თანაგანსჯის გამოწვევას, საზოგადოების გამოფხიზლებას, მისი ცნობიერების სასიცოცხლო იმპულსების ამოქმედებას. სტურუას ეს სპექტაკლი უპირველესად ინტელექტუალური რეჟისორული ნიშნით გამოირჩევა.

რობერტ სტურუა ცდილობს სათეატრო ქმედების ენით დღევანდელობის ურთულესი ეპო-

ქალური მოვლენები წარმოაჩინოს. ის ყოველთვის უპირველესი გამომთქმელია იმ აქტუალური პრობლემებისა, რომლებიც, მისი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენი ქვეყნისთვის, საზოგადოებისთვის და ადამიანებისთვის, როგორც შემოქმედს. სტურუას პიროვნება და მოქალაქე ვერ დაუშვებს თანამედროვე ხელოვანის უმოქმედობას, გულგრილობას, შემგუებლობას. ის ყოველთვის თამამი და გაბედულია.

რეჟისორი უბრუნდება ანტიკურ ეპოქას, კაცობრიობის იმ პერიოდს, როდესაც აღმოცენდა სახელმწიფო, დემოკრატია, იმპერიული სულისკვეთება. ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთე“ ამბოხებული გონის, წინააღმდეგობებისა და მსხვერპლის სიმბოლოა. დრამატურგმა ტრაგედიას კონფლიქტის სიღრმე შესძინა, პოლიტიკური ელფერი და ადამიანის ბედი ღვთაებრივი ძალების დაპირისპირების ჭრილში განიხილა.¹ რობერტ სტურუა ცდილობს ანტიკურ ბერძნულ დრამატურგიაში თანამედროვე აზროვნებით, ტექნიკური საშუალებებით წარმოაჩინოს პროფესიული თეატრის საწყისი ეტაპის, დიონისეს პათივსაცემად გამართული რიტუალური სანახაობის თავისებურება, გაამდიდროს ის ტექნიკურ მიღწევათა – განათების, ხმაურის, მუსიკალური პარტიტურის უხვი გამოყენებით და სანახაობა დღევანდელი სულისკვეთებით დამუხტოს.

ამ სპექტაკლში სიტყვის და ფიზიკური მოქმედების თანახმიერობა სანახაობის მხატვრულ – ესთეტიკურ, შინაარსობრივ, იდეოლოგიურ სურათს ქმნის, რომელიც თვალნათლივ წარმოაჩენს რობერტ სტურუას ხელწერის თავისებურებებს, მისი შემოქმედების იდუმალებას. იგი სამი პრინციპის ერთიანობით მაღალი ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის და ამას ახდენს ცხოვრებისეულ რეალობაზე დაკვირვებით, მისი სასცენო სივრცეში გადატანით, სიტყვისა და მისი მიწოდების საშუალებათა ჰარმონიული თანაარსებობით. რეჟისორი ცდილობს სათეატრო ქმედების ენაზე წარმოაჩინოს ამჟამინდელი დროების ურთულესი ეპოქალური მოვლენები.

ესქილეს თეატრმა გამოიყენა დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი სათეატრო ფორმა, ქოროს განსაკუთრებული ფუნქცია მიანიჭა, როცა ქოროდან გამოყო მეორე მსახიობი, რომლის საშუალებითაც განავითარა, უფრო მეტად გაამძაფრა სასცენო მოქმედება. დიალოგის ფორმამ ხელი

შეუწყო ამბის განვითარებას და იდეის გამოკვეთას. საგულისხმოა ესქილეს ნოვატორობა, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მან თავისი რეფორმატორული სვლით არ გადაფარა უმთავრესი მოვლენა: ანტიკური ბერძნული პროფესიული თეატრი ხომ დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი სარიტუალო-სანახობითი ფორმიდან იშვა, სადაც ქოროს განსაკუთრებული როლი აკისრია.

