

პროზა თუ დრამატურგია?

ქართული თეატრის ბოლოდროინდელი რეპერტუარის გადასინჯვისას არ შეიძლება თვალში არ გვეცეთ ერთი გარემოება, — ძალიან გახშირდა პროზაულ ნაწარმოებთა ინსცენირებანი: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „კოლხეთის ცისკარი“, „მე ვხედავ მზეს“, „ნოველების სადამო“, „მკვდრის მზე“, „წყალდიდობა“, „ჯარისკაცის ქვრივი“, „თამაში ჭვავის ყანაში“ და ასე შემდეგ. ყველასათვის გასაგებია, რომ მოჭარბებული ინსცენირებანი არაა თეატრის კეთილი ცხოვრების შედეგი. იგი უკიდურესი გასაჭირის ნიშანია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დღესდღეობით ჩვენში გავრცელებულ ინსცენირების პრინციპს თავი უნდა დავანებოთ. თუ უინსცენირებოდ ქართულ თეატრს არსებობა არ შეუძლია, მაშინ ამ საქმეს უფრო სერიოზულად, მეტი სიფრთხილითა და გულისყურით მოვეკიდოთ. ჭეშმარიტი ხელოვნების თვალსაზრისით თუ მიუხედავებით, ინსცენირება სრულიად ახალი ნაწარმოების დაწერას ნიშნავს.

რა არის ინსცენირება? — კითხულობდა ვ. შკლოვსკი და თვითონვე პა-

სუხობდა, — შექსპირია ინსცენირება. მართლაც, როგორც ცნობილია, შექსპირმა ზოგიერთი თავისი ტრაგედია დაწერა აღორძინების ეპოქის იტალიელი ნოველისტების ნაწარმოებთა მიხედვით. მაგრამ ლიტერატურულ პირველწყაროსა და შექსპირის ტრაგედიებს შორის კოლოსალური ზღვარია. გამარჯვებული ყოველთვის ინგლისელი დრამატურგია. სამწუხაროდ, ინსცენირების შექსპირისეული პრინციპი დიდი ხანია დავიწყებას მიეცა. ახლა უფერული და უღლეური ასლების გადაღების პრინციპს ამჯობინებენ, რაც ფაქტიურად ანტიდრამატურგიის შექმნას უწყობს ხელს. მართალია, ჩვენშიაც ყოფილა შემთხვევა, როცა ესა თუ ის ინსცენირება წარმატებით დაგვირგვინებულა (სამაგალითოდ დუმბაძის მოთხრობათა ინსცენირებების დასახელებაც კმარა), მაგრამ ეს სრულიად არ ამართლებს პროზაულ ნაწარმოებთა სცენისათვის გადაკეთების ეგზომ გავრცელებულ ჩვეულებას. ამას დიდი ზიანი მოაქვს. ეს ზიანი სამი სახით წარმოგვიდგენია:

პირველი: ინსცენირებით ივსება რეპერტუარი, მაგრამ არ იქმნება დრამა-



ტურგია — თეატრის არსებობის საფუძველი. თავის დროზე ქართულ თეატრში აჩვენებდნენ „ჩატეხილ ხიდს“ (ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მიხედვით), „ნინოშვილის გურასა“ (ე. ნინოშვილის მოთხრობების მიხედვით), „ოთარანთ ქერივს“, „პირველ ნაბიჯს“ და სხვებს, მაგრამ ამ ინსცენირებებით ჩვენი ეროვნული დრამატურგია არ გამდიდრებულა, თუმცა მაშინ ალბათ რეპერტუარი შეივსო. დრამატურგიული კრიზისი კრიზისად დარჩა. ზემოხსენებულ ინსცენირებებს ახლა არც ერთი თეატრი არ დადგამს და ისინი არც წმინდა ლიტერატურულ ღირებულებებს წარმოადგენენ.

მეორე: როგორც წესი, ამა თუ იმ პროზაულ ნაწარმოებთა დღევანდელი ინსცენირება, მხატვრულ-იდეური თვალსაზრისით, არასოდეს არ დგას პროზაულ პირველწყაროს სიმაღლეზე. გამოდის, რომ კარგ პროზაულ ნაწარმოებს განგებ და ნაძალადეოდ ვამახინჯებთ. თუმცა ეს ბუნებრივიც არის, რადგან ირდევია ესთეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი კანონთაგანი, რომელიც გულისხმობს, რომ ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები იმიტომ იზადება ან რომანად, ან ლექსად, ან პიესად, რომ მას სხვა სახით და სხვა ქანრით დაბადება არ შეეძლო, ე. ი. ინსცენირებით ხშირად ირდევია ქანრების თავისთავადობისა და შეუცვლელობის კანონი.

მესამე: ინსცენირება, გვინდა თუ არ გვინდა, იწვევს დრამატურგიის შინაგანი კანონების დაშლა-დარღვევას (ეს ხდება უმთავრესად მაშინ, როცა ინსცენირებისათვის ალებული ნაწარმოების ერთგული გვინდა დავრჩეთ). თეატრი ხდება პროზის ილუსტრატორად, სადაც მხოლოდ გაცოცხლებული სურათები მოქმედებენ. დრამატურგია (და ამდენად თეატრიც) კარგავს დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნების უნარს და მოქმედების, ხასიათის, კონფლიქტის ჩვენება-გამოვლენის საკუთარ, მხოლოდ თეატრისათვის დამახასიათებელ საშუალებებს. ეს კი იწვევს თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის სიკვ-

დილს. ხელოვნების ყველა დარგი მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური საშუალებებით არის საინტერესო, საყურადღებო და მიმზიდველი. სხვანაირად ისინი ერთმანეთს გაიმეორებდნენ და მათ დამოუკიდებელ არსებობასაც ღირებულება არ ექნებოდა.

