

# შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე

შექსპირი ცხოვრებაზე უფრო  
ნამდვილია

იან კოტი

იან კოტი (1914) — პოლონელი კრიტიკოსი, ესეისტი, ლიტერატურის ისტორიკოსი. დაიწყო როგორც პოეტმა—სიურეალისტმა. პიტლერის ოუპააციის წლებში იატაკქვეშა გაზეთის გამომცემელი. ომის შემდეგ აქტიური მონაწილე ლიტერატურული ჯგუფისა „სამჰედლო“. ვროცლავისა (1949-1952) და ვარშავის (1953-1968) უნივერსიტეტების პროფესორი. 60-იანი წლების შუა ხანიდან სტაუნი ბრუკის (ნიუ-იორკის შტატი) უნივერსიტეტის პროფესორი. მრავალი წიგნის ავტორი, მათ შორისაა: „მითოლოგია და რეალიზმი“ (1946), „ეტიუდები შექსპირზე“ (1961), „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ (1965), „ღმერთების შთანთქმა: ნარკვევები ბერძნულ ტრაგედიაზე“ (1973), „მარლო, შექსპირი და კარნავალური ტრადიცია“ (1987)

ქ. პ. სარტრისა და ე. იონესკოს პიესების მთარგმნელი. ცხოვრობს შეერთებულ შტატებში. „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ — ესაა ნარკვევების ციკლი, დაწერილი 1950-60-იან წლებში — ესაა მცდელობა კლასიკის წაითხვისა ტოტალიტარიზმის ეპოქის ისტორიული გამოცდილების მეოხებით. წიგნი თარგმნილია თითქმის 20 ენაზე. ამ წიგნისათვის ავტორი წარდგენილი იყო გერდერის (ავსტრია) პრემიაზე. კოტის კონცეფცია მრავალი შექსპირული დადგმის საფუძვლად იქცა. მათ შორისაა პიტერ ბრუკის „მეფე ლირი“ (1963). „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვეს“ მეორე ფრანგული (1978) გამოცემა და მეორე პოლონური (1990) გამოცემა გამოვიდა ბრუკის წინასიტყვაობით.

## პიტერ ბრუკი

შექსპირზე მილიონობით სიტყვაა დაწერილი — დღეს, რაიმე ახლის თქმა თითქმის შეუძლებელია. გამონაკლისია კოტი, რომელიც პოლიტიკური მკვლევლობის თეორიაზე ფიქრისას, ვარაუდობდა, რომ რეჟისორული ახსნა-განმარტებანი მსახიობთათვის ასეთნაირად დაიწყებოდა: — არაფეაღლური ორგანიზაცია ამზადებს ტერაქტს: შენ მიხვალ ნ-თან და ყუმბარებით სავსე ჩემოდანს მიიტან..

ის წერს, როგორც მეცნიერი

და ერუდიტი. მისი ანალიზი სერიოზულია, ზუსტი, მეცნიერული, თუმცა თავისუფალია ყოველივე იმისაგან, რასაც ჩვენ მეცნიერულობას ვუკავშირებთ. კოტი საშუალებას გვაძლევს გავიაზროთ თუ რა უდიდესი იშვიათობაა როცა ესეისტი და კომენტატორი, თავად განიცდის იმას, რაზედაც წერს. საგანგაშოა იმის გაფიქრება, რომ შექსპირის ვნებებსა და პოლიტიკურ შეხედულებებზე კომენტარების უმეტესობა ცხოვრებისაგან შორს, სურთით დაბარდული ძველი, ინგლისური სახლების სიმყუდროვეში იშვა.



კოტი კი — სრულიად სხვაგვარი ადამიანია, ის თვითონ განეკუთვნება ელისაბედის ეპოქას. მისთვის, ისევე როგორც შექსპირისა და მისი თანამედროვეებისათვის, სამყარო ზორციელი და სამყარო სულიერი ერთმანეთისაგან განუყოფელია. ისინი წვალებით თანაარსებობენ ერთსა და იმავე „კადრში“: პოეტის ფეხები ტალახშია ჩაფლული, მზერა ვარსკვლავებისკენაა მიაყრბილი, ხელში სატევარი აქვს ჩაბლუჯული. ცოცხალი სამყაროს წინააღმდეგობრიობის უარყოფა შეუძლებელია. აი, მარადიული პარადოქსი — მისი ახსნა შეუძლებელია, შესაძლებელია მხოლოდ მისი განცდა: — პოეზია წინააღმდეგობათა გამაერთიანებელი უსასტიკესი მაგიის ნაირსახეობაა.

შექსპირი — კოტის თანამედროვეა. კოტი — შექსპირის თანამედროვე. შექსპირზე ის მსჯელობს უბრალოდ, საქმის დრმა ცოდნით. მის წიგნს გამოარჩევს თეატრ „გლობუსის“ დარბაზიდან მაყურებლის ახლებური ხედვა, რაც ახალ ფილმზე კრიტიკოსის ელვისებურ რეაქციასთანაა შერწყმული. ეს წიგნი მეცნიერული სამყაროსთვის ძვირფასი შენაძენია, თეატრისთვის — ფასდაუღებელი განძია, მაყურებლისთვის აღმოჩენა.

ჩვენს დროში სწორედ პოლონეთი, ძალზე ინტენსიურად განიცდის ყოველგვარ მღელვარებებს, ხიფათებს, ინტელექტუალურ ამოფრქვევებს, ყოველდღიურ ჩათრევას სოციალურ კონფლიქტებში — განიცდის იმას, რაც შეადგენდა ინგლისის ცხოვრების არსე-ლისაბედის ეპოქაში, ის იყო საშინელი ეპოქა, დახვეწილი, აღმაფრთოვანებელი, ამიტომაც არაფერია საკვირველი, რომ სწორედ პოლონეთი მიგვიითეთებს შექსპირისაკენ მიმავალ გზაზე.