რობერტ სტურუას სპექტაკლში „მიჯაჭვული პრომეთე“ ქოროს პარტიტურის წარმოდგენილი ვერსია, ვფიქრობ, საკამათოა. აქ ქოროს გადაწყვეტის პრინციპი კი არ იგულისხმება, არამედ თითოეული მონაწილის გააზრებული მოქმედება, პიროვნული კულტურა, მეტყველება, პლასტიკა, ყოველივე ამასთან დაკავშირებული ლოგიკური სასცენო ქმედება. თუკი დადგმის პრინციპი თანამედროვეობისა და იმ ეპოქის თანაზიარობას ითვალისწინებს და გამოხატავს, მაშინ ქოროს ფუნქციის შესრულებასაც უნდა ეტყობოდეს ამგვარი გადაწყვეტა. ქოროს ფუნქცია ხომ ანტიკური თეატრისთვის, განსაკუთრებით ესქილეს მოღვაწეობის დროს, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. პრინციპში დრამა, ქოროსა და მოქმედ პირთა გაბაასებას წარმოადგენდა და აქტიურად ერეოდა მოქმედების განვითარებაში, გამოხატავდა მაყურებელთა დამოკიდებულებას პიესაში წარმოჩენილი ამბებისადმი. ვფიქრობ, რობერტ სტურუას სპექტაკლში ოკეანიდების, იმავე ქოროს ფუნქცია დაკონკრეტებას მოითხოვს, მაგალითად: როდის და რატომ იცვლის ქორო (მსახიობები: ნინო არსენიშვილი, ეკა მინდიაშვილი, ანა ამილახვარი, მანანა აბრამიშვილი, ქეთი სვანიძე, ნატალია ყულოშვილი, ქეთი ხიტირი) შეხედულებებს და ამგვარად აფასებს პრომეთეს პიროვნებას. ეს რამდენჯერმე ხდება და სხვადასხვა მოცემული პირობებით. როგორ იქცევა ქორო, თითოეული ოკეანიდა და ყველა ერთად, რაც უფრო ზუსტი და მეტყველი იქნება მათი შეფასებები, მით უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება ქოროს ფუნქცია და გამოსახვის ფორმაც უფრო სახიერი გახდება. აქ მხედველობაში მაქვს სასცენო ქმედების, პლასტიკის დახვეწა, ტექსტის გააზრებული გამოთქმა, დიალოგის ფორმის დამუშავება. გააზრებული ქმედების წარმოჩენა, ვფიქრობ, სტურუას თეატრის უპირველესი ნიშანია.

საუკუნეთა განმავლობაში დრამის წყობა შეიცვალა, შესაბამისად შეიცვალა დიალოგის ფორმაც, რამაც გამოიწვია მონოლოგის კითხვის თავისე-

1 ბოკუჩავა, გოშაძე, მსოფლიო, 2018.

ბურებაც, მონოლოგი აღარ იყო ზოგიერთი დრამის შემადგენელი ნაწილი, ის გაქრა კიდეც. რობერტ სტურუას სპექტაკლში დადგმის სტრუქტურა ბუნებრივ მეტყველებას ითვალისწინებს, მაგრამ მოსათხრობი მითური, განსაკუთრებული ამბავია და წარმოსახვები არიან გამორჩეული პერსონაჟები – გმირი და მეფე. ამასთანავე, მნიშვნელოვანია სპექტაკლის თემატიკა: პატრიოტიზმი, სახალხო დანიშნულების, სახელმწიფოებრივად გამორჩეული და მასშტაბური პრობლემები, ომისა და ტირანიის წარმოჩენა. რობერტ სტურუამ უარყო ანტიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი ზეაწეულობა, მონოლოგისა და დიალოგის შესრულების ფორმაც (პრომეთესა და ქოროს მაგალითი საკმარისია), შედეგად უფრო „ცხოვრებისეული“, მიწიერი გახდა, მაგრამ თავად მითოლოგიური ამბავი, მოქმედ პირთა განსაკუთრებულობა დარჩა. ამიტომ ვფიქრობ, მონოლოგის წარმოთქმისას, თანამედროვე „სასაუბრო ენასა“ და განსაკუთრებულ ზეაწეულ სასცენო მეტყველებას შორის ლოგიკური თანაფარდობა უნდა იყოს დაცული.