რაკი ინსცენირების დროს ხელოვნების ორ სრულიად განსხვავებულ ენაზე მოლაპარაკე დარგთან (პროზა და დრამატურგია) გვაქვს საქმე, ბუნებრივია, რომ მწერალს მრავალგვარი ოპერაცია-მანიპულაციის ჩატარება უხდება. განსაკუთრებით რთულდება საქმე, თუ ინსცენირების ავტორი ცდილობს ერთგული დარჩეს პირველწყაროსი. ცდილობს, არც პროზაული ნაწარმოები დაამახინჯოს და არც პიესა დაწეროს ცუდი. ასეთი განზრახვისას მწერალი შებოქვია და ამას არ შეიძლება არ მოყვეს უარყოფითი შედეგი. არადა, რა უფლება აქვს ინსცენირების ავტორს დაამახინჯოს პირველწყარო? ერთი სიტყვით, იქმნება დახშული წრე, რომლის ვარდევია და საქმის გამარჯვებით დასრულება თითქმის შეუძლებელია. ეს რომ ასეა, ამას ნათლად ადასტურებენ ამ ბოლო დროს წარმოდგენილი ინსცენირებანი და განსაკუთრებით „თამაში ჭვავის ყანაში“, რადგან ჯერომ სელინჯერის მოთხრობა ყველაზე ნათლად გამოკვეთილი ანტიდრამატურგიული ნაწარმოებია. რა თქმა უნდა, იმიტომ კი არა, რომ მოთხრობის გმირს პოლდენ კოლფილდს კინო და თეატრი არ უყვარს, არამედ იმიტომ, რომ თვით ნაწარმოები თავისი ბუნებით და ხასიათით ეწინააღმდეგება სცენის კანონებს.

„თამაში ჭვავის ყანაში“ ერთი კაცის აღსარება და ამდენად, სრულყოფილად ჩამოყალიბებული სახეც ერთია—პოლდენ კოლფილდის. შეუძლია თუ არა ამ ბიუს იყოს დრამატული ნაწარმოების გმირი? ჩემი აზრით, არა, რადგან იგი

აკაკი ბაქრაძე

პროზა თუ დრამატურგია?

მოთხრობის ამბის განვითარების მანძილზე სტატიკურია როგორც სიუჟეტური მოქმედების, ისე აზრის მოძრაობის თვალსაზრისით. ვარდა ამისა, მას არავისთან არა აქვს კონფლიქტი, რომელიც ბუნებრივად გამოიწვევდა როგორც განვითარება-მოძრაობის აუცილებლობას, ისე კონკრეტულ დასასრულსაც. ერთი შეხედვით, პარადოქსულად ჟღერს — კოლფილდს არავისთან არა აქვსო კონფლიქტი მაშინ, როდესაც იგი ყველაფრისა და ყველას მიმართ კრიტიკულად არის განწყობილი და მოვლენებსა და პიროვნებებზე სრულიად ჩამოყალიბებული აზრი აქვს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ჯერ ჰოლდენ კოლფილდს ბრძოლა და მოქმედება არ დაუწყია თავის აზრის დასაცავად ან განსახორციელებლად. ამდენად ჰოლდენის ფიქრი ფიქრადვე რჩება. მას ჯერჯერობით ამ ფიქრის გაზიარება შეუძლია და მეტი არაფერი. ამიტომ არის, რომ ჰოლდენის სახის მოძრაობაში წარმოდგენა შეუძლებელია, ე. ი. გათიშულია ხასიათი და კონფლიქტი. თუ პროზას შეუძლია წარმოდგინოს ხასიათი უკონფლიქტოდ და პერსონაჟის სტატიკური პორტრეტი დაგვიხატოს, ყოვლად შეუძლებელია დრამატურგიაში ხასიათისა და კონფლიქტის გათიშვა. დრამატურგიაში კონფლიქტი ავლენს ხასიათს და ხშირ შემთხვევაში ხასიათი განაპირობებს კონფლიქტს. ისინი უერთმანეთოდ არ არსებობენ.

მოთხრობაში არა მარტო ჰოლდენია გამოთიშული მოქმედების დრამატურგიიდან, არამედ დანარჩენი პერსონაჟებიც, რადგან ისინი არ არსებობენ დამოუკიდებლად. ყველა მათგანი არსებობს მხოლოდ ჰოლდენის თვალთა და პოზიციიდან დანახული, ე. ი. საგნების, მოვლენების და აღმანიშნების ხილვა მაქსიმალურად სუბიექტურია. მოთხრობის ყველა პერსონაჟზე ჰოლდენი მსჯელობს და ფიქრობს და მკითხველიც ამ გზით იცნობს მათ. ნებით თუ უნებლეთ, რაკი ხასიათის გამოვლენის დრამატურგიული საშუალება გამიორიცხა, თეატრს უნდა მიემართა ყველაზე

იოლი გზისთვის — ჰოლდენ კოლფილდი ყოფილიყო სპექტაკლის წამყვანი. ასეც მოხდა, დგას სცენაზე ანტიკონსერვატიული პროზაული ტექსტს, რამაც კ. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი დაამსგავსა მხატვრული კითხვის საღამოს გაცოცხლებული სურათებით.

პროზაული ნაწარმოების გაპიესებამ ბუნებრივად დასვა სპექტაკლში ერთი თავისებური ელემენტის გაჩენის საკითხი. ესაა მთხრობელი. სპექტაკლში „მკვდრის მზე“ შეყვანილია სპეციალური პერსონაჟი მთხრობელის სახით, „წყალდიდობაშიც“ ლადო მთხრობელის ფუნქციასაც ასრულებს და მთავარი გმირიც არის. უკვე თავისთავად ნათელი ხდება, რომ მოვლენათა განვითარება, პერსონაჟთა ურთიერთობა და მოქმედება ისე მიმდინარეობს სცენაზე, რომ სახვის ჩაურევლად მაყურებელს გაუჭირდება სპექტაკლის უშუალო აღქმა. განა ეს თავისთავად არ ლაპარაკობს, რომ დაირღვა დრამატურგიის სამეტყველო ენა, რაკი დაუხმარებლად, ერთგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე შეუძლებელია წარმოდგენის გაგება?