ინგლისურად მოლაპარაკე სამყაროში, რომელმაც დედამიწის დიდი ნაწილისაგან განსხვავებით XX საუკუნეშიც შეძლო უცხოური ოკუპაციის აცილება და უკიდურესი ძალადობისაგან თავის დაღწევა, თეატრალური პუბლიკა და კრიტიკოსები ამჟღავნებდნენ იმის მიდრეკილებას, რომ შექსპირის სამყარო, მისი ისტორიული ქრონიკები და დიდი არქეტიპური ტრაგედიები აღიქვან, როგორც მათგან ერთობ შორეული ზღაპრებისა და ლეგენდების სამყარო. იან კოტის ერუდიციითა და აღქმით დაჯილდოებული ინტელექტუალისათვის, რომელმაც განადგურებულ პოლონეთში გამოიარა ომი, კარგად ნაცნობი გარემოა შექსპირული სამყაროს ძალადობა და ვნებები, სისხლი და ცრემლი. სამოქალაქო ომის ყოველდღიური განცდა, სისასტიკე, იდეოლოგიური შეუწყნარებლობა, შეთქმულებები და მათი სისხლიანი ჩახშობა წარმოადგენდა შექსპირისეული ეპოქის დამახასიათებელ თვისებებს (რასაც ჩვენ ადვილად ვიციწყებთ რადგან საბავშვო წიგნიდან და ტურისტული ბუკლეტებიდან ვიღებთ ელისაბედის დროის შესახებ ჩვენთვის ხელსაყრელ წარმოდგენას) ყოველივე ეს დღესაც გამოარჩევს XX საუკუნის შუა ხანების აღმოსავლეთ ევროპის ატმოსფეროს.

...გასაკვირი არაა, რომ კოტი შექსპირის დიად ისტორიულ ციკლში, „რომაულ“ დრამებსა და ტრაგედიებში (მათი აბსოლუტური გაგებით) ხედავს ნათესაობას თანამედროვე აბსურდის თეატრთან. ჩემს წიგნში, აბსურდის თეატრის შესახებ, მე აღვნიშნე, რომ შექსპირიც — განსაკუთრებით „მეფე ლირში“ — ხუმრობებზე და ავაზაკებზე, მისი დამოკიდებულების მიხედვით შეიძლება განვიხილოთ

იმ ტრადიციების რკალში, საიდანაც გამოვიდნენ ბეკეტი, იონესკო და ჟენე. რასაკვირველია, მე აღვფრთოვანდი იან კოტის ამ წიგნით, სადაც დაწვრილებითა და გამორჩეული ბრწყინვალეობით სწორედ ეს ასპექტი იყო განხილული.

იან კოტის მიღწევა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს კავშირი დაინახა იმგვარი ენერგიული სიცხადით, რომ მისთვის ჰამლეტმა და ლირმამ შეწყვიტეს თავიანთი სტერეოტიპული აზროვნება, როგორც რომანტიკულმა გმირებმა და შევიდნენ ვლადიმირის, ესტრაგონის, ბერანჟეს და ჩაპლინის პატარა მაწანწალას ოჯახში. მისთვის, თვით პროსპეროც კი, რომელიც ამსხვრევს თავის კვერთხს, მარადიული ეგზისტენციალურა სასოწარკვეთის გამოხატულებად იქცა.

„პუდინგს რომ გემო გაუგო, უნდა გასინჯო იგი“ — უყვარდა თქმა ბრუხტს, რომელიც ამ ანდაზას ანგლო-საქსური ეპიორიულ ფილოსოფიის მწვერვალად მიიჩნევდა. თეატრის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე დრამის შესახებ არც ისე ბევრი ნაშრომი გამოუქვეყნებიათ უნივერსიტეტის პროფესორებს, რომელთა მიმართ წარმატებული სპექტაკლების რეჟისორებს გულდიად შეეძლოთ გამოეხატათ მადლიერების გრძნობა შთაგონებისათვის. იან კოტი — იმ რჩეულთაგანია, ვისაც უფლება აქვს განაცხადოს, რომ ოსტატობის ამ საფეხურს მიაღწია. პიტერ ბრუკის სპექტაკლის „მეფე ლირის“ (მთავარ როლში პოლ სკოფილდი), რომელიც თვითმხილველთა მეხსიერებაში აღბეჭდილია ერთ-ერთსაუკეთესო სპექსირულ წარმოდგენად, თვით რეჟისორის მტკიცებით, შთაგონებას წყარო გახლდათ კოტის წიგნის ერთ-ერთი თავი „მეფე ლირი ანუ თამაშის დასასრული“, რომელიც ბრუკმა წაიკითხა 1962 წელს,

მეორე ფრანგული გამოცემისთანავე. ამ დადგმით ეს პიესა, რომელსაც მრავალი თაობა არასცენიურად მიიჩნევდა, მძლავრად შემოვიდა ცხოვრებაში, როგორც ადამიანური ბედის უადრესად თანამედროვე წაკითხვა. და ეს იმიტომ, რომ იგი წარმოდგენილი იყო, არა როგორც საბავშვო წიგნიდან აღებული ჯადოსნური ზღაპარი წარმოდგენად ჯიუტ მეფეზე, არამედ, როგორც სახე და ბერებისა და კვლომისა, ძაღვების ქრონისა და ადამიანის უუნარობისა, მოახდინის გავლენა გარესამყაროზე, იგი უდიდესი რიტუალური პოემაა წარმავლობაზე და სიკვდილზე, ადამიანის მართლობაზე მშფოთვარე სამყაროში. საკუთარი ბედის თვალთახედვიდან და ეპოქის რთული გამოცდილებიდან იან კოტმა შეძლო ეჩვენებინა შექსპირის სწორედ ის სახე, რომელიც ჭეშმარიტია ჩვენი დროისთვის, ვინაიდან დიდი, თვითემპირი, ხელოვნების მოდელირებული ქმნილება მნიშვნელოვანია ყველა საუკუნისათვის — ის ახალი წახანაგებით იშლება, ახალ აზრს იძენს ყოველ ეპოქაში. თანამედროვეობის ხილვა ზედროულში, უკვდავი პიესის ჩვენება როგორც თავისი დროის სარკისა, უდაოდ, კრიტიკოსის ყველაზე კეთილშობილური ამოცანა გახლავთ და მისი მოღვაწეობის საუკეთესო გამართლება (...)

