

പിൻതുറന്ന പുസ്തകം

പുസ്തകം തിരഞ്ഞെടുക്കുന്നതിന്
തയ്യാറെടുപ്പിക്കുക

წინასიტყვაობა

ბრეჰტი უმთავრესად ცნობილია როგორც თეატრის რეფორმატორი. აქტიური პარტიულობა მისი თეატრალური რეფორმის ჰეშმარიტი საფუძველია. მან მარქსისტული მოძღვრების საფუძველზე ირწმუნა ის ჰეშმარიტება, რომ „თეატრი აქამდე მხოლოდ ასახავდა სამყაროს — თეატრის ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ მის გარდაქმნას შეუწყოს ხელი“, და განუწყვეტლივ იმეორებდა მას. სწორედაც ეს მიზანდასახულობა, რომელიც მოითხოვდა თეატრის აქტიურ ჩარევას ცხოვრებაში, მყურებლის ფსიქოლოგიის გარდაქმნას თეატრალური სანახაობის უძლიერესი საშუალებების გამოყენებით, შეადგენს ბრეჰტის ნოვატორულ ძიებათა სულსა და გულს.

„პატარა ორგანონი თეატრისათვის“, რომელიც ბრეჰტმა 1948 წელს დაწერა, მისი მთავარი თეორიული ნაშრომია. „ორგანონი“ პირველად გამოქვეყნდა 1949 წელს ყურნალის „Sinn und Form“ („აზრი და ფორმა“) სპეციალურ, ბრეჰტისადმი მიძღვნილ გამოშვებაში, შემდეგ ყურნალში „Versuche“ („ცდები“). ანოტაციაში ავტორი წერს: „აქ მოცემულია მეცნიერების საუკუნის თეატრის ანალიზი“.

სიტყვა „ორგანონი“ ბერძნული წარმოშობისაა და სიტყვასიტყვით „იარაღს“, „ინსტრუმენტს“ ნიშნავს. არისტოტელეს მიმდევრებთან იგი აღნიშნავდა ლოგიკას, როგორც მეცნიერული შემეცნების იარაღს. ამავე სიტყვით აღნიშნულია არისტოტელეს ტრაქტატების კრებული ლოგიკაში. ინგლისელ ფილოსოფოს-მატერიალისტ ფრენსის ბეკონს (1561—1626) სურდა დაეპირისპირებინა არისტოტელეს ლოგიკისათვის თავისი ინდუქციური ლოგიკა, ამიტომაც პოლემიკურად თავის ნაშრომს „ახალი ორგანონი“ უწოდა.

ბრეჰტმაც თავის ძირითად თეორიულ ნაშრომს „პატარა ორგანონი“

უწოლა და ამით განაგრძო ბრძოლა ახალი, როგორც თვითონ უწოდებდა, — „არაარისტოტელური“ თეატრისათვის. სინამდვილეში კი ბრეჰტის თეატრი ტრადიციულ, „არისტოტელურ“ თეატრს განეკუთვნება, ისევე როგორც ლობანეჟსკის გეომეტრია — ევკლიდეს გეომეტრიას.

ახალი თეატრი, — ამტკიცებს ბრეჰტი, — უნდა იყოს ახალი დროისა და მეცნიერების საუკუნის თეატრი. მეცნიერებამ ადამიანს ბუნებაზე ბატონობის უდიდესი ძალა მისცა, მან ბევრი რამ შეცვალა სამყაროში. სხვანაირი გახდა ჩვენი პლანეტა, მისი ბევრი შემაღგენელი ნაწილი — ქვანახშირი, ნავთობი, წყალი — განძად იქცა. გაჩნდა უწინ არარსებული სიჩქარეები, დამარცხდა ჰერისი, ცეცხლისა და წყლის სტიქია. მაგრამ, — და ეს ბრეჰტის მსჯელობის ამოსავალი ნაწილია, — ბურჟუაზიული კლასი ყველანაირად აბრკოლებს იმ სფეროს მეცნიერულ გაშუქებას, რომელიც ჯერ კიდევ ბევრისათვის წყვედიადითაა მოცული: ეს არის იმ ურთიერთობათა სფერო, რომლებიც იქმნება ადამიანთა შორის ბუნების ექსპლუატაციისა და დამორჩილების პროცესში. ბურჟუაზიული კლასი ყოველგზის ეწინააღმდეგება საზოგადოებრივ მეცნიერების შექმნას. მაგრამ ეს მეცნიერება ასი წლის წინათ აღმოცენდა (ბრეჰტს, რომელიც ამას 1948 წელს წერდა, მხედველობაში ჰქონდა „კომუნისტური პარტიის მანიფესტი“) ჩაგრულთა მიერ მჩაგვრელების წინააღმდეგ გაჩაღებული ბრძოლის პროცესში. **წ**თანამედროვე თეატრმა მაყურებლის გართობისას არ უნდა დაივიწყოს თავისი უმთავრესი ამოცანა — მაყურებლის წინაშე გააშიშვლოს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა არსი, მასში ვაადვიდოს პოლიტიკური აქტივობა. ამაში მდგომარეობს, ბრეჰტის მოხედვით, თეატრის ამოცანა. ამასთან, ამ თეატრში ჩვენ, მეცნიერების საუკუნის პირმშობებმა, ყოველთვის კრიტიკული პოზიცია უნდა დავიჭიროთ, ხოლო საზოგადოების მიმართ ამგვარი პოზიცია მის გადახალისებაში მდგომარეობს.

ამასთან დაკავშირებით ბრეჰტი ედავება როგორც დეკადენტურ თეატრს, ასევე „გარდასახვის თეატრსაც“. იგი მთლიანად უარყოფს დეკადენტურ თეატრს, რომელიც უნანაევებს მაყურებელს და ავიწყებს მას სოციალურ წინააღმდეგობათა სამყაროსა და კლასობრივ ბრძოლას, შეჰყავს იგი ადამიანთა ურთიერთობების ილუზორულ სამყაროში, ადამიანებს ჩააგონებს მხოლოდ გაბატონებული კლასისთვის ხელსაყრელ მორალს.

უფრო რთულია ბრეჰტის დამოკიდებულება „გარდასახვის თეატრისად-

მი“. ბრეჰტი აღიარებდა ამ თეატრის სპექტაკლების ესთეტიკურ ღირებულებას, და მრავალი წლის განმავლობაში პოლემიკას აწარმოებდა მისთან, რადგან ფიქრობდა, რომ მას არ ძალუძს იმ ამოცანების გადაწყვეტა, რომლებიც დგას თანამედროვე თეატრის წინაშე, მეცნიერების საუკუნის, პროლეტარული რევოლუციისა და სოციალისტური იდეურობის თეატრის წინაშე. რაში არ ეთანხმება ბრეჰტი „გარდასახვის თეატრს“? ბრეჰტის აზრით, მსახიობი გარდასახვისას საკუთარ სახეს კარგავს და გადაიქცევა იმ პერსონაჟად, რომელსაც იგი განასახიერებს. ჩნდება ილუზია, რომლის მიღწევაც „ჩვეულებრივი თეატრის ძირითად მიზანს“ შეადგენს. მაცურებელი მოწმის როლში გამოდის. ილუზიის ძალას დამორჩილებული მაცურებელი იგიწყებს მსახიობსაც, როგორც როლის შემსრულებელს, და თავის თავსაც — როგორც მაცურებელს. ახლა ის მხოლოდ პასიური მოწმეა. „ტრანსში“ ჩაგარდნილი მსახიობი იტაცებს მაცურებელსაც. ჩნდება სცენის მაცურებელთა დარბაზზე ზემოქმედების „მაგიური“ ძალა, ერთგვარი „ჰიპნოზური ეკლი“. მაცურებელი არ ფიქრობს, იგი მსახიობთან ერთად განიცდის. სწორედ ეს მიაჩნია ბრეჰტს ამგვარი სანახაობის უარყოფით მხარედ. „მაცურებელს არ უნდა მოსთხოვო, რომ მან თავისი გონება საკიდარზე დატოვოს“, — ეუბნებოდა ბრეჰტი თავის მეგობარს, მწერალ ერნსტ შუმანერს.

თანამედროვე დრამამ, ბრეჰტის მიხედვით, არ უნდა დაიპყროს და დააპიპნოზოს ადამიანი. პირიქით, მან უნდა გამოათხიზლოს სოციალური აქტივობა, აამუშაოს გონება.

ასე მივიდა ბრეჰტი „ეპიკური თეატრის“ თეორიამდე.

ბრეჰტის თეატრი წარმოადგენს რთულ სინთეზურ ხელოვნებას, რომლის ძიებაშიც ბრეჰტი არასდროს ჩამორჩებოდა დროს. მისმა ნოვატორობამ შეისისხლზარცა XX საუკუნის ყველა მოწინავე ტენდენცია. ამ ტენდენციების რთულმა ურთიერთმოქმედებამ ბრეჰტის მიერ ჩაფიქრებული თეატრის გადაკეთება განსაზღვრა.

თეატრის ამგვარ გადაკეთებას, როგორც უკვე აღინიშნა, ერთი უმთავრესი მიზანი აქვს: სოციალურად გაააქტიუროს მაცურებელი. აუცილებელია გაკეთდეს ყველაფერი შესაძლებელი, რათა არ დაფუშვდეთ „ილუზია“. ამ მიზნით ფარდამ არ უნდა დამალოს მაცურებლისაგან სცენა. შესაბამისად გადაკეთდება მსახიობთა თამაში. ბრეჰტის თეატრში მსახიობი სცენაზე არ უნდა გარდაიქმნას იმ პერსონაჟად, რომელსაც იგი აჩვენებს, ამ სიტყვის

სრული მნიშვნელობით. მსახიობი ინარჩუნებს საკუთარ სახეს, მაყურებელმა არ უნდა დაივიწყოს იგი. მსახიობი, როგორც ბრეტტი ამბობდა, „სახალხოლად აჩვენებს იმას, რაც ევალება, და კიდევ ამ ჩვენების ხელოვნებას“. იცვლება ტექსტის მსახიობისეული წარმოთქმაც: ჩვეულებრივ თეატრში მსახიობი თითქოსდა იმპროვიზაციას უყეთებს წინასწარ ნასწავლ ტექსტს, ბრეტთან კი მსახიობი ტექსტს ციტატასავით წარმოთქვამს.

ბრეტის თეატრალურ თეორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს „გაუცხოების ეფექტს“. ეს მეთოდი უპირისპირდება „გარდასახვის პრინციპს“, რომელიც ჩვეულებრივი, „არისტოტელური“ თეატრისთვისა დამახასიათებელი. „გაუცხოებამ“ სცენაზე წარმოსახულ სამყაროს უნდა ჩამოაშოროს მისი ურყეობის, უცვლელობის ილუზია. მან უნდა ჩაუნერგოს მაყურებელს აზრი, რომ სამყარო გარდაქმნას, გადაკეთებას ექვემდებარება, ამიტომაც მან მაყურებელს კიდევ უნდა აგრძნობინოს და გააგებინოს ის, რომ სცენა რეალობა კი არა, თამაშია, ჩვენება.

ბრეტის ყველა პიესა უპასუხებდა და უპასუხებს თანამედროვეობის ყველა საჭირობოროტო საკითხს, ისინი აქტუალური არიან ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. ბრეტის რეალიზმი განსაკუთრებული ტიპის რეალიზმი, რომელიც ასევე მიმართულია სოციალური გააქტიურებისაკენ.

ბრეტმა შექმნა გამართული თეორიული სისტემა ახალი „ანტიარისტოტელური“ თეატრისა, მაგრამ ამ სისტემის თანამიმდევრული პრაქტიკული განხორციელება შეუძლებელია. პირველი საუკეთესო და უფრო მეტად დამაჯერებელი კრიტიკოს-თეორეტიკოსი ბრეტისა იყო თავად ბრეტტი — დრამატურგი და რეჟისორი. მან დაწერა „სამგროშიანი ოპერა“ და „კავკასიური ცარცის წრე“, მაგრამ მანვე დაწერა „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ და „ქალბატონი კარარის შაშხანები“. ბრეტ-პრაქტიკოსს შესანიშნავად ესმოდა, რომ მისი სისტემის გამოყენება არ შეიძლება ყველგან და ყოველთვის. „კურაჟსა“ და „კარარში“ სრულიადაც არ ჭარბობს თეატრალური პირობითობა. ამ პიესებში უარყოფითი პერსონაჟები არ ატარებენ ნიღბებს, როგორც „კავკასიური ცარცის წრეში“, არ მოქმედებენ პირობით, შეგუორაფიულ და ზეისტორიულ გარემოში, როგორც „სამგროშიანი ოპერის“ გმირები. აქ, განსაკუთრებით კი „კარარში“, სახეზეა რეალისტური დეტალების სრულიად უსიტყვო კონკრეტულობა.

ბრეტის სისტემის აბსოლუტიზაცია, ცხადია, თავისებური დოგმატიზმი

იქნებოდა, ისევე როგორც შეუძლებელია ბრეჰტის ნოვატორობა, მისი თეორია და პრაქტიკა XX საუკუნის თეატრის ერთადერთ კანონზომიერ გზად გამოვაცხადოთ.

ბრეჰტი — თეატრის შესანიშნავი ხელოვანია, მაგრამ მისი თეატრის არსებობა სრულიად არ უარყოფს სხვა, ტრადიციულ და თავისებურად ნოვატორულ ფორმებსა და სისტემებს. ბრეჰტის თეატრალური რეფორმა მალე სწევს თეატრის საზოგადოებრივ-გარდამქმნელ აქტიურ როლს, იგი მსახიობისადმი განმსჭვალულია უღრმესი პატივისცემით.

ჭეშმარიტად, ხალხმა გაიგო ბერტოლტ ბრეჰტის ნოვატორული ხელოვნება და იგი დღეს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული და საყვარელი დრამატურგია. იგი საკმაოდ პოპულარულია ჩვენთანაც, საქართველოში, განსაკუთრებით კი მას შემდეგ, რაც რუსთაველის თეატრმა განასახიერა მისი „სამგროშოანი ოპერა“ და „კავკასიური ცარცის წრე“.

დიმიტრი ალექსიძე

წ ი ნ ა ტ ქ მ ა¹

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს გამოიკვლიოს, თუ როგორ შეიძლება გამოიყურებოდეს ესთეტიკური თეორია, დაფუძნებული თეატრალურ წარმოდგენათა იმ გარკვეულ მე-
თოდზე, რომელიც უკვე პრაქტიკულად ვითარდება მრავალი ათწლეულის მანძილზე. ცალკეულ თეორიულ გამონათქვამებში, პოლემიკურ გამოსვლებსა თუ წმინდა წყლის ტექნიკურ მითითებებში, რომლებიც ქვეყნდებოდა ამ სტატიის ავტორის პიესებისადმი დანართი შენიშვნების სახით, ესთეტიკური პრობ-
ლემატიკა შიოსხენიებოდა მხოლოდ გაკვრით და არცთუ საინ-
ტერესოდ. თეატრის გარკვეული სახეობა აფართოებდა და ზღუ-
დავდა თავის საზოგადოებრივ ფუნქციას², სრულყოფდა ანდა
ხვეწდა მხატვრულ საშუალებებს; ხოლო თუკი საქმე ესთეტიკას
შეეხებოდა, იქაც მოძებნიდა თავშესაფარს და მტკიცედ მოიკი-
დებდა ფეხს, მაშინ როცა გაბატონებულ თუ იმ დროის გემო-
ნებიდან გამომდინარე მითითებებს უარპყოფდა, ან თავისი
ინტერესებისათვის იყენებდა — ეს საბრძოლო სიტუაციას გა-

¹ თარგმანი შესრულებულია შემდეგი გამოცემის მიხედვით: **Bertolt Brecht, über Theater. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. s. 205—244**

² ბრეტს მხედველობაში აქვს საკუთარი თეატრი (მთ.).