როგორც ცნობილია, სასცენო ხელოვნება ორი უმთავრესი მოცემულობის შემწეობით არსებული მოვლენაა, ესაა ვერბალური (სიტყვიერი მოქმედების) და ფიზიკურ მოქმედებათა ლოგიკური გამომსახველობა. ამ ორი მოცემულობის ერთიანობა ქმნის სანახაობის ესთეტიკურ, შინაარსობრივ, იდეოლოგიურ სურათს. საუკუნეების მანძილზე სადადგმო ხელოვნებაში სიტყვისა და ფიზიკური მოქმედების მეტაფორული გამოსახვის თანხმიერი თანაარსებობა დაირღვა. მერე და მერე თეატრი დროის მოთხოვნას დაემორჩილა, გამომსახველმა საშუალებებმა ყოფითი რეალობის ფორმით განავითარა წარმოსადგენი ამბავი და ამგვარი დადგმები დაამკვიდრა სცენაზე.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან თეატრმა თვისობრივად იცვალა ფორმა, რაც რეჟისორული თეატრის ჩამოყალიბებით დასრულდა. პოსტმოდერნულმა თეატრმა, თავისი არსებობის ბოლო პერიოდში, გადააფასა რა თეატრის არსებული მისია, დაიბრუნა გამომსახველობით საშუალებათა, ფიზიკურ მოქმედებათა სისტემისადმი მიდრეკილება. თეატრალური ამბის განვითარებისათვის უმთავრესი აღმოჩნდა არა სიტყვიერი მოქმედების გამიზნულობა, არამედ ფიზიკურ მოქმედებათა პრიორიტეტი (ზოგჯერ მოძრაობის თეატრად წოდებული). ამ თვალსაზრისით, ზოგ შემთხვევაში სიტყვა საერთოდ გაქრა სანახაობის არეალიდან და რეჟისურა, სადადგმო ჯგუფთან ერთად,

შეეცადა მის ჩანაცვლებას გარეგნული, ფიზიკური მოძრაობით. რობერტ სტურუას სპექტაკლში თეატრის სამეტყველო ენისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი, სიტყვისა და გარეგნული სახიერების (ფიზიკური მოქმედების) თანაფარდობა დაცულია.

სპექტაკლში ძალზე საინტერესოაა გადაწყვეტილი და გამოყენებული სადადგმო საშუალებები: სცენოგრაფიული სივრცე, მუსიკალური გაფორმება (რობერტ სტურუასი და სვიმონ ჯანგულაშვილის), განათება, ხმაურის პარტიტურა. რეჟისორული თეატრის ეს ასპექტი იმაზე მიაწინებს, რომ რობერტ სტურუა, როგორც ყოველთვის, ახლაც დიდებულად ფლობს დადგმის ამ მხარესაც, ჩვენ კი, მაყურებელს რეჟისორის მიერ აწყობილ, მთლიან, თანამედროვე ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით შექმნილ მოვლენასთან გვაქვს საქმე. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგჯერ მათი მოჭარბებული ხმოვანება ჩრდილავს მსახიობის მეტყველებას.

როგორც ცნობილია, სანახაობის ერთ-ერთ საშუალებას წარმოადგენდა ნილაბი, რომელიც ასევე მრავალფუნქციური დატვირთვის შემწეობით დადგმის განსაკუთრებულ სახეობას მოიაზრებდა, ერთი მსახიობი რამდენიმე როლს ასრულებდა, ხმის გაძლიერება თავისთავად საჭიროებდა ნილაბის არსებობას. სტურუამ „მიჯაჭვულ პრომეთეში“ არ გამოიყენა ნილაბი, ამ საკითხის გადაწყვეტა მსახიობს მიაჩნდა. სპექტაკლში მსახიობი გოგა ბარბაქაძე რამდენიმე როლს ასრულებს. იგი არ მიმართავს ხმის ტემბრისა თუ გარეგნობის ცვლილებას. ის განსაკუთრებული ფიგურაა, რომელსაც მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის შემწეობით, ტრაგედიის მსვლელობაში კომიკური, ფარსული ელემენტები შეაქვს. ეს იმდენად ორგანულად ხდება, რომ სანახაობის ქსოვილი არ ირღვევა. საინტერესოა იმპროვიზაციული თამაშის მსვლელობაში მსუბუქი შტრიხების შეტანა, ირონიისა და მახვილგონიერების შენივთება, გოგა ბარბაქაძის შესრულება ლოგიკური და მიზანმიმართულია, არ არღვევს დადგმის სტრუქტურას. იმპროვიზაციული თავისუფლება ეხმარება მსახიობს, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტის გაძლიერებით შექმნას განსაკუთრებული სამოქმედო ველი. საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ რეჟისორს არ სურს დაზაფროს მაყურებელი, იმედი წაართვას მას, ამიტომაც უმწვავეს პრობლემას ტრაგიკულისა და კომიკურის შენივთებით წარმოაჩენს.