## ჩხსლავ მილოზი

შექსპირზე იან კოტის წიგნი აღმოცენდა მისი თეატრალური რეცენზიების საფუძველზე. წიგნი, რამდენიმე ენაზე ითარგმნა. საზღვარგარეთ დიდი წარმატება მოიპოვა. დიდი გავლენა მოახდინა რეჟისურაზე, კერძოდ — ინგლისურზე. „შექსპირი — ჩვენი თანამედროვე“ (1965) — ეს ნაშრომი შესაძლო ეჭვების საწინა-





აღმდევოდ, მეცნიერის კაბინეტური გულმოდგინეობის ნაყოფი არაა. კოტი სცენაზე წარმოდგენილ შექსპირზე ზუსტად ისე რეაგირებდა, როგორც 1956 წელს პოლონელი მასურბელი — „პოლონური ოქტომბრისა“ და მის შემდგომ პერიოდზე. ელისაბედის ეპოქის პოეტი, პოლიტიკური მკვლელობების, ძალაუფლებისთვის უპრინციპო ბრძოლის, ტირანიის და საყოველთაო თვალთვალის ეპოქასთან უფრო თანახმიერი აღმოჩნდა, ვიდრე XX საუკუნის რომელიმე სხვა მწერალი. ისტორიული გამოცდილება ნებისმიერ მათგანს აძლევდა ჰამლეტთან გაიგივების საშუალებას. ახლა — აღრინდელი ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციების საწინააღმდეგოდ — ჰამლეტი აღიქმებოდა უბრალოდ. მამაც ახალგაზრდად, რომელიც საშიში პატრონისა და მისი ჯაშუშების მოსატყუებლად იძულებული იყო გულუბრყვილოდ მოეჩვენებინა თავი. ამგვარად, მოხდა შექსპირის ინტეგრირება თეატრ-

ფორუმის ტრადიციულ პოლონურ კონცეფციაში, სადაც საზოგადოების პრობლემები განიხილებოდა მხატვრულ-იგავურ ენაზე; ეროვნული გამოცდილების ზეგავლენით, რომელიც ცხადყოფს თუ რაოდენ სახიფათოა ინდივიდუალურობის მდგომარეობა თავნება ისტორიის ძალადობისას, პოლონეთში ფართოდ გავრცელდა სამყაროსადმი ეგზისტენციალურა დამოკიდებულება. აქ მეფე ღირს თამაშობდნენ, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანს, „აბსურდის“ პიესების პერსონაჟებს რომ მოვაგონებდათ — კოტი ასეთ მიდგომას თავის სხვა პოლონელ კოლეგებზე უფრო დამაჯერებლად ასახულებდა, ხოლო დასავლეთის ზოგიერთი პროფესორის მაღალგანსწავლული წინააღმდეგობისათვის მას შეეძლო დაეპირისპირებინა მნიშვნელოვანი არგუმენტი: მისი შექსპირი ძალზე უშუალოა, რა რეაქსიურია დასავლეთის თეატრის ბევრი თუ არა, ყველა რეჟისორისა და პროფესორისათვის.

იან კოტი

წინასიტყვაობა

ისტორია, სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ქვეყანაში, არაერთხანია სიჩქარით მიედინება. ჩემი აზრით, პოლონეთში, ამ საუკუნის მეორე ნახევარში ანუ ჩემი თაობის მოწიფულობის პერიოდში, ისტორიას სხვა ქვეყნებთან და სხვა დროებთან შედარებით თითქოს უფრო მეტად შეიგრძნობ. იგი გამაფრებელი და დრამატულია შექსპირის ტრაგედიების მსგავსად. (...) ის-

ტორია — ხალხის ბიოგრაფიაა, მაგრამ, ბოლო ათწლეულში ის ადამიანების პირად ბიოგრაფიად იქცა. თანამედროვე შექსპირმა შეიწოვა ომის გამოცდილება, მასობრივი განადგურება და ტერორი. ამ გამოცდილების ყველაზე მკაფიო „შექსპირული“ სცენა იყო ტირანის სიკვდილი. მაგრამ ტირანის სიკვდილი — ტირანიის დასასრული არაა. (...) მეფე და უზურპატორი, ტირანი და



მისი მემკვიდრე ისტორიის ერთსა და იმავე კიბეს ებლაუჭებიან. როდესაც ხელისუფალი ძალაუფლების სათავეშია მისი მემკვიდრე უკვე პირველ საფეხურზე ადის. ხელისუფალი უკვე ეჯავრებათ მის მიერ ჩადენილი დანაშაულებების გამო. მთელი იმედი მემკვიდრეზეა. მაგრამ მემკვიდრე მიაღწევს თუ არა მწვერვალს, დანაშაულებებით დალაქავებულ იმავე გვირგვინს იდგამს (...) .იმ ქვეყანაში, სადაც წელიწადის ყველა თვე, იანვრიდან დეკემბრამდე, თებერვლიდან ნოემბრამდე — ყოველთვის ხსოვნაა „სისხლისა და ღირსების“ და არა „ხსნისა“, ჩემი შექსპირი, სასტიკი ტრაგედიებში, ხოლო კომედიებშიც — მწარე, უეჭველია, კიდევ დიდხანს იქნება ჩვენი თანამედროვე. ოდესღაც იაპონური თარგმანის წინასიტყვაობაში ვწერდი: „პოლონურ შექსპირს უეჭველად გაიგებენ იაპონიაში, რადგან ორივე ქვეყანამ იცის თუ რა არის მიწისძვრა“.

1987 წ.