თანამედროვე დრამატურგიამ მონოლოგი გააძევა პიესიდან, მთხრობელი კი შეიგუა და შეითვისა. უცნაურია, მაგრამ ფაქტია. მონოლოგის გაძევებით დრამატურგია მოაკლდა დიდ გამომსახველობით საშუალებას, ხოლო მთხრობელის შეძენით ილუსტრაციული გახდა.

მოთხრობაში „მკვდრის მზე“ გიორგი კობაიძეს თავის მეორე „მესთან“ აქვს კამათი: გიორგისა და ავგიორგის შინაგანი ბრძოლაა ამ სახის ფილოსოფიური არსი. სპექტაკლში ავგიორგის ფუნქცია მთხრობელს დაეკისრა, რამაც გიორგი კობაიძის სახე გაასქემატურა და შინაგანი დრამატიზმი მოაკლო. იგი, რთული გაორებული პიროვნებიდან, რომელსაც თავისთავთან კამათში უნდოდა ეპოვნა ჭეშმარიტება, ერთპლანიანი სახე გახდა. ვიღაც მთხრობელი მის სულში ხელს აფათურებს და ედაიგბა. რა უფლებით, რა აუცილებლობით? მხო-

ლოდ და მხოლოდ ერთი უფლებით — გიორგის დრამა გასაგები გახადოს, რადგან ამ კაცს ორი ცხოვრებით უცხოვრია — კეთილთადაც და ბოროტთადაც. გიორგი კობაიძის გულისტკივილი მონოლოგით რომ ვადაწვევტილიყო, მაყურებლისათვის ჭეშმარიტად ტრაგიკული განცდის მომგვრელი იქნებოდა იმ კაცის ცქერა, რომელმაც საკუთარი ნებით გაშალა გული და შიგ ჩაგახედა. ახლა კი მთხრობელი ძალდატანებით ცდილობს, გულის საიდუმლო ამოაცალოს გიორგის და სხვას გააგებინოს. ეს კი ტრაგიკული თვითმხილების მაგიერ, სასამართლოსეული დაკითხვის ელფერს იძენს, რასაც დრამა არასწორი მიმართულებით მიჰყავს.

თუ „მეკვდრის მზეში“ მთხრობელის შეყვანამ ერთ-ერთი სახის მთლიანობა დაარღვია, სულიერი კონფლიქტი გაამარტივა და ამით ხასიათი სქემატური გახადა, სპექტაკლში „თამაში ჭვავის ყანაში“ წაშალა ინტიმი, რომელიც ჰოლდენსა და მკითხველს შორის არსებობდა.

მართალია, მოთხრობაში ჰოლდენ კოლფილდი თვითონ მიმართავს მკითხველს („მართლა თუ გაინტერესებთ ჩემი თავგადასავალის მოსმენა...“) და იწყებს ამბის თხრობას, მაგრამ თავად ბერსონაჟის ხასიათი და ჯ. სელინჯერის თხრობის მანერა საოცარ ინტიმურ დამოკიდებულებას ქმნის მოთხრობასა და მკითხველს შორის. თითქოსდა, ვიღაც ახლობელი თავის სანუკვარ ფიქრს გიზიარებსო. ეს არც არის შემთხვევითი: როგორც მწერალს, ისე მის გმირს ყოველგვარი პოზა, მანქიობა და მეტიჩრობა სძაგს. ინტიმურობის დასამყარებლად ჯ. სელინჯერი კარგად იყენებს პროზის სპეციფიკის ერთ-ერთ თვისებას: პროზაული ნაწარმოები და მკითხველი ურთიერთობისას მარტონი არიან. მათ შორის არ დგას მესამე ერთეული. დრამატულ ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის არის მესამე კომპონენტი მსახიობისა და რეჟისორის სახით. თეატრში ჰოლდენ კოლფილდის პირით ჯ. სელინჯერი უშუალოდ

კი არ ელაპარაკება მაყურებელს, არამედ მსახიობისა და რეჟისორის ინტერპრეტაციის გავლით. რეჟისორმა ი. ვეციქელიამ ჰოლდენი — ი. გოგიჩაიშვილი ავანსცენაზე დააყენა და მაყურებელთან მუსაიფი გაამართვინა. მთავარი პერსონაჟის გამოყოფამ მაშინ, როცა ჰოლდენის შეცნობა კონკრეტული საქციელის გამოვლენით კი არ ხდება, არამედ ავტოდახასიათებით, ჯ. სელინჯერის გმირს მეტიჩრობისა და კოკობზიკობის იერი შესძინა. ასეთმა შთაბეჭდილებამ გააქრო ინტიმურობის შეგრძნება და მხატვრული სახეც დამახინჯებული წარმოგვიდგინა, რადგან შეიქმნა განწყობილება იმისა, რომ თითქოს ჰოლდენ კოლფილდი კოკეტობს და იპრანჭება აზრებისა და შეხედულებების ორიგინალობით, ყველაფრისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებით. ასეთ აღქმას აძლიერებს ინსცენირების ავტორის არასწორი ინტერპრეტაცია ჰოლდენისეული ამა თუ იმ განცხადებისა. მაგალითად, ერთგან ჰოლდენ კოლფილდი მოგვითხრობს, რომ ხელთათმანები მომპარესო. ბიჭმა არ იცის, ვინ მოიპარა ხელთათმანები, თუმცა ირონიულად შენიშნავს იგი, „რას ვიზამდი, კიდეც რომ მცოდნოდა. კაი მხდალი და ლაჩარი გახლავართო“. ამ სიტყვების შემდეგ, იგი წარბოდეგნით ხატავს, როგორ დაუწყებდა ქურდს ლაპარაკს, როგორ შეეცდებოდა ვაჟაკობის გამოჩენას, ქურდს პირში მიახლიდა, ქურდი ხარო და ა. შ. მაგრამ აქაც ამ გამოგონილ დიალოგს ქურდთან ჰოლდენი ირონიით და დაცინვით სავსე სიტყვებით ამთავრებს: „ბოლოს მაინც ისე გამოვალ მისი ოთახიდან, რომ ვერ მივაკერებ. მერე ალბათ საპირფარეოში შევალ, ჩუმაღ სივარეტს მოვწეე და სარკეში მისხანე სახეს მივლევ“. როგორც დავინახეთ, ჰოლდენს ია ეშინია თავისთავის მიმართ ცინიკურა დამოკიდებულება გამოამყვანოს. ეს კი ნათლად მეტყველებს მისი ხასიათის ბუნებასა და თვისებაზე, მის ვაჟაკო-

