

„რათა სინამდვილე
შეუძლებელი გახდეს“

ჰაინერ მიულერის პოეტიკის შესახებ

ქლუგე: რას იტყვი,

წინასწარმეტყველი ხარ?

მიულერი: არა, ალბათ უფრო მიწის მზომელი,

ან კიდევ უკეთეს შემთხვევაში – სეისმოგრაფი.

(ალექსანდრე ქლუგესა და ჰაინერ მიულერის

სატელევიზიო ინტერვიუდან)

ჰაინერ მიულერი (1929-1995) – დრამატურგი, პოეტი, თეატრალური რეჟისორი და 80-90-იანი წლების გერმანიის საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე მკვეთრი ფიგურა – ევროპულ თეატრსა თუ ლიტერატურაში დღემდე ძალიან თავისებურ, ყველასგან განსხვავებულ მოვლენად რჩება. მისი შემოქმედება საბოლოო გააზრებისგან ჯერ კიდევ შორს არის, მისი პიესების უმრავლესობა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის თეატრებისთვის ჯერ კიდევ უცხო ხილია, მისი ტექსტები კი მასობრივი კულტურისათვის მიუღებელი, მისი იდეები – უცხო და რადიკალური.

მან ნაციონალ-სოციალისტურ ტოტალიტარიზმშიც იცხოვრა და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის კომუნისტური დიქტატურის პირობებშიც, ცხოვრების ბოლო წლები კი – უკვე ბერლინის კედლის დანგრევის შემდეგ – მან გაერთიანებული გერმანიის კაპიტალისტურ დემოკრატიაში გაატარა.

გერმანიის სოციალ-დემოკრატიული პარტიის წევრის ოჯახში გაზრდილ, რეპრესირებული მამის საკონცეტრაციო ბანაკში საკუთარი თვალთ მნახველ მიულერს ბავშვობიდანვე სძულდა ფაშიზმი. მის ადრინდელ შემოქმედებაში ორთოდოქსული მარქსიზმის იდეები ჭარბობს, რომელიც მას ნაციონალ სოციალიზმის ერთადერთ ალტერნატივად ესახებოდა. თუმცა მიულერი ასევე ძალიან ახალგაზრდა შეიცნობს სტალინიზმის დოგმატურ, ანტიჰუმანურ არს და მას თავისი მითიური პიესების ციკლში სასტიკად გაუსწორდება კიდევ. საბჭოთა კავშირისა და გდრ-ის მიერ შექმნილ რეალურ სოციალიზმში განცდილი გაწვილების მიუხედავად

მიუღერი სიცოცხლის ბოლომდე სოციალისტური იდეების მედგარ მცველად დარჩება. მრავალჯერ ექნება შანსი, რომ სამუდამოდ დატოვოს გდრ-ის კომუნისტური დიქტატურა და რომელიმე დასავლურ დემოკრატიაში გადასახლდეს, მაგრამ ამას არ გააკეთებს. დასავლეთში ყოველი მოგზაურობის შემდეგ აუცილებლად დაბრუნდება სამშობლოში და, თუკი რომელიმე ჟურნალისტი მაინც შეეკითხება – რატო რჩება საცხოვრებლად ისეთ ადგილას, სადაც მის პიესებს ცენზურა კრძალავს და სიტყვის თავისუფლება ყოველმხრივ იზღუდება, სიგარის კვამლში გახვეული ცინიკურად უპასუხებს: „აქ მე შემოდლია კიბოს დრამატურგია ვწერო, დასავლეთში კი ალბათ ქათმების ტექსტებს თუ დავწერდი. მე მჭირდება დიქტატურის ზეწოლა, დემოკრატიაში ცხოვრება და მუშაობა საოცრად მოსაწყენი იქნებოდა“.

