

ავგუსტ სტრინდბერგი
რომანი და პიესები



მსოფლიო

AUGUST STRINDBERG
EN ROMAN
OCH TRE PJÄSER

წინასიტყვაობა

თეატრი უკვე დიდი ხანია, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად, ერთგვარ *Biblia Pauperum*-ად, დასურათებულ ბიბლიად მეჩვენება მათთვის, ვისაც არც ნაწერი და არც ნაბეჭდი ტექსტის ნაკითხვა არ შეუძლია; დრამატურგი კი ერთგვარი საერო მქადაგებელია, რომელიც იდეებს სახალხო ფორმებში გადაამუშავებს, და ეს ფორმები იმდენად სახალხოა, რომ საშუალო ფენამ, რომელიც ძირითადად შეადგენს თეატრის მაყურებელს, დიდი თავის ტკივილის გარეშე გაიგოს, რაზეა ლაპარაკი. ამიტომაც თეატრი ყოველთვის იყო ერთგვარი სახალხო სკოლა ახალგაზრდებისათვის, ნახევრად განათლებულთა და ქალთათვის, რომელთაც ჯერ კიდევ შერჩენიათ უნარი, თავი მოიტყუონ ან სხვას მოატყუებინონ, ანუ შეიქმნან ილუზიები და მწერლის შეგონებები გაითავისონ. ამიტომაც ჩვენს დროში, როცა რუდიმენტულმა, არასრულყოფილმა, ფანტაზიით ნასაზრდოებმა აზროვნებამ, როგორც ჩანს, განვითარების იმ დონემდე მიაღწია, რომ რეფლექსიად, კვლევა-ძიებად და ექსპერიმენტებად იქცა, – მეჩვენება, რომ თეატრი და მასთან ერთად რელიგიაც თანდათან კნინდება, როგორც გადაშენების პირას მდგარი სახეობა, რომლით ტკბობისთვისაც შესაფერისი პირობები ჩვენ არ გავაჩნია. ამ მოსაზრებას ამყარებს მიმდინარე თეატრალური კრიზისი, რომელმაც მთელი ევროპა მოიცვა, და კიდევ ერთი გარემოება – ისეთ კულტურულ ქვეყნებში, რომელთაც თანამედროვეობის უდიდესი მოაზროვნეები შვეს, კერძოდ კი ინგლისსა და გერმანიაში, დრამატურგია მკვდარია, ისევე, როგორც ხელოვნების ნატიფი დარგების დიდი ნაწილი.

ზოგიერთ ქვეყანაში დაიჯერეს, რომ ახალი დრამის შექმნა შეუძლიათ ძველ ფორმებში შედარებით ახალი დროის შესაფერისი შინაარსის შეტანით. თუმცა, ერთი მხრივ, ახალი იდეების პოპულარიზება ასეთ მოკლე დროში ვერ მოხერხდა, იმდენად, რომ პუბლიკისათვის გასაგები გამხდარიყო, რაზეა ლაპარაკი.

მეორე მხრივ, პარტიათა შორის დაპირისპირებები გრძნობებს იმდენად ამძაფრებს, რომ ადგილი აღარ რჩება მიუკერძოებელი, სუფთა სიამოვნებისთვის იქ, სადაც შენი შინაგანი რწმენის სრულიად საპირისპიროს გიმტკიცებენ და სადაც უმრავლესობა, რომელიც ან ტაშს უკრავს ან უსტვენს, შენზე იმდენად ღიად ძალადობს, რამდენადაც ეს თეატრის დარბაზში საერთოდ შესაძლებელია; და კიდევ, ახალი შინაარსისთვის შესაფერისი ახალი ფორმა ჯერ არ შექმნილა და ამიტომაც ახალმა ღვინომ ძველი ბოთლები დახეთქა.