ანტიკური ეპოქის თეატრისთვის ნიშანდობლივი იყო პირდაპირი მიმართვა მაყურებლისადმი,

ერთგვარი „პროპაგანდა“ იმ იდეისა, რისთვისაც დაიწერა და დაიდგა ტრაგედია, ამისათვის გაჩნდა ფიგურა, რომელიც იწყებდა წარმოდგენას და მაყურებელს აცნობდა არა მარტო შინაარსის გარკვეულ შტრიხებს, არამედ წარმოდგენის დანიშნულებასაც. გოგა ბარბაქაძის თამაში ერთგვარად ამ ფიგურას ეხმიანება. რეჟისორი რობერტ სტურუა ამ როლისთვის თავად ქმნის ტექსტს და თავიდანვე აჩვენებს მაყურებელს არა ზეაწეულ, მაღალი ტრაგედიისათვის დამახასიათებელ მეტყველებას, არამედ ცხოვრებისეული, „მდაბალი“ გამოთქმის შესრულებით მითის, ღმერთებისა და გმირების წარმოსახვას თანამედროვეობის ელფერით. მსახიობის შესრულება რეჟისორის გადაწყვეტილების ადეკვატურია. მისი ჰეფესტო, დიონისე, მათი თუ უბრალო მოქალაქის ქცევა, ლაპარაკის მანერა ამ ამოცანის შესრულებისათვის ორგანულია. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს როლი მსახიობ გოგა ბარბაქაძის უდავო წარმატებაა.

კლდეზე (რკინის კონსტრუქციაზე) მიჯაჭვული პრომეთე ამ სანახაობის საგულისხმო სასცენო მეტაფორაა. რეჟისორმა მსახიობს ძალზე რთული ამოცანა დააკისრა, რომელიც მისგან მთელი ფსიქოფიზიკური აპარატის გარდაქმნას მოითხოვს. მსახიობ ლევან ხურციას გარეგნობა, ფიზიკური მონაცემები, შინაგანი სიძლიერე – თითქოს ამ როლისთვისაა გამიზნული. სასცენო მეტაფორის შექმნა და მისი სასცენო ტრანსფორმაცია თითქოს უცვლელია, მაგრამ იგრძნობა პრომეთე – ხურციას შინაგანი მთლიანობა, ძალოვანება, რასაც რეჟისორის მიერ ოსტატურად მორგებული სინათლის სხივი აძლიერებს და განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს მის ფიგურას.

რობერტ სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენს დრამატურგიულ ტექსტზე მუშაობა, ლიტერატურული პირველწყაროს მონტაჟი, რომელიც მის ხელში გადაქცეულია სპექტაკლის სტრუქტურის, ფორმალ-წარმოქმნის ელემენტად. რობერტ სტურუას მიერ შესრულებული მონტაჟი არ წარმოადგენს პიესის ეპიზოდების შემცირებისა თუ გადაადგილების მექანიკურ პროცესს, რომელსაც თანამედროვე თეატრი გვერდს ვერ უვლის ხოლმე კლასიკური პიესების დადგმის დროს. სტურუასთვის უმთავრესია საკუთარი ესთეტიკური პრინციპი, საკუთარი თეატრალური ენის ერთგულება, (თუმცა იდეური