ბერტოლდ ბრეჰტის მიერ მოსწავლედ უარყოფილი, მარქსიზმლენინიზმში ჩაჭრილი და ამიტომ თეატრების მიღმა დარჩენილი მიუღერი თავს ჯერ თეატრისა და ლიტერატურის კრიტიკოსობით, ჟურნალისტობით ირჩენდა. შემდეგ, პირველი პიესების გამოქვეყნებისთანავე, საკუთარ სამშობლოში ჯერ იმედისმომცემ ახალგაზრდა კომუნისტ მწერლად აღიქმებოდა, მალევე კი გდრ-ის ცენზურისგან აკრძალულ, მწერალთა კავშირიდან გარიცხულ საეჭვო ელემენტად იქცა, რომლის პიესების უმრავლესობაც პირველად დასავლეთში სრულდებოდა, გდრში კი დაწერიდან მხოლოდ 15-20 წლის შემდეგ. თუმცა მისი შემოქმედების მასშტაბმა და, ამავე დროს, სოციალიზმის ფუნდამენტური იდეების განუხრელმა ერთგულებამ ბოლოს გდრ-ის ბიუროკრატებიც აიძულა, რომ მისთვისაც გაეწიათ ანგარიში. ამრიგად მიუღერს დასავლეთში მოგზაურობის ნებაც დართეს და 70-იანი წლების მიწურულიდან ევროპულ თეატრებში მისი პიესების ერთგვარი ბუმიც კი დაიწყო. მიუღერი თავისი პერიოდის თეატრალური ავანგრადის ერთ-ერთ მთავარ ფიგურადაც იქცა და პოპ-კულტურაშიც შეაღწია. მიუხედავად იმისა, რომ სიცოცხლის ბოლო წლებში ის ბერლინის ანსამბლის მხატვრულ ხელმძღვანელადაც მოგვევლინა და ხელოვნების აკადემიის პრეზიდენტადაც, რაც მის საერთოგერმანულ აღიარებას ნიშნავდა, მას მაინც ვერაფრით დავარქმევთ საყოველთაოდ მიღებულსა და ხელმისაწვდომ მწერალს.

მიუღერის პიესების მკვეთრი, ანტიკური პათოსითა და კომედია დელ არტესათვის დამახასიათებელი გროტესკულობით განმსჭვალული ენა მაყურებლისა თუ მკითხველის ფანტაზიის ტოტალურ ჩართულობას მოითხოვს. მისი შემოქმედების დიდი ნაწილი დაფუძნებულია ისტორიის ორიგინალურ, ფილოსოფიურ ხედვასა და სიცოცხლის სტიქიურ, ტრაგიკულ აღქმაზე. ის მასალა, რომელსაც მიუღერი საკუთარი ტექსტების ასაგებად იყენებს, არანაირ ჩარჩოებსა და საზღვრებს არ ცნობს. მის ტექსტებში ისევე შეხვდებით მარქსისტულ აზროვნებას, როგორც კომუნიზმის კრიტიკას, გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიას და მეოცე საუკუნის „ფრანკფურტის სკოლას“, სოფოკლესა და შექსპირს, ნიცშესა და დოსტოევსკის,

ლათინო-ამერიკულ მაგიურ რეალიზმს, ფრანგულ პოსტსტრუქტურალიზმსა და ამერიკულ პოპარტს. ყოველივე ეს კი საბოლოოდ მხოლოდ მიუღწერისთვის დამახასიათებელ, ლაკონურ და მეტაფორულ ენაში ერთიანდება ისე, რომ დრამატურგის საოცრად ძლიერ ხმასა და ყველასაგან გამორჩეულ ტონალობაში იყრის თავს. ძალიან ფართოა მიუღწერის თეატრალური შთაგონების არეც: მის მიერ დაწერილ 40-მდე პიესაში ისევე შევხვდებით ბრეჰტისეულ „ჭკუის სასწავლებელ“ დრამებს, როგორც ბეკეტისეულ აბსურდს ან არტოს სისასტიკის თეატრის გამოძახილს. ერთადერთი მნიშვნელოვანი თეატრალური კონცეფცია, რომელსაც მიუღწერი დემონსტრაციულად უარყოფს, კონსტანტინ სტანისლავსკისა და მისი სკოლის მიერ დაფუძნებული ფსიქოლოგიური თეატრია: „ჩემი თეატრი მეოთხე კედლის გარეშე არსებობს და ის კერძო ცხოვრებისათვის არ გამოდგება.“