აკაკი ბაქრაძე
პროზა თუ დრამატურგია?

ბაზე, რადგან ლაჩარსა და მხდალს, წვრილმანსა და ეგოისტს არ შეუძლია თავისთავის მიმართ კრიტიკულად განწყობა. ამიტომ ჰოლდენის ზუმრობით დახატული სურათი ქურდთან საუბრისა მოთხრობაში ჰოლდენის სასარგებლოდ ლაპარაკობს. რეჟისორმა ი. კაულიამ კი ეს საუბარი თეატრში წარმოადგინა, როგორც ნამდვილად მომხდარი ამბავი და ამით ჰეშმარიტად მხდალი კაცის სახის ილუსტრაცია მოგვცა, რითაც ჰოლდენის სახე დაკნინდა. ამის შემდეგ ჰოლდენი — ი. გოგოჩაიშვილის განცხადება „კაი მხდალი და ლაჩარი ვახლავართო“, მწარე სინანულის იერს ატარებს და მასში არაფერია ირონიული და სასაცილო. ასეთი წაკითხვა სელინჯერის მიერ დაწერილი ეპიზოდისა ყოველად შეუძლებელია. იგი ვიცდარია. გარდა ამისა, ჰოლდენის სიტყვებს („კაი მხდალი და ლაჩარი ვახლავართო“) ფუნქცია დაეკარგათ. ისინი ილუსტრაციის განმარტებად იქცნენ, რადგან მაყურებელმა თვითონაც ძალიან კარგად დაინახა, როგორ იქცევა ჰოლდენი — ი. გოგოჩაიშვილი. ჰოლდენის სიტყვებს მანში ექნებოდა ფასი, თუ იგი კონტრაპუნქტული დაპირისპირებით დაგვანახებდა პერსონაჟის ნამდვილ ბუნებას. მოთხრობაში სწორედ კონტრაპუნქტული ქვეტექსტით არის აღწერილი მთელი ეს გამოგონილი დიალოგი ქურდთან. ამიტომაც ილიმება მკითხველი, როცა ჰოლდენის საუბარს ისმენს და ოდნავადაც არ სჯერა მისი სილაჩრისა. პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ წინადადებას თუ ბრმად დავუჯერეთ და ღრმად ჩამარხული აზრი ვერ ამოვიკითხეთ, მაშინ ჰოლდენის სიგიჟის დამადასტურებელი ეპიზოდიც უნდა დაგვემატებია, რადგან იგი ერთგან ამბობს — „ნამდვილად გიყვარ, ვალიარბე!“

მოთხრობის არასწორად წაკითხვის გარდა, აქ შეცდომა მეორე მიზეზითაც არის გამოწვეული. ი. კაულიამ დაინახა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ მთხრობელის საშუალებით (როგორც უკვე ვთქვე, ჰოლდენი მთხრობელის ფუნქციასაც ატარებს თავისთავში) პერსონაჟის

ნაჟის სახე და ხასიათი ვერ დიხატებოდა. აუცილებელი იყო კონკრეტული მოქმედება, რომელიც საშუალებას მისცემდა რეჟისორსა და მსახიობს გმირის კონკრეტული საქციელი ეჩვენებინათ. ამ კონკრეტული მოქმედებისა და საქციელის ძებნაშიც გამოიწვია ზემოთ ნახსენები შეცდომა. კიდევ ერთხელ დადასტურდა, რომ პროზა არ აძლევს მდიდარ საკვებს დრამატურგიას. დრამატურგიას თავისი მასალა სჭირდება. იგი (მასალა) უსათუოდ უნდა შეიცავდეს სანახაობით ელემენტს და მისი ჩვენება მოქმედებით უნდა შეიძლებოდეს სცენისათვის შესაფერის პირობებში. რაკი პროზაული ნაწარმოები უმრავლეს შემთხვევაში არ შეიცავს დრამატურგიისათვის აუცილებელ ან შესაფერის მასალას, მის ძიებას ინსცენირების ავტორი ხშირად შეცდომაში მიჰყავს. მის წინაშე გარდაუვალად დგება პირველწყაროს გადაკეთების, დამატება-გამდიდრების, შეცვლის აუცილებლობა. ეს პროზაული ნაწარმოების ღრმა და საფუძვლიან ცოდნასთან ერთად მოითხოვს სხვადასხვა სახის უნარსაც, რადგან დამატებული ან შეცვლილი ეპიზოდი დაცენა არ უნდა არღვევდეს პირველწყაროს ჟანრს, მხატვრული ქსოვილის მთლიანობას, სტილს, ბუნება-ხასიათს, ელფერს (სხვადასხვა სახის უნარი, სხვათაშორის, ნიჭიერების თანაბარ დონესაც მოითხოვს, რაც, სამწუხაროდ, ინსცენირების პირობებში გამოორიცილებია). ყოველგვარი დარღვევა კი ინსცენირებისათვის გამიზნული ნაწარმოების აზრისა და იდეის გამარტდება იწვევს. უკვე თქმულის ნათელსაყოფად მაგალითი ისევ სპექტაკლიდან — „თამაშ პეგვის ყანაში“ მოვიტანოთ, რადგან იგი ინსცენირების მანკიერ თვისებებს ტიპური სახით ამჟღავნებს.