**მეხუთე**

...შექსპირი უზარმაზარია, როგორც სამყარო, როგორც თვით ცხოვრება. თითოეული ეპოქა მასში პოულობს იმას რასაც ეძებს, რისი დანახვაც სურს. XX საუკუნის შუა ხანის მკითხველი კითხულობს „რიჩარდ III“, ან უყურებს სცენაზე, ამ პიესის ვათამაშებას საკუთარი გამოცდილების პრიზმიდან. მას სხვანაირად არ შეუძლია წაკითხვა, ცქერა და ამიტომაც არ აძრწუნებს ან უფრო სწორად — არ აკვირებს შექსპირული სისასტიკე ძალაუფლებისათვის ბრძოლას, ტრაგედიის გმირების ურთიერთზოცვას ის უფრო მშვიდად აღიქვამს, ვიდრე XIX საუკუნის მაყურებელთა და კრიტიკოსთა მრავალი თაობა. მშვიდად — ყოველ შემთხვევაში უფრო გონიერულად. პერსონაჟთა უმეტესობის საშინელ სიკვდილში იგი არ ხედავს არც ესთეტიკურ აუცილებლობას, არც ტრაგედიის სავალდებულო კანონს, რომელიც განაპირობებს კა-

თარზისს, იგი ვერც მრისხანე შექსპირული გენიის სპეციფიკას ხედავს მთავარი გმირების საშინელ სიკვდილს იგი უფრო ისტორიულ გარდუვალობად ან საცხებით ბუნებრივ მოვლენად მიიჩნევს. თვით „ტიტუს ანდრონიკუსში“, რომელიც შექსპირმა, როგორც ჩანს, დაამუშავა და დაწერა იმავე წელს, როდესაც იწერებოდა ტრაგედია „რიჩარდ III“, თანამედროვე მაყურებელი ამჩნევს ვაცილებით უფრო მეტს, ვიდრე უაზრო სისასტიკეთა კარიკატურულსა და გროტესკულ ზედახორას, როგორც ამას აცხადებდა გასული საუკუნის კრიტიკა. და თუ „ტიტუს ანდრონიკუსს“ ისე დადგამ, როგორც ეს პიტერ ბრუკმა გააკეთა, მაყურებელი მეხუთე აქტის ზოცვა-ჟღერტის საერთო სცენას ისეთივე მგზნებარებით დაუკრავს ტაშს, როგორც ამას აკეთებდნენ შექსპირის დროის თერძები, ყასბები და ჯარისკაცები. მაშინ შექსპირის ნაწარმოებება პუბლიკაში უზარმაზარი წარმატებით სარგებლობდა. როცა თანამედროვე მაყურებელი შექსპირულ ტრაგედიებში აღმოაჩენს საკუთარ თანამედროვეობას, ხშირად, მოულოდნელად უახლოვდება შექსპირულ თანამედროვეობას. ყოველ შემთხვევაში, კარგად აღიქვამს მას. ეს, უპირველესად, ისტორიულ ქრონიკებს ეხება.

ისტორიული ტრაგიზმის ორი ძირითადი ტიპი არსებობს. პირველი ეფუძნება იმ შეხედულებებს, რომ ისტორიას თავისი მნიშვნელობა აქვს, იგი ასრულებს ობიექტურ ამოცანებს და მისწრაფვის განსაზღვრული მიზნისკენ. ისტორია გონიერია, ან, ყოველ შემთხვევაში მისაწვდომია გონიერებისათვის. ამ შემთხვევაში ტრაგიკულია ისტორიის საფასური, პროგრესის საფასური, კაცობრიობამ იძულებით რომ უნდა გადაიხადოს, ტრაგიზმის სიმძლავრეს მიაღწევს ყველა ის, ვინც უსწრებს თავის დროს, უბიძგებს ისტორიის დაუნდობელ ბორბალს. და რაკი მან გაუსწრო თავის დროს, ეს ბორბალი სამომავლო დერიტას აუცილებლად გასრევს.

პეგელი საჯაროდ აცხადებდა ისტორიული ტრაგიზმის ამგვარ გაგებას. ეს



აზრი ახლობელი იყო ახალგაზრდა მარქსისტისა, მაშინაც კი, როდესაც მან პეველისეული ობიექტური განვითარების იდეები შეცვალა საწარმოო ძალების ასევე ობიექტური განვითარებით, მარქსმა ისტორია მიაჩნდა თხუნელას, რომელიც შეუწყვეტლივ თხრის მიწას. თხუნელა, ცნობიერებას მოკლებულია, მაგრამ მიწას თხრის განსაზღვრული მიმართულებით. მას აქვს თავისი, თხუნელური სიზმრები — მაგრამ ეს მხოლოდ მზისა და ცის ბუნდოვანი წინათგმობაა. მის მოძრაობათა მიმართულებას სიზმრები კი არ განსაზღვრავენ, არამედ მუშაობა თათებისა და დინგისა, შეუწყვეტლივ რომ თხრის მიწას. თხუნელას ბედი ტრაგიკული აღმოჩნდება, თუკი მიწა მას ჩახედავს მანამდე, ვიდრე ზედაპირზე ამოვრება.

...ჩემო თხუნელა  
 ეგრე ჩქარა სთხრი მიწას, ვანა?  
 ოჰ, რა მუშაა!  
 („ჰამლეტი“, I, მოქ., V სურ.,  
 თარგმანი ი. მანაბელიას)

ისტორიული ტრაგიზმის სხვა სახეობაც არსებობს. ის აღმოცენდა იმ შეხედულებიდან, რომ ისტორიას აზრი არა აქვს და ერთ ადგილზე დგას, ან გამუდმებით იმეორებს ერთსა და იმავე სასტიკ ციკლს. და რომ ისტორია — ისეთივე ბუნებრივი ძალაა, როგორც სეტყვა, ქარიშხალი, გრივალი, როგორც დაბადება და სიკვდილი. თხუნელა თხრის მიწას, მაგრამ ის არასოდეს არ ამოდის ზედაპირზე. იბადებიან თხუნელების ახალი თაობები, ისინი მიწას ყველა მიმართულებით თხრიან, მაგრამ მათ მიწა მარად თავზე ყვრება. თხუნელა თავის თხუნელურ სიზმრებს ხედავს. მას ეგონა, რომ სამყაროს ბატონ-პატრონია, რომ მიწა, ცა და ვარსკვლავები თხუნელებისთვისაა შექმნილი, რომ არსებობს თხუნელების შემქმნელი მამამკმერთი, რომელმაც მათ უკვდავება აღუთქვა. მაგრამ მოულოდნელად თხუნელამ გააცნობიერა, რომ ის მხოლოდ და მხოლოდ თხუნელაა და რომ მიწა, ცა და ვარსკვლავები მისთვის არ არის

შექმნილი. ის ეწამება, გრძობს აზრებს, მაგრამ მის თხუნელურ ზვედრს წამება, გრძობები და აზრები ვერ ცვლიან. ის კვლავაც გააგრძელებს თავის მიწისქვეშა გასასვლელის თხრას. ზიწა კი ისევ და ისევ წაყვრება. აი, მაშინ მიხვდა თხუნელა, რომ იგი ტრაგიკული თხუნელაა.