წინამდებარე დრამაში მე არ მიცდია, რამე ახალი შემექმნა – ეს საერთოდაც შეუძლებელია. უბრალოდ ვცადე, გამეთანამედროვებინა ფორმა იმ მოთხოვნების შესაბამისად, რასაც, ჩემი აზრით, ხელოვნების ამ დარგისგან თანამედროვე ადამიანი ელის. ამიტომაც ავირჩიე ეს თემა. უფრო სწორედ კი, თავს ამ მოტივით გატაცების უფლება მივეცი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, თანამედროვე პარტიული დაპირისპირებების მიღმა, რადგანაც სოციალური აღმასვლის ან დაცემის, ამაღლებულისა და მდაბლის, კეთილისა და ბოროტის, კაცისა და ქალის პრობლემა იწვევს, წარსულშიც იწვევდა და მომავალშიც გამოიწვევს ინტერესს. როცა ეს ნამდვილი, ცხოვრებიდან აღებული ამბავი რამდენიმე წლის წინ მოვისმინე, მან ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვა და მაშინვე მივხვდი, რომ ტრაგედიას მოუხდებოდა, რადგან ჯერ კიდევ ახდენს ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას, როცა ხედავ, როგორ იღუპება ბედნიერი ადამიანი და მთლად უარესი – როცა მთელი საგვარეულო იღუპება. მაგრამ ალბათ დადგება დრო, როცა ჩვენ ისე განვვითარდებით, გულგრილად მივადევნებთ თვალს თავად ცხოვრებისგან შემოთავაზებულ სასტიკ, ცინიკურ, უგულო სანახაობას; როცა გამოვითიშავთ იმ მდაბალ, არასაიმედო სააზროვნო მანქანებს, გრძნობები რომ ეწოდება, რადგან ისინი სრულიად ზედმეტი და საზიანო გახდა; როცა მათ ნაცვლად ჩვენი განსჯის ორგანო განვითარდება. ის ფაქტი, რომ პერსონაჟი ქალის ბედი თანაგრძნობას იწვევს, მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს სისუსტეზე მიუთითებს – სუსტები ვართ და ვერ ვუმკლავდებით შიშს – ვაითუ, მისი ბედი ჩვენც გავიზიაროთ. უაღრესად მგრძნობიარე მწყურებელი ალბათ მაინც არ იქნება კმაყოფილი ამ თანაგრძნობით; აი, თავდაჯერებულობით აღსავსე „მომავლის“ ადამიანი კი ალბათ რაღაც პოზიტიურ გადაწყვეტებს მოითხოვს ბოროტების

დასამარცხებლად; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ – ერთგვარ „პროგრამას“. მაგრამ, ჯერ ერთი, არ არსებობს აბსოლუტური ბოროტება, რადგან თუ ერთი გვარი დაილუპება, ეს რომელიმე სხვა გვარისთვის სახირო ამბავია – ის დალუპულის ადგილს დაიკავებს; ამგვარი მონაცვლეობა აღზევებასა და დაცემას შორის ადასტურებს ადამიანური ყოფის ერთ-ერთ უდიდეს ხიბლს – ბედნიერება მხოლოდ ფარდობითი რამაა. „პროგრამების“ მომხრე კაცს კი, რომელიც ცდილობს, როგორმე შეცვალოს სამნუხარო გარემოება, როცა მტაცებელი ფრინველი მტრედს კორტნის, მინდა ვკითხო: რა საჭიროა ამის შეცვლა? ცხოვრება ხომ არ არის ისე იდიოტურ-მათემატიკურად მონყობილი, რომ მხოლოდ დიდები ქამდნენ პატარებს? ასევე ხშირად ხდება ხოლმე, რომ ფუტკარს შეუძლია მოკლას ლომი, ან, სულ მცირე, ქკუიდან გადაიყვანოს.