როგორც მკითხველს მოეხსენება, მოთხრობაში ნაამბობია ვინმე ოსენბერგერის პენსის სკოლაში ჩამოსვლის შესახებ. ვავისენოთ, ეს როგორ არის აღწერილი ჯ. სელინჯერთან:

„საფეხბურთო სეზონის პირველ მატჩ-

ზე თავისი დიდებული „კადილაკით“ ჩამობრძანდა. ჩვენ ტრიბუნებზე ჩავაშვკრივეს და გვაბლაღვეს — ესე იგი, „ვაშა“ გვაძახებინეს... მეორე დილას ეკლესიაში ათსაათიანი სიტყვა წარმოთქვა“. ამის შემდეგ გადმოცემულია ოსენბერგერის სიტყვის შინაარსი და ამბის თხრობა ასე გრძელდება: „...ლაპარაკის საღერღელი რომ აეშალა და ეშხში შევიდა, ნამდვილი სეირი სწორედ მაშინ მოხდა. გადაიქაჩა — ასეთი ბიჭი ვარო, ამისთანა მოხერხებულიო, რა არ გამომივა ხელოდანო და ამ დროს, უცებ, ედგარ მარსალამ, რომელიც ჩემს წინ იჯდა, აიღო და ერთი მაგრად ბრიგა. რა თქმა უნდა, დიდი სიბრიყვე მოუვიდა, ტაძარში როგორ შეიძლებაოდა!.. მაგრამ ძალიან სასაცილო კი იყო. ყოჩად, მარსალა. სახურავი კინაღამ გაანგრია. ხმამაღლა არვის გაუტყინია, ოსენბერგერს წარბიც არ შეუხრია — ვითომ არ გაუგონია. მაგრამ ბებერ თარმერს, ჩვენს დირექტორს, რომელიც ოსენბერგერის გვერდით იჯდა კათედრაზე, ხელადვე შეეტყო, რომ მშვენივრად გაიგონა. ჰოი, ბიჭო, რას გაწიწმბატდა! მაშინ არაფერი, მაგრამ მეორე საღამოს სასკოლო ლარბაზში შეგვეყარა ყველა და დაიქოქა. ის მოსწავლე, რომელმაც ეკლესიაში აღმამფთოთებელი დანაშაული ჩაიდინა, სკოლაში გაჩერების ღირსი არ არისო. მარსალას შევეხვეწეთ, მანამ თარმერს სიტყვა არ დაუმთავრებია, ერთი კიდე ბრიგეო, მაგრამ გუნებაზე ვერ იყო“...

მართალია, სპექტაკლში ეს ეპიზოდი, მოქმედების ადგილისა და ხასიათის თვალსაზრისით, მოითხოვდა კორექტივს, რადგან თეატრს არ შეუძლია აჩვენოს როგორ ჩამობრძანდა „კადილაკით“ ოსენბერგერი, როგორ გაამწკრივეს მოწაფეები ტრიბუნაზე და ა. შ. მაგრამ კორექტივის შეტანის დროს ზუსტად უნდა დაცულიყო მოთხრობის ავტორის სტილი, იუმორის ფორმა, პერსონაჟისადმი დამოკიდებულება და გმირების ხასიათი, გამოვლენილი კონკრეტული საქციელით. ინსცენირების

ავტორის მიერ შეტანილი ცვლილებანი კი მხოლოდ თეატრის მოახოვნობისდა მიხედვით კი არ სცვლის შემართებას, არამედ სრულიად სხვა ბუნების, ხასიათისა და სტილის სცენას უმატებს სელინჯერის ნაწარმოებს. სპექტაკლში ოსენბერგერთან შეხვედრა საკლასო ოთახში ხდება. შეხვედრამდე მოწაფეებთან მოდის მოხუცი სპენსერი და კოლფილდა და მის ამხანაგებს აზუპირებინებს ოსენბერგერისადმი მიძღვნილ „ლექს“, რომელიც თურმე თვითონ სპენსერს დაუწერია. ჯერ ერთი, სელინჯერს არსად უთქვამს სპენსერი ლექსებსაც წერდაო; მეორეც, ოსენბერგერთან შეხვედრაში სპენსერს არავითარი მონაწილეობა არ მიუღია. გამოდის, რომ ი. კაკულიას კორექტივები თვითნებურ ხასიათს ატარებს და მთლიანად ცვლის სელინჯერის პერსონაჟის ბუნებასა და ხასიათს. გარდა ამისა, ი. კაკულიას მიერ დაწერილი „ლექსი“ (არავითარი ლექსი მოთხრობაში არაა) როგორცაც უნდა მოქცეულიყო ამერიკელი მწერლის მხატვრულ სტილისტიკაში და არ დამსგავსებოდა ნ. დუმბაძის ზურიელას „პოეტურ“ ქმნილებებს. სამწუხაროსაა, რომ ი. კაკულიამ თავისი „ლექსით“ და მერე ამ „ლექსის“ სცენური წარმოდგენით ჯ. სელინჯერის მწარე ირონია საციროკო ატრაქციონად აქცია.