მიუღწერს მთელი თავისი შემოქმედების პერიოდში თან სდევდა მუდმივი კრიტიკა, როგორც ზედმეტად ინტელექტუალურ, ზედმეტად რადიკალურ, ზედმეტად სასტიკ და შეუბრალებელ, ზედმეტად ელიტარულ ავტორს. აღსანიშნავია, რომ დრამატურგი ამ კრიტიკას თავადაც ძლიერ უწყობდა ხელს. აუშვიცის შემდგომ პერიოდში მოღვაწე გერმანელ მწერალს სულაც არ სურდა ყოფილიყო მოსაწონი და მისაღები. ფრანგ ჟურნალისტებთან მიცემულ ინტერვიუში იგი საუბრობს მაყურებელსა და სცენას შორის არსებულ კონფლიქტზე, როგორც მისი თეატრის ფუნდამენტურ არსზე: „საქმე ილუზიების ნგრევაშია... არ მიყვარს, როცა ადამიანები თავს კარგად გრძნობენ თეატრში. მომწონს, როდესაც ისინი შეძრწუნებული არიან. არაფერია იმაზე მოსაწყენი, როდესაც მაყურებლები სპექტაკლის შემდეგ გახარებულნი უკრავენ ტაშს და ერთმანეთს ეთანხმებიან, რომ მშვენივრად გაატარეს საღამო. ბევრად უფრო საინტერესოა, როდესაც ადამიანები ერთმანეთს არ ეთანხმებიან, როდესაც ისინი თავს მარტო გრძნობენ სპექტაკლის შემდეგ. მათი ერთობა ხომ მოჩვენებითია, ილუზიაა, ეს სინამდვილეში არ არის ერთიანი სხეული, ეს სხვადასხვა, დაპირისპირებული ინტერესების მატარებელი ჯგუფების თანხვედრაა...“.

მიუღწერის შემოქმედებითი გზა ისევე გრძელი და წინააღმდეგობრივია, როგორც მისი სიცოცხლე. ის ჯერ კიდევ 1950-იან წლებში ბერტოლდ ბრეჰტის დრამებითა და მარქსისტული მოძღვრებით შთაგონებული ტექსტებით იწყებს. ადრეულ პიესებში უკვე გვხვდება მძაფრად დასმული კითხვები, გდრ-ში არასწორად წარმართული კოლექტივიზაციის მკაცრი კრიტიკა და სოციალური რეალიზმის ფორმალური უარყოფა: მიუღწერი თავის პიესებს ხშირ შემთხვევაში ვერლიბრის ფორმით წერდა, რაც მის პერსონაჟებს ნატურალისტური ჩარჩოებისგან ათავისუფლებდა. უკვე სამოციანი წლების შუა პერიოდიდან, თავისი პირველი დიდი წარმატების შემდეგ, რომელიც მას „ფილოკტეტემ“ მოუტანა, მიუღწერი თანდათან უარს ამბობს პიესის ტრადიციულად გამართვაზე. არღვევს სიუჟეტის უწყვეტობას, მის ტექსტებში ვეღარ შევხვდებით ერთ მარტივად გასარჩევ ფაბულას ან მკაფიოდ გამოძეწილ პერსონაჟებს.

მისი ტექსტები ნელ-ნელა დიალოგებისგანაც ცარიელდება. ჭარბობს მონოლოგური ფორმები, ახლებური, დეკონსტრუირებული სახით ბრუნდება ქოროც. მიუღერის თეატრი უფრო და უფრო მეტად იქცევა „ხმების, აჩრდილების თეატრად“, როგორც ამას მიუღერის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი მკვლევარი, დიდი გერმანელი თეატრმცოდნე და ფილოსოფოსი ჰანს-თის ლემანი აღნიშნავს. ბრეჰტის მიერ დაფუძნებული „ჭკუის სასწავლებელი“ პიესების ტრადიცია მიუღერთან სრულიად ახალ სიმძაფრეს იძენს. „დრამატული ტექსტი არ წარმოადგენს ნატურალისტურ სტრუქტურას. ეს არ არის ფოტოგრაფია. დრამატული ტექსტი სათამაშო მოდელია.“ რატომღაც ძალიან გამძლე აღმოჩნდა თითქმის ბრეჰტის სიკვდილისთანავე აღმოცენებული ილუზია, რომ „ჭკუის სასწავლებელი“ პიესა მხოლოდ იდეოლოგიურ-დიდაქტიკური დატვირთვის მქონე შეიძლება იყოს და ამით მისი მოქმედების არე იზღუდება. მიუღერი „ჭკუის სასწავლებელი პიესებისა“ და საზოგადოდ ბრეჰტის აქტუალურობას ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა ხოლმე:

„ჭეშმარიტად, ის ცხოვრობდა ავბედით დროში,

მას შემდეგ დრომ გამოანათა,

მას შემდეგ დრო გაავბედითდა.

თუ ნათელი იტყვის, ავბედითი ვარო,

სიმართლეს იტყვის.

თუ ავბედითი იტყვის, ნათელი ვარო,

არც ის არ მოიტყუება.“

სამოცდაათიანი წლების ბოლოს მიუღერი საერთოდ ტოვებს დრამის სტრუქტურას და მოკლე ფორმის ექსპერიმენტული ტექსტების წერას იწყებს, რითაც ის პრინციპში ევროპული თეატრის სრულიად ახლებურ ტრადიციას უყრის საფუძველს, რომელსაც ოციოდე წლის შემდეგ იგივე ჰანს-თის ლემანი პოსტ-დრამატულ თეატრად მონათლავს. „ჰამლეტმანქანა“, „მისია“, „მედეას მასალა“ და სხვა პიესები სავსეა სასტიკი, სისხლიანი სახე-ხატებითა და კიდევ უფრო მეტად რთულად გასააზრებელი, რადიკალური შეხედულებებითა და იდეებით, რომლებიც ანტონინ არტოს სისასტიკის თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ორიგინალური და ღრმა გააზრებაა:

„არტო, მოწამეობის ენა.

წერა იმ გამოცდილებით,

რომ შედეგები ძალაუფლების თანამზრახველნი არიან.

ფიქრი განმანათლებლობის დასასრულს,

დასასრულს, რომელიც ღმერთის სიკვდილით დაიწყო.

განმანათლებლობა – კუბო, რომელშიც ღმერთი დამარხეს.

კუბო, რომელიც გვამთან ერთად იხრწნება.

სიცოცხლე ჩაკეტილი ამ კუბოში.

„აზროვნება წარმოადგენს ადამიანთა რასის ყველაზე დიდ სიამოვნებას“

წარმოთქვამს ბრეჰტის გალილეი,

სანამ მას ინკვიზიცია წამების ინსტრუმენტებს წარუდგენს.

ელვა, რომელმაც არტოს ცნობიერება გახლიჩა,

მანამდე ნიციშეს გამოცდილება იყო,

ის შეიძლება უკანასკნელიც აღმოჩნდეს.

არტო განსაკუთრებული შემთხვევაა.

მან პოლიციას მარწუხებიდან გამოსტაცა

ლიტერატურა და მედიცინას – თეატრი.

ჩაგვრისა და წამების მზის ქვეშ,

რომელიც ამ პლანეტის ყველა კონტინენტს თანადროულად დაჰნათის,

ჰყვავის მისი ტექსტები.

ევროპის ნანგრევებზე წაკითხულნი, ისინი კლასიკად იქცევა.“

პრინციპში შეიძლება ითქვას, რომ მიუღწერი პირველია იმ დიდ დრამატურგთა თუ რეჟისორთა შორის, რომელმაც მანამდე ორი თითქოსდა ერთმანეთის გამომრიცხავი თეატრალური კონცეფციის ერთმანეთთან შერწყმით რაღაც სრულიად ახალი წარმოქმნა. ისე, რომ ბრეჰტის იდეალებისათვის არ უღალატია, მან ბრეჰტისეულ ეპიკურ თეატრში ანტონინ არტოს სისასტიკის თეატრის კონცეფციების ინტეგრაცია შეძლო და ამით გერმანული თეატრის განვითარების სრულიად ახალი, რადიკალური ვექტორი შექმნა.