აჩნდა. მაგალითად, იგი იცავდა საკუთარ სიმპათიებს საზოგადოებრივი ტენდენციებისადმი, მაშინ როცა საზოგადოდ მიღებული ხელოვნების ნაწარმოებთა ტენდენციურობაზე მიუთითებდა, რომელიც თვალსაჩინო იყო მხოლოდ მათი აღიარების გამო. იგი დაცემის ნიშნად მიიჩნევდა იმას, რომ თანამედროვე ხელოვნების პროდუქციაში არსისაგან იცვლება და იფიტება უოველივე შეცნობის ღირსი, ბრალს სდებდა იაფფასიანი გასართობებით მოვაჭრე დაწესებულებებს, რომლებიც ნარკოტიკებით ბურჟუაზიული ვაჭრობის ერთ-ერთ განშტოებად იქცა. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყალბი წარმოსახვა სცენაზე, მათ შორის ე. წ. ნატურალისტური, მის აღშფოთებას იწვევდა, რაც მის მიერ ზუსტი მეცნიერული აღწერის უნარში გამოიხატებოდა, ხოლო უსიცოცხლო, უითომდა თვალისა და სულისათვის საამო, უგემოვნო კულინარიის მოჩვენებითი სილამაზის შემხედვარე, ერთჯერ ერთის მშვენიერი ლოგიკისაკენ მოუხმობდა. მან ზიზღით უარყო მშვენიერების კულტი, რომელიც გულისხმობდა განსწავლისაგან განდგომას და სასარგებლოს უგულვებელყოფას, მით უმეტეს, რომ ამ კულტს აღარაფერი შეუქმნია მშვენიერი. გადაწყდა მეცნიერების საუკუნის თეატრის შექმნა. და აი, მათ, ვინაც ეს გეგმები დასახა, როცა უკვე ძალზე გაუჭირდათ, ესთეტიკურ ცნებათა არსენალიდან საკმაო რაოდენობის მასალის სესხება თუ მოპარვა დაიწყეს (ამით ისინი პრესის ესთეტიკის თავიდან მოცილებას ცდილობდნენ), უბრალოდ დაიმუქრნენ, „სიამოვნების საშუალებებს“ სწავლების საგნად ვაქცევთ და ზოგიერთ გასართობ-სანახაობით დაწესებულებას პროპაგანდის ორგანოებად გარდავქმნით“ („შენიშვნები ოპერაზე“), ე. ი. სიამოვნებათა სამეფოდან ემიგრირებას მოვახდენთო. ესთეტიკა, გახრწნილი და პარაზიტული კლასის მემკვიდრე-

ობა, ისეთ სავალალო მდგომარეობაში იმყოფებოდა, რომ თეატრს აღიარებისა და მოქმედების თავისუფლების მოპოვება მხოლოდ მაშინ შეეძლო, თუკი უბრალოდ თავის ნამდვილ სახელზე იტყოდა უარს. მაგრამ ჩვენ მიერ განხორციელებული თეატრი მაინც თეატრი იყო და არა მეცნიერება. სიახლეთა დაგროვება ისეთ პირობებში ხდებოდა, როდესაც არ არსებობდა მათი დემონსტრირების პრაქტიკული საშუალებები ნაციზმის წლებში და ომის დროს. სწორედ ამიტომ საჭიროა შევეცადოთ შევამოწმოთ, თუ რა ადგილს იკავებს სცენური ხელოვნების ეს სახე ესთეტიკაში, ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ზოგადად მაინც მოვხაზოთ მისი ესთეტიკური თეორია. სწორედაც რომ ძნელი იქნებოდა წარმოგვედგინა თეატრალური გაუცხოების თეორია გარკვეული ესთეტიკის გარეშე.

დღეს ზუსტ მეცნიერებათა ესთეტიკაც კი შეიძლება არსებობდეს. ჯერ კიდევ გალილეი მიუთითებდა გარკვეულ ფორმულათა ელემენტურობასა და ცდათა მახვილგონივრულობაზე. აინშტაინი მშვენიერების გრძნობას გამომგონებლობისადმი მიდრეკილებასაც კი მიაწერდა, ხოლო ბირთვული ფიზიკის უდიდესი სპეციალისტი რ. ოპენჰაიმერი აფასებდა იმ მეცნიერულ პოზიციას, რომელსაც „თავისი სილამაზე აქვს და იმ მდგომარეობის თანაზიარია, ადამიანს რომ უკავია დედამიწაზე“.

ამრიგად, ეს კი ალბათ ბევრის სინანულის მიზეზი შეიქმნება, ჩვენ უარს ვამბობთ იმ განზრახვაზე, მივატოვოთ სიამოვნებათა სამეფო და ვაცხადებთ, რაც კიდევ უფრო სამწუხაროა, რომ განზრახული გვაქვს ამ სამეფოში დავიდოთ ბინა. თეატრს განვიხილავთ როგორც გასართობად განკუთვნილ ადგილს, ისე როგორც ესთეტიკას შეეფერება, მაგრამ გამოვიკვლევთ, სა-

ხელდობრ, გართობის რომელი სახეობა შეეწყობა ჩვენს სულსა და გულს!

1

„თეატრის“ როლი მდგომარეობს იმაში, რომ მან შექმნას, კერძოდ, გართობის მიზნით, ადამიანთა შორის არსებული ურთიერთობებისაგან გამომდინარე ნამდვილ თუ გამონაგონ მოვლენათა ცოცხალი სურათები. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ ამას ვიგულისხმებთ, როცა საქმე თეატრს შეეხება, სულერთია, ძველი იქნება ის თუ ახალი.

2

თეატრის მოქმედების არე კიდევ უფრო მეტად რომ გაგვეფართოვებინა, აქვე შეგვეძლო მიგვემატებინა ურთიერთობანი ადამიანებსა და ღმერთებს შორის, მაგრამ რადგანაც ჩვენს ამოცანას საგნის მხოლოდ მინიმალური განსაზღვრა შეადგენს, ღმერთების გარეშეც იოლად გავალთ. კიდევაც რომ ასე მოვიქცეთ, მაინც ძალაში დარჩებოდა ის უზოგადესი განმარტება, რომლის მიხედვითაც, „თეატრის“ დანიშნულება სიამოვნების მოტანაა და სწორედაც ეს გახლავთ ის უკეთილშობილესი დანიშნულება, რომელიც ჩვენ „თეატრისათვის“ გამოვანახეთ.

3

უძველესი დროიდან მოყოლებული, თეატრის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგების, დანიშნულებაა გაართოს

ადამიანი. ეს დანიშნულება მას მუდამ განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს. თეატრი სხვა პირადობის მოწმობას არ საჭიროებს, გარდა სიამოვნების მონიჭების უნარისა, ეს კი, რა თქმა უნდა, აუცილებელია. ხოლო თეატრის გადაქცევა მორალის ბაზრად სრულიად არ იქნება მაღალი რანგის ტოლფასი. ასე რომ ყოფილიყო, მაშინ თეატრს მოუხდებოდა ყოველგვარი ზომების მიღება, რათა ამდაგვარ ამალლებას უფრო არ დაემცირებინა იგი. ასეთი რამ მაშინვე მოხდებოდა, თუკი ის მორალს ვერ აქცევდა სიამოვნებად, კერძოდ, უშუალო გრძობად აღქმის სიამოვნებად, რითაც მორალური, ცხადია, მხოლოდ მოიგებდა. არ უნდა დაეკისროს თეატრს ჭკუის დამრიგებლის როლი, ყოველ შემთხვევაში იმაზე მეტი არა, რაც დასჭირდება იმის სწავლებას, თუ როგორ განიცადოს ხორციელი თუ სულიერი ტკბობა. თეატრმა, რაც არ უნდა დაუჯდეს, უნდა მოიბოვოს იმის უფლება, რათა დარჩეს სიუხვის განსახიერებად. ეს კი, ცხადია, იმაზე მიანიშნებს, რომ ჩვენ სწორედაც სიუხვისათვის ვცხოვრობთ. ყველაზე ნაკლები დაცვა სიამოვნებებს ესაჭიროება.

4

ამრიგად, იმას, რასაც, არისტოტელეს მიხედვით, ძველი ხალხი თავისი ტრაგედიების საგნად აქცევდა, ვერ ვუწოდებთ ვერც იმაზე ამალლებულს და ვერც იმაზე დადაბლებულს, რასაც ადამიანთა გართობა ჰქვია. როდესაც აცხადებენ, რომ თეატრს კულტობრივი საფუძველი აქვსო, ამით მხოლოდ იმის თქმა უნდათ, რომ ის თავისი ზრდის წყალობით ჩამოყალიბდა თეატრად. მისტერიებიდან მან მემკვიდრეობით მიიღო არა

კულტურულ-რელიგიური არსი, არამედ მათში არსებული სია-
მოვნება. ეს არის და ეს. ხოლო განწმენდა შიშისა და თანაგრძ-
ნობის გზით, ანდა შიშისა და თანაგრძნობისაგან, რასაც არის-
ტოტელე კათარზისს უწოდებდა, ის განწმენდაა, რომელიც თა-
ვად კი არაა სიამოვნება, არამედ სიამოვნების მინიჭების მიზნი-
თაა შექმნილი. თეატრისაგან იმაზე მეტს თუ მოვითხოვთ ანდა
მოველოდებით, რისი მოცემაც მას ხელეწიფება, ამით მხოლოდ
ღავამცირებთ მის ჭეშმარიტ მოწოდებას.

5

მაშინაც კი, როდესაც სიამოვნებათა ამადლებულ და მდაბალ
ფორმებზე ვლაპარაკობთ, ხელოვნების შეუპოვრად მტკიცე
სახეს ვუშვერთ, რადგან მას სურს აღმა-დაღმა ინავარდოს და
არავის ჩარევას საჭიროებს, თუკი ამით აღამიანებს სიამოვნე-
ბას მოუტანს.

6

თუმცადა, მართლაც არსებობენ სუსტი (უბრალო) და ძლი-
ერი (რთული) სიამოვნებანი, რომელთაც თეატრი ანიჭებს ადა-
მიანს. ძლიერი ანუ რთული სიამოვნებანი, დიდ დრამატურგი-
აში რომ ვხვდებით, სულ უფრო და უფრო ზევით იწევენ, სწო-
რედ ისე, როგორც უახლოესი ინტიმური კავშირი სიყვარულის
დროს. ისინი უფრო განშტოებადი, გადმოცემის ფორმებით
მდიდარი, წინააღმდეგობრივი და ნაყოფიერი არიან.

ჰოდა, სხვადასხვა დროს სიამოვნებანი, ცხადია, სხვადასხვაგვარი იყო, იმისდა მიხედვით, თუ რა ფორმას ატარებდა ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფა. ტირანების ძალაუფლებას დამორჩილებული, ელინური ცირკის დემოსი სხვაგვარად უნდა გაერთოთ, ვიდრე ლუი მეთოთხმეტის სამეფო კარის დიდებულები. თეატრს უნდა შეექმნა ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველი სხვადასხვაგვარი სურათები, არა მარტო სხვადასხვაგვარი ყოფის, არამედ სხვადასხვა სახისაც.

გართობის იმ ფორმის მიხედვით, რომელიც შესაძლებელი და საჭირო იყო ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამა თუ იმ ფორმაციაში, საჭირო ხდებოდა ფიგურათა პროპორციების შეცვლა, სიტუაციათა სხვადასხვაგვარ პერსპექტივებში აგება. ამა თუ იმ ისტორიას სულ სხვადასხვანაირად უყვებოდნენ ელინებს, ფრანგებს და ინგლისელებს. ელინებს ღვთის კანონთა გარდაუვალობაზე მოძღვრებით შეიქცევდნენ, რისი არცოდნაც მძიმე ცოდვად ითვლებოდა მაშინ; ფრანგების ყურადღებას იმ გრაციოზული თვითდაძლევისაკენ მიაპყრობდნენ, რასაც სამეფო კარის მოვალეობათა კოდექსი მოითხოვს ძლიერთაგან ამა ქვეყნისა; ელისაბედის დროის ინგლისელებს დაუცხრომელი და თავისუფალი ახალი ინდივიდუუმის თვითგანჭვრეტას უხატავდნენ.

როდესაც საქმე შეეხება იმის ანალიზს, თუ როდენ ძალგვიძს ვტკბებოდეთ სხვადასხვა საუკუნეში შექმნილი სურათებით (რაც ამ გიგანტური საუკუნის პირმშობათვის ძნელად მისაწვდომი თუ იქნებოდა), ხომ არ გვმართებდა ეკვის ქვეშ დაგვეყენებინა ჯერ კიდევ მიუკვლეველი ის სიამოვნება, ჩვენი საუკუნის სპეციფიკას რომ შეადგენს?

ხოლო სიამოვნება, დღეს რომ გვანიჭებს თეატრი, უფრო სუსტი უნდა იყოს, ვიდრე ჩვენი წინაპრების ეპოქაში, თუმცაღა ჩვენი საზოგადოებრივი ყოფა საკმაოდ წააგავს მათსას, ასე რომ ამ სიამოვნებას დღესაც შეუძლია ჰპოვოს განხორციელება.

გარდასულ ეპოქათა მიერ შემონახულ ნაწარმოებებს ჩვენ შედარებით ახალი პროცედურის საშუალებით ვეუფლებით, რაც მათ ჩაწვდომაში მდგომარეობს, ეს კი არცთუ ბევრის მომცემია. ამრიგად, ჩვენ ტკბობის დიდ ნაწილს სულ სხვა წყაროებიდან ვიღებთ, იმ წყაროებისაგან განსხვავებით, ეგზომ მძლავრად რომ გადმოჩქეფდნენ ძველი დროის შვილთათვის. ამიტომაც ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ ენის სილამაზეზე, ფაბულის მოხდენილ განვითარებაზე, იმ ადგილებზე, რომლებიც ჩვენში თვითმყოფად შთაბეჭდილებებს იწვევენ, ერთი სიტყვით, ძველ ქმნილებათა მეორად ელემენტებზე. სწორედაც ეს გახლავთ ის პოეტური და თეატრალური საშუალებანი, ფაბულის უზუსტობას რომ მალავენ. ჩვენს თეატრებს უკვე აღარ

ძალუძთ ანდა აღარ ეხალისებათ უფრო გარკვევით მოგვითხრონ გარდასულ დროთა ამბები. თვით შექსპირის არც თუ მაინცდამაინც ძველ თხზულებებში არ უნდათ ან არ ხელეწიფებათ დამაჯერებელი გახადონ ის, რაც ამ ნაწარმოებებს აერთიანებს. და აქვე გვახსენდება, რომ არისტოტელემ ფაბულას დრამის სული უწოდა. სულ უფრო და უფრო გვიშლის ხელს ადამიანთა ყოფის ამსახველ სურათთა პრიმიტიულობა და უღარდებლობა; ეს შეეხება არა მარტო ძველ, არამედ ჩვენი დროის იმ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც ძველი რეცეპტებითაა შექმნილი, ხოლო ტკობის ჩვენმიერი ფორმა დროის შეუსაბამო ხდება.

13

ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ სურათებში არსებული უზუსტობანი დღეს უკვე აძახუნებს იმ სიამოვნებას, რასაც თეატრი გვანიჭებს. ამის მიზეზი კი ის გახლავთ, რომ ასახულისადმი ჩვენი მიმართება სრულიად განსხვავდება მისდამი ჩვენ წინაპართა დამოკიდებულებიდან.

14

როდესაც ვეძებთ გასართობს, რომელსაც გადმოცემის უშუალოება და ტკობის ფართო, უწყვეტი ფორმა ახასიათებს, იმას, რასაც ჩვენ შეგვიქმნიდა თეატრი ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვით, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენ მეცნიერების საუკუნის პირმშონი ვართ. უნდა გვახსოვდეს, რომ დღეს მეცნიერება სრულიად ახლებური მასშტაბით განსაზღვ-

რავს ჩვენი, როგორც ადამიანების, საზოგადოებრივ ყოფიერებას და აქედან — პირადულ ცხოვრებასაც.

15

რამდენიმე ასეული წლის წინათ ზოგიერთმა ადამიანმა, რომლებიც სხვადასხვა ქვეყანაში ცხოვრობდნენ, მაგრამ ერთმანეთში მიმოწერა ჰქონდათ, ჩაატარა გარკვეული ექსპერიმენტები, რომელთა საშუალებითაც იმედოვნებდნენ ჩასწვდომოდნენ ბუნების საიდუმლოებებს. თავად ეს ადამიანები მიეკუთვნებოდნენ მწარმოებელთა კლასს, რომელიც იმ დროს ჩამოყალიბებული იყო უკვე განვითარებულ ქალაქებში. ისინი ამ გამოგონებებს გადასცემდნენ სხვებს, ვინც მათ პრაქტიკულად ახორციელებდა და ახალი მეცნიერებებისაგან იმაზე მეტს არ გამოელოდა, რაც პირად მოგებას შეეხებოდა. და აი, წარმოების დარგებმა, რომლებიც საუკუნეთა მანძილზე თითქმის უცვლელი რჩებოდნენ, უკვე საოცრად ინტენსიურად იწყეს განვითარება მრავალ, ერთმანეთთან კონკურენციით დაკავშირებულ რაიონში, შეკრიბეს ადამიანთა დიდი მასები, ამჯერად უკვე ახლებურად ორგანიზებულნი, და უზარმაზარ წარმოებას შეუდგნენ. მალე კაცობრიობამ იმისთანა ძალა გამოავლინა, რომლის მასშტაბებზედაც იგი უწინ ოცნებასაც ვერ გაბედავდა.