ის ფაქტი, რომ ჩემი ტრაგედია ბევრ ადამიანზე ტრაგიკულ შთაბეჭდილებას ახდენს, ამ ადამიანების ბრალია. როცა პირველი ფრანგი რევოლუციონერებისგან გავძლიერდებით, უთუოდ სიამოვნებასა და სიხარულს მოგვეგვრის დაკვირვება, თუ როგორ ჩეხავენ სამეფო პარკში გამომპალ, გადაბერებულ ხეებს, რომლებიც მეტისმეტად დიდხანს იდგნენ და ხელს უშლიდნენ დანარჩენ ხეებს, მათ ადგილას ზრდის ზუსტად ასეთივე უფლება რომ ჰქონდათ; ისეთ სიხარულს მოგვეგვრის, როგორსაც უიმედო ავადმყოფის გარდაცვალებისას ვგრძნობთ!

ამასწინათ ჩემს ტრაგედიას – „მამა“ – ისე უსაყვედურეს მეტისმეტი ტრაგიკულობა, თითქოს ტრაგედია მხიარულიც შეიძლება არსებობდეს. ასეა, ყველას ცხოვრებისეული სიამე უნდა მიართვა. და თეატრის დირექტორებიც დაუნანებლად უკვეთავენ კომედიებს, გეგონება ეს სიამე თავის გასულელებაში მდგომარეობს, ან კიდევ ადამიანების უნებლიე ცეკვის სინდრომით შეპყრობილ იდიოტებად წარმოჩენაში. მე ცხოვრებისეულ სიამეს მძაფრ, პირქუშ შეტაკებებში ვხედავ და ვტკბები, როცა რალაცას ვიძინ, რალაცას ვსწავლობ. ამიტომაც ავირჩიე ეს უჩვეულო, მაგრამ გაკვეთილად ყურადსაღები ამბავი. ერთი სიტყვით – გამონაკლისი შემთხვევა, მაგრამ უბრალო კი არა, არამედ დიდი გამონაკლისი, რომელიც წესს ადასტურებს და გააღიზიანებს მათ, ვისაც ბანალურობა უყვარს. პრიმიტიული გონის პატრონებს კიდევ ერთი რამ შეუშლის ხელს – ჩემთან ქმედების მოტივაცია არაა მარტივი და მოვლენების ხედვის

პერსპექტივაც არაა მხოლოდ ერთი. ნებისმიერი ცხოვრებისეული მოვლენა – და ეს, შედარებით ახალი აღმოჩენაა, – გამოწვეულია მეტ-ნაკლებად ღრმა მოტივების მთელი წყებით, ხოლო მაყურებელი ირჩევს თავისთვის ყველაზე იოლად გასაგებს ან თავისი გონებრივი შესაძლებლობებისთვის ყველაზე იოლად მისაწვდომ ვარიანტს. ადამიანმა თავი მოიკლა! ბურჟუა იტყვის, ალბათ საქმე ჩაუვარდაო! სიყვარულში არ გაუმართლაო! – იტყვიან ქალები. რაღაც დაავადება სჭირდაო! – იტყვის სნეული. მოლოდინი გაუცრუვდაო! – იტყვის უიღბლო. თუმცა, შესაძლებელია, რომ ამ საქციელის მოტივი იყოს ეს ყველაფერი ერთდროულად, ან სულაც – არც ერთი, რადგან თვითმკვლელმა ნამდვილი მოტივი გადამალა და წინ სულ სხვა რამ წამოსწია, რომ მასზე სიკვდილის შემდეგ აუგი არავის ეთქვა!

ფრეკენ ჟულის ტრაგიკული ხვედრი მთელი რიგი გარემოებებითაა მოტივირებული: დედისგან მემკვიდრეობით მიღებული ინსტინქტები; გოგონასთვის შეუფერებელი მამისეული აღზრდის წესი; თავად ჟულის ხასიათი და საქმროს გავლენა დასუსტებულ, გადაგვარებულ ტვინზე; კიდევ – ზაფხულის ღამის სადღესასწაულო განწყობა; მამის შინ არყოფნა; ფრეკენ ჟულის მენტრუაცია; ცხოველების მოვლა; ცეკვების აღმზნები ზეგავლენა; ღამის ბინდი; ყვავილების მძაფრი, ვნებისაღმძვრელი არომატი; და ბოლოს – შემთხვევითობა, რომელმაც ეს ორი ადამიანი ცარიელ ოთახში ერთად შეყარა და ამ ყველაფერს დამატებული – ალგზნებული მამაკაცის სითამამე.