მართალია, სპექტაკლის ავტორს არ შეეძლო სცენაზე გადაეტანა სელინჯერის მიერ აღწერილი სკაბრიოზული შემთხვევა და ალბათ ამიტომ მორცხვად შეცვალა ვარდით, რომლის დაყენოსის შემდეგ ცხიწყება უტყდებათ. ერთი შეხედვით, ეს უვნებელი და დასაშვები კორექტივია, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქაც დავიწყებული და გამოტოვებულია მთავარი. სელინჯერისათვის არსებითი ის კი არ არის, თუ როგორ მოიქცა მარსალა, არამედ ის, რომ ეს ეკლესიაში მოხდა. თარმერიც ხომ იმითომ გააცხვლდა, რომ უზნეოდ ტა-

აკაკი ბაქრაძე
პროზა თუ დრამატურგია?

ძარში მოიქცნენ („ის მოსწავლე, რომელმაც ეკლესიაში აღმასვლოთებელი დანაშაული ჩაიდინა, სკოლაში გაჩერების დღის არ არისო“). სელინჯერის აღწერილ სკაბრიოზულ შემთხვევას სეროზული დანიშნულება აქვს — იგი ეკლესიის, ე. ი. რელიგიის გამასხარავებას გულისხმობს. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მოთხრობის მთავარ პერსონაჟს ყველაფერი რელიგიასთან დაკავშირებული სძულს („ქრისტე მიყვარს, მართალაა, მაგრამ დანარჩენი ყველაფერი სისულელეა ბიბლიაში“). ეკლესიაში მომხდარ შემთხვევასა და პოლდენის ათეისტურ (თვითონ პოლდენი ამბობს: „დედაჩემი და მამაჩემი სულ სხვადასხვა რელიგიის ხალხია, ბავშვები კი ათეისტები გამოვიდით“) განწყობილებას შორის პირდაპირი კავშირი და მთელი მოთხრობის ერთ მთლიან კრიტიკულ დამოკიდებულებას ქმნის რელიგიის მიმართ. სელინჯერი სათვის ოსენბერგერი უბრალო მიზეზია და არა მიზანი. ი. კაქულიასათვის კი ოსენბერგერი მიზეზიც არის და მიზანაც. ასე დაამცირა ინსცენირების ავტორმა ამერიკელი მწერლის იდეური პოზიცია და პაწია, მოწაფურ ცელქობამდე დაიყვანა იგი.

პროზაული ნაწარმოების ინსცენირების დროს ერთ-ერთ რთულ საკითხთაგანია დროის პრობლემა. პროზა დროს თავისუფლად ექცევა და შეუძლია მოქმედება ამბის განვითარების დაურღვევლად გადაიტან-გადმოიტანოს. დრამატურგია კი ამ მხრივ შეზღუდულია. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგიაში კარგა ხანია დაივიწყა კლასიციტური პრინციპი დროის ერთიანობისა, მაინც თავისუფლად და შეუზღუდვლად მოქმედება დროში სცენურ ნაწარმოებს უჭირს.

როგორც წესი და კანონი, დრამატურგია აწმყოს აჩვენებს, ხოლო წარსულის შესახებ მოუთხრობს.

„ოიდიპოს მეფეში“ ოიდიპოსის წარსულზე — იქნება იგი მისი ბავშვობა თუ მეფე ლაიოსის მკვლელობა — სოფოკლემ მოგვითხრობს. გვიჩვენებს მხო-

ლოდ იმას, რაც აწმყოში ხდება: ბავშვის წარმოშობის საიდუმლოებებს, ოიდიპოსისა და იოკასტეს ბრძანებებსა და მის ტრაგიკულ დასასრულს.

ოტელო გვიყვება — როგორ შეუვარდა იგი დეზდემონას, ანდა როგორ აჩუქა დედამ ცხვირსახოცი, რაკი ეს ამბები წარსულს განეკუთვნება; ხოლო როგორ წარამართა აწმყოში ოტელო-დეზდემონა-იავოს ურთიერთობა, ნაჩვენებია უშუალოდ.

ჰ. იბსენის გმირი — მშენებელი სოლნესი უყვება ჰილდას, თუ რა მოუვიდა მის ოჯახს. მათი ურთიერთდამოკიდებულება კი მაყურებლის თვალწინ ვითარდება.

ასეა ყველგან, ყველა სცენურ ნაწარმოებში. პროზის ინსცენირებაში კი დრამატურგის ეს პრინციპი დაარღვია. დაიწყო თვითნებური გადასახლება აწმყოდან წარსულში და პირიქით.

„წყალდიდობის“ მთავარი პერსონაჟი ლადო მაყურებლის წინაშე უკვე მოხუცი დგას და თუ რა გარდახდა მას, მოგონების გზით უნდა შევიტყოთ. ამისათვის აუცილებელია ორი თუ სამი ათეული წლით უკან დავიხიოთ, გაახალგაზრდავებული ლადო ვნახოთ და მისი ოჯახური თუ საზოგადოებრივი დრამის მოწმე გავხდეთ. ნაჩვენებია აწმყოც და წარსულიც, უფრო მეტად კი წარსული, ვიდრე აწმყო.

ამობოქრებულ ზღვაში მარტოდმართო დარჩენილი ჯარისკაცის დასერჟანტის წინაუბრთიერთობა ანუ წინასიტორია რომ გავიგოთ, ისევ რეტროსპექციას უნდა მივმართოთ და ვნახოთ, რა მომხდარა ადრე სერჟანტს, ქალსა და ჯარისკაცს შორის (სპექტაკლი „ნოველების საღამო“, ნოველა „ტალღები ნაპირისაკენ მიიჩქარინა“).

როგორც ვხედავთ, პროზამ მოიტანა წარსულისა და აწმყოს ერთდროულად ჩვენების აუცილებლობა. თითქოსდა ეს არ უნდა იყოს მომაკვინებელი ცოდვა. რა ვუყოთ მერე, დროის დრამატურგიული ჩვენების პრინციპი რომ დაირღვა, ვითომ ამით არსებითი რამ

დაშვება, დაზიანდა? სამწუხაროდ, დაშვება და დაზიანდა.