მე მგონი, შექსპირისთვის ისტორიული ტრაგიზმის მეორე გაგება უფრო ახლოს იყო, თანაც არა მხოლოდ „ჰამლეტისა“ და „მეფე ლირის“ პერიოდში. არამედ მთელი შემოქმედების მანძილზე — მოყოლებული ისტორიული ქრონიკებიდან და დამთავრებული „რიჩარდ III“ და „ქარიშხლით“.

1957 წ.

### შუა საუკუნის ჰამლეტი

...წარმოუდგენელი იქნებოდა, ალბათ, „ჰამლეტის“ მთლიანად თამაში — ის ექვს საათზე მეტ ხანს გაგრძელდებოდა. იძულებული ხარ აირჩიო, შეკვეცო, დაჭრა შესაძლებელია ამ ზეპიესაში არსებული მხოლოდ ერთი-ერთი „ჰამლეტის“ თამაში. ჩვენი „ჰამლეტი“, ყოველთვის ღარიბი იქნება შექსპირულზე, მაგრამ სამაგიეროდ, ის შეიძლება გამდიდრებული იყოს მთელი ჩვენი თანამედროვეობით.

შეუძლია, უმჯობესია მეთქვა — მოვალეა.

იმიტომ, რომ „ჰამლეტის“ უბრალოდ თამაში შეუძლებელია. ალბათ, სწორედ ანის გამო აცდუნებს ხოლმე რეჟისორსა და მსახიობს. ბევრი თაობა პოულობდა „ჰამლეტში“ თავის თვისებებს. „ჰამლეტში“, როგორც სარკვეში ისე შეიძლება საკუთარი თავის დანახვა, იქნებ სწორედ ამაშია მისი გენიალურობა, სრულყოფილი ჰამლეტი უნდა იყოს უაღრესად შექსპირული „ჰამლეტი“ და ამავე დროს, უაღრესად თანამედროვე. შესაძლებელია თუ არა ეს? არ ვიცა. მაგრამ ნებისმიერი შექსპირული დადგმა ჩვენ შეგვიძლია შევავსოთ მხოლოდ ასე: რამდენია მასში შექსპირიდან და რამდენი ჩვენგან.

მე არ ვლაპარაკობ, რაღაც ყურით



მოტანილ აქტუალურობაზე, არც იმაზე, რომ „ჰამლეტი“ უნდა გაითამაშო ყმაწვილი ეგზისტენციალისტების სარდაფში. მას უკვე ისედაც თამაშობდნენ ფრაკებში, საციროკო ტრიკოებში, შუა საუკუნეების საჭურვლებში და რენესანსული ეპოქის ტანსაცმელში. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ერთი რამ: შექსპირული ტექსტით უნდა შეაღწიო თანამედროვე გამოცდილებაში, ჩვენი მღელვარებების არსში, ჩვენს აღქმაში.

„ჰამლეტში“ უამრავი რამაა: პოლიტიკა, ძალადობა, მორალი, დისკუსია თეორიისა და პრაქტიკის ერთმნიშვნელობაზე, საოლოო მიზანზე და ცხოვრების აზრზე, აქ არის ტრაგედია სასიყვარულო, ოჯახური და აგრეთვე სახელმწიფოებრივი, ფილოსოფიური, ესქატოლოგიური და მეტაფიზიკური. ყველაფერია, რაც გნებავთ! ამასთან ერთად — გასაოცარი ფსიქოლოგიური კვლევაა, სისხლიანი სიუჟეტიცაა, ორთაბრძოლაც და დიდი ზოცვა-ჟღერა. რაც გინდა ის აირჩიე. მაგრამ უნდა იცოდე — რისთვის ირჩევ და რატომ. (...)

„ჰამლეტი“ ღრუბელივითაა. თუ არ მოახდენ მის სტალიზირებას და „ბუკინისტურად“ არ ითამაშებ, შეიწოვს მთელ თანამედროვეობას. თავისი განუსაზღვრელობით ის ყველაზე უცნაურია ოდესმე დაწერილ პიესათა შორის, სწორედ თავისი „ნასვრეტების“ გამო. „ჰამლეტი“ — უდიდესი სცენარია, რომლის თანახმად თითოეულმა გმირმა მეტ-ნაკლებად უნდა ითამაშოს ტრაგიკული და სასტიკი როლი ამასთან, ის წარმოსთქვამს შესანიშნავ მონოლოგებს. ის მოწოდებულია შეასრულოს ამოცანა, როგორც მას გარდაუვლად მოახვია თავს სცენარისტმა. სცენარი, გმირებისაგან დამოუკიდებელია. ის წარმოიშვა უფრო ადრე. ის განსაზღვრავს სიტუაციებს, პერსონაჟების ურთიერთდამოკიდებულებას, წინასწარ განსაზღვრავს მათ სიტყვებსა და ჟესტებს. მაგრამ მასში თქმული არ არის, ვინ არიან მისი გმირები. სცენარში, გმირებთან მიმართებაში არაა რაღაც გარეგნული. და ამიტომ

„ჰამლეტი“ შეიძლება ერთობ განსხვავებულად ითამაშო (...)

მოდით, ყურადღებით დავაკვირდეთ სცენარს. შექსპირმა ის დაწერა, ან შესაძლებელია, რომელიმე მკვლევარმა იმეორებულა, მაგრამ როლები მას არ გაუნაწილებია. ვინაიდან როლებს არიგებს თანამედროვეობა — ყოველი ეპოქათავისას. ის თეატრის სცენაზე ავზავნის თავის პოლონიუსებს, ფორტინბრასებს, ჰამლეტებსა და ოფელიებს. გზად, მათ უხდებოდა საგრიმიოროში შეხვევა. მაგრამ იქ დიდხანს ნუ ჩამოსხდებიან. მათ შეუძლიათ წამოიცივან უზარმაზარი პარიკები, მოიპაროს უღვაშები ან მიწებონ წვერები, ამოიცივან შუა საუკუნეების შემოტკეცილი შარვლები ან მხრებზე მოიგდონ ბაირონისეული მოსასხამები. „ჰამლეტი“ შეიძლება ითამაშო ჯავშნებში ან სმოკინგებში. არსებობდა, ეს არც თუ ისე ბევრს ცვლის. ოღონდ გრიმი არ იყოს მეტისმეტად საგანგებო. იმიტომ, რომ გმირთა სახეები თანამედროვე უნდა იყოს. სხვანაირად ისინი „ჰამლეტს“ კი არ ითამაშებენ, არამედ კოსტუმირებულ პიესას (...)