სამოცდაათიანების ბოლოს იწყება მისი ლეგენდარული თანამშრომლობა სახელგანთქმულ ამერიკელ რეჟისორ რობერტ ვილსონთან. სწორედ ამ დროს აყალიბებს მიუღწერი თავის ერთ-ერთ ყველაზე რადიკალურ თეზას თეატრის და ზოგადად ხელოვნების შესახებ: „აქციო სინამდვილე შეუძლებლად – აი რა უნდა იყოს ნამდვილი ხელოვნების მისია.“

90-იანი წლების დასაწყისში კი, ბერლინის კედლის დანგრევასთან ერთად, მაშინდელი გერმანიის უპირველესი ტრაგიკოსი მოულოდნელად პიესების წერას საერთოდ წყვეტს, რადგან მას კომუნისტური ბლოკის დამარცხებამ, რეალურად არსებული სოციალიზმის გაქრობამ, სამუშაო მასალა გამოაცალა ხელიდან. „კაპიტალიზმში ისტორიის მიმდინარეობა მხოლოდ კაპიტალის დინებაში გამოიხატება, ეს პროცესი კი არც დრამატული და არც ტრაგიკულია, ის უბრალოდ მოსაწყენია, მეტი არაფერი.“ წერის ნაცვლად მიუღერი ალექსანდრე ქლუგესთან ერთად სატელევიზიო ინტერვიუების ჩაწერას იწყებს და საჯარო საუბარსა და დიალოგს ყოვლად თვითკმარ ხელოვნების დარგად გადააქცევს. ამ დიალოგებში მიუღერის აზროვნება კიდევ უფრო მეტ სიმძაფრეს იძენს, ის კიდევ უფრო რადიკალურად ცდილობს საზოგადოებაში დამკვიდრებული ტაბუების ნგრევას. მის გარდა, ალბათ, მხოლოდ პიერ პაოლო პაზოლინი თუ აკრიტიკებდა თანამედროვე მომხმარებლურ ცივილიზაციას ასე მწარედ და შეურიგებლად. მიუღერი მუდმივად ეწინააღმდეგებოდა იმ აზრს, რომ თანამედროვე სამყარომ დაამარცხა ფაშიზმი და ტოტალიტარიზმი, იგი ხშირად მწარე ცინიზმითა და კიდევ უფრო ხშირად მახვილგონივრული სიმძაფრით მიუთითებდა თანამედროვე კაპიტალისტურ სისტემაში დამალულ ტოტალიტარულ სტრუქტურებსა და ფაშისტურ წყობაზე. ამგვარად მან ერთხელ, თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტებთან საუბრისას აუშვიცი მეოცე საუკუნის ფუნდამენტურ მოდელად ახსნა: „არც ამ, ეგრეთ წოდებულ, საბაზრო ეკონომიკას აქვს პასუხები იმ კითხვებზე, რომელთა ამოხსნასაც სოციალიზმი ცდილობდა ან იმედი ჰქონდა, რომ უკვე ამოეხსნა კიდევ პარიზის კომუნის მარტივი მაქსიმით: ან ყველა, ან არავინ. ამის საპირწონედ დღევანდელ სამყაროში ბატონობს პრინციპი: ყველას არ ეყოფა. მაგრამ ვინ ექვემდებარება სელექციას? აი თემა, რომელიც მაინტერესებს: მთელი ეს ცივილიზაცია, რომელსაც არ გააჩნია არსებობისთვის სხვა პრინციპი სელექციის გარდა. [...] აუშვიცი ამ (მეოცე) საუკუნის მოდელია, მისი სელექციის პრინციპის მოდელი. ყველა ვერ გადარჩება, ამიტომაც მიმდინარეობს გადარჩევა. [...] ამაზე ერთადერთი პასუხი მხოლოდ მიტევაა შეიძლება იყოს. ეს არის სწორედ დოსტოევსკის მთავარი პრობლემა, რასკოლნიკოვის პრობლემა. [...] მიტევების გარდა სხვა პასუხს ვერც დოსტოევსკი პოულობს [...] თუ იმ აზრს დავეყრდნობით, რომ აუშვიცი სელექციის მოდელია, მაშინ ამაზე პოლიტიკური პასუხი არ არსებობს. პასუხი ალბათ მხოლოდ რელიგიური თუ იქნება. ჩვენი ცივილიზაციის მთავარი პრობლემა ისაა, რომ ჩვენ არ გავაჩნია აუშვიცის ალტერნატივა [...] აუშვიცი ისეა შესისხლხორცებული, რომ მას ვეღარც კი ვამჩნევთ.“ სწორედ ამ ტექნოლოგიური განვითარების უკან დამალული საზარელი რეალობის შეუძლებლად საქცევად ჭირდებოდა მიუღერს თეატრი, რომელმაც ადამიანს ფანტაზია უნდა გაუმდიდროს, გაუღმრავოს და გაუმრავალფეროვნოს. მან ადამიანს აზროვნება და ფიქრი უნდა აიძულოს, რათა დაიწყოს „მშვენიერება, რომელიც შიშის დასასრულს ნიშნავს“.