16

მოხდა ისე, თითქოს კაცობრიობამ მხოლოდ ახლა, შეგნებულად და ერთსულოვნად მოჰკიდა ხელი იმას, რომ საცხოვრებ-

ლად უფრო ვარგისი გაეხადა ვარსკვლავი, რომლის ბინადარიც თავად გახლდათ. ამ ვარსკვლავის ბევრი შემადგენელი ნაწილი, როგორცაა ქვანახშირი, წყალი და ნავთობი, განძად იქცა, წყლის ორთქლი მიმოსვლის საშუალებათა სამსახურში ჩააყენეს, რამდენიმე პატარა ნაპერწკალმა და ბაყაყის თათის ძაგძაგმა! გამოამჟღავნეს ისეთი ბუნებრივი ძალები, რომლებიც სინათლეს წარმოქმნიდნენ და მატერიკებზე გადაჰქონდათ ბგერა... ახლებურად უყურებდა ადამიანი ყველაფერს მის ირგვლივ, ფიქრობდა, თუ როგორ ჩაეყენებინა თავის სამსახურში უკვე დიდი ხნის წინათ ნანახი, მაგრამ ჯერაც გამოუყენებელი. მისი გარემომცველი სამყარო გარდაიქმნებოდა ყოველ ათ წელიწადში, ჯერ ყოველწლიურად, მერე კი თითქმის ყოველდღიურად. ამ სტრიქონებს მე ვწერ მანქანაზე, რომელიც ჩემი დაბადებისას არც კი იყო ცნობილი. მიმოსვლის ახალ საშუალებათა წყალობით ისეთი სიჩქარით ვმოძრაობ, რომელსაც პაპაჩემი ვერც კი წარმოიდგენდა. იმ დროს ასე სწრაფად არაფერს შეეძლო ემოძრავა. მე ავდივარ ზეცაში, რაც მიუწვდომელი იყო მამაჩემისათვის. მამაჩემთან სხვა კონტინენტიდან დალაპარაკება მოვახერხე, მაგრამ ხიროსიმაში ატომური აფეთქების აღმბეჭდავი მოძრავი გამოსახულება უკვე შვილთან ერთად ვიხილე.

მართალია, ახალმა მეცნიერებებმა შესაძლებელი გახადეს ეგზომ უზარმაზარი ცვლილება და პირველ რიგში გარემომცვე-

¹ ბრეჰტს მხედველობაში აქვს რადიოგამაცემი.

ლი სამყაროს გარდაქმნისუნარიანობა დაადგინეს, მაგრამ მაინც არ შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ჩვენთაგანი განიმსჭვალა მათი სულით. იმისი მიზეზი, რომ ახალი დროის აზროვნებისა და სამყაროს აღქმის მეთოდებმა ჯერ კიდევ საკმარისად ვერ შეაღწიეს ადამიანთა დიდ მასებში, შემდეგში უნდა ვეძიოთ: მეცნიერება, დიდ წარმატებებს რომ აღწევდა ბუნების ათვისებისა და დამორჩილების სფეროში, ასევე დიდ დაბრკოლებებს აწყდებოდა ბურჟუაზიის მხრიდან (იმ კლასის მხრიდან, რომელიც მას უნდა უმადლოდეს თავის გაბატონებულ მდგომარეობას), როცა საქმე იმ სფეროს შეეხებოდა, აქამდე წყვედიდით რომ იყო მოცული; ეს გახლდათ ადამიანთა შორის ურთიერთობათა სფერო ბუნების ათვისებისა და დამორჩილების პროცესში. და მაინც ეს დიდი საქმე, რომლისგანაც ჩვენ ყველა ვიყავით დამოკიდებული, წინსვლას განაგრძობდა. მაგრამ აზროვნების ის ახალი მეთოდები, ამ საქმის განვითარებას რომ უზრუნველყოფდნენ; არ გამოიყენებოდნენ იმათ შორის ურთიერთობათა გასარკვევად, ვინც ამ მეთოდებს ახორციელებდა. სამყაროს ახლებური დანახვა ჯერ კიდევ ვერ ვრცელდებოდა საზოგადოების ახლებურ დანახვაზე.

18

მართლაცდა ადამიანთა შორის ურთიერთკავშირი დღეს შეუღწეველი გახდა, ვიდრე ოდესმე. ის ერთობლივი გიგანტური წამოწყება, რომლითაც ისინი არიან დასაქმებული, სულ უფრო და უფრო აცალკევებს მათ; წარმოების ზრდა სილატაკისა და უბედურების ზრდას იწვევს, ბუნების ექსპლუატაციას მხოლოდ ცოტა თუ ვინმესთვის მოაქვს სარგებელი, მხოლოდ

მათთვის, ვინც ხალხს უწევს ექსპლუატაციას. ის, რაც საზოგადო პროგრესს შეუწყობდა ხელს, მხოლოდ ერთეულების აღმავლობას ემსახურება; წარმოების სულ უფრო და უფრო მეტი ნაწილი გამოიყენება მძლავრი ომებისათვის საჭირო გამანადგურებელ საშუალებათა შესაქმნელად. ამ ქარცეცხლიან დღეებში მსოფლიოს ხალხთა დედები მკერდზე მიხუტებული ბავშვებით შიშით შეჰყურებენ ზეცას, საიდანაც მეცნიერების მომაკვინებელი გამოგონების გამოჩენას მოელიან.

19

დღევანდელი ადამიანები ისევე უმწეოდ დგანან საკუთარი ნამოქმედარის წინაშე, როგორც ძველი ხალხი უთვალავი სტიქიური კატასტროფის პირისპირ. ბურჟუაზიამ, რომელიც მეცნიერებას უნდა უმადლოდეს თავის აღზევებას და რომელმაც ეს აღზევება შემდგომ ძალაუფლებად აქცია, თავად მეცნიერება კი თავის სამსახურში ჩააყენა, მშვენივრად იცის, რომ ბურჟუაზიული წარმოების მეცნიერული კვლევა მისი ბატონობის დასასრულის მომასწავებელი იქნება. ამიტომაც ახალი მეცნიერება, რომელიც ადამიანთა საზოგადოებას სწავლობს და რომელიც ამ ასიოდე წლის წინ ჩამოყალიბდა, საბოლოოდ დამკვიდრდა მჩავერელთა წინააღმდეგ ჩაგრულთა ბრძოლაში. მას შემდეგ მეცნიერულმა სულმა შეაღწია საზოგადოების ქვედა ფენებშიც, ახალ კლასში — მუშათა კლასში, რომლისთვისაც წარმოება წარმოადგენდა სასიცოცხლო ელემენტს და რომელიც აცხადებდა, რომ დიდი კატასტროფები გაბატონებული კლასის მეცადინეობის შედეგია.

23

მეცნიერება და ხელოვნება იმაში თანხვედებიან, რომ ორივე მოწოდებულია ცხოვრება შეუმსუბუქოს ადამიანს; ერთი მისი არსებობის წყაროს იკვლევს, მეორე — მისი გართობის წყაროს. მომავალ საუკუნეთა ხელოვნება გართობის წყაროს იპოვის ახალი ტიპის მწარმოებლობაში, რომელსაც ჩვენი საარსებო პირობების გაუმჯობესების უნარი შესწევს და რომელიც, თავისუფალი ყოველგვარი დაბრკოლებისაგან, შესძლებს ყველაზე დიდ სიამოვნებად იქცეს.

შემოქმედებითი მწარმოებლობის ამ დიდ ვნებას თუ ავყვე-
ბით, როგორი უნდა იყოს მაშინ ადამიანთა საზოგადოებრივი
ყოფის ამსახველი სურათები? ბუნებისა და საზოგადოების მი-
მართ რომელი დამოკიდებულება იქნება იმდენად ნაყოფიერი,
რომ ჩვენ, მეცნიერების ეპოქის პირმშობმა, თეატრში აღვიქ-
ვათ იგი როგორც სიამოვნება?

ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ კრიტიკული შეიძლება
იყოს. კრიტიკული დამოკიდებულება მდინარისადმი მისი კალა-
პოტის რეგულირებაში მდგომარეობს, ხეხილისადმი — მის
მყნობაში, სივრცეში გადაადგილებისადმი — სახმელეთო და
საჰაერო ტრანსპორტის კონსტრუქტირებაში, ხოლო საზოგადო-

ების მიმართ — მის გარდაქმნაში¹. ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ სურათებს ჩვენ ვქმნით ჰიდროინჟინერთათვის, მებაღეებისათვის, თვითმფრინავების კონსტრუქტორებისა და საზოგადოების გარდამქმნელთათვის, რომელთაც ვეპატიყებით ჩვენს თეატრში; მათ გონებასა და გულს ჩვენ მიერ შეთავაზებული სამყარო გადაეშლება, რათა მათ ეს სამყარო თავისი შეხედულებისამებრ გარდაქმნან.

23

თეატრს ამდაგვარი თავისუფალი პოზიციის დაკავება მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეუძლია, თუკი ის თვითონ ჩაერთვება საზოგადოებრივი ცხოვრების ბოხოქარ ნაკადში და იმათი თანაზიარი გახდება, ვინც უდიდესი მოუთმენლობით მიილტვის დიდი გარდაქმნებისაკენ. სხვა რომ არაფერი, მხოლოდ ჩვენი ხელოვნების დროის შესაბამისად გარდაქმნის სურვილი იკმარებდა იმისათვის, რომ მეცნიერების ეპოქის ჩვენი თეატრი გარეუბნებისაკენ გაეტაცათ, სადაც იგი ფართოდ გაუღებდა კარს ხალხთა ფართო მასებს, ბევრს რომ ქმნიან და დუხჭირ ცხოვრებას რომ ეწევიან, სასარგებლო გასართობს მოუტანდა მათ, ვისაც დიდი პრობლემები აწუხებს — ადვილი შესაძლებელია მათ გაუძნელდეთ ჩვენი ხელოვნების საფასურის გადახდა, ანდა, უბრალოდ, ვერ გაიგონ გართობის ეს ახალი სახეობა. ალბათ სწორედ ამიტომაც მოგვიწევს ბევრის სწავლა, რათა გავარკვიოთ, თუ რა სჭირდებათ მათ და რა ფორმით, ამასთან

¹ აქ ბრეჰტი ხმარობს ტერმინს „Umwälzung“, რაც სიტყვისიტყვით გადატრიალებას ნიშნავს. (მთ. ვ. ზ.).

დარწმუნებული უნდა ვიყოთ იმაში, რომ მათში დაინტერესებას გამოვიწვევთ. სწორედაც ისინი, ვინც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისგან შორს მყოფი გვეჩვენება, მხოლოდ იმიტომ დგანან შორს, რომ მათ ხელოვნურად უქმნიან ამ დისტანციას. იმისათვის, რომ აითვისონ საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები, პირველ ყოვლისა მათ მართებთ თვითონვე განავითარონ ახალი მეცნიერება საზოგადოების შესახებ და პრაქტიკულად განახორციელონ იგი. სწორედ ამიტომაც არიან ისინი მეცნიერების საუკუნის პირმშონი და მათი ბიძგის გარეშე ვერც თეატრი მოვა მოძრაობაში. თეატრი, რომელმაც შემოქმედებითი აქტივობა თავის მთავარ წყაროდ აქცია, საკუთარ თემადაც უნდა გაიხადოს იგი, და განსაკუთრებული გულმოდგინებით უნდა ესწრაფვოდეს ამას დღეს, როცა ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ერთი კაცი მეორეს უშლის ხელს, გამოავლინოს თავი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ე. ი. უზრუნველყოს საკუთარი არსებობა, გაერთოს და გაართოს სხვა. თეატრი აქტიურად უნდა ჩაებას სინამდვილეში, რათა ამ სინამდვილის ამსახველი აქტუალური სურათების შექმნის უფლებაც ჰქონდეს და საშუალებაც.

მხოლოდ ეს უადვილებს თეატრს შეძლებისდაგვარად მიუახლოვდეს განმანათლებლის კათედრასა და პრესის ორგანოებს, რადგან თეატრს არ შეუძლია გაითვალისწინოს მეცნიერული მასალა, რომელიც გამოუსადეგარია გართობისათვის, სამაგიეროდ მას შეუძლია გაერთოს მოდერნებითა და ძიებებით. იგი თამაშის სახით წარმოგვიდგენს საზოგადოების ამსახველ სურათებს, რომლებსაც ამავე საზოგადოებაზე შემოქმედების უნარი

შესწევთ და პრაქტიკული მნიშვნელობაც გააჩნიათ. საზოგადოების მშენებელთათვის თეატრი წარმოადგენს საზოგადოებრივ მოვლენებს როგორც წარსულიდან, ასევე აწმყოდან, და წარმოაჩენს მათ იმდაგვარად, რომ ის გრძნობები, შეხედულებები და იმპულსები, ყველაზე ვნებიანნი, ყველაზე ბრძენნი და ყველაზე საქმიანნი რომ იღებენ ყოველდღიურ ცხოვრებასა და საუკუნნიდან, ტკბობის საგნად იქცეს. დაე, მიიღონ მათ სიამოვნება იმ სიბრძნისაგან, რომელიც თან სდევს პრობლემების გადაჭრას, იმ სიბრახისაგან, რომელშიაც შეიძლება გადაიზარდოს თანაგრძნობა ჩაგრულთა მიმართ მათთავე სასარგებლოდ, იმ პატივისცემისაგან, რომელიც მიმართულია ადამიანურისადმი მოწიწებისაკენ, კაცთმოყვარეობისაკენ, ერთი სიტყვით, ყველაფერი იმისაგან, რაც ალაფროთვანებს მწარმოებლებს.

და ეს ყოველივე საშუალებას აძლევს თეატრს დაატკბოს თავისი მაყურებელი მათი საუკუნის განსაკუთრებული მორალით, რაც მწარმოებლური მოღვაწეობით განისაზღვრება. თეატრს, რომელიც კრიტიკას, ე. ი. მწარმოებლური მოღვაწეობის ამ დიდებულ მეთოდს აქცევს გართობის საგნად, არ გააჩნია არავითარი აუცილებელი მორალური ამოცანა, სამაგიეროდ ძალზე ბევრი შესაძლებლობა აქვს. თვით ანტისოციალურ ძალებსაც კი შეუძლია სიამოვნება მოუტანოს საზოგადოებას, თუკი ისინი მნიშვნელოვნად და ცოცხლადაა წარმოდგენილი. ეს ანტისოციალური მოვლენები ხშირად ინტელექტუალურისა და ზოგიერთი განსაკუთრებული უნარის მატარებელი არიან, თუმცადა ყოველთვის დამანგრეველად მოქმედებენ. კატასტროფულად მოვარდნილ ნიაღვარსაც ხომ შეუძლია დაატკბოს საზოგადოება თავისი სიდიადით, როცა ხალხი დაამარცხებს მას, მერე ის უკვე ხალხის საკუთრებაა!

ყოველივე ზემოთქმული რომ განვახორციელოთ, ჩვენ არ შეგვიძლია თეატრი დავტოვოთ ისეთად, როგორც ის დღეს არის. მოდიოთ, წავიდეთ ერთ რომელიმე თეატრში და დავაკვირდეთ იმ ზემოქმედებას, რომელსაც იგი მაყურებელზე ახდენს. ირგვლივ თუ მიმოვიხედავთ, დავინახავთ თითქმის უძრავ, რაღაც უჩვეულო მდგომარეობაში გაყინულ ფიგურებს. გვეჩვენება, თითქოს საოცარი სიმძლავრით დაძაბულა მათი კუნთები, ანდა ძლიერი მოთენთილობისაგან მოდუნებულან. ისინი ერთმანეთს ვერ ამჩნევენ, ღრმა ძილში წასულებს მოგვაგონებენ, მბორგავი ძილი რომ სჩვევიათ. სწორედ ასეთებზე იტყვის ხოლმე ხალხი, ღამეული კოშმარები აწუხებთო. თვალეზი ღია აქვთ, მაგრამ თვალეზი არაფერს ხედავენ, ერთ წერტილს მიშტერებიათ. მათი ყურებიც კი არ ისმენენ, მხოლოდ აყურადებენ. ისინი მონუსხულებივით შეჰყურებენ სცენას. ეს გამოთქმა შუა საუკუნეებიდან მოდის, კუდიანთა და კლერიკალთა ეპოქიდან. ხედავ და უსმენ, მაშასადამე მოქმედებ, რაც სიამოვნებას განიჭებს, მაგრამ ეს ხალხი, როგორც ჩანს, მოკლებულია ყოველგვარ ქმედების უნარს, პირიქით, სხვები ახდენენ მათზე ზემოქმედებას. განდგომის ასეთი მდგომარეობა, რომელშიც მაყურებლები განუსაზღვრელ, მაგრამ ძლიერ შეგრძნებებს მისცემიან, იმდენად ღრმაა, რამდენადაც უკეთ მუშაობენ მსახიობები. ხოლო, რადგან ჩვენ ეს მდგომარეობა არ მოგვწონს, ვისურვებდით, რომ მსახიობებიც რაც შეიძლება ცუდები ყოფილიყვნენ.

ხოლო რაც შეეხება სცენაზე წარმოსახულ სამყაროს, რომლის ცალკეული სურათებიც ამ გუნება-განწყობილებათა შექმნას ემსახურება, იმდენად მცირე და საცოდავი საგნებისაგან იქმნება (ცოტა ქაღალდი, ცოტა მიმიკა და მცირეოდენი ტექსტი), რომ პირდაპირ აღტაცებული ხარ თეატრის მუშაკთა შრომით, რომელთაც ძალუძთ სამყაროს ეგზომ ლატაკი მიბადვით უფრო ძლიერად იმოქმედონ მაყურებელზე, ვიდრე თავად ცოცხალმა სინამდვილემ.

ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ თეატრის მუშაკებს უნდა მივუტევოთ, რადგან ის სიამოვნებანი, რომელთა გამო ისინი გასამრჯელოს იღებენ და სახელს იხვეჭენ, შეუძლებელია შევიგრძნოთ ამაზე მეტად დამაჯერებელი სურათებით, ხოლო სამყაროს არაზუსტად ამსახველი მათეული სურათები შეუძლებელია მაყურებლამდე დავიდნენ რომელიმე სხვა, ნაკლებ მაგიური ხერხით. ჩვენ მხოლოდ იმ უნარის დანახვა შეგვიძლია, რითაც ისინი ადამიანებს გამოსახავენ სცენაზე. განსაკუთრებით კარგად გამოსდით გაიძვერათა და მეორეხარისხოვანი როლები. აქ ისინი ადამიანთა ბუნების კარგ ცოდნას ამჟღავნებენ. ხოლო რაც შეეხება მთავარ პერსონაჟებს, ისინი ზოგად ფარგლებს არ სცილდებიან, რათა მნახველმა მათში ადვილად დაინახოს თავისი თავი. ყოველ შემთხვევაში ყველა ელემენტი ერთი რომელიმე ვიწრო სფეროდან უნდა იქნეს აღებული, რათა თითოეულმა მაყურებელმა მაშინვე თქვას: დიახ, ეს ასეა! ეს იმიტომ, რომ

მაყურებელს სურს მიიღოს სრულიად გარკვეული ემოციები იმ ბავშვის მსგავსად, კარუსელის ხის ცხენს რომ მოჯდომია და გული სიამაყით აღვსია. ამაყობს კი იმით, რომ ჭენება შეუძლია, ცხენი ჰყავს და სხვა ბავშვებს წინ ჩაუქროლებს; უჩვეულო სათავგადასავლო ოცნებას შეუპყრია იგი — თითქოს მოსდევინ ან თვითონ ეწევა ვინმეს და ა. შ. იმისათვის, რომ ბავშვმა ყოველივე ეს განიცადოს, მნიშვნელობა არა აქვს ხის ცხენის ნამდვილი მსგავსობის ხარისხს, არც იმას, რომ იგი მთელი დროის მანძილზე ერთ პატარა წრეს უვლის გარს. ასევეა მაყურებელიც, იგი მოდის თეატრში მხოლოდ იმისათვის, რათა შეძლოს წინააღმდეგობით სავსე სამყაროს ჰარმონიულზე გაცვლა, მისთვის არცთუ კარგად ცნობილი სამყაროსი — იმ სამყაროზე, სადაც მას შეუძლია იოცნებოს.

29

აი, ასე გამოიყურება თეატრი, სადაც ჩვენი ჩანაფიქრის განხორციელება გვწადია. აქამდე ამ თეატრმა ნათელჰყო, რომ შეეძლო იმედით სავსე ჩვენი მეგობრები, მეცნიერების ეპოქის პირმშობედ რომ მოვნათლეთ, შეშინებულ, მორწმუნე, „მოუხსნულ“ ბრბოდ ექცია.

30

მართალია, რომ დაახლოებით ამ ბოლო 50 წლის მანძილზე მათ უჩვენებდნენ ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველ, შედარებით დამაჭერებელ სურათებს; ასევე პერსონაჟებს, რომლებიც საზოგადოების გარკვეული მანკიერების ანდა სიერ-

თოდ მთელი საზოგადოებრივი წყობის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ. მათი ინტერესი იმდენად ძლიერი იყო, რომ ისინი ერთხანს მოთმინებით იტანდნენ ენის, ფაბულისა და სულიერი ჰორიზონტის განსაკუთრებულ შეზღუდვას, რადგან მეცნიერული სულის მაგრილებელმა სიომ ჭკნობის ბურუსში გახვია ეს ჩვეული ბრწყინვალეობა. ამ მსხვერპლს დიდი ნაყოფი არ გამოუღია. ცხოვრების ამსახველ სურათთა დახვეწამ ზიანი მიაყენა სიამოვნების ერთ წყაროს, ამასთან, დაუკმაყოფილებელი დატოვა მეორე. ადამიანთა ურთიერთობათა სფერო ხილვადი გახდა, მაგრამ არა ცხადი. ხელოვნების ძველი (მაგიური) საშუალებებით გავლიძებული გრძნობები უცვლელი სახით დარჩნენ.

31

როგორც ამჟამად, ასევე უწინ, თეატრები ერთი გარკვეული კლასის თავშექცევის ადგილს წარმოადგენდა, იმ კლასისა, რომელიც მეცნიერულ სულს საბუნებისმეტყველო სფეროთი ზღუდავდა და ვერ ბედავდა ადამიანთა ურთიერთობების სფეროზეც განევრცო იგი. თეატრალური მაყურებლის ის ერთი მუჭა პროლეტარული ნაწილი, რომელსაც ორიოდე უმნიშვნელო და გულშეუჭერებელი რენეგატი ინტელიგენტი უბამდა მხარს, ჯერ კიდევ იმ ძველ, თავშესაქცევ ხელოვნებას საჭიროებდა, მათ უღიმღამო ყოველდღიურ ცხოვრებას რომ ამსუბუქებდა.

32

ყველაფრის მიუხედავად გავსწოთ წინ! მოხდეს, რაც მოსახდენია! ჩვენ ამკარა ბრძოლაში ჩაევებით, ჰოდა, ვიბრძოლოთ

31

კიდევ. განა არ დავინახეთ, რომ ურწმუნობებამ მთები გადაად-
გილა? განა საქმარისი არაა იმის ცოდნა, რომ რალაცას გვიმა-
ლავენ? ზოგიერთების წინაშე ფარდაა ჩამოფარებული: მაშ,
მოდით, ავხადოთ იგი!

33

დღევანდელი თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების სტრუქ-
ტურას (სცენაზე წარმოსახვა) არ ასახავს როგორც საზოგადოე-
ბისაგან დამოკიდებულს (მაყურებელთა დარბაზში). ოდიპო-
სი, რომელმაც დაარღვია თავისი დროის ზოგიერთი ზნეობრივი
პრინციპი, რასაც საზოგადოება უჭერდა მხარს, ისჯება — ამაზე
ღმერთები ზრუნავენ, ისინი კრიტიკას არ ექვემდებარებიან.
შექსპირის მარტოხელა ტიტანები, რომლებიც გულში ატარე-
ბენ საკუთარი ბედის ვარსკვლავს, გიჟური შეუპოვრობით
ახორციელებენ თავის ფუტ და სავალალო მიზნებს, ისინი თა-
ვადვე ხდებიან საკუთარი სიკვდილის მიზეზი. ხოლო მათი გა-
ნადგურების მომენტში უკვე სიცოცხლე ხდება საზარელი და
არა სიკვდილი, ამდენად, აღარც კატასტროფა ექვემდებარება
კრიტიკას. ყველგან ადამიანთა მსხვერპლი! ბარბაროსული გა-
სართობები! ჩვენ ვიცით, რომ ბარბაროსებს აქვთ ხელოვნება.
მაშ, შევქმნათ ჩვენ სხვა ხელოვნება!

34

ნუთუ კიდევ დიდხანს მოუხდებათ ჩვენს სულებს „ზონზრო-
ხი“ სხეულების მიტოვება და სიბნელის საფარქვეშ, სცენაზე

32

წარმოდგენილი ზღაპრული განსახიერებებისაგან ლტოლვა, რათა მონაწილენი გავხდეთ იმ აღმაფრენისა, რაც „სხვაგვარად“ ჩვენთვის მიუღწეველია? მაგრამ განა შეიძლება ამას განთავისუფლება ვუწოდოთ, თუკი ყველა პიესის დასასრულს, რომელიც მხოლოდ ეპოქის თვალთახედვითაა ბედნიერი (განჭკრეტისა და წესრიგის აღდგენის ზეიმი) მშვიდად ვადვენებთ თვალს განჩინებას, რომელიც ასევე ზღაპრულია, როგორც თვით ეს განსახიერებანი, დასჯილნი თავისი ამაღლებულის გამო, ვითარცა რაიმე მიწიერი ცოდვებისათვის. ჩვენ ზოხვით ვიჭრებით „ოიდიპოსის“ სამყაროში, რადგან იქ კვლავ არსებობს წმინდა აკრძალვები, რომელთა არცოდნა ვერ დაგვიცავს სასჯელისაგან. ამასვე ვაკეთებთ „ოტელოს“ მიმართაც, რადგან ექვიანობა ჩვენც საკმაო განცდებში გვაგდებს და ყოველივე ეს საკუთრების უფლების გამო. „ვალენშტაინი“ ჩვენგან მოითხოვს კონკურენციაში თავისუფალ და ლოიალურ მონაწილეობას, თუ არადა იგი უბრალოდ შეწყვეტს არსებობას. ასეთივე ჩვეული დემონურობა შენარჩუნებულია ისეთ პიესებში, როგორიცაა, „აჩრდილები“ და „ფეიქრები“, სადაც საზოგადოება, როგორც „გარემო“, უფრო პრობლემატურად წარმოჩინდება. მაგრამ რადგანაც ჩვენ თავს გვახვევენ მთავარ პერსონაჟთა გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, საზოგადოების შესახებ ჩვენ იმაზე მეტს ვერაფერს ვიგებთ, რასაც ეს „გარემო“ იძლევა.

ჩვენ გვჭირდება თეატრი, რომელიც შეგვიქმნის არა მარტო გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, რის საშუალებასაც იძლევა ადამიანთა ურთიერთობათა ესა თუ ის ისტორიული გა-
3. ბერტოლტ ბრეჰტი 33

რემო და რომლის ფონზედაც მიმდინარეობს სცენური მოქმედება, არამედ გააღვიძებს და გამოიყენებს საჭირო აზრებსა და გრძნობებს ამ ისტორიული გარემოს გარდაქმნისათვის.

უნდა შეიძლებოდეს ამ გარემოს მისი ისტორიული ფარდობითობით განსაზღვრა. ეს იმას ნიშნავს, რომ კავშირი გავწყვიტოთ იმ ჩვეულებასთან, რომლის თანახმადაც ჩვენ წარსული დროის სხვადასხვა საზოგადოებრივ ფორმას მათი მრავალფეროვნებებისაგან ვძარცვავდით, რის შედეგადაც ისინი ბევრად თუ ცოტად ჩვენი თანამედროვე საზოგადოების მსგავსად გამოიყურებიან, ხოლო ეს უკანასკნელი კი ყველა ამ ოპერაციის შემდეგ იქნის რაღაც უკვე არსებულის, უბრალოდ, მარადიულისა და უცვლელის ხასიათს. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ სპეციფიკური ისტორიული თვისებები ყოველთვის არსებობდნენ და განუწყვეტლივ ცვალებადობენ. ასე, რომ ჩვენი საზოგადოებრივი წყობაც შეიძლება განისაზღვროს როგორც წარმავალი (კოლორიტი და ფოლკლორი, ბუნებრივია, ამ მიზანს ვერ მოემსახურება. ისინი ჩვენს თეატრებში ხომ სწორედ იმიტომ გამოიყენება, რომ ხაზი გაუსვან ადამიანთა ყოფაქცევის ფორმათა ივივობას სხვადასხვა ეპოქაში. რაც შეეხება ყოველივე ამისათვის საჭირო თეატრალურ საშუალებებს, მათზე ქვემოთ გვექნება საუბარი).

როცა ჩვენს პერსონაჟებს ვაიძულებთ იმოქმედონ სცენაზე საზოგადოების მამოძრავებელი ძალების შესაბამისად, რომლებიც სხვადასხვა ეპოქისათვის სხვადასხვაა, ამით ჩვენ ვართულებთ მათ შესისხლხორცებას. მაშინ მაყურებელს უბრალოდ

არ შეუძლია იგრძნოს: „მეც ასე მოვიქცეოდი“, არამედ უკეთეს შემთხვევაში შეუძლია თქვას: „აი მე რომ მსგავს პირობებში მეცხოვრა...“ ხოლო თუკი ჩვენ თანამედროვე პიესებს ისე ვითამაშებთ, როგორც ისტორიულს, მაყურებელს, შესაძლოა, მოეჩვენოს, რომ გარემოებანი, სადაც იგი იღვწის, ასევე განსაკუთრებულია და ეს უკვე არის კრიტიკის დასაწყისი.

38

დაუშვებელია, რომ ჩვენ „ისტორიული პირობები“ წარმოვიდგინოთ (და შესაბამისად წარმოვადგინოთ სცენაზე) როგორც ბნელი ძალები (უკანა პლანი); მათ ხომ თავად ადამიანები ქმნიან და ინარჩუნებენ (და ადამიანებივე გარდაქმნიან მათ): ისინი სცენაზე წარმოდგენილი კონკრეტული სიტუაციით განისაზღვრებიან.

39

თუ ისტორიულად განპირობებული პიროვნება წარმოსახულ ეპოქასთან შესაბამისად უპასუხებს და თუ სხვა ეპოქების ფონზე სხვაგვარად უპასუხებდა, განა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი „ზოგად პიროვნებას“ განასახიერებს? დიახ, დროისა და კლასის შესაბამისად აქ პასუხებიც სხვადასხვანაირია. თუკი ეს პიროვნება სხვა ეპოქაში იცხოვრებდა, თუნდაც სულ ცოტა ხნის წინათ, ვთქვათ ცულ პირობებში, ეჭვს გარეშეა, ის სხვაგვარად უპასუხებდა, მაგრამ სრულიად გარკვევით და აბსოლუტურად ისევე, როგორც სხვა რომელიმე მის ადგილას და მის ეპოქაში. აქედან განა არ გამომდინარეობს ის, რომ შესაძლებელია არსე-

35

ბობდეს კიდევ სხვაგვარი პასუხი? მაშ თავად სადღა იგი, ეს უკვდავ-უდარებელი არსება, რომელიც სრულიად განსხვავდება თავის მსგავსთაგან? სავსებით ნათელია, რომ მხატვრულმა სახემ იგი ხილვადი უნდა გახადოს, — ეს კი მაშინ მოხდება, როდესაც ეს წინააღმდეგობა თავად აისახება მხატვრულ სახეში. ისტორიულად უტყუარი სახე რამდენადმე ესკიზური იქნება, ხოლო შედარებით უფრო ჩამოყალიბებული ცენტრალური პერსონაჟის ირგვლივ მხოლოდ შეიმჩნევა სხვა დანარჩენი სიუჟეტური ხაზები. ანდა წარმოვიდგინოთ კაცი, რომელიც შორეულ მინდორში წარმოთქვამს სიტყვას, სადაც ან ის დროდადრო ცვლის თავის აზრს, ანდა უბრალოდ ერთიმეორის საპირისპირო აზრებს წარმოთქვამს ისე, რომ ექო ააშკარავებს ამ წინააღმდეგობებს.

40

მსგავსი სახეები მოითხოვენ თამაშის განსაკუთრებულ მე-თოდს, რომელიც მაცურებელს თავისუფალი და ნათელი დაკვირვების პირობებს უქმნის. მან უნდა შეძლოს ფაქტიური მონტაჟების განუწყვეტელი წარმოება ჩვენეულ კონსტრუქციაში, ამასთან, საზოგადოებრივი მამოძრავებელი ძალები აზრობრივად გამოთიშოს ანდა სხვა ძალებით შეცვალოს, რის შედეგადაც აქტუალური ურთიერთობანი ერთგვარი „არაბუნებრიობის“ ელფერს იძენენ, ამით კი აქტუალური მამოძრავებელი ძალები თავის მხრივ ბუნებრიობას კარგავენ და სცენური ასახვის საგნად იქცევიან.

ზუსტად ასევე შეუძლიან დაინახოს ჰიდროინჟინერმა მდინარე როგორც მის ნამდვილ კალაპოტში, ასევე თავის წარმოდგენაში არსებულ კალაპოტში, რომელიც მდინარეს შეიძლება ჰქონოდა, თუკი განსხვავებული იქნებოდა პლატოს დახრილობა ანდა წყლის დონე. და როგორც ჰიდროინჟინერი წარმოდგენაში ხედავს ახალ მდინარეს, ასევე სოციალისტსაც წარმოდგენაში ესმის ამ მდინარის ნაპირებზე მოსახლე გლეხების ახლებური საუბარი. ამრიგად, ჩვენმა მაყურებელმა უნდა ნახოს სცენაზე ამ მოჯამაგირეთა ცხოვრების ამსახველი სურათები, რომლებიც აღჭურვილი იქნებიან ზემოაღნიშნული ესკიზურობითა და გამომახილით.