XIX საუკუნის კლასიკური „ჰამლეტ-მცოდნეობა“ განსაკუთრებით იმის შესახებ ფიქრობდა, თუ ვინ არის სინამდვილეში ჰამლეტი და აუგად იხსენიებდნენ შექსპირს იმის გამო, რომ თავისი შედეგრი დაწერა დაუდევრად, ააგო არაიანმომდევრულად და საერთოდ უსამაგლესად. „ჰამლეტის“ დღევანდელი გამოკვლევების საერთო ნიშანია — თეატრალური თვალსაზრისი. „ჰამლეტი“ არ წარმოადგენს არც ფილოსოფიურ, არც მორალურ, არც ფსიქოლოგიურ ტრაქტატს. „ჰამლეტი“ ეს თეატრია. თეატრი — ანუ სცენები და როლები. მაგრამ თუ ეს სცენარია, საჭიროა ფორტინბრასის საკითხით დაწყება რადგანაც „ჰამლეტის“ სცენარში გადამწყვეტი როლი ფორტინბრასს ეკუთვნის (...)

ვინ არის ეს ახალგაზრდა ნორვეგიელი პრინცი? რა ძალას წარმოადგენს? ბრმა ბედისწერას, სიცოცხლის აბსურდულობას თუ სამართლიანობის გამარჯვებას? შექსპიროლოგები ყველა ამ სამ განმარტებას რიგრიგობით იცავენ



გადამწყვეტი სიტყვა — რეჟისორზე. შექსპირმა ჩვენ მხოლოდ სახელი მოგვცა. მაგრამ სახელი უმნიშვნელოვანესი: ფორტინზასი — ძლიერი ხელის მამაკაცი. ახალგაზრდა და ძლიერი ვაჟაკის გამოცხადლება და ამბობს: „მოაშორეთ ეს ვვამები. ჰამლეტი კარგი ჭაბუკი იყო, მაგრამ ის მოკვდა. ახლა მე ვიქნები თქვენი მეფე. ყოველივე შესანიშნავად აეწყო, ახლახანს გამახსენდა, რომ ამ გვირგვინზე უფლება მაქვს.“ და თვითყაფოვლი იღიმება.

გათამაშდა უდიდესი დრამა. სცენაზე ადამიანები იყვნენ. ისინი იბრძოდნენ, შუთქმულებებში ებმებოდნენ, ერთმანეთს კლავდნენ. სიყვარულისთვის დანაშაულს სჩადიოდნენ და სიყვარულისაგან გონებას კარგავდნენ. ისინი წარმოსთქვამდნენ გასაოცარ სიტყვებს სიცოცხლეზე, სიკვდილზე და ადამიანის ბედზე, მახეს უგებდნენ ერთმანეთს და თავად ებმებოდნენ მახეში, იცავდნენ თავიანთ ძალაუფლებას ან ძალაუფლების წინააღმდეგ ჯანყდებოდნენ. სამყაროს შეცვლისაკენ მიისწრაფვოდნენ ან მხოლოდ თავის გადარჩენას ცდილობდნენ.

ყველა ისინი რაღაცის მოპოვებას ცდილობდნენ. მათ დანაშაულებებსაც კი ჰქონდა გარკვეული აზრი და აი, მოდის ახალგაზრდა, ძლიერი ვაჟაკი და მომხიბვლელი ღიმილით ამბობს: „აბა, ახლავე მოაშორეთ ეს ვვამები. ახლა მე ვიქნები თქვენი მეფე“.

1965 წ.

### „მაკბეტი“, ანუ სიკვდილით დაკავადებული

„...მაკბეტი“ ისტორია შეუცნობადია. როგორც კომპარი. და როგორც კომპარში, აქაც ყველაფერი ნიადაგშერყეულია. მექანიზმი ამოქმედებულია, ახლა მას ნებისმიერის განადგურება შეუძლია ადამიანები კომპარით ბოდავენ, მათ ის ახრჩობს.

„მაკბეტი“ იწყება და მთავრდება ხოცვა-ჟლეტით. სულ უფრო მატულობს სისხლი. ყველა სისხლში იხრჩობა. სისხლი ავსებს სცენას. მაკბეტის თეატრალური დადგმა, სისხლით მორწყული

სამყაროს ხატების გარეშე, ყოველთვის ყალბი იქნება. ამ უდიდეს მექანიზმში არის რაღაც აბსტრაქტული. რიჩარდის სისასტიკენი — ეს სასიკვდილო განაჩენებია. უმეტესობა სისრულეში მოჰყავთ სცენის მიღმა. „მაკბეტი“ სიკვდილი. დანაშაული, მკვლელობა სავსებით კონკრეტულია და ისტორიაც „მაკბეტი“ კონკრეტული, ხელშესახები და სხეულებრივია; ის გახრჩობს, ის მომაკვდავის ხრიალია, მახვილის ჩაცემაა, სატევარის დარტყმაა. წერდნენ, რომ „მაკბეტი“ — ამბიციების ტრაგედიაა, „მაკბეტი“ — შიშის ტრაგედიაა, ყოველივე არასწორია. „მაკბეტი“ მხოლოდ ერთი თემაა, მონოთემა. ესაა — მკვლელობის თემა. ისტორია რედუცირებულია თავისთავად უმარტივეს ფორმასთან, ერთადერთ ხატებასთან, ის იყოფა მხოლოდ იმათზე, ვინც კლავს და მათზე, ვისაც კლავენ.