მიუღერის თეატრი ხან რევოლუციური ტრიბუნალია, ხან ცირკის მოედანი და ხანაც გარდაცვლილების სულთა მოხმობის რიტუალური, საკრალური ადგილი. მან კარგად იცის, რომ „არ დასრულდება ჩვენი მისია, ვიდრე ამ ქვეყნად მონები და ბატონები იარსებებენ“ და შიგადაშიგ იმასაც გვახსენებს ხოლმე, რომ „შეცდომაა, რომ თითქოსდა მკვდრები მოკვდნენ“ და რომ „ჭეშმარიტი დემოკრატი ყოველთვის მკვდრების მხარეს უნდა დადგეს, რადგან ისინი ყოველთვის უმრავლესობაში არიან.“ საკუთარ სიკვდილს მიუღერი მტკიცედ და ირონიულად ხვდება. სიმსივნის დიაგნოზის მიუხედავად, არც საყვარელი სიგარების წევას წყვეტს და არც ყოვლად აუცილებელ ვისკის სმას. სიკვდილის მოლოდინზე კი ძალიან პირადულ, ძალიან გულახდილ ლექსებში წერს:

„ექიმი მაჩვენებს ფირს „ეს ადგილია თავადაც ხედავთ“

ახლა კი იცი სად ცხოვრობს ღმერთი

ფერფლია ოცნება შვიდ შედეგზე

სამი საფეხური და სფინქსიც აშიშვლებს ბრჭყალებს

გიხაროდეს თუ ინფარქტმა ცივად მოგისწრო

იმის მაგივრად რომ ხეიბარმა კვეთო ლანდშაფტი

ქარბუფი ტვინში ვენებში ტყვია

რის ცოდნასაც სულ გაურბოდი: დრო არის ვადა

შინისკენ გზაზედ უსირცხვილოდ მწვანე ხეები“.

სიცოცხლის ბოლოს მიუღერი მაინც წერს ერთ უკანასკნელ პიესას, კიდევ ერთხელ აანალიზებს სტალინისა და ჰიტლერის ფენომენებს და ტოტალიტარიზმის მუდმივ საფრთხეზე გვაფრთხილებს, როდესაც ბერლინის ანსამბლში ბრეჰტის „არტურო უის“ დგამს. საუბრებსა და პირად ჩანაწერებში კი სულ უფრო რთულად გასაგები, მეტაფიზიკისკენ გადახრილი, რაღაც მისტერიებსა და საიდუმლოებებს ჩამიებული გვევლინება და მთელ ყურადღებას, მაგალითად, ისეთ უცნაურ ფენომენს უთმობს, როგორცაა დუმილი თეატრის სცენაზე და ამბობს, რომ დუმილი არ არის პაუზა, დუმილი დამოუკიდებელი ნარატიული ფენაა, პირველი ფენა, რომელიც უკვე რაღაცას მოგვითხრობს. შემდეგ მიუღერი ისეთ რამესაც შენიშნავს, რაც თავის დროზე გაუგებარ შიფრად ჩანდა და ჩვენს პანდემიურ დროში კი ჭკუამახვილურ წინასწარმეტყველებად იკითხება: „როდესაც დისკოთეკები დაცარიელდება და აკადემიები გაუკაცრიელდება, სწორედ მაშინ კიდევ ერთხელ გაისმება თეატრის დუმილი, რომელიც მისი ენის ფუნდამენტია.“