მომენტის გაუთვალისწინებლობაც არ შეიძლება), წმინდა თეატრალური იდეა, რომელსაც იგი უმორჩილებს, უფრო ზუსტად, რომელზედაც აგებს პიესის მონტაჟსაც და შემდეგ, სპექტაკლსაც.²

ესქილეს ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“ მონუმენტურად სტატიკურია. მის ცენტრში პრომეთეს მონოლითური ფიგურა დგას, გვესთან მებრძოლი ტიტანის ფიგურა. პიესის ატმოსფერო გვესის ტირანიის განცდითაა გამსჭვალული. რობერტ სტურუას მონტაჟში სცენურ მოქმედებას შინაგანი აფეთქების ფუნქცია აქვს მინიჭებული. სტურუამ დრამატურგიული პირველწყაროს ტრანსფორმაციით გააძლიერა რეჟისორის პარტიტურა, ერთგვარად დაუახლოვა თეატრის იმ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებისკენაც იგი ასეთი შეუპოვარი თანმიმდევრობით მიდიოდა, სამყაროსკენ, რომელიც თავის თავში იტევს სხვადასხვა სტილს, მანერას და თვით ჟანრის მრავალფეროვან ერთიანობასაც.

სტურუამ ესქილეს ეს ტრაგედია ინტელექტუალური თეატრის პრიზმაში გაატარა. მისთვის მთავარი იყო ეჩვენებინა, რომ პრომეთე არ ნებდება სიტუაციის ძალდატანებას, ის ბოლომდე უკომპრომისოა თავის გადაწყვეტილებაში და იმ სამყაროს უპირისპირდება, რომელიც პიროვნების შინაგან თავისუფლებას ანადგურებს. რობერტ სტურუას ადამიანური ტრაგედიის ეს ძირითადი მოტივი აინტერესებდა. ტოტალური რეჟიმის, დესპოტიზმის, ადამიანის შინაგანი თავისუფლების წინააღმდეგ ბრძოლა რობერტ სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დამახასიათებელია ფორმალურად.

„რობერტ სტურუა თანამედროვეა არა მარტო ინტერესით თანამედროვე პრობლემებისადმი, არამედ მეტყველი საშუალებებითაც. მან ყოველთვის იცის, რა მიზეზით დგამს სპექტაკლს, დაუფლებულია თვით პროფესიის საიდუმლოს, იცის, რომ რთული მთლიანობის შესაქმნელად საჭიროა კანონების დაცვა. აქვს სკოლა, რომ სპექტაკლის მთლიანობას განაპირობებს იდეა. მისი ძალა იმაშია, რომ ყველა მისი საუკეთესო სპექტაკლი არის ისეთი, რომ მას ისტორიკოსი გვერდს ვერ აუვლის, ეს თანამედროვე სპექტაკლებია. როცა ის დგამს კლასიკურ ნაწარმოებს, მისი მისამართი მაინც თანამედროვე მაყურებელია...“ – მიხეილ თუმანიშვილი.³

2 გურაბანიძე, რეჟისორი, 1997.

3 თევზაძე, სტურუა, 2025, გვ. 247.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბოკუჩავა თ., გოშაძე მ., მსოფლიო თეატრის ისტორია, წიგნი პირველი, უძველესი და ანტიკური თეატრი, თბ., 2018.
- გურაბანიძე ნ., რეჟისორი რობერტ სტურუა, თბ., 1997.
- თევზაძე მ., რობერტ სტურუა კავკასიური ცარცის წრე, თბ. 2025.
- მუმლაძე დ., ნადირობა გოდოზე, საუბრები რობერტ სტურუასთან, თბ., 2015.
- ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, თბ., 2016.
-

ROBERT STURUA'S PROMETHEUS BOUND IN THE CONTEXT OF TIME

Marina Kharatishvili

Keywords: performance, director, choice, interpretation, findings.

The performance *Prometheus Bound*, staged by Robert Sturua at Rustaveli Theater, vividly demonstrates the director's creative explorations, particularly in terms of discovering expressive means of stage art and articulating a civic position. This choice by the director is connected to his aesthetic, philosophical, and personal outlook. The performance is motivated by the director's understanding and evaluation of sociopolitical events, both as an individual and as a citizen of his country. Ancient drama, with its political essence and distinctive forms of expression, resonates with the director's current state of mind.