აქ ამბიცია მდგომარეობს მკვლელობის განზრახვასა და მის დაგეგმვაში. ესაა — წინანდელი მკვლელობების მოგონების შიში და შიში ახალი დანაშაულობების გარდუვალობის წინაშე. მეფის სიკვდილია ის უდიდესი, ჭეშმარიტი პირველმკვლელობა, საიდანაც ისტორია იწყება, ამის შემდეგ უკვე აუცილებელია კვლა. ასე იქნება მანამ, სანამ მკვლელი არ იქნება მოკლული. ახალი მეფე გახდება ის, ვინც მოკლავს მეფეს. ასეთია საქმის ვითარება „რიჩარდ მეხამეში“ და სამეფო დრამებში. საქმის ასეთივე ვითარებაა „მაკბეტი“. ისტორიის უზარმაზარი ბორბალი აგორებულია და რიგრიგობით ყველას სრისავს. მაგრამ „მაკბეტი“ მკვლელობათა ეს ჯაჭვი გაპირობებული არაა მექანიზმის ლოგიკით. მასში რაღაც ღამეული კომპარის შემადრწუნებელი გავზიადებიდანაა.

მაკბეტმა მოკლა, რათა გათანასწორებოდა სამყაროს, რომელშიც მკვლელობა არსებობს და მკვლელობა შესაძლებელია. მაკბეტმა მხოლოდ იმიტომ კი არ მოკლა, რომ გამეფებულიყო. მან მოკლა თვითდასამკვიდრებლად. იმ მაკბეტს, რომელსაც ეშინია მკვლელობისა, მან არჩია მკვლელი მაკბეტი. მაგრამ ის





მაკბეტი, რომელმაც მოკლა, უკვე სხვა მაკბეტია. მან უკვე იცის არა მარტო ის, რომ მკვლელობა შეიძლება, არამედ ისიც, რომ ეს საჭიროცაა (...)

პირველივე სცენებიდან მაკბეტი თავის თავს განსაზღვრავს უარყოფის გზით. იგი თავის თავის წინაშე წარსდგება არარსებული სახით. მაგრამ ის არც ისაა, ვინც არის. იგი ჩაძირულია სამყაროში, როგორც არარაობაში, იგი მხოლოდ ისაა, ვინც შეიძლება რომ ყოფილიყო. მაკბეტი მხოლოდ და მხოლოდ ირჩევს თავის თავს, მაგრამ ყოველი არჩევანის შემდეგ თავის თავისთვის იგი სულ უფრო უცხო და საზარელი ხდება. ფორმულები, რითაც მაკბეტი თავისი თავის განსაზღვრას ცდილობს, საოცრად ჰგავს ეგზისტენციალისტების ენას. ყოფნა — მაკბეტისთვის მრავალმნიშვნელოვანი ცნებაა, მისი არსი უკიდურეს შემთხვევაში ორგვარია: ყოფნა დაუღალავი, შემზარავი, წინააღმდეგობაა ეგზისტენციასა და ესენციას შორის, „ჩემთვის“ ყოფნასა და „ჩემში“ ყოფნას შორის (...)

ისტორიის დინებაში მოცემული ფაბულა არაფრით განსხვავდება სამეფო დრამებსა და „მაკბეტში“. რიჩარდი კი იღებს ისტორიის წესებს და ურიგდება თავის როლს. მაკბეტი ოცნებობს სამყაროზე, რომელშიც მკვლელობა უკვე აღარ იქნება და ყველა მკვლელობა დაიწყებას მიეცემა; სამყაროზე, რომელშიც მკვდრებს სამუდამოდ მიწას მიაბარებენ და ყველაფერი თავიდან დაიწყება. მაკბეტი კომპარის დასასრულზე ოცნებობს და სულ უფრო ღრმად იძირება კომპარში. მაკბეტი ოცნებობს უღანაშაულო სამყაროზე და, იმავდროულად, სულ უფრო მეტად ეფლობა ბოროტმოქმედებებში. მაკბეტი უკანასკნელ იმედს იმაზე ამყარებს, რომ მკვდრები არ აღსდგებიან.

მაგრამ მკვდრები აღსდგებიან. „მაკბეტში“, ნადიმის დროს, მოკლული ბანქოს სულის გამოჩენა — ყველაზე საკვირველი სცენაა. ბანქოს სულს მაკბე-

ტის გარდა ვერავინ ამჩნევს, კომენტატორები ამ სცენაში ხელავენ მაკბეტისეული შიშისა და ძრწოლის ხორცშესხმას. სული არ არის, სული მხოლოდ მოჩვენებაა. ამასთან შექსპირული „მაკბეტი“ XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ფსიქოლოგიურადრამა როდია. მაკბეტი ოცნებობდა უკანასკნელ მკვლელობაზე, ისეთ მკვლელობაზე, რომელიც ბოლოს მოუღებდა ყველანაირ მკვლელობას. ახლა მან იცის: ამგვარი მკვლელობა შეუძლებელია (...)

მაკბეტი — მრავალგზის მკვლელი, მაკბეტი — რომლის ხელები სისხლითაა მოთხერილი — ვერ შეეგუა სამყაროს, რომელშიც მკვლელობები არსებობს. იქნებ სწორედ ამაშია მისი ხატების პირქუში დიდებულება და მაკბეტის ისტორიის ტრაგიზმი. მაკბეტს დიდხანს არ სურდა სინამდვილისა და კომპარის გარდუკალობის მიღება, ვერ ურიგდებოდა თავის როლს. მან ის სხვისად აღიქვა. ახლა, ყველაფერი იცის, იცის რომ არ არის ზსნა კომპარისაგან. იცის, რომ თვით ისაა ბედისწერა და ადამიანთა ზვედრი ან — უფრო თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ — ადამიანის ეგზისტენციალური სიტუაციაა. სხვა არ არსებობს (...)