სამსახიობო თამაშის მეთოდი, რომელიც პირველ და მეორე მსოფლიო ომებს შორის პერიოდში ბერლინის თეატრში „ამ შიფზაუერდამ“ გამოცდას გადიოდა მსგავსი სურათების შესაქმნელად, ეყრდნობა „გაუცხოების ეფექტს“. გაუცხოებად ასახვა ისაა, რომელიც ერთდროულად კიდევ გვაძლევს საგნის შეცნობის საშუალებას და მაინც უცხოდ წარმოგვიდგენს მას. ანტიკური და შუასაუკუნეების თეატრები თავიანთ პერსონაჟებს აუცხოებდნენ ადამიანთა და ცხოველთა ნიღბების დახმარებით, აღმოსავლური თეატრი დღესაც კი იყენებს გაუცხოების მუსიკალურ და პანტომიმურ ეფექტებს. ეს ეფექტები, ეჭვს გარეშეა, ხელს უშლიდნენ წარმოდგენის უშუალო ემოციურ შთაგრძნობას, თუმცა მათი ტექნიკა უფრო მეტად ემყარებოდა

ჰიპნოზური შთავონების პრინციპს, იმ მეთოდებისაგან განსხვავებით, რომელთა დახმარებითაც სცენაზე შეიძლება მიაღწიო გათამაშებული სიტუაციის შთაგრძნობას. ამ ძველი ეფექტების საზოგადოებრივი ფუნქციები მთლიანად განსხვავდებოდნენ თანამედროვეთაგან.

~ 43

გაუცხოების ძველებური მეთოდები მთლიანად გამორიცხავენ მაყურებლის ჩარევას ასახულში, რაღაც უცვლელ ფენომენად აქცევენ მას. ახალ მეთოდებს არაფერი ახირებულობისა არ ახასიათებს, მხოლოდ არამეცნიერული თვალი თუ მონათლავს მათ ახირებულად. გაუცხოების ახლებურმა მეთოდებმა საზოგადოებრივად განპირობებულ მოვლენებს უნდა ჩამოაშორონ „კარგად ცნობილის“ შტამპი, რომელიც მათ დღესაც იცავს ყოველგვარი ჩარევისაგან.

44

დიდი ხნის მანძილზე უცვლელი საერთოდაც უცვლელი ჩანს. ყოველი ფენის ნაბიჯზე ჩვენ ვხვდებით მოვლენებს, რომლებიც იმდენად თავისთავად ცხადია, რომ მათში გარკვევა ზედმეტადაც კი მიგვაჩნია. ერთმანეთთან ურთიერთობაში განცდილს ადამიანები კაცობრიობის ცხოვრებისეულ გამოცდილებად მიიჩნევენ. ბავშვი, რომელიც მოხუცთა შორის ცხოვრობს, მათგან სწავლობს კიდევ. იგი მოვლენებს ისეთნაირად აღიქვამს, როგორი სახითაც ისინი ჩაივლიან მის თვალწინ. ხოლო თუკი რომელიმე მათგანი საკმაოდ გაბედული აღმოჩნდება

და იმაზე მეტ რაოდენობაზე, ვიდრე მისთვისაა განკუთვნილი, მისი ეს სურვილი მხოლოდ გამონაკლისი იქნება. მაშინაც კი, თუკი იგი „განგებულ“ წყალობას იმასთან გააგივივებდა, რაც მას საზოგადოებამ, მის მსგავს არსებათა ძლიერმა ჯამაათმა, განუმზადა, იგი ამ საზოგადოებას აღიქვამდა, როგორც განუყოფელ მთელს, რომელიც უფრო მეტს წარმოადგენს ვიდრე მისი შემადგენელი ნაწილების ჯამი და რომელზედაც შეუძლებელია ზემოქმედება. ყოველივე ამის მიუხედავად, ზემოქმედებისადმი მდგრადი ეს ძალა მისთვის კარგად ნაცნობი იქნებოდა, ხოლო, აბა ვინ არ ერწმუნება იმას, რაც უკვე საკმაოა ცნობილი? იმისათვის, რომ აშკარად დამაჯერებელ, ცნობილ მოვლენათა უმრავლესობა ადამიანს წარმოუდგეს იმდენადვე აშკარად საეჭვოდ, საჭიროა მან თავის თავში განავითაროს ის უცხო მზერა, რომლითაც დიდი გალილეი აკვირდებოდა ჭალის რწევას. ამ რწევამ განაცვიფრა იგი, თითქოს რაღაც მოულოდნელისა და გაუგებარის მოწმე შეიქმნა; ამის წყალობით გალილეი მანამდე უცნობ კანონზომიერებათა აღმოჩენამდე მივიდა. სწორედ ეს მზერა, რამდენადაც რთული, იმდენად პროდუქტიული, უნდა განავითაროს თეატრმა თავის მაყურებელში. მან უნდა მოხიბლოს მაყურებელი, ეს კი მიიღწევა „კარგად ცნობილის“ გაუცხოების ტექნიკის საშუალებით.

რომელი ტექნიკა აძლევს თეატრს იმის საშუალებას, რომ მან სცენური სახეების შესაქმნელად გამოიყენოს ახალი საზოგადოებრივი მეცნიერების, დიალექტიკური მატერიალიზმის მეთოდი? ეს მთელი საზოგადოების მამოძრავებელი ძალებს

წვდომის მიზნით განიხილავს საზოგადოებრივ მდგომარეობებს როგორც პროცესებს და თვალყურს ადევნებს მათ წინააღმდეგობრიობას. ამ მეთოდისათვის ყველაფერი არსებობს იმდენად, რამდენადაც ეს ყველაფერი ცვალებადობს, ე. ი. წინააღმდეგობაშია საკუთარ თავთან. ეს აგრეთვე ვრცელდება ადამიანთა გრძობაზე, ასრებასა და ქცევებზე, რომლებშიაც ყოველთვის გამოიხატება მათი საზოგადოებრივი ყოფის ესა თუ ის ფორმა.

46

ჩვენი საუკუნე, რომელიც ბუნების ეგზომ უამრავ და მრავალფეროვან გარდაქმნებს ახორციელებს, ხასიათდება ერთი მისწრაფებით: ყველაფერს ჩაწვდეს ისე, რომ მერე მასში ჩარევა შეძლოს. ჩვენ ვამბობთ, რომ ადამიანის ბუნება გოდორია, ამიტომ ბევრსაც უნდა მოველოდეთ მისგან. იგი არ უნდა დარჩეს ისეთად, როგორც არის და იგი არ შეიძლება აღვიჭვათ მხოლოდ ისეთად, როგორც არის, არამედ ისეთად, როგორც შეიძლებოდა გამხდარიყო. ჩვენ არ უნდა ამოვიდოდეთ მისგან, არამედ უნდა ვისწრაფოდეთ მისკენ. ეს კი ნიშნავს, რომ მე უბრალოდ მის ადგილზე კი არ უნდა დავჯდე, არამედ მის პირდაპირ, ამასთან წარმოვადგენდე ყველა ჩვენგანს. ამიტომაც თეატრმა უნდა განაუცხოოს ის, რასაც აჩვენებს.

47

„გაუცხოების ეფექტის“ მიღწევის მიზნით მსახიობმა უნდა დაივიწყოს ყველაფერი ის, რასაც იგი იმ დროს სწავლობდა, როცა ცდილობდა თავისი თამაშით მის მიერ განხორციელებუ-

ლი სახეებით მაყურებლის ემოციურ შერწყმისათვის მიედწია. მის მიზანს არ უნდა შეადგენდეს მაყურებლის ტრანსში ჩაგდება და თავადაც არ უნდა ვარდებოდეს ტრანსში, მისი კუნთები არ უნდა იყოს დაძაბული. მაგალითად, ავიღოთ თუნდაც ის, რომ მსახიობი აბრუნებს თავს და ძაბავს კისრის კუნთებს. ამ მოქმედებას „მაგიურად“ თან სდევს მაყურებელთა მზერისა და, გნებავთ, თავის მოძრაობაც; ეს უკვე ასუსტებს ყოველგვარ გონებრივ განჭვრეტას თუ შეგრძნებას, რაც ამ უესტს შეეძლო გამოეწვია. მსახიობის მეტყველება თავისუფალი უნდა იყოს მღვდლებისათვის დამახასიათებელი მონოტონური კილოსა და იმ კაღენციებისაგან, რომლებიც უნანავებენ მაყურებელს, რის გამოც თვალსა და ხელს შუა ქრება აზრი. მაშინაც კი, როცა მსახიობი შეშლილს განასახიერებს, შეშლილივით არ უნდა მოქმედებდეს, რადგან ასეთ შემთხვევაში მაყურებელი ვეღარ გაიგებს, რას შეუპყრია ამ მსახიობის მიერ განსახიერებული პერსონაჟი.

48

არც ერთ წამს არ უნდა დაგუშვავთ მსახიობის სრული გარ-¹
დაქმნა განსახიერებულ პერსონაჟად. „ის არ თამაშობდა ლირს,
ის თავად იყო ლირი“, — ასეთი განაჩენი მსახიობისთვის გამა-
ნადგურებელი იქნებოდა. ის ვალდებულია უბრალოდ აჩვენოს
თავისი პერსონაჟი ანდა, უკეთ რომ ვთქვათ, არა მარტო განი-
ცადოს იგი. ეს, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ, თუ იგი ბობო-
ქარ პერსონაჟს განასახიერებს, თვითონ ცივი და გულგრილი
უნდა იყოს. და მაინც მისი საკუთარი ემოციები მთლიანად არ
უნდა იყოს მის მიერ განსახიერებული გმირის ემოციების

41

ტოლფასი, რათა მაყურებლის ემოციებიც არ გაიგივდნენ პერსონაჟის ძირითად ემოციებთან. მაყურებელს სრული თავისუფლება უნდა ჰქონდეს.

ის, რომ მსახიობი ორმაგი სახით წარმოდგება სცენაზე, როგორც, მაგალითად, ლოუტონი და როგორც გალილეი, რომ წარმომსახველი ლოუტონი არ იკარგება წარმოსახულ გალილეიში, რის გამოც შესრულების ამ მეთოდს „ეპიკური“ დაერქვა, ბოლოს და ბოლოს სხვა არაფერია, თუ არა ის, რომ შესრულების ნამდვილი, ცოცხალი პროცესი აღარ იქნება შენიღბული. დიახ, სცენაზე იმყოფება სწორედაც ლოუტონი, რომელიც გვიჩვენებს, თუ როგორ წარმოუდგენია მას გალილეი. მისი თამაშით მოხიბლული მაყურებელი, რა თქმა უნდა, ისედაც არ დაივიწყებდა ლოუტონს, მაშინაც კი, იგი სრულ გარდასახვას რომ ცდილიყო, მაგრამ მაშინ ის მაყურებელამდე ვეღარ მოიტანდა თავის საკუთარ შეხედულებებსა და გრძნობებს; — ისინი მთლიანად შთაინთქმებოდნენ გამოსახულების მიერ. ამ შემთხვევაში იგი თავისი გმირის აზრებსა და გრძნობებს თავისად გაიხდიდა და ბოლოს, მართლაც, ერთადერთ ნიმუშს მივიღებდით, და ამ ნიმუშებს იგი ჩვენც მოგვახვევდა თავს. თავიდან რომ აიცილოს ამგვარი უძლურება, მსახიობი ვალდებულია ჩვენების აქტი მხატვრულ სანახაობად გარდაქმნას. აი, ერთ-ერთი დამხმარე სცენური ხერხი, რომლის გამოყენებაც შეიძლება: რათა პერსონაჟის ჩვენება გამოეყოთ, როგორც ჩვენი წარმოდგენის დამოუკიდებელი ნაწილი, შეგვიძლია ის განსაკუთრებული ქესტით აღვჭურვოთ. დაე, თვით მსახიობი ეწეო-

დეს სიგარეტს, მაგრამ ყოველთვის, ვიდრე იგი გვაჩვენებდეს გამონაგონი პერსონაჟის შემდგომ მოქმედებას, გვერდზე გადასდოს სიგარეტი. თუ ამასთან ადგილი არ ექნება აჩქარებას, ხოლო ძალდაუტანებლობა არ მოგვეჩვენება დაუდევრობად, მაშინ ჩვენს წინ იდგება მსახიობი, რომელიც საშუალებას მოგვცემს თავისუფლად ვიაზროვნოთ ანდა მის აზრებს გავყვეთ.

50

მსახიობის მიერ შექმნილი სახის გადმოცემაში საჭიროა კიდევ ერთი ცვლილების შეტანა, რომელიც აგრეთვე „აუბრალოებს“ წარმოდგენას. მსახიობმა არ უნდა მოატყუოს მაყურებელი, თითქოსდა სცენაზე იმყოფება არა ის, არამედ გამოგონილი პერსონაჟი. ზუსტად ასევე, მან არ უნდა მოატყუოს მაყურებელი, თითქოსდა ყველაფერი სცენაზე მიმდინარე პირველად და უკანასკნელად ხდება და წინასწარ არ არის დაზეპირებული. შილერისეული გამიჯვნა, რომლის მიხედვითაც, რაფსოდის მხოლოდ გარდასულის შესახებ მოგვითხრობს, ხოლო მსახიობი აწმყოში მოქმედებს, დღეს უკვე საფუძველმოკლებულია. მსახიობის თამაშში სრულიად აშკარად უნდა ჩანდეს, რომ მისთვის უკვე დასაწყისშივე და შუაში ცნობილია დასასრული, და ამიტომაც იგი უნდა „დარჩეს სრულიად თავისუფალი და მშვიდი“. იგი ცოცხალი გამოხატულებებით მოგვითხრობს თავის გმირზე, ამასთან მან თავის პერსონაჟზე გაცილებით მეტი იცის, ხოლო „ახლა“-ს და „აქ“-ს იგი იყენებს არა როგორც სცენური პირობითობით განსაზღვრულ ფუნქციას, არამედ მათ გამოყოფს გუშინდელისა და სხვა ჩვეულებრივი პირობებისა-

გან, რისი წყალობითაც ნათელი ხდება მოვლენათა შორის არსებული კავშირი.

ეს განსაკუთრებით აუცილებელია იმ მოვლენების ასახვისას, რომელშიც მასა მონაწილეობს, ანდა გარემომცველი სამყაროს მნიშვნელოვანი ცვლილებების ჩვენებისას, როგორც, მაგალითად, ომებისა და რევოლუციების დროს. მაშინ მაყურებელს შეეძლება წარმოიდგინოს საერთო მდგომარეობა და მოვლენათა საერთო მსვლელობა, მას შეეძლება, მაგალითად, ერთი რომელიმე ქალის საუბრის მოსმენისას, აზრობრივად გაიგონოს ისიც, რასაც ეს ქალი მას ორი კვირის შემდეგ ეტყვის, და ის, თუ რას ლაპარაკობენ ამის შესახებ სხვა ქალები სხვაგან. ეს შესაძლებელი იქნებოდა მაშინ, თუკი მსახიობი ქალი ითამაშებდა ისე, თითქოს ამ ქალმა მთელი ეპოქა განვლო ბოლომდე და ამბობს იმას, რაც ახსოვს, რაც იცის მომავალზე, ამბობს ყველაზე მნიშვნელოვანს იქიდან, რაც უნდა თქმულიყო ამ ეპოქის შესახებ მოცემულ ასასახ მომენტში, რადგანაც ამ ეპოქაში მხოლოდ ისაა საჭირო, რაც საბოლოოდ აღმოჩნდა აუცილებელი. პიროვნების ასეთი გაუცხოება, როგორც „სახელდობრ, მოცემული პიროვნების“ და „სახელდობრ, მოცემული პიროვნებისა სწორედ ახლა“, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუკი არ იქმნება იმის ილუზია. რომ მსახიობი პერსონაჟია, ხოლო სპექტაკლი — ასახული მოვლენა.

აღმოჩნდა, რომ აქ აუცილებელია დავთმოდ კიდევ ერთი ილუზია. თითქოსდა ყოველი ჩვენგანი ასახული პერსონაჟის ადგილას ასევე მოიქცეოდა. „მე ვაკეთებ ამას“ გადაიქცა „მე გავაკეთე ეს“-ად, ახლა კი საჭიროა „მან გააკეთა ეს“ გადაიქცეს „მან გააკეთა ეს და სხვა არაფრად“. როდესაც საქმეს ხასიათს და ხასიათს საქმეს უხამებენ, ძალიან დიდ გამარტივებას აქვს ადგილი. აქ უკვე ვეღარ აჩვენებ იმ წინააღმდეგობებს, რომლებიც სინამდვილეში არსებობენ ქცევებსა და ხასიათებს შორის. საზოგადოების განვითარების კანონები არ შეიძლება წარმოვადგინოთ „იდეალურ შემთხვევებზე“, რადგანაც „არა-იდეალურობა“ (წინააღმდეგობრიობა) სწორედაც განუყოფელია განვითარებისაგან, აგრეთვე იმისგან, რაც ვითარდება. საჭიროა მხოლოდ, — ეს კი უკვე აუცილებელიცაა, — შეიქმნას საერთოდ რაღაც პირობები ექსპერიმენტული კვლევისათვის, ეს ნიშნავს, რომ დასაშვები იქნება საწინააღმდეგო ექსპერიმენტის შესაძლებლობაც. განა აქ საერთოდ საზოგადოებას ისე არ განვიხილავთ, თითქოს მისი ყოველი მოქმედება ექსპერიმენტის ხასიათს ატარებდეს?