ამბის თხრობის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ტემპი და დინამიკა შეიცვალა პროზის ტემპითა და დინამიკით. ამან მოქმედების განვითარება სცენაზე შეანელა და მღორე გახადა. ნაცვლად იმისა, რომ კონფლიქტი თანდათან განვითარდეს, მაყურებლის თვალწინ დაიძაბოს, გაიზარდოს და გადაიჭრას, ჯერ შედეგს ვხედავთ და შემდეგ ახსნა-განმარტებას ვისმენთ (უფრო სწორად, ვყურებთ), რატომ მომხდარა ასე და არა სხვანაირად. ჯერ ვნახეთ მოტეხილი, დაფიქრებული და გულგატეხილი ლადო და მერე გავიგეთ, რა ცხოვრებას მიუყვანია იგი ამ მდგომარეობამდე. ასევე ჯერ დაჩაჩანაკებული გიორგი კობახიძე გვაჩვენებს და მერე გვიამბებს მისი შვილის სიკვდილის ისტორია. ეს იგივე იქნებოდა — მაყურებელს ჯერ ოტელოს მიერ დევნიმონას დახრჩობის სცენა ენახა და შემდეგ აეხსნა შექსპირს, რატომ გაიმეტა თავდავიწყებით შეყვარებულმა ქმარმა ცოლი სასიკვდილოდ. დრამატურგიაში კონფლიქტის ფინალისაკენ თანდათანობით განვითარება და მოქმედების მაყურებლის თვალწინ გაშლა მას (მაყურებელს) ამბის დამსწრის შთაბეჭდილებას უქმნის. ეს ეფექტი მხოლოდ თეატრალური ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი და სპეციფიკური (ამ ეფექტის სცენური ძალით მიღწევა არ შეუძლია კინოსაც. თუმცა ამის პრეტენზია აქვს. ამის მიზეზია ის, რომ სცენაზე ცოცხალი მსახიობი მოქმედებს, ეკრანზე კი მსახიობის სურათი), ურომლისოდნე თეატრი ჰკარგავს ემოციური ზემოქმედების უდიდეს იარაღს.

სცენაზე დროის ხშირი ცვლა ბუნებრივად სვამს მსახიობის ასაკის პრობლემას. ხშირად მსახიობი იძულებულია პირველ მოქმედებაში 60 წლის კაცის როლი შეასრულოს, ხოლო მეორე მოქმედებაში უცბად 20-25 წლის ახალგაზრდა გახდეს. ასეთ ასაკობრივ მეტამორფოზას მსახიობის თამაშში უცი-

ლობლად სიყალბე შეაქვს. რა თქმა უნდა, თეატრისათვის არაა უცხო, როცა შედარებით ახალგაზრდა მსახიობი მოხუცს თამაშობს, ხოლო ხანდაზმული — ქაბუცს, მაგრამ ერთია, როცა მსახიობს მთელი სპექტაკლისათვის აქვს შემუშავებული პერსონაჟის ასაკობრივი სახე და მას წარმოადგენს, და სულ სხვაა ერთ წარმოდგენაში წლოვანების რამდენიმეჯერ გამოცვლა. ასეთი მდგომარეობა ძაბავს მსახიობს, ღლის და ართმევს საშუალებას, როლის გარეგნული სახე ერთ სტილისტურ მთლიანობაში წარმოადგინოს. კიდევ უფრო ცუდად არის საქმე, როცა ერთი როლის თამაში ორ სხვადასხვა მსახიობს უხდება ერთდროულად. მაგალითად, „წყალდიდობაში“ გიორგი და გურამ საღარაძეები ასრულებენ ერთ როლს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მამა-შვილია და ბევრი რამ აქვთ საერთო, მხატვრული სახე მაინც ორად გაიყო. ეს იმის ბრალაა, რომ ისინი სხვადასხვა ხასიათის, ემოციური ძალის, სტილისა და მანერის მსახიობებია. ასეთმა გაორებამ, რასაკვირველია, სახის ემოციური ზემოქმედების ძალა დაასუსტა.

პროზა არა მარტო დროის წარმოდგენითა და ასახვით არის დრამატურგიაზე უფრო ფართო და ტევადი, არამედ პერსონაჟთა გალერეის მრავალფეროვნებითაც. პერსონაჟთა სიმრავლე პროზას აძლევს საშუალებას, ადამიანთა საზოგადოება უფრო სრულად, მრავალი პლანითა და კუთხით, სიღრმითა და ფერებით დახატოს. ამ მხრივ დრამატურგია შეზღუდულია როგორც მაყურებელთან ურთიერთობის ტექნიკური პირობებით, ისე მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური თვისებებით. ეს გარემოება თავისთავად მოითხოვს პროზაული ნაწარმოების ინსცენირების დროს პერსონაჟთა მექანიკურ შემცირებას ან რამდენიმე გმირის ერთ სახედ გაერთიანებას. ასეთ ოპერაციებს, ნებით თუ

აკაკი ბაქრაძე

პროზა თუ დრამატურგია?

უნებლიეთ, მიყვებართ ლიტერატურული პირველწყაროს დამახინჯებამდე, რადგან ირღვევა პერსონაჟის ხასიათი, თვისებები, ბუნება, მოქმედება — საქციელის ლოგიკა. ამდენად, სახეში ჩადებული იდეური მიზანდასახულება ჰკარგავს არსს, დანიშნულებას. ეს რომ ასეა, დავრწმუნდებით ერთი მაგალითით. სპექტაკლში „თამაში ჭვავის ყანაში“ გაერთიანებულია მოთხრობის ორი პერსონაჟი: ჯეინ გალაპერი და სალი ჰეისი. ეს გაერთიანება მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს, რადგან ისინი რადიკალურად განსხვავებული პიროვნებებია და არც გარეგნულად ჰგვანან ერთმანეთს.