A stage production acquires particular significance when civic pathos and the principles of artistic interpretation resonate with the spirit of the time and, at the same time, represent a contemporary manifestation of an artistic credo. The performance *Prometheus Bound*, staged by Robert Sturua at Rustaveli Theater, vividly reveals the director's creative pursuits in terms of discovering expressive means of stage art and articulating a clear civic position. This choice is not accidental, as it is closely linked to Sturua's aesthetic, philosophical, and existential stance. The performance is motivated both by the director's self-perception as an individual and as a citizen, and by his personal assessment of the country's sociopolitical processes. Ancient drama, by virtue of its political essence and its distinctive modes of representation, responds directly to the director's present intellectual and emotional disposition.

From the perspective of directorial thinking,

Sturua's interpretation of the literary source is almost invariably of central importance. His productions point to a number of pressing issues within contemporary theatrical art and encourage reflection, first and foremost, on the particular trajectory traversed by theater as an art form. Especially significant is his directorial exploration aimed at identifying and refining the expressive possibilities of stage art.

Robert Sturua's stage adaptation of mythology, grounded in Aeschylus's tragedy, invites reflection not only on the tragic dimension of a specific narrative, but also on a broader, more universal question: what awaits humanity tomorrow if today the vices characteristic of a given historical epoch are not adequately comprehended and transformed? What future awaits humanity amid unchecked political turmoil? The director invites the audience to engage with eternal problems. The performance is unmistakably conceived with the spectator in mind and seeks to provoke intellectual co-reflection, to awaken the audience, and to activate the vital impulses of consciousness. Above all, this production is marked by an explicitly intellectual mode of directing.

Robert Sturua endeavors to articulate the most complex epochal phenomena of the present through the language of theatrical action. He consistently emerges as a principal voice addressing those urgent problems which, in his view, are of crucial importance for the country and society and which deeply concern him as an artist. As both an individ-

ual and a citizen, Sturua cannot tolerate passivity, indifference, or conformism on the part of the contemporary creator. His artistic position is invariably characterized by boldness and courage.

The director turns back to antiquity, to that phase of human history in which the state, democracy, and imperial consciousness first emerged. Aeschylus's *Prometheus Bound* functions as a symbol of rebellious intellect, resistance, and sacrifice. The playwright endowed the tragedy with profound conflict, imparted to it a political dimension, and examined human destiny within the framework of the confrontation between divine powers.¹ Robert Sturua seeks, through contemporary modes of thinking and modern technical means, to reveal the distinctive features of ancient Greek drama, particularly those of the early stage of professional theater that originated in ritual performances held in honor of Dionysus. He enriches the spectacle through the extensive use of technical achievements—lighting, sound, and musical score—thereby charging it with the spirit of the present day.

In this performance, the consonance between word and physical action generates an artistic-aesthetic, semantic, and ideological image of the spectacle, clearly revealing the defining features and inner mystery of Robert Sturua's directorial handwriting. Through the unity of three fundamental principles, he creates a work of high art: observation of lived reality, its translation onstage, and the harmonious coexistence of the spoken word with the means of its delivery. Once again, the director endeavors to render the most complex epochal events of the present through the language of theatrical action.

Aeschylus's theater employed forms derived from ritual performances dedicated to the cult of Dionysus and assigned a special function to the chorus. By separating a second actor from the chorus, Aeschylus developed and intensified stage action, thereby facilitating the evolution of dialogue, which in turn advanced the plot and clarified the ideological content. Aeschylus's innovation is particularly noteworthy in that his reformist move did not obscure the fundamental fact that ancient Greek professional theater emerged from ritual-spectacular

forms devoted to the cult of Dionysus, in which the chorus bore a central and indispensable role.