თუ რეპეტიციას მსახიობმა შეიძლება გამოიყენოს სახეში ჩაწვდომა (წარმოდგენის დროს ეს დაუშვებელია), მხოლოდ და მხოლოდ იმ პირობით, რომ ეს ჩაითვლება დაკვირვების ერთ-ერთ იმ მრავალ მეთოდთაგან, რომელიც მას გააჩნია. ეს მეთოდი, ეგზომ უზომოდ რომ გამოიყენება თანამედროვე თეატრში,

სასარგებლოა რეპეტიციების დროს, რადგანაც იგი ეხმარება მსახიობს მისი პერსონაჟის ხასიათის დახვეწაში. და მაინც სახეში ჩაწვდომა ყველაზე პრიმიტიული საშუალებაა, როცა მსახიობი უბრალოდ ეკითხება თავის თავს: როგორი ვიქნებოდი მე, თუკი ესა და ეს შემემთხვეოდა? როგორ შეიძლება გამოვიყურობოდე, ამისა და ამის თქმისა და კეთებისას? — იმის მაგივრად რომ ეკითხა: როგორი დავინახე მე ის ადამიანი, რომელმაც ესა და ეს თქვა და ეს გააკეთა? და ამგვარად, ყველაფრის შეკრებითა და თავმოყრით ახალი სახე შექმნას, რის მეშვეობითაც ბუნებრივი იქნებოდა სცენაზე მიმდინარე ამბავი და კიდევ ბევრი რამ. სახის მთლიანობა სწორედაც მისი ცალკეული თვისებების წინააღმდეგობით მიიღწევა.

54

დაკვირვება სცენური ხელოვნების ძირითადი შემადგენელი ნაწილია. მსახიობი აკვირდება სხვა ადამიანებს და, როცა იგი მთელი თავისი კუნთებითა და ნერვებით ბაძავს მათ, ეს მისთვის ერთდროულად აზროვნების პროცესიცაა. მაგრამ ცარიელი მიბაძვით უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ იმას აღმოვაჩინთ, რასაც ვაკვირდებით, — ეს კი საკმარისი არაა, რადგან ყველაფერი, რასაც ორიგინალი ლაპარაკობს, საკუთარი თავის მიმართ, ძალზე ხმადაბლა წარმოთქვამს. იმისათვის, რომ უბრალო მიბაძვიდან სახემდე მივიდეს, მსახიობი ადამიანებს უყურებს ისე, თითქოს ისინი მის წინაშე თავიანთ როლებს ასრულებენ, მოკლედ, თითქოს ისინი მას თავისი მოქმედების განსჯისაკენ მოუწოდებდნენ.

გარკვეული შეხედულებებისა და განზრახვების გარეშე შექმნილია სახეების შექმნა. ცოდნის გარეშე ვერაფერს უჩვენებ. მაშ საიდანღა გავიგოთ, რა არის შესწავლის ღირსი? თუ მსახიობს არ უნდა, რომ იყოს თუთიყუში ანდა მიიმუნე, იგი უნდა ფლობდეს თანამედროვე მოძღვრებებს ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის შესახებ, ამასთან, იყოს კლასთა ბრძოლის უშუალო მონაწილე. ზოგიერთს ეს დამამცირებლადაც შეიძლება მოეჩვენოს, რამეთუ მათთვის ხელოვნება, — თუკი ანაზღაურება მოწესრიგებულია, — უმაღლესი სფეროს კატეგორიაა. თუმცა კაცობრიობისათვის გადამწყვეტი მოვლენები განისაზღვრებიან ბრძოლით, რომელიც დედამიწაზე მიმდინარეობს და არა ზეცაში. მებრძოლ კლასებს ზემოთ ვერაფერს დადგება, რადგანაც ვერაფერს დადგება ადამიანის ზემოთ. საზოგადოებას არ გაააჩნია ერთი საერთო რუპორი, სანამდის იგი მებრძოლ კლასებადაა დაყოფილი. ამიტომაც ხელოვნებაში „არაპარტიულობა“ ნიშნავს მხოლოდ ეკუთვნოდე „გაბატონებულ“ პარტიას.

ამიტომაც საკუთარი თვალსაზრისის არჩევა სასცენო ხელოვნების მეორე, ასევე ფრიად საყურადღებო ნაწილს შეადგენს, ხოლო ეს არჩევანი — თეატრის კედლებს გარეთ უნდა მოხდეს. როგორც ბუნების გარდაქმნას, ასევე საზოგადოების გარდაქმნასაც ხორცი უნდა შეასხას მეცნიერების ეპოქის თეატრმა.

გაყვავთ თხრობას და ამასობაში შევეცდებით განვიხილოთ ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე როგორ უნდა წაიკითხოს მსახიობმა თავისი როლი. მთავარი ისაა, რომ მან იგი მეტისმეტად სწრაფად არ „აითვისოს“. და თუ ის მაშინვე შეარჩევს ყველაზე ბუნებრივ ინტონაციას თავისი ტექსტისათვის და მისი წარმოთქმის ყველაზე მოხერხებულ მანერას, სულერთია, მან საკუთრივ ტექსტის შინაარსი უნდა განიხილოს როგორც არცთუ მთლად ბუნებრივი რამ, ეჭვის ქვეშ უნდა დააყენოს იგი და ეს ყველაფერი დაუპირისპიროს საკუთარ შეხედულებებს ზოგად საკითხებზე, ასევე, აწონ-დაწონოს ამ თემასთან დაკავშირებული სხვა შესაძლებელი გამონათქვამები; ერთი სიტყვით, თავი ისე უნდა დაიჭიროს, თითქოს ეს ყოველივე მას ძლიერ აკვირვებს. ეს აუცილებელია არა მხოლოდ იმისათვის, რომ მან სახის შექმნა არ დაამთავროს მეტისმეტად ადრე, კერძოდ, მანამდე, სანამ არ არის დადგენილი ყველა მისი სხვა გამონათქვამი, და, რაც მთავარია, სხვა პერსონაჟთა გამონათქვამები, წინააღმდეგ შემთხვევაში სახისათვის კიდევ ბევრი სხვა რამის დამატება მოგვიხდებოდა, — არამედ, რაც მთავარია, იმისათვის, რომ სახის შექმნაში შევიტანოთ მკაფიო დაპირისპირება — „არა ეს, არამედ“, რომლისგანაც ძალიან ბევრია დამოკიდებული, თუკი გვინდა, რომ მაყურებელმა, როგორც საზოგადოების წარმომადგენელმა თეატრში, მიმდინარე მოვლენებს მათი გარდაქმნის პოზიციებიდან შეხედოს. ამას გარდა, თითოეული მსახიობი, ნაცვლად იმისა, რომ მისთვის ხელმისაწვდომ „ზოგად კაცობრიულს“ წაეპოტინოს, ვალდებულია ესწრაფოდეს მისთვის ჯერ კიდევ ხელმიუწვდომელს, სპეციფიკურს. და ყველა

თავისი პირველი შთაბეჭდილება, სიძნელე, კრიტიკა და შეცბუნება დაიმახსოვროს ტექსტთან ერთად, რათა თავისი პერსონაჟის საბოლოო ჩამოყალიბებისას ისინი კი არ დაიკარგოს და განადგურდეს, არამედ, პირიქით, შენარჩუნებულ იქნას და შესამჩნევი დარჩეს, რადგან შექმნილმა სახემაც და სხვა ყველაფერმაც მაყურებელი უფრო უნდა განაცვიფროს, ვიდრე დააწმუნოს.

58

მსახიობის სწავლება უნდა მიმდინარეობდეს სხვა მსახიობთა სწავლების პარალელურად, ხოლო მისი მუშაობაც როლზე უნდა ემთხვეოდეს სხვა მსახიობების მუშაობას მათ როლებზე, რადგან უმცირესი საზოგადოებრივი ერთეული ერთი ადამიანია კი არ არის, არამედ ორი. ცხოვრებაშიაც ხომ სხვებთან ურთიერთობაში ვყალიბდებით.

59

ჩვენი თეატრის ერთ-ერთ უზნეობად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ წამყვანი მსახიობი, „ვარსკვლავი“ იმის წყალობით „აღმობრწყინდება“, რომ სხვა მსახიობებს აიძულებს ემსახურონ მას. იგი გაითამაშებს საშინელ ანდა ბრძენ პერსონაჟს და ამავე დროს თავის პარტნიორებს აიძულებს ისეთი პერსონაჟები განასახიერონ, შიშით რომ ცახცახებენ ანდა მოწონება აღბეჭდვით სახეზე. უკვე მარტო იმისათვის, რომ ყველას სარგებლობა მოუტანო და ამით ფაბულასაც გაუღო ხარკი, მსახიობები რეპეტიციებზე უნდა ცვლიდნენ ერთმანეთში როლებს, რათა პერსონაჟებმა ერთმანეთისაგან მიიღონ ის, რაც ერთმანეთისა-

• ბერტოლტ ბრეჰტი

49•

ჯან ესაჭიროებათ. მსახიობთათვის არც ის იქნებოდა ურიგო, თუკი ისინი თავის პერსონაჟებს დუბლიორთა შესრულებით ანდა კიდევ სხვა დადგმებში ნახავდნენ. მამაკაცის მიერ ქალის როლის შესრულების დროს (ანდა, პირიქით) პერსონაჟის სქესის ნიშნები უფრო მკვეთრად გამოიკვეთება; კომიკოსის მიერ შესრულებული ტრაგიკული თუ კომიკური როლი ახალ ასპექტებს იძენს. ყოველი მსახიობი, როცა იგი უშუალოდ მონაწილეობს საკუთარი პერსონაჟის მოწინააღმდეგე სახეთა ფორმირებაში ანდა სულაც თვითონ გაითამაშებს მათ, პირველ რიგში უზრუნველყოფს თავისთვის იმ გადამწყვეტ საზოგადოებრივ თვალსაზრისს, საიდანაც გამომდინარე იგი აჩვენებს თავის პერსონაჟს. ბატონი იმდენადაა ბატონი, რამდენადაც ყმა აძლევის მას ამის საშუალებას.

60

როცა მოცემული პერსონაჟი პიესის სხვა გმირებს შორის გამოჩნდება, მან, ბუნებრივია, უკვე გაიარა გულმოდგინე დამუშავება, და მსახიობს კარგად უნდა ახსოვდეს ტექსტიდან გამომდინარე ყველა მისი ვარაუდი. მაგრამ საკუთარ თავზე ყველაზე მეტს იგი შეიტყობს იმ ურთიერთობებიდან, როგორადაც მოეპყრობიან მას პიესის სხვა პერსონაჟები.

61

იმ მდგომარეობათა სფეროს, რომლებსაც პერსონაჟები ერთმანეთის მიმართ იკავებენ, ჩვენ ჟესტის სფეროს ვუწოდებთ. სხეულის მდგომარეობა, ინტონაცია და მიმიკა განისა-

ზღვრება გარკვეული საზოგადოებრივი „Gestus“-ით¹: პერსონაჟებს შეუძლიათ ერთმანეთი ან ლანძღონ, ან აქონ, ანდა ჭკუა დაარიგონ. იმ პოზიციებს, რომლებსაც ერთი ადამიანი იკავებს მეორის მიმართ, მიეკუთვნება ისეთი, ერთი შეხედვით ძალზე პირადული გამოვლინებები, როგორიცაა, მაგალითად, ავადმყოფობის დროს ფიზიკური ტკივილის ანდა რელიგიურობის გამოძვლავნება. მსგავსი ექსტრემი გამოხატულებანი მეტწილად რთული და წინააღმდეგობრივია იმდენად, რომ მათი ერთი სიტყვით გადმოცემა შეუძლებელია, ამიტომ მსახიობმა უნდა ეცადოს არაფერი დაკარგოს შექმნილის სახის საჭირო გაძლიერების დროს, არამედ გააძლიეროს მთელი კომპლექსი.

62

მსახიობი იმ შემთხვევაში იმორჩილებს თავის პერსონაჟს, როცა ის კრიტიკულად მიჰყვება როგორც თავისი გმირის, ასევე მისი მოწინააღმდეგე და პიესის სხვა პერსონაჟთა სხვადასხვა გამონათქვამს.

63

უფრო ღრმად რომ ჩავწვდეთ ექსტრემის შინაარსს, გავყვეთ ჩემი ერთ-ერთი ახალი პიესის „გალილის ცხოვრების“ დასაწყის სცენებს. და რადგან ცალკეულ მოვლენათა ურთიერთგაშუქების პრობლემის განხილვაც გვინდა, ამიტომ, მოდით, დავუშვათ, რომ პიესის პირველ გაცნობაზე არაა მსჯელობა.

¹ Cestus — ექსტი; ბრეტან — სასცენო ქცევა (მთ.)

პიესა იწყება იმით, რომ ორმოცდაექვსი წლის გმირი დილით ზედატანის ბანვას შესდგომა. დროდადრო იგი დაბანას წყვეტს, წიგნებში იქექება და პატარა ბიჭუნას ანდრეა ზარტის ლექციას უკითხავს მზის ახალ სისტემაზე. და შენ¹, თუკი ამის გაკეთება მოგიწევს, განა არ უნდა იცოდე, რომ პიესა დასრულდება სამოცდათვრამეტი წლის გალილეის ვახშმით მას შემდეგ, რაც იგივე მოწაფე სამუდამოდ მიატოვებს მას? ამ დროისათვის ის უფრო მეტადაა მოტეხილი, ვიდრე წლებს შეეძლოთ ამის მოხდენა. იგი შეუკავებელი სიხარბით თქვლევს და სხვა აღარაფერზე ფიქრობს, ყოვლად უსირცხვილოდ მიატოვებს მასწავლებლის მოწოდებას, ვითარცა მძიმე რამ ტვირთს, და ამას აკეთებს კაცი, რომელიც ერთ დროს დაუდევრად წრუპავდა რძეს და ბიჭის განსწავლას ეშურებოდა. ნუთუ მართლაც დაუდევრად სვამს იგი რძეს? ნუთუ რძის სმისა და წყლის პროცედურისაგან მიღებულ ამ სიამოვნებას არაფერი აქვს საერთო მის ახალ აზრებთან? არ დაივიწყო, რომ მისთვის აზროვნებაც განცხრომაა: ეს ცუდია თუ კარგი? მე შენ გირჩევ, რომ ეს ყოველივე წარმოსახო როგორც კარგი რამ, რადგან მთელ პიესაში შენ ვერაფერს იპოვი, საზოგადოებისათვის ამგვარი აზროვნების მავნებლობას რომ მოწმობდეს; ესეც არ იყოს, იმედი მაქვს, შენ თავად ხარ მეცნიერების საუკუნის მამაცი პირმშო. მაგრამ ამასთან, გარკვევით ვახსოვდეს, რომ ამის გამო კიდევ ბევრი საშინელება მოხდება, რომ კაცი რომელიც ამ ახალ საუკუნეს აქ ხელგაშლილი ხედება, ბოლოს იძულებული შეიქმნება ბრძოლა გამოუტყნადოს მას. ეს ახალი ეპოქა ზიზღით მოიცილებს მას, თუმცა მემკვიდრეობად მიიღებს მთელ მის მონაპოვარს. რაც

¹ ბრეჰტი მსახიობს გულისხმობს (მთ.)