ამგვარად, მე არ ვჯერდები ცალმხრივ ფიზიოლოგიურ ახსნას და არც გადამეტებულ ფსიქოლოგიზმს, არც დედისგან მემკვიდრეობით მიღებულ თვისებებს, არც მხოლოდ თვიურს ვაბრალებ ყველაფერს, არც „თავაშვებულობას“ ვქადაგებ და მხოლოდ მორალსაც არ ვკითხულობ. ეს უკანასკნელი ფუნქცია მზარეულ ქალს დაეკისრა, რაბან პიესაში მღვდელი არა გვყავს.

მოტივების ასეთი მრავალფეროვნება მეამაყება, რადგან ვფიქრობ, რომ ეს დროის მოთხოვნას შეესაბამება! და თუ ჩემამდე ეს სხვებმაც გააკეთეს, იმით ვიამაყებ, რომ მარტო არ ვყოფილვარ ჩემს პარადოქსებთან, რატომღაც ბოლო დროს აღმოჩენებს ასე ეძახიან.

რაც შეეხება პერსონაჟების ხატვას, ჩემი გმირები საკმაოდ ნაკლებები არიან ამ მხრივ, რასაც შემდეგი მიზეზები აქვს:

ცნებამ „პერსონაჟი“ დროის სვლასთან ერთად მრავალი

მნიშვნელობა შეიძინა. თავდაპირველად ის სულიერი სა-
მყაროს დომინანტურ ნიშან-თვისებას აღნიშნავდა და მას „ხა-
სიათის“ ნაცვლად არასწორად გამოიყენებდნენ. შემდეგ ეს
სიტყვა საშუალო ფენის ადამიანებმა ერთგვარი „ავტომატის“
გამომხატველად აქციეს: ანუ ინდივიდისა, რომელიც ერთხ-
ელ და სამუდამოდ გაყინულია თავის თანდაყოლილ თვისე-
ბებში, ან კიდევ გარკვეულ ცხოვრებისეულ როლს მოერგო,
მოკლედ რომ ვთქვათ, შეწყვიტა ზრდა. სწორედ ამას დაერქვა
„პერსონაჟი“. ხოლო მას, ვისაც განვითარება არ შეუწყვეტია,
მარჯვედ განაგრძობდა ცურვას ცხოვრების მდინარეში, ზურ-
გის ქარსაც მხოლოდ იმიტომ მიჰყვებოდა, რომ კვლავ ქარის
საწინააღმდეგო მიმართულებით მოებრუნებინა ხომალდი, –
მას ხასიათის უქონლობა დააბრალეს. რასაკვირველია, მისი
დაკნინების მიზნით, რადგან ასეთი ადამიანის გამომწყვედეა,
კატეგორიაში მოქცევა და მეთვალყურეობის ქვეშ ყოლა ძნე-
ლია. ბურჟუაზიულმა შეხედულებამ სულის უცვლელობის
შესახებ გადმოინაცვლა სცენაზეც, სადაც ბურჟუაზიულობა
ყოველთვის ბატონობდა. პერსონაჟი აქ იქცა ერთხელ და სამუ-
დამოდ დადგენილ მბრძანებლად. ანუ თუ ვინმე ლოთია, უცვ-
ლელად ლოთი უნდა იყოს, თუ ხუმარაა – ხუმარა, თუ უჟმურია,
სულ უჟმურად რჩება და ა.შ. ხოლო პერსონაჟისთვის ამა თუ
იმ ხასიათის მისანიჭებლად საკმარისია მისთვის რაიმე ფიზი-
კური ნაკლის მოფიქრება, მაგალითად, მოღრეცილი ტერფე-
ბი, ხის ფეხი, წითელი ცხვირი ან გამუდმებით ერთი და იმავე
ფრაზის გამეორება, ასე მაგალითად: „რა გალანტურიია!“ ან
„ბარკისი უარზე არ დადგებოდა!“ ან რაიმე ამის მსგავსი. ხასი-
ათების ამგვარი მარტივი აღქმა თვით დიდი მოლიერის შემოქ-
მედებაშიც კი გვხვდება. ჰარპაგონი მხოლოდ ძუნწია, თუმცა,
შეიძლებოდა ერთდროულად ყოფილიყო ძუნწიც, შესანიშნავი
საქმოსანი, ბრწყინვალე მამა და საზოგადოების გამორჩეული
შვილიც; და რაც მთავარია, მისი „ფიზიკური ნაკლი“ სწორედ
რომ ხელსაყრელია თავად მისი სასიძოსა და ქალიშვილისთ-
ვის, რადგან სწორედ ისინი მიიღებენ მემკვიდრეობით ქონებას
და ამიტომაც არ უნდა ადანაშაულებდნენ მამას; მიუხედავად
იმისა, რომ ცოტა ხანს მოცდა მოუწევთ, სანამ სანოლში ჩაგო-
რდებიან. ამიტომაც აღარ მჯერა ცალმხრივი თეატრალური
პერსონაჟების. არ მჯერა ავტორთა დასკვნებისა ადამიანების
შესახებ: ეს სულელია, ის სასტიკია, ეს ეჭვიანია, ის ძუნწია და