ჯ. სელინჯერის მოთხრობაში სულ სამი კაცია — ელი, ფიბი და ჯეინ გალაპერი — რომელთა შესახებ დაუფარავი სიყვარულითა და სითბოთი ლაპარაკობს ჰოლდენ ჰოლფილდი. ეს სამი კაცი შეადგენს მისთვის ყველაფერ ამოდლებულსა და ლამაზს ცხოვრებაში. სამიდან ორი — ელი და ფიბი — მისი და-ძმაა, უცხო მხოლოდ ჯეინია, მაგრამ ეს გოგონა „ჩვენებს გარდა, ერთადერთი ადამიანი იყო, ვისაც ელის ხელთათმანი ვაჩვენე, ლექსებით აპრელეზულიო“, — ამბობს ჰოლდენი. ეს კი არის ჰოლდენის მიერ სულიერი სიახლოვისა და ნდობის მაქსიმუმის გამომჟღავნება, რადგან ელის ხელთათმანები ყველაზე წმინდა და სათუთი სახსოვარია ჰოლდენის ცხოვრებაში. ჯეინსა და ჰოლდენს შორის სუფთა და ალალი დამოკიდებულებაა. გაიხსენეთ, მაგალითად, როგორ ადელდა ჰოლდენი, როცა გაიგო, რომ ჯეინი სტრედლეიტერთან იყო პაემანზე. შეეშინდა, ამ ბიჭის მორალური ჭკუჭყი არ მოსცებოდა ქალს. ჰოლდენს სულ ერთხელ უყოცნია ჯეინისათვის. ისიც მაშინ, როცა ქალს საზიზოარი მამინაცლის დანახვამ რაღაც მწარე და შეურაცხმყოფელი გაახსენა. ეს კოცნა უფრო მოფერების, დამშვიდების და თანაგრძნობის გამომხატველი იყო („ერთბაშად გული ჩამწყდა მტირალი ჯეინის დანახვისასაო“, ამბობს ბიჭი). ვიდრე ვენებისა. უდიდეს

სიამოვნებას ჰგვრის ჰოლდენს გაიხსენოს, როგორ ეფერებოდა მას ჯეინი კინოში. ერთი სიტყვით, ჯეინი უფერ ლამაზთან არის დაკავშირებული ჰოლდენისათვის („მისთვის ხელის ჩაჭიდება ერთ რამედ ღირდა“... „ჯეინთან „თავს ბედნიერად გრძნობდი, და მორჩა — მეტი რაღა გინდოდა“... „სულ წიგნში ჰქონდა თავი ჩარგული. ძალიან კაი წიგნებს კითხულობდა“).

სულ სხვაა სალი ჰეისი. ჰოლდენი ხშირად ამ ქალზე დაცინვით ლაპარაკობს (უშველებელი წერილი მომწერა, ვილაც ვაუბატონზე ილაქლაქა, ტუჩები ჰქონდა წათხიანილი, სულ იმანჭებოდა და იგრინებოდა, სიხარულის დორბლები გადმოყარა და ა. შ.) მაშინ, როდესაც ჯეინის მიმართ არასოდეს არ უხმარია დამამცირებელი ან შეურაცხმყოფელი სიტყვა. ბოლოს იქამდე მივიდა ჰოლდენი, რომ შეაგინა კიდეც სალის („წადი ერთი შენი“...). თუ ჯეინს ერთხელ აკოცა და ისიც თანაგრძნობის ნიშნად, სალის — რამდენიმეჯერ მამაკაცური ვნებით. „თეატრში მისვლამდე, ტაქსში რამდენჯერმე ვაკოცეთ ერთმანეთს“.

მართალია, მერე ჰოლდენმა ამ გოგოს მიყვარხარო, ისიც უთხრა, მაგრამ თვითონვე დაამატა ირონიულად: „ტყუილი ვუთხარი, რაღა თქმა უნდაო“. რაც შეეხება წიგნებსა და განათლებას, სალი ჰეისს შეუძლია ჰერცოვინია მოლბოროს უტიფარი სიტყვები გაიმეოროს — მამაკაცები და ბანქო ჩემი წიგნებიაო.

ამ ორი სხვადასხვა პერსონაჟის გაერთიანება შლის მათ მხატვრულ ინდივიდუალობას, აღარბებს მწერლის პერსონაჟთა გაღვივებას, ერთფეროვანსა და ცალმხრივს ჰხდის საზოგადოებას, სადაც შეიძლება ჯეინიც ცხოვრობდეს და სალიც. აქ უფრო მიქანიკურ გაერთიანებასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე წინააღმდეგობრივ ხასიათთან, რადგან არ არსებობს მათი გაერთიანების არც ემოციური და არც ლოგიკური დამაჯერებლობა და საბუთი. ამიტომაც ამ როლის

შესრულება ფაქტიურად შეუძლებელია. ვინ უნდა ითამაშოს მსახიობმა, ჯგინი თუ სალი? მათ ხომ განსხვავებული საქციელი, მოქმედება, ბედი, სურვილები და სალაპარაკო ენა აქვთ? ამის გამოა, რომ მსახიობი არც ერთს თამაშობს და არც მეორეს — მხოლოდ კითხულობს ტექსტს.

ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ ინსცენირების დროს, ერთი მხრივ, ვამახინჯებთ პროზაულ პირველწყაროს და, მეორე მხრივ, დრამატურგიულ

ნაწარმოების მაგიერ ვღებულობთ მის ხელოვნურ შემცვლელს. ამიტომ ინსცენირება არ არის ხსნა. ხსნა მხოლოდ და მხოლოდ პროფესიული დრამატურგის შექმნაა. სხვა გზა არ არსებობს. სხვა გზა დრამატურგიული კრიზისის დროებითი მიფუნჩეზა-მიჩქმალვაა, რომელიც ხვალ უფრო მძაფრად და უფრო მტკივნეულად იჩენს თავს.

აკაკი ბაქრაძე
პროზა თუ დრამატურგია?