შეეხება ლექციას, ეს უკვე შენ გადაწყვიტე: ამ კაცს მართლაც ისე აქვს გული სავსე, რომ დღემილი არ შეუძლია და მზადა ნებისმიერ კაცს, ბავშვებსაც კი მოუთხროს ამის შესახებ, თუ თავდაპირველად ბავშვმა უნდა გამოსტყუოს მას ეს ცოდნა, ბავშვმა, რომელიც კარგად იცნობს მას და დიდ ინტერესს ამჟღავნებს ცოდნისადმი. ანდა იქნებ ორივე ვერ იკავებს თავს? ერთი — კითხვებისაგან, მეორე — პასუხებისაგან? ასეთი დაძმობილება იმითაც არის საინტერესო, რომ მომავალში მას სასტიკად დაანგრევენ. ცხადია, შენ აჩქარებით მოისურვებ დედამიწის მოძრაობის დემონსტრირებას, რადგან ამაში არავინ გიხდის ფულს, მაგრამ, აი, გამოჩნდება უცნობი შეძლებული მოწაფე და მეცნიერის დროსაც ოქროს ფასი დაედება. მოსწავლე არავითარ ინტერესს არ ამჟღავნებს, მაგრამ მას უნდა მოემსახურონ, გალილეი ხომ უსახსროა, და ამიტომაც უნდა ჩადგეს შეძლებულსა და ინტელიგენტს შორის და ოხვრით გააკეთოს არჩევანი. რაკი ამ ახალბედს ის ბევრს ვერაფერს შეასწავლის, თვითონ ეშურება მისგან განსწავლას — იგი შეიტყობს ტელესკოპის არსებობის შესახებ, რომელიც ჰოლანდიაში გამოიგონეს და თავისებურად გამოიყენებს დილის საათების ფუჭად გაცდენას. მოდის უნივერსიტეტის რექტორი. გალილეის შუამდგომლობა ხელფასის მომატების თაობაზე უარყოფილია. უნივერსიტეტს არ სურს იმდენივე გაიღოს ფიზიკური თეორიებისათვის, რამდენსაც იხდის თეოლოგიურისათვის. იგი მოითხოვს გალილესაგან, რომელიც კვლევადიებით, ამ არცთუ მაინცდამაინც სახარბიელო საქმიანობა დაკავებული, ისეთი რამის შექმნას, რასაც პრაქტიკული გამოყენება ექნება. უკვე იმის მიხედვით, თუ როგორ სთავაზობს გალილეი თავის ტრაქტატს, შენ შეგიძლია დარწმუნდე, რომ იგი შეჩვეულია უარსა და საყვედურს. კურა-

ტორი მას შეახსენებს, რომ რესპუბლიკა უზრუნველყოფს კვლევა-ძიების თავისუფლებას, თუმცა მცირე საფასურს უხდის ამაში. გალილეი პასუხობს, რომ ასეთი თავისუფლება მას ბევრს ვერაფერს არგებს. მისთვის მთავარია თავისუფალი დრო, რომლის უზრუნველყოფა მხოლოდ კარგ ხელფასს შეუძლია. შენ სწორედ მოიქცევი, თუ მას ამ მოუთმენლობას დიდკაცობაში არ ჩამოართმევ, ის ხომ მართლაც ღარიბია, და ეს არ უნდა გამოგრჩეს მხედველობიდან, რადგან სულ მალე ამის შემდეგ, შენ მას სულ სხვაგვარად მოაზროვნეს იხილავ, — ეს კი გარკვეულ ახსნა-განმარტებას მოითხოვს: მეცნიერული სიმართლის საუკუნის ეს მებაირახტრე ფიქრობს, როგორ გამოსტყუოს სახელმწიფოს ფული და მას შესთავაზებს ტელესკოპს როგორც საკუთარ გამოგონებას. შენ გაოცებას ვერ ფარავ, რომ მეცნიერი ამ ახალ გამოგონებაში მხოლოდ ორიოდ სკუდის ხედავს და ტელესკოპს სწავლობს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ თვითონ მიიწეროს მისი აღმოჩენა. მეორე სცენაში, სადაც იგი ამ აღმოჩენას ვენეციელ დიდებულებს მიჰყიდის და, ამასთან, ყალბი პათეტიკით შემკულ სიტყვას წარმოთქვამს, თითქმის ივიწყებს ფულს, რადგან აღმოაჩენს, რომ ამ ინსტრუმენტს შეიძლება ჰქონდეს არა მარტო სტრატეგიული, არამედ ასტრონომიული დანიშნულება. საქონელს, რომლის წარმოებაც მას აიძულებს (დიახ, ახლა სწორედ ასე ვუწოდებთ ამას), აღმოაჩნდა სწორედ იმ კვლევა-ძიებისათვის საჭირო მაღალი თვისება, რომელთა შეწყვეტაც მოუხდა მეცნიერს, რათა დაემზადებინა ეს საქონელი. და როდესაც იგი ცერემონიის დროს პირფერულად იღებს დაუმსახურებელ პატივისცემას, სწავლულ მეგობარს შესანიშნავ აღმოჩენებზე მიუთითებს (არ გამოგრიხეთ მხედველობიდან ისიც, თუ რა თეატრალურად აკეთებს ის ამას), მას

მოიცავს უფრო ძლიერი მღელვარება, ვიდრე ფულის მოგების წყაროს აღმოჩენამ გამოიწვია მასში. და თუ მაინც მისი შარლანობა ბევრი არაფრის მთქმელი აღმოჩნდა, იმაზე მაინც მეტყველებს, თუ რა უდრეკად ირჩევს იგი იოლ გზას და როგორ იყენებს თავის გამჭრიახ გონებას როგორც მდაბალი, ასევე ამაღლებული მიზნებისათვის. იგი მნიშვნელოვანი გამოცდის წინაშე დგას, და კაცმა თუ ერთხელ უკვე თქვა უარი რაიმეზე, მეორედ და მესამედ განა უფრო არ გაუადვილდება ამის გაკეთება?

64

მსგავსი ქრისტიულარული მასალის განმარტებისას მსახიობი დაუფლებს პერსონაჟს მაშინ, როცა იგი დაუფლებულია „ფაბულას“. მხოლოდ მისგან, ე. ი. მოვლენათა შეზღუდული მთლიანობისაგან, გამომდინარე შეუძლია მსახიობს ერთი ნახტომით მიწვდეს თავისი პერსონაჟის საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ სახეს, სადაც შერწყმულია ყველა ცალკეული დეტალი. თუკი მან ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ გაცემაში მოვიდეს თავისი გმირის სხვადასხვა პოზიციიდან გამომდინარე წინააღმდეგობებისაგან, იცის რა, რომ ეს მაყურებელსაც გააოცებს, მაშინ ფაბულა მთლიანობაში მისცემს წინააღმდეგობათა შეთანწყობის საშუალებას: რადგან ფაბულას, როგორც მოვლენათა გარკვეულ კავშირს, გარკვეული აზრი გააჩნია ე. ი. ბევრი შესაძლებელი ინტერესისაგან იგი მხოლოდ მათ გარკვეულ რაოდენობას აკმაყოფილებს.

.55

„ფაბულაზე“ ყველაფერია დამოკიდებული, იგი თეატრალური წარმოდგენის გულია, რადგან იქიდან, რაც ადამიანთა შორის ხდება, მომდინარეობს ყველაფერი, დისკუსიის, კრიტიკისა და გარდაქმნის საგნად რომ შეიძლება იქცეს. და თუ მოცემული არაჩვეულებრივი ადამიანი, რომელსაც მსახიობი განასახიერებს, საბოლოოდ იმაზე უფრო მეტად მნიშვნელოვანი რამისათვის შეიძლება გამოდგეს, რაც სცენაზე ხდება, ეს უმთავრესად იმიტომ, რომ ამ არაჩვეულებრივი კაცის მონაწილეობამ ასახული მოქმედება განსაკუთრებით ყურადსაღები გახადა. თეატრის უმთავრესი წამოწყება „ფაბულა“, რომელიც წარმოდგენს ყველა გარეგნულად გამოხატული მოვლენის მთლიან კომპოზიციას და შეიცავს იმ ფაქტებსა და იმპულსებს, რამაც ამიერიდან სიამოვნება უნდა მოჰგვაროს მაყურებელს.

ყოველი ცალკეული მოვლენა განისაზღვრება თავისი ძირითადი შესტიით. რიჩარდ გლოსტერი თავისი მსხვერპლის ქვრის ხელში ჩაგდებას ლამობს. ცარცის წრის საშუალებით მოიძებნება ბავშვის ნამდვილი დედა. ღმერთი სანაძლეოს დებს ეშმაკთან დოქტორი ფაუსტის სულისათვის. ვოიციკი ყიდულობს იაფ დანას, რათა მოკლას საკუთარი ცოლი. სცენაზე პერსონაჟთა დაჯგუფებისას და ამ ჯგუფების მოძრაობისას საჭირო სილამაზე, უმთავრესად, მოპოვებულ უნდა იქნას იმ ელეგანტურობის წყალობით, რომლითაც აჩვენებენ შესტების მთელ სისტემას და მაყურებლის სამსჯავროზე გამოაქვთ იგი.

მაყურებელს იმისათვის როდი ვეპატიეებით, რომ იგი ფაბულაში გადაეშვას როგორც მდინარეში და წყლის ნებაზე იქანავოს აქეთ-იქით. ამის თავიდან ასაცილებლად აუცილებელია ცალკეულ მოვლენათა ერთმანეთთან დაკავშირება იმგვარად, რომ კვანძები თვალსაჩინო გახდეს. მოვლენები შესამჩნევად არ უნდა მისდევდნენ ერთმანეთს, არამედ საჭიროა, რომ ამ მოვლენათა შორის დაიბადოს მსჯელობა (და თუ მიზეზობრივ კავშირთა ჩაბნელებაში ვართ დაინტერესებული, მაშინ ეს გარემოება საკმარისად უნდა იყოს გაუცხოებული). ამრიგად, ფაბულის ცალკეული ნაწილები გულმოდგინედ უნდა დაფუძირისპიროთ ერთმანეთს. ამასთან, თითოეულს, როგორც პატარა პიესას დიდ პიესაში, საკუთარი სტრუქტურა უნდა მივანიჭოთ. ამ მიზნით უმჯობესია ზემოხსენებულ სათაურებს მივმართოთ. სათაურები უნდა შეიცავდნენ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან აზრს, ამავე დროს განსაზღვრავდნენ შესრულების სასურველ ფორმას, ე. ი. აქედან გამომდინარე, მიბაძონ ქრონიკას, ბალადას, გაზეთს, ზნე-ჩვეულებათა აღწერას. „გაუცხოების ეფექტზე“ დაფუძნებული უბრალო წარმოდგენა გამოიყენება მაშინ, როცა გვიჩვენებენ ზნე-ჩვეულებებსა და ადათებს. სტუმრად მისვლა, მტერთან შეჯახება, შეყვარებულთა პაემანი, საქმიანი თუ პოლიტიკური შეთანხმებანი უბრალოდ შეგვიძლია წარმოვადგინოთ ისე, თითქოს ადგილობრივ ზნე-ჩვეულებებს ვაჩვენებდეთ. ამ ფორმით წარმოდგენილი, განუმეორებელი და არაჩვეულებრივი მოვლენა იქნეს გაუცხოებულ იერს, რადგანაც იგი წარმოჩინდება როგორც საყოველთაო, ზნე-ჩვეულებად ჩამოყალიბებული რამ. უკვე იმის კითხვა, უნდა იქცეს თუ

არა წარმოდგენილი მოვლენა მთლიანად ან ნაწილობრივ ზნე-ჩვეულებად, აუცხოებს ამ მოვლენას: ისტორიულ მოვლენათა გამოსახვის პოეტური სტილი შეიძლება ისწავლო საბაზრო სანახაობებზეც, პანორამებს რომ ეძახიან. და რადგანაც „გაუცხოება“ ქება-დიდებასაც ნიშნავს, გარკვეული მოვლენები, უბრალოდ, შეიძლება წარმოვიდგინოთ როგორც უკვე დიდი ხნიდან მოყოლებული და საზოგადოდ ცნობილი, სახელგანთქმული მოვლენები, მათი წვრილმანებითურთ, ე. ი. ისე, თითქოს მხოლოდ იმაზედა ვიწუხებთ თავს, რომ არსად შევცოდოთ მატინის წინაშე. მოკლედ: კაცმა უამრავი ეპიკური ჟანრი შეიძლება წარმოვიდგინოს, რომელთა შორის არის ცნობილიც და ჯერ კიდევ მისაგნებიც.

68

თუ რა უნდა გაუცხოვდეს და როგორ, ეს დამოკიდებულია მოვლენათა ზოგადი ერთობლიობის განმარტებაზე. ამასთან, თეატრმა საფუძვლიანად უნდა გაითვალისწინოს თავისი დროის მოთხოვნები. მაგალითისათვის ავიღოთ და განვიხილოთ ძველი პიესა „ჰამლეტი“. იმ სისხლიანი და პირქუში დროის პირისპირ, როცა მე ამ სტრიქონებს ვწერ, გაბატონებული კლასის დანაშაულებათა პირისპირ, როცა ადამიანის გონებაში დაეჭვება სულ უფრო ღრმად იდგამს ფესვს და რომლის ბოროტად გამოყენებასაც განუწყვეტლივ ესწრაფვიან, ამ ფაბულის წაკითხვა, ჩემი აზრით, შემდეგნაირად შეიძლება: ომიანობის დროა. ჰამლეტის მამამ, დანიის მეფემ, დამპყრობლურ ომში გამარჯვება მოიპოვა და მოკლა ნორვეგიის მეფე. როცა ამ უკანასკნელის შვილი ფორტინბრასი ახალი ომისთვის ილჭურვება, დანიის მეფე სა-

:58

კუთარი ძმის ხელით იღუპება. მოკლულ მეფეთა ძმები, ამჟამად უკვე ხელმწიფენი, ურთიერთშორის ომს ერიდებიან, რის გამოც ნორვეგიელ მხედრობას ნებას რთავენ დანიის ტერიტორიაზე გადმოიარონ პოლონეთთან დამპყრობლური ომის საწარმოებლად, მაგრამ ჭაბუკ ჰამლეტს მებრძოლი მამის აჩრდილი შურისძიებისაკენ მოუწოდებს. ჰამლეტი ჯერ ყოყმანობს, ვერ გადაუწყვეტია, უპასუხოს თუ არა ერთ სისხლიან საქმეს მეორეთი, უკვე იმაზეც კი თანახმაა, რომ განდევნილ იქნას, მაგრამ სანაპიროზე ის ხედება ჭაბუკ ფორტინბრასს, რომელიც პოლონეთისაკენ მიუძღვის თავის ჯარებს. შემმართველობის ამ მაგალითით განცვიფრებული იგი უკან ბრუნდება და ბარბაროსულ სისხლისღვრას ჩადის — სიცოცხლეს გამოასალმებს ბიძას, დედას და, ბოლოს, თვითონაც თავს იკლავს, დანიას კი ნორვეგიელებს უტოვებს საპარპაშოდ. ამ მოვლენებში ჩვენ ვხედავთ ახალგაზრდა, თუმცა უკვე რამდენადმე გაჯირჯეულ კაცს, რომელიც ფრიად უკულმართად იყენებს ვიტენბერგის უნივერსიტეტში შეძენილ ცოდნას. ეს ცოდნა ხელს უშლის მას იმ ფეოდალურ საქმიანობაში, რომელსაც იგი დაუბრუნდა. უგუნური პრაქტიკის პირისპირ მთლიანად არაპრაქტიკულია მისი გონება, ჰამლეტი მსხვერპლად ეწირება იმ წინააღმდეგობას, რომელიც არსებობდა მის რეზონიურობასა და მის მოქმედებას შორის. პიესის სწორედ ამდაგვარი წაკითხვა — ხოლო მისი წაკითხვა კიდევ მრავალნაირად შეიძლება, ჩემი აზრით, დააინტერესებდა ჩვენს მაცურებელს.

ყოველი წინსვლა, შემოქმედებითი აქტივობის ემანსიპაცია ბუნების მარწუხებიდან, რასაც საზოგადოების გარდაქმნისაკენ

მივყავართ, კაცობრიობის ყოველი ახალი ცდა, რომელიც მიმართულია საკუთარი ბედის გაუმჯობესებისაკენ, იმისდა მიუხედავად ლიტერატურა მათ გამარჯვებით დაგვირგვინებულად წარმოსახავს თუ დამარცხებულად, ჩვენ გვანიჭებს ტრიუმფისა და ნღობის გრძნობას, სიამოვნების ჟრუანტელს გვეგვის იმის შეგნება, რომ ყოველივე მიწყივ ცვალებადია. სწორედ ამას გამოხატავს გალილეი, როცა ამბობს: „მე ვფიქრობ, რომ დედამიწა ძალზე კეთილშობილია და აღტაცებას იმსახურებს ეგზომ ბევრი და მრავალფეროვანი გარდაქმნების ფონზე, აგრეთვე იმ თაობათა ფონზე, მასზე განუწყვეტილვ რომ ენაცვლებიან ერთმანეთს“.

70

ფაბულის კომენტირება და მისი განსახიერება გაუცხოების შესაბამისი მეთოდების გამოყენებით თეატრის უმთავრეს ამოცანას შეადგენს. ამასთან, მსახიობმა ყველაფერი როდი უნდა აიღოს თავის თავზე, თუმცა მსახიობის გარეშეც არაფერი არ უნდა ვაკეთდეს. თეატრი ფაბულას განმარტავს, ანსახიერებს და წარმოგვიდგენს მთლიანობაში მთელი კოლექტივის მონაწილეობით. აქ არიან მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები, გრიმორები, კოსტუმორები, მუსიკოსები და ქორეოგრაფები. ისინი თავის ხელოვნებას ერთი საერთო საქმისათვის აერთიანებენ და, ამასთან, ცხადია არც თავიანთ დამოუკიდებლობას კარგავენ.

60.