ჰაინერ მიულერის დაკრძალვის დღეს, ბერტოლდ ბრეჰტის მიერ დაარსებულ ბერლინის ანსამბლში გამართულ საღამოზე დაახლოებით ასეთი აზრი გამოთქვა თანამედროვე გერმანიის კულტურის ერთ-ერთმა მთავარმა პროტაგონისტმა მწერალმა, ფილოსოფოსმა და რეჟისორმა ალექსანდრე ქლუგემ: „როდესაც ერთი საუკუნე მთავრდება, საჭიროა ანგარიშის ჩაბარება, წინა საუკუნის გამოცდილების მომდევნოში ტრანსფერი. თუმცა ეს ანგარიშსწორება ციფრებით არ ხდება, ამას საქმოსნობასთან არაფერი აქვს საერთო. ანგარიშსწორება მეტაფორების მეშვეობით ხდება. მეტაფორა ჭურჭელია: ბოთლები, ქილები, სათლები, რომელთა მეშვეობითაც უდაბნოში ადამიანური გამოცდილების გადატანა შესაძლებელი. პირველ ყოვლისა, სწორედ ეს არის მწერლის, ავტორის დანიშნულება“.

ეს წიგნი ჰაინერ მიულერის რვა ცენტრალური პიესის ქართულ თარგმანს წარმოგიდგენთ. შეიძლება ითქვას, რომ ამ რადიკალური მხატვრული სახე-ხატებით სავსე, ნიადაგ მწარე ირონიითა და ნიადაგ სულისშემძვრელი დრამატული სიტუაციებით აგებულ ტექსტებში, ექსპერიმენტულ ფორმებსა და მსოფლიო ლიტერატურის შედეგებისა თუ ანტიკური ტრაგედიების დეკონსტრუქციებში მომდევნო თაობებისთვის გადასაცემად ორიგინალური და ოსტატური ხერხებით გახსნილია მეოცე საუკუნის გამოცდილებათა შიფრი, რომელიც ჯერ კიდევ ელის თეატრალურ სცენაზე თავის სათანადო ხორცშესხმას. დიახ, ჯერ კიდევ ელის, რადგან ჩვენს პოლიტ-კორექტული დისკურსით განმსჭვალულ თანამედროვეობაში, სადაც კაპიტალისტური წყობა უზარმაზარი ტრანსნაციონალური კორპორაციებისა და ციფრული პლატფორმების მონოპოლიების დამსახურებით რაღაც სრულიად ახალ სისტემად გარდაიქმნება, რომელსაც ჩვენი დროის წამყვანი ეკონომისტები და ფილოსოფოსები „ტექნო-ფეოდალიზმადაც“ მოიხსენიებენ და სადაც კლიმატური კატასტროფა ნელ-ნელა უფრო და უფრო ხელშესახები ხდება – მიულერის ტექსტები სრულიად ახალ პოლიტიკურ სიმწვავესა და ფილოსოფიურ სიღრმეს იძენს. აქ წარმოდგენილი პიესები კომპლექსურად, ყოველგვარ ძალაუფლებასთან მუდმივ დაპირისპირებაში იქმნებოდა და მათმა სიმძაფრემ არც თანამედროვე ქართულ რეალობას უნდა აწყინოს. მიულერის ექსპერსიულობის, მხატვრული ოსტატობისა და მახვილგონიერების ქართულ ენაში სათანადოდ გადმოსატანად მთარგმნელს არც დრო და არც მონდომება არ დაუშურებია.

ავტორი: გიორგი ჯამბურია