მაკბეტის თვალში მნიშვნელობა არ აქვს არავითარ ფესტს, მას უკვე აღარ სჯერა ადამიანური ღირსებისა. მაკბეტმა ყველაფერი და ბოლომდე გაიარა. მასში დარჩა მხოლოდ ზიზღი. ცნება „ადამიანი“ გაიფანტა, არაფერი აღარ დარჩა. „მაკბეტის“ ფინალში, „ტროილი და კრესიდას“ ფინალისა და „მეფე ლირის“ ბოლო სცენების მსგავსად, კათარზისი არ ხდება. თვითმკვლელობა — ეს პროტესტია ან საკუთარი დანაშაულის აღიარებაა. მაკბეტი, თავს დამნაშავედ არ სცნობს... პროტესტი, მაგრამ რის წინააღმდეგ აპროტესტებს? ერთადერთი, რაც მას სიკვდილის წინ ძალუძს, ესაა, რაც შეიძლება მეტი სიცოცხლის მოს-



პობა. ასეთია ყოფიერების აბსურდულო-  
ბიდან გამოტანილი მისი საბოლოო  
დასკვნა. მთელი სამყაროს აფეთქება  
მაკეტს ჯერ არ ძალუძს, მაგრამ მკე-  
ლელობა, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე  
შეუძლია:

რისთვის წავბადო გიჟ რომაელს და  
ჩემსავე ხმალზე  
რისთვის ავეგო? ვიდრე სხვათა  
ვხედავ ცოცხალთა,  
სჯობს, რომ მის ძალა მათზე ვცადო.  
(„მაკეტის“, V, მოქ., VIII სურ.,  
თარგმანი ი. მანაბელიას)

**იან კობი.**

ჩემთვის შექსპირთან შეხვედრა მოულოდ-  
ნელი იყო — ის სულაც არ ყოფილა წინასწარ  
განსაზღვრული. მე ამისათვის მზად არ ვიყავი;  
ენობრივი, ფილოლოგიური, ისტორიული მომ-  
ზადების თვალსაზრისით, მაგრამ, უცებ დავი-  
ნახე, რომ შექსპირი სამყაროსა და თეატრის  
საიდუმლოებებს მიხსნის. წიგნი შექსპირზე —  
შინაგანად — ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვა-  
ნის მოვლენად, მთელი ჩემი არსებობის, ყო-  
ველივეს, რასაც ვაკეთებდი, იმის აზრად იქცა.  
მან მე სიღრმემდე გამხსნა და სამყარო გადა-  
მიშალა.

„რესპუბლიკა“,  
1991, № 2, გვ. 94.

შექსპირის დრამატურგიას კვლავინდებურად  
შეუძლია მაყურებლებში წარმატების იმედი  
იქონიოს. (...) შექსპირი, სირთულეებისა და მი-  
უხედავად, ყველაზე გასაგები და მისაწვდო-  
შია. განა არსებობს უფრო გასაგები პესა,  
ვიდრე „რომეო და ჯულიეტა“. პოპულარობის  
მეორე მიზეზი, ალბათ, უფრო სერიოზულია.  
უდიდეს დრამატურგთა შორის ცოტანი არიან  
ისეთნი, ვინც შექსპირის დრამად იძლევა საზრ-  
დოს წმინდა თეატრალური ინტერპრეტაციისა-  
თვის. შექსპირის თამაში შეიძლება ისტორი-  
ულ და თანამედროვე კოსტუმებში, დეკორა-  
ციებსა და უდეკორაციოდ, შეგიძლია ითამა-  
შო შეიშველმა ან თითქმის შეიშველმა ან, რო-  
გორც ეს, უკანასკნელ დროს, ინგლისშია მო-  
დამი, რალანაირ განსაკვიფრებელ ეკლექტი-  
კურ სამოსში, სადაც ახლანდელი ტანსაცმე-  
ლი შერწყმულია ისტორიულთან და ა. შ. შექს-  
პირი ყოველთვის მიმზიდველია რეჟისორები-  
სათვის და მნიშვნელოვანწილად მსახიობების-  
თვისაც (...) მე შეიძლება ვცდები, მაგრამ მგო-  
ნია, რომ შექსპირის „განახლების“ დიადი პე-  
რიოდი — 60-70-იანი წლების დასაწყისი —  
საბოლოოდ დასრულდა. და, თუმცა ახლა ბე-

ვრი დადგმა, მაგრამ არ იქმნება პიტერ ჰო-  
ლის, ბრუკისა და სტრეელის დიდი, გასაო-  
ცარი პრემიერების შესაფერისი სპექტაკლები.  
როგორც უკვე ვთქვი. არ მყარდება უწყავე-  
შირი შექსპირსა და თანამედროვე დრამასა და  
თეატრს შორის. შექსპირი — უფრო სარეპერ-  
ტუარო პოზიციაა, ვიდრე მხატვრული მოვ-  
ლენა.

„თეატრი“,  
1990, № 12, გვ. 23. ვარშავა

შექსპირის იდეოლოგიზაცია სულაც არ არის  
ისე გავრცელებული, თუმცა ჩემი წიგნი, ნამ-  
დვილად წარმოადგენდა მისი ტექსტების პო-  
ლიტიკური წაითვისის ცდას. და მაინც, სცენურ  
ხორცშესხმაზე გავლენას ახდენენ არა მხოლოდ  
რეჟისორები, მსახიობები და კრიტიკოსები,  
არამედ დრამატურგებიც. ვთქვათ, განსაკუთ-  
რებით დიდი თემა — შექსპირი დადგმული  
ბრეტის გავლენით, გარკვეულწილად გერმა-  
ნიაში, უმთავრესად კი ინგლისში, სადაც  
გვხვდებოდა მკაფიო პოლიტიკური ხასიათის  
დადგმები. და მაინც, პოლიტიკური სპექტაკლი  
არ იყო — ბრუკის „ზაფხულის ღამის სიზმარ-  
ი“ — ეს ყველაზე კლასიკური, ბოლო ოცი  
წლის მანძილზე საუკეთესო სპექტაკლი. ბრუ-  
კის „მეფე ლირი“ არ იყო პოლიტიკური,  
თუმცა მასში ლაბარაქია კატასტროფაზე. იგივე  
ეხება სტრეელის დადგმებს. შესაძლოა, გა-  
მონაკლისი იყოს პიტერ ჰოლი, ვარდების ომის  
ტრილოგიით... პოლიტიკური შექსპირი, ეს ასე  
ვთქვათ, გარკვეულწილად პერსპექტივის შეე-  
დომაა.

„დილოგი“,  
1991, № 1, გვ. 96.  
ვარშავა.