ა.შ. ეს ყველაფერი უნდა უარყოფიერ ნატურალისტებმა, რომელთაც კარგად უწყინან, როგორი მრავალფეროვანია ადამიანის სულიერი სამყარო და ასევე იცინან, რომ „ცოდვას“ მეორე მხარეც აქვს, რომელიც ძალიან წააგავს სათნოებას.

რახან ჩემი პერსონაჟები თანამედროვე ადამიანები არიან, ცხოვრობენ გარდამავალ დროში, რომელიც წინმსწრებ დროებასთან შედარებით ისტერიულად აჩქარებულია, მე ისინი მერყევ, გაბზარულ ხასიათებად დავხატე, ძველისა და ახლის ნაზავად. თანაც, სულ არ მეჩვენება არადამაჯერებლად ის, რომ თანამედროვე იდეები გაზეთებისა და განსჯა-განხილვების გზით იქაც კი აღწევს, სადაც შინამოსამსახურეები ცხოვრობენ. ამიტომაცაა, რომ ლაქიას, მიუხედავად მემკვიდრეობით მიღებული მონური სულისა, ზოგჯერ ფრიად თანამედროვე აზრები წამოსცდება ხოლმე. მათ გასაგონად კი, ვინც გვსაყვედურობს, თანამედროვე პიესების პერსონაჟებს დარვინიზმის ენით რატომ ალაპარაკებთო და სანიმუშო მაგალითად შექსპირი მოჰყავთ, მინდა ვუთხრა, რომ „ჰამლეტში“ მესაფლავე იმ დროისთვის მოდური ჯორდანო ბრუნოს (და ბეკონის) ენით ლაპარაკობს – ეს გაცილებით არადამაჯერებელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ იმ დროს იდეების გავრცელების სისწრაფე ბევრად ჩამოუვარდებოდა დღევანდელს. თანაც „დარვინიზმი“ ყოველთვის არსებობდა ჯერ კიდევ მოსეს დროსაც კი – ცხოველთა უმდაბლესი სახეობებით დაწყებული, ადამიანით დამთავრებული – მაგრამ მისი აღმოჩენა და მეცნიერულ ენაზე ჩამოყალიბება მხოლოდ ახლა გახდა შესაძლებელი!