ჩვენების იმ ზოგად ჟესტს. რაც ყოველთვის თან სდევს განსაკუთრებით გამოსაკვეთ მთავარს, ხაზს უსვამენ მაყურებლისადმი მუსიკალური მიმართებები, რომლებიც სიმღერებით გამოიხატება. ამიტომ მსახიობებმა თამაში კი არ უნდა „გადაზარდონ“ სიმღერაში, არამედ ხაზგასმით გამოყონ ეს სიმღერა სხვა დანარჩენისაგან, რაშიაც ყველაზე უკეთ დაგვეხმარება ზოგიერთი სპეციფიკური თეატრალური საშუალება, მაგალითად, განათების ცვლა ანდა ტიტრები. მუსიკა კი თავის მხრივ ყველანაირად უნდა ეწინააღმდეგებოდეს საკუთარი თავის გაერთიანებებს, რისკენაც მას ყველანაირად უბიძგებენ და რაც მას ჩერჩეტ მოახლედ აქცევს. მუსიკა „თანმსლები“ კი არა, მოქმედების კომენტატორი უნდა იყოს. იგი არ უნდა დაკმაყოფილდეს გარკვეული განწყობილების „გამოხატვით“, რომელიც სცენაზე წარმოიშობა გარკვეულ მოვლენებთან დაკავშირებით. მაგალითად, აისლერმა სამაგალითოდ დააკავშირა მოქმედებები ერთმანეთთან, როდესაც „გალილეიში“ საზეიმო და მრისხანე მუსიკა დაწერა კორპორაციითა მასკარადის სცენისათვის; ეს მუსიკა იმ მემობოხური სულით გაჟღენთილი შემობრუნების მაუწყებელი იყო, რომლითაც უბრალო ხალხმა მეცნიერის ასტრონომიული თეორიები შეამკო. ასევეა „კავკასიური ცარცის წრეშიც“. ცივი, მონოტონური სიმღერა, რომელიც თავის სიტყვებში იმეორებს სცენაზე წარმოდგენილი პანტომიმის შინაარსს, — მოახლე ქალის მიერ ბავშვის გადარჩენას, — ხაზს უსვამს იმ დროის საშინელებას, როცა დედობა თვითმკვლელურ სისუსტეში შეიძლება გადაიზარდოს. ამგვარად, მუსიკას უამრავი საშუალება გააჩნია, რათა თეატრში სრული დამოუკი-

დებლობა განამტკიცოს და თემისადმი საკუთარი დამოკიდებულება გამოამჟღავნოს. და მაინც მას შეუძლია წმინდა გასართობ მიზნებსაც ემსახუროს.

72

მუსიკოსი ხელახლა ჰპოვებს თავისუფლებას, როცა მის მოვალეობას მეტად აღარ შეადგენს იმ განწყობის შექმნა, რომელიც მაყურებელს გაუადვილებდა თავშეუკავებლად მისცემოდა სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს. ასევეა თეატრალური მხატვარიც, რომელიც დიდ თავისუფლებას იძენს, როცა სასცენო მოედნის აგებისას მის მიზანს მეტად აღარ შეადგენს რაიმე გარკვეული ოთახის ანდა ადგილმდებარეობის ილუზიის შექმნა. აქ მინიშნებებიც საკმარისია, მაგრამ უნდა ვადმოიცეს ისტორიულად და საზოგადოებრივად უფრო საინტერესო ფაქტი, ვიდრე მას რეალური ვითარება მოგვცემდა. მოსკოვის ებრაელთა თეატრში, დეკორაცია, შუა საუკუნეების დროინდელ სანაწილეს რომ მოგვაგონებდა, ხელს უწყობდა „ვატცხოების ეფექტს“ შექსპირის „მეფე ლირში“. ნეერი „გალილეის“ დამაბრუნებელი რენესანსის გეოგრაფიული რუქების, დოკუმენტებისა და ხელოვნების ნიმუშების ფონზე. პისკატორის თეატრში, სპექტაკლში „თაი იანი იღვიძებს“ ჰარტფილდმა გამოიყენა მოძრავი დროშების ფონი. ამ დროშებზე გაკეთებული იყო წარწერები, რომლებიც აღნიშნავდნენ პოლიტიკური სიტუაციის ცვლილებას, რაც ზოგჯერ სცენის გმირებისთვის არც კი იყო ცნობილი.

ქორეოგრაფიაც ხელახლა დგება რეალისტური ამოცანების წინაშე. ამ ბოლო დროს გავრცელებული იყო მცდარი შეხედულება, თითქოსდა ქორეოგრაფს არაფერი ესაქმებოდა ადამიანთა რეალური ცხოვრების ასახვასთან. როცა ხელოვნება ასახავს ცხოვრებას, იგი ამას განსაკუთრებული სარკეების მეოხებით სჩადის. ხელოვნება რეალურ პროპორციებს რომ ცვლის, ამით როდი ხდება არარეალისტური. არარეალისტურად იქცევა ის მხოლოდ მაშინ, როცა ამ პროპორციებს იმდენად ცვლის, რომ მაყურებელს რეალურ ცხოვრებაში მარცხი მოუვიდოდა, თუკი ამ ხელოვნების მიერ შექმნილი სახეებიდან მიღებული შეხედულებებისა და განზრახვების პრაქტიკულად განხორციელებას მოიწადინებდა. რა თქმა უნდა, აუცილებელია, რომ სტილიზაციამ ბუნებრიობა კი არ გააქარწყლოს, არამედ — გააძლიეროს. ყოველ შემთხვევაში, თეატრი, რომელიც ჟესტზე აფუძნებს ყოველივეს, ქორეოგრაფიას გვერდს ვერ აუვლის. ხოლო პანტომიმური მიგნებები ძლიერ ეხმარებიან ფაბულას.

ამრიგად, ხელოვნების ყველა მოძმე დარგი მსახიობის ხელოვნებას იმიტომ კი არ უკავშირდება, რომ შექმნას „ხელოვნების საერთო-განზოგადებული ნაწარმოები“, რომელშიაც ყოველი მათგანი შეწყვეტდა დამოუკიდებელ არსებობას და დაიკარგებოდა, არამედ მსახიობის ხელოვნებასთან ერთად თითოეულმა საკუთარი გზით უნდა გადაჭრას ერთი საერთო ამოცანა; ხოლო მათი ურთიერთმოქმედება ურთიერთგამაუცხოებელია.

და აქ კიდევ ერთხელ უნდა მოგავიხსინოთ, რომ მათ ამოცანას შეადგენს მეცნიერების საუკუნის პირმშოთა გართობა, ამასთან, ეს გართობა უნდა ატარებდეს ემოციურ და მხიარულ ხასიათს. განსაკუთრებით ჩვენ, გერმანელებს არ გვაწყენდა ამის გამეორება, რადგან ჩვენთან ყველაფერი ძალზე იოლად გარდაიქმნება უსხეულო და უხილავ რამედ, და როცა მსოფლმხედველობაზე ლაპარაკს ვიწყებთ, საკუთრივ მატერიალური სამყარო თვალსა და ხელს შუაა უკვე გამქრალი. თვითონ მატერიალიზმიც ჩვენთან არცთუ ძალიან აღემატება „წმინდა“ იდეას. ხორციელი ტკბობა ჩვენთან ცოლქმრულ კავშირში გადადის, ხელოვნებით ტკბობა განათლების სამსახურში დგას, ხოლო სწავლაში ჩვენ შეცნობის სიხარულს კი არ ვგულისხმობთ, არამედ იმას, რომ რაიმეს ცხვირით დავეცაკოთ. ჩვენს შემოქმედებას არაფერი არა აქვს აღებული გარემომცველ სამყაროსთან ჩვენი მხიარული ურთიერთმოქმედებიდან, და, როდესაც ანგარიშს ვაბარებთ, იმაზე კი არ მივუთითებთ, თუ რა სიამოვნება მოგვანიჭა ამა თუ იმ ტილოს შექმნამ, არამედ ვამბობთ, თუ რა ოფლის ფასად დაგვიჯდა იგი.

იმის თქმაც გვმართებდა, თუ როგორ უნდა მიიტანო მაყურებელამდე რეპეტიციებზე შექმნილი. აუცილებელია, რომ საკუთრივ თამაში — წარმოდგენა ემყარებოდეს რაღაც დასრულებულის გადაცემის ექსტს. მაყურებლის წინ წარმოსდგება

მრავალგზის განმეორებული და დახვეწილი¹. ჩვენ მიერ შექმნილი სახეები მაყურებელს უნდა მივაწოდოთ მთელი სიფხიზლით, რათა ისინი მაყურებლის მიერაც მთელი სიფხიზლით იყოს აღქმული.

77

საქმე ის არის, რომ ადამიანთა საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველი სურათები ასასახის უკანა პლანს უნდა წარმოადგენდნენ, ხოლო მათი სრულყოფილებით გამოწვეული სიამოვნება უნდა გადაიზარდოს უფრო მაღალ სიამოვნებაში ისე, რომ ამ საზოგადოებრივი ყოფის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი განვიხილოთ როგორც წარმავალი, დროებითი და არასრულყოფილი. ამით თეატრი თავის მაყურებელს საშუალებას აძლევს შემოქმედებითად აშაღლდეს დაკვირვებაზე. მაყურებელმა თავის თეატრში უნდა აღიქვას მის მიერ გაწეული საშინელი, დაუსრულებელი, ამასთან, მისთვის საარსებო საშუალებათა მომცემი შრომა როგორც გართობის წყარო. ასევე უნდა აღიქვას მან თავისი გარდაქმნის შიში. აქ იგი ყველაზე ადვილად ავლენს საკუთარ თავს, რადგან არსებობის ყველაზე ადვილი ფორმა ხელოვნებაში მდგომარეობს.

¹ ორიგინალში წერია „Nichtverworfen“, რაც სიტყვისიტყვით „არაუკუგდებულს“ ნიშნავს.

უ ე ნ ი უ ვ ნ ე ბ ი

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

- ა ლ ბ ე რ ტ ა ი ნ შ ტ ა ი ნ ი (1879 — 1955) — დიდი მეცნიერი ფიზიკოსი; გორკისთან, ბარბიუსსა და როლანთან ერთად მონაწილეობდა ომის წინააღმდეგ მოძრაობაში 30-იანი წლების დასაწყისში; აქტიურად გამოდიოდა ატომური ენერჯის საომარი მიზნებით გამოყენების წინააღმდეგ.
- რ ო ბ ე რ ტ ო ბ ე ნ ჰ ა ი მ ე რ ი (1904—1965) — დიდი ამერიკელი ფიზიკოსი, ატომური ყუმბარის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, შემდგომში იგი გამოვიდა ფიზიკის აღმოჩენების მასობრივი მოსპობის მიზნებით გამოყენების წინააღმდეგ.

4

- ა რ ის ტ ო ტ ე ლ ე ს მი ხ ე დ ვ ი თ — ბრეპტს მხედველობაში აქვს არისტოტელეს ტრაგედიის თეორია, რომელიც გადმოცემულია მისი „პოეტიკის“ პირველ წიგნში და სადაც არაერთხელაა ნათქვამი, რომ ტრაგედია იწვევს სიამოვნების გრძნობას და ტკბობას ანიჭებს მსყუარებელს.
- კ ა თ ა რ ზ ი ს ი — ხელოვნების გზით შინაგანი განწყობენდა. „პოეტიკის“ მეექვსე თავში არისტოტელე იძლევა ტრაგედიის განსაზღვრას და მის სხვა დამახასიათებელ ნიშნებთან ერთად მიუთითებს, რომ ტრაგედია „თანაგრძნობისა და შიშის გზით იწვევს შესაბამისი ეფექტების

კათარზისს“. კათარზისის შესახებ მოძღვრებას მრავალნაირი ინტერ-პრეტაცია მისცეს, რაც ძირითადადში, ორ მიმართულებამდე დაიყვა-ნება, ერთი მათგანი კათარზისის განმარტავს ზნეობრივი მნიშვნელო-ბით: ტრაგედია „განწმენდს“, ე. ი. აკეთილშობილებს გრძნობებს; მეორე მიმართულება კათარზისის სამედიცინო თვალთახედვით გან-მარტავს, რომლის მიხედვითაც, კათარზისის არსი მდგომარეობს აღზნებაში მათი განმუხტვის მიზნით. ბრეჰტი ამ ორივე კონცეფციას ეყრდნობა (განწმენდა შიშისა და სიბრაულის გზით, ანდა შიშისა და სიბრაულის მიერ); ბრეჰტისათვის მთავარია ის, რომ როგორც პირველ, ასევე მეორე შემთხვევაში „განწმენდას“ თან ახლავს სია-მონების შეგარძნება და სწორედ ამ უკანასკნელის გამო წარმოებს იგი.

7

ლ უ დ ო ვ ი კ ო XIV-ის (1638—1715) ეპოქა — სხვა სიტყვებით, მოლი-ერის ეპოქა.

8

ე ლ ის ა ბ ე დ ის ე რ ა — ბრეჰტის მხედველობაში აქვს ინგლისში ელისა-ბელ I (1533—1663) მეფობის ხანა. ამავე ეპოქას განეკუთვნება შექ-სპირის ცხოვრება და მოღვაწეობა.

9

ს ო ფ ო კ ლ ე (499—406 ჩვ. წ. ა.) — დიდი ძველბერძენი ტრაგიკოსი.
ჟ ა ნ რ ა ს ი ნ ი (1639—1699) — დიდი ფრანგი დრამატურგი.

34

ვ ა ლ ე ნ შ ტ ა ი ნ ი — შილერის ამავე სახელწოდების ტრაგედიის გმირი.
„ა ჩ რ დ ი ლ ე ბ ი“ — ჰენრიკ იბსენის (1828—1906) დრამა.
„ფ ე ი ქ რ ე ბ ი“ — გ. ჰაუბტმანის დრამა, დაწერილია 1892 წელს.

42

„ა მ შ ი ფ ბ ა უ ე რ დ ა მ“ — 1949 წელს ვლრ-ის მთავრობამ ბრეჰტის გან-კარგულებაში გადასცა თეატრის „ამ შიფბაუერდამ“ შენობა, რო-

მელშიაც 1933 წლამდე ბრეჰტის მრავალი პიესა იდგმებოდა. ამ თეატრში მოღვაწეობდა „ბერლინერ ანსამბლის“ დასი, რომელსაც ბრეჰტი სიცოცხლის ბოლომდე ხელმძღვანელობდა. მის სცენაზე 1928 წელს დაიდგა „სამგროშინი ოპერა“.

49

ჩ ა რ ზ ლ ო უ ტ ო ნ ი (1899—1962) — ცნობილი ამერიკელი კინომსახიობი, რომელიც ასრულებდა გალილეის როლს ბრეჰტის „გალილეის ცხოვრებაში“. ეს პიესა დაიდგა ამერიკაში, ნიუ-იორკში 1947 წელს, „ბივერლი ჰილზში“, ე. წ. „ექსპერიმენტულ თეატრში“. სპექტაკლს დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ ზოგიერთი მიზეზის გამო მხოლოდ სამი კვირის განმავლობაში იდგმებოდა.

61

Gestus — როდესაც ბრეჰტი ხმარობს ტერმინს — „ჟესტი“, იგი მიმართავს არა გერმანულ, არამედ ლათინურ „*Gestus*“-ს რომელსაც უფრო ფართო მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე „ჟესტს“. „საქმე, მოღვაწეობა, მოძრაობა, მოქმედება“, ხოლო ზოგჯერ „გმირობასაც“ კი (შედ. „*Gesta romanorum*“ — „რომაელთა მოღვაწეობა“) შემდგომში ტერმინი „ჟესტი“ უნდა გვესმოდეს ფართო აზრით, როგორც „მოქმედება“.

66

რ ი ჩ ა რ დ გ ლ ო ს ტ ე რ ი — შექსპირის ტრაგედიის „რიჩარდ III“ გმირი. ... მოიქცენება ბავშვის ნამდვილი დედა — იფულისხმება ბრეჰტის პიესა „კავკასიური ცარცის წრე“.

„გ ო ი ც ე კ ი“ — გერმანელი დრამატურგის გეორგ ბიუხნერის (1813—1837) დრამა.

71

ჰ ა ნ ს ა ი ს ლ ე რ ი (1898—1963) — თანამედროვე გერმანელი კომპოზიტორი, ავტორი მუსიკისა ბრეჰტის მთელი რიგი პიესებისათვის. გდრ-ის ნაციონალური პრემიის ლაურეატი. ეს პრემია მას მიენიჭა

სახელმწიფო ჰიმნისათვის და „სახალხო სიმღერებისათვის“
ი. რ. ბეხერის სიტყვებზე.

72

კ ა ს პ ა რ ნ ე ე რ ი (1897—1962) — თეატრალური მხატვარი-დეკორატორი, მრავალი წლის განმავლობაში თანამშრომლობდა ბრეჰტთან.

ჯ ო ნ ჰ ა რ ტ ფ ი ლ დ ი — ჰელმუტ ჰერცფელდის (დაიბ. 1981 წ.) ფსევდონიმი, თეატრალური მხატვარი-დეკორატორი და ცნობილი პლაკატისტი.

„თ ა ი ი ა ნ ი ი დ ე ი ძ ე ბ ს“ — ფრიდრიხ ვოლფის (1888—1953) დრამა, დაწერილია 1931 წელს.