In Robert Sturua's *Prometheus Bound*, the version of the choral part presented in the performance appears debatable. The issue at stake is not the principle of choral staging as such, but rather the conscious action of each participant, their personal culture, speech, plasticity, and the logically coherent stage behavior associated with these elements. If the staging principle presupposes and expresses a synthesis of modernity and antiquity, this approach should also be reflected in the execution of the chorus's function. In ancient theater, particularly during the period of Aeschylus's activity, the function of the chorus was of exceptional importance. Drama, in essence, consisted of the dialogue between the chorus and the *dramatis personae*, with the chorus actively intervening in the development of action and expressing the audience's attitude towards the events depicted on stage.

Over the centuries, the structural composition of drama changed, and accordingly the form of dialogue also underwent transformation, leading to changes in the nature of monologue delivery. In some dramatic forms, the monologue ceased to be an integral component, eventually disappearing. In Sturua's production, the structure of staging favors natural speech; however, the narrative remains mythological and exceptional, and the characters portrayed are extraordinary—heroes and kings. At the same time, the thematic scope of the performance is of particular importance: patriotism, public mission, issues of statehood, and large-scale societal problems, including war and tyranny. Sturua rejected the elevated declamatory style characteristic of ancient theater, and the performance of monologue and dialogue (the interaction between Prometheus and the chorus being a sufficient example) thus becomes more "life-like" and grounded. Nevertheless, the mythological narrative itself and the exceptional nature of the characters remain intact. For this reason, a logical balance must be maintained between contemporary colloquial language and elevated stage speech when delivering monologues.

As is well known, stage art exists through the interaction of two principal components: verbal (spo-

¹ Bokuchava, Tamar, and Goshadze, Maia. *History of World Theater. Book One: Ancient and Classical Theater*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2018.

ken) and physical action. The unity of these components creates the aesthetic, semantic, and ideological image of the spectacle. Over the centuries, the harmonious metaphorical coexistence of word and physical action in theatrical practice was disrupted. Gradually, theater began to conform to the demands of its time, developing expressive means that presented narratives through the forms of everyday reality and establishing such modes of staging on the stage.

From the 1920s onwards, theater underwent a qualitative transformation, culminating in the establishment of director-centered theater. In its later phase, postmodern theater reassessed the existing mission of theater and reclaimed a focus on expressive means and systems of physical action. For the development of theatrical narrative, priority was no longer accorded to verbal action, but rather to physical action (sometimes referred to as movement theater). In certain cases, the spoken word disappeared entirely from the reality of the spectacle, and directors, together with their creative teams, attempted to replace it with external, physical movement. In Robert Sturua's *Prometheus Bound*, however, the balance between the spoken word and external expressiveness (physical action), which is crucial for theatrical language, is carefully preserved.

The staging means employed in the performance are resolved and utilized with particular interest and precision: scenography, musical design (by Robert Sturua and Svimon Jangulashvili), lighting, and sound score. This aspect of director-centered theater indicates that Robert Sturua, as always, demonstrates masterful command of this dimension of staging as well, presenting the audience with a cohesive phenomenon created through the use of contemporary technical means. It should be noted, however, that at times the excessive intensity of sound overshadows the actors' speech.

As is known, one of the expressive means of ancient spectacle was the mask, which, due to its multifunctional role, enabled a specific mode of performance: a single actor could perform several roles, and vocal amplification necessitated the use of masks. In *Prometheus Bound*, Sturua does not employ masks, entrusting this function to the actor. In the performance, actor Goga Barbakadze performs several roles without altering vocal timbre or outward appearance. He emerges as a distinc-

tive figure who, through direct contact with the audience, introduces comic and farcical elements into the course of the tragedy. This occurs so organically that the fabric of the spectacle remains intact. The introduction of light improvisational nuances, irony, and wit during the course of performance is logical and purposeful, and Barbakadze's acting does not disrupt the overall structure of the staging. Improvisational freedom enables the actor to strengthen direct contact with the audience and to create a distinctive field of action. It is also noteworthy that the director does not seek to frighten the audience or deprive it of hope; instead, he presents the most acute problems through an interweaving of the tragic and the comic.