ჩემი სულები (პერსონაჟები) წარმოადგენენ ნაერთს, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის კულტურის უკვე განვლილი ეტაპები, ციტატები თანამედროვე წიგნებიდან და გაზეთებიდან, სხვადასხვა ადამიანთა ესა თუ ის თვისება, დაძინძილ სადღესასწაულო სამოსს ჩამოგლეჯილი ნაკუნები; რადგან თავად სულიც სწორედ ამგვარად, ნაკუნებისგანაა შექერილი. თანაც, მათ ერთგვარ ევოლუციასაც ვაჩვენებ: შედარებით სუსტი უფრო ძლიერს სიტყვებს ჰპარავს და იმეორებს. პერსონაჟებს უფლებას ვაძლევ, „იდეები“, ეგრეთ წოდებული შეგონებები ისესხონ ერთმანეთისგან, ბუნებისაგან (ჭივჭავის სისხლი), საგნებისაგან (სამართლებელი), ვახორციელებ *Gedankenübertragung*-ს არაცოცხალი მედიუმის საშუალებით (გრაფის ჩექმები, ზარი); და ბოლოს, ვიყენებ „სიფხიზლში ჩაგონებას“

- ერთგვარ ვარიანტს „ძილში ჩაგონების“, დღეს უკვე იმდენად ფართოდ გავრცელებული და ყბადაღებული მეთოდისა, რომ მას შეუძლებელია დაცინვით ან უნდობლობით მოექიდონ, როგორც ოდესღაც მესმერის დროს მოიქცეოდნენ.

ფრეკენ ყული თანამედროვე პერსონაჟია და არა იმიტომ, რომ ნახევრად ქალის კაცთმოძულის ტიპაჟი ადრე არ არსებობდა. არამედ მხოლოდ იმიტომ, რომ ის ახლა აღმოაჩინეს, წინ წამოინია და ხმაურიც გამოიწვია. ის მსხვერპლია მცდარი აზრისა (რომელსაც უფრო ძლიერი ტვინებიც კი აურევია), თითქოს ქალი, ეს მამაკაცისკენ მიმავალ გზაზე განუვითარებელი ადამიანური ფორმა (მამაკაცისა, რომელიც შესაქმის ბატონია, კულტურის შემოქმედია) არის ან შეიძლება იყოს მისი თანასწორი. იგი იხლართება ამ ბრიყვულ სწრაფვაში, რაც მისივე დაღუპვის მიზეზი ხდება. ბრიყვულში იმიტომ, რომ განუვითარებელი ფორმა, რომელსაც გამრავლების კანონი წარმართავს, მუდამ განუვითარებლად დაიბადება და ვერ დაენევა უპირატესობის მფლობელს, შემდეგი ფორმულის თანახმად: **A** (მამაკაცი) და **B** (ქალი) გამოდიან ერთი და იმავე პუნქტიდან. მამაკაცის სიჩქარე, დაუშვათ არის 100, ქალისა – 60. ისმის კითხვა: **B** როდის დაენევა **A**-ს? პასუხი: ვერასოდეს! ვერც თანაბარი განათლებით, ვერც თანაბარი საარჩევნო ხმის უფლებით – და ეს ისეთივე ჭეშმარიტებაა, როგორც ის, რომ ორი პარალელური წრფე არ გადაიკვეთება.

ნახევრად ქალი – ეს არის ტიპაჟი, რომელიც გზას იკვლევს, რომელიც ახლა იყიდება ძალაუფლებაზე, ორდენებზე, დიპლომებსა და სიგელებზე, მაშინ როცა ადრე ფულზე იყიდებოდა. ეს ტიპი გადაშენებისთვისაა განწირული. ეს სუსტი სახეობაა, რადგან ხანგრძლივად არსებობა მას არ უწერია, მაგრამ სამწუხაროდ, ჯერჯერობით მაინც მრავლდება და თავის მომყოლ ბოროტებას ავრცელებს. დეგენერირებული კაცების წყალობით, რომლებიც, როგორც ჩანს, გაუაზრებლად ირჩევენ ასეთ ქალებს, ისინი მრავლდებიან და ამქვეყნად გაურკვეველი სქესის არსებებს შობენ; არსებებს, რომლებიც იტანჯებიან, მაგრამ საბედნიეროდ მალევე იღუპებიან ან რეალობასთან შეუთავსებლობის გამო, ან დათრგუნული ინსტინქტების ზღვარგადასული ამოხეთქვის, ან კიდევ იმედგაცრუების გამო, რომ ვერ მოახერხეს კაცებთან გათანაბრება. ეს ტიპაჟი ტრაგიკულია, რადგან ბუნებასთან ორჭოფობით აღსავსე ბრძოლის დრამას

გაითამაშებს; ტრაგიკულია, როგორც ის რომანტიკული მემკვიდრეობა, რომელსაც თანდათან ფანტავს ნატურალიზმი, რომელიც მხოლოდ ბედნიერებისკენაა მიმართული. ბედნიერებას კი მხოლოდ ძლიერი და კეთილთვისებიანი სახეობები იმსახურებენ.

მაგრამ, ამასთან ერთად, ფრეკენ ჟული არის ნარჩენი ომის-დროინდელი არისტოკრატიისა, რომელიც თანდათან ადგილს უთმობს თანამედროვე არისტოკრატიათა მტკიცე ნერვებითა და განვითარებული გონებით. ფრეკენ ჟული მსხვერპლია დედის მიერ ჩადენილი „დანაშაულის“ გამო ოჯახში შექმნილი დისპარმონიისა; მსხვერპლია თავისი დროის ცდომილებების, გარემოებებისა და საკუთარი არასრულყოფილი ნატურის, რაც დაახლოებით იგივეა, რასაც ადრე ბედისწერას ან სამყაროსეულ კანონზომიერებას ეძახდნენ. ნატურალისტებმა „ცოდვის“ ცნება ღმერთთან ერთად უარყვეს, მაგრამ საქციელზე პასუხისმგებლობას – სასჯელს, ციხეს ან სასჯელის შიშს, ვერაფრით ვერ უარყოფენ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ეს ყველაფერი მაინც ადგილზე რჩება, მიუხედავად იმისა, ათავისუფლებენ თუ არა ნატურალისტები გმირს პასუხისმგებლობისგან; რადგან შეურაცხყოფილი არ გამოირჩევიან ისეთი მიმტევებლობით, როგორსაც კარგი საზღაურის სანაცვლოდ გამოავლენენ ისინი, ვისთვისაც შეურაცხყოფა არ მიუყენებიათ, ვინც გვერდიდან აკვირდება ამბავს. და მიუხედავად იმისა, რომ მამამ გარკვეული იძულების გამო უარი თქვა რევანშზე, ქალიშვილმა მაინც უნდა იძიოს შური საკუთარ თავზე, და ასეც იქცევა პიესაში, – თანდაყოლილი ან შეძენილი ღირსების განცდის გამო, რომელსაც მაღალი ფენები მემკვიდრეობით იღებენ. საიდან? ბარბაროსებისგან, არიული ფესვებიდან, შუასაუკუნეების რაინდებისგან წამოსული ღირსება თავისთავად დიდებული რამაა, მაგრამ არახელსაყრელია სახეობის გადარჩენისთვის. ეს არის არისტოკრატის ჰარაკირი, იაპონელის შინაგანი კანონი, რომელიც აიძულებს მას, თავად გამოიფატროს მუცელი, როცა შეურაცხყოფას სხვა მიაყენებს, და სახეცვლილი ფორმით ჩვენს დროშიც შენარჩუნებულა დუელის სახით, რომელიც არისტოკრატთა პრივილეგიაა. ამიტომაც ლაქია ჟანი ცოცხალი რჩება, პატივყარულ ფრეკენ ჟულის კი სიცოცხლე აღარ შეუძლია. მონის უპირატესობა ბატონის წინაშე ისაა, რომ მას არ ახასიათებს სასიკვდილოდ სა-