Direct address to the audience was a characteristic feature of ancient theater and functioned as a form of propaganda for the idea underlying the tragedy, its purpose and message. For this reason, a figure emerged who initiated the performance and informed the audience not only of certain aspects of the content, but also of the production's purpose. Goga Barbakadze's performance, in a sense, echoes this figure. Director Robert Sturua creates the text for this role himself and from the outset accustoms the audience not to elevated, high-tragic speech, but to a life-like, low mode of expression, through which myth, gods, and heroes are perceived in a contemporary key. The actor's performance corresponds fully to the director's conceptual decision. His Hephaestus, Dionysus, or ordinary citizen, along with their behavior and manner of speech, is organically aligned with this task. It should be emphasized that this role represents an unequivocal success for actor Goga Barbakadze.

Prometheus bound to the rock (an iron construction) constitutes one of the most significant stage metaphors of the spectacle. The director assigned the actor an exceptionally difficult task, demanding a transformation of the entire psycho-physical apparatus. Actor Levan Khurtsia's physical appearance, bodily qualities, and inner strength appear as though specifically intended for this role. The scenic metaphor and its transformation remain seemingly static; however, the inner integrity and power of Prometheus-Khurtsia are palpable, further intensified by the skillfully employed beam of light, which lends his figure a particular expressive allure.

One of the most important aspects of Rob-

ert Sturua's creative work is his engagement with the dramatic text and his montage of the literary source, which in his hands becomes an element of the performance's structure and form-generation. The montage executed by Sturua does not constitute a mechanical process of reducing or rearranging episodes—a practice that contemporary theater often cannot avoid when staging classical plays. For Sturua, what is paramount is fidelity to his own aesthetic principle and theatrical language (while still taking ideological considerations into account), as well as adherence to a purely theatrical idea, to which he subordinates—indeed, upon which he constructs—both the montage of the play and the subsequent performance.²

Aeschylus's tragedy *Prometheus Bound* is monumentally static. At its center stands the monolithic figure of Prometheus, the Titan who resists Zeus. The atmosphere of the play is permeated by a sense of Zeus's tyranny. In Robert Sturua's montage, scenic action is endowed with the function of internal explosion. Through the transformation of the dramatic source, Sturua intensifies the director's score and brings it closer to those aesthetic principles toward which he has persistently advanced—toward a theatrical world that encompasses diverse styles,

manners, and a unified multiplicity of genres.

Sturua subjects Aeschylus's tragedy to the prism of intellectual theater. His primary aim is to demonstrate that Prometheus does not submit to the coercion of circumstance, remains uncompromising in his decision to the very end, and opposes a world that destroys the individual's inner freedom. This fundamental motif of human tragedy lies at the core of Sturua's artistic interest. The struggle against totalitarian regimes, despotism, and the suppression of inner freedom constitutes one of the most significant motifs in Robert Sturua's creative oeuvre.

"Robert Sturua is contemporary not only in his interest in contemporary problems, but also in his expressive means. He always knows for what reason he stages a performance; he has mastered the secrets of his profession and understands that the observance of laws is necessary in order to create a complex whole. He has a school, and it is the idea that determines the unity of the performance. His strength lies in the fact that each of his best productions is such that historians cannot bypass it—they are contemporary performances. When he stages a classical work, its addressee nonetheless remains the contemporary spectator," Mikheil Tumanishvili asserted.³

REFERENCES

- Bokuchava, Tamar, and Goshadze, Maia. *History of World Theater. Book One: Ancient and Classical Theater*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2018.
- Gurabanidze, Nodar. *Director Robert Sturua*. Tbilisi: Khelovneba, 1997.
- Tevdzadze, Manana. *Robert Sturua: The Caucasian Chalk Circle*. Tbilisi, 2025, p. 247.
- Mumladze, Dali. *Hunting for Godot: Conversations with Robert Sturua*. Tbilisi: Rustaveli Theater, 2015.
- Vasadze, Maka. *The Semiotics of Robert Sturua's Theatrical Language*. Tbilisi: Kentavri Publishing House, 2016.

² Gurabanidze, Nodar. *Director Robert Sturua*. Tbilisi: Khelovneba, 1997.

³ Tevdzadze, Manana. *Robert Sturua: The Caucasian Chalk Circle*. Tbilisi, 2025, p. 247.