შიში აკვირება – ღირსება. ყველა ჩვენგანში, ყველა არიელში ცოცხლობს გარკვეულნილად კეთილშობილი დონ კიხოტი, რომელიც გვაიძულებს, თანაფერძნოთ თვითმკვლელს, უღირსი საქციელი რომ ჩაიდინა და შესაბამისად, ღირსება დაკარგა. ჩვენში საკმარისი არისტოკრატიზმია იმისათვის, რომ ვიგრძნოთ ტანჯვა, როცა წარსული დიდებულების დაცემას ვუცქერთ, ზუსტად ისევე, როგორც მაშინ განვიცდიდით, თუ დაცემული ღირსებას აღიდგენდა და თავისი სიქველით დაკარგულს დაიბრუნებდა. ლაქია ჟანი ერთგვარი სახეობის მამამთავარია, მასში უკვე მოჩანს განსხვავებული ნიშნები. დაბალი წარმოშობისაა, მაგრამ უკვე შესწავლილი აქვს ყველაფერი იმისთვის, რომ ბატონი გახდეს. ყველაფერს იოლად ითვისებს, სათუთად განვითარებული აქვს შეგრძნებები (ყნოსვა, გემოვნება, მხედველობა) და სილამაზის აღქმა. უკვე გააღწია მაღალ საზოგადოებაში და საკმარისად ძლიერია საიმისოდ, რომ თავი უხერხულად არ იგრძნოს, როცა სხვები ემსახურებიან. თავის წრეში უკვე უცხოა. ეს წრე, როგორც განვლილი ეტაპი, ეზიზღება, მისი ეშინია და გაუზრბის, რადგან მან ჟანის საიდუმლოებები იცის, ყნოსვით გრძნობს მის ჩანაფიქრებს, შურით აკვირდება მის აღმასვლას და სიამოვნებით გახდება მისი დაცემის მომხრე. აქედან გამომდინარეობს ამ პერსონაჟის ორმაგი ბუნება, მერყევი დამოკიდებულება მაღლა მყოფთა მიმართ, სიმპათიასა და მათდამი სიძულვილს შორის. ის, როგორც თვითონ ამბობს, არისტოკრატია, რომელმაც შეიცნო კეთილშობილი საზოგადოების საიდუმლოებანი, გარეგნულად დაიხვეწა, მაგრამ შინაგანად ისეთივე გაუთლელია. იცის, მოხდენილად როგორ მოირგოს ფრაკი, თუმცა არ არსებობს გარანტია, რომ სხეული, რომელსაც ეს ტანისამოსი ფარავს, სუფთაა.

ჟანი პატივს სცემს ფრეკენს, მაგრამ კრისტიანის ეშინია, რადგან ეს უკანასკნელი მის სახიფათო საუდუმლოებებს ფლობს. საკმაოდ გულცივია და არ დაუშვებს, რომ იმ ღამის მოვლენებმა სამომავლო გეგმები ჩაუშალოს. მონისთვის დამახასიათებელი სისასტიკითა და ბატონისთვის ჩვეული ცივისისხლიანობით შეუძლია უყუროს სისხლს და გული არ წაუვიდეს, არ შეეპუოს უიღბლობას; სწორედ ამიტომ გამოდის წყლიდან მშრალი, ბრძოლაში არასოდეს დაშავდება; დიდად სავარაუდოა, რომ მართლაც სასტუმროს მფლობელი გახდება მომავალში და თავად თუ ვერ მიიღებს რუმინელი გრაფის წო-

დებას, მისი მომავალი ვაჟი უთუოდ გახდება სტუდენტი და შესაძლოა, მაღალი ჩინის ოფიცრობასაც გამოჰკრას ხელი.

უნდა ითქვას, რომ ჟანი ფრიად მნიშვნელოვან მოსაზრებებს ჰფენს ნათელს იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქვამენ ცხოვრებას დაბალი ფენის წარმომადგენლები. თუმცა, ის იშვიათად ამბობს სიმართლეს. ამბობს იმას, რაც მისთვის იმნუთას ხელსაყრელია. ჟანი, ბუნებრივია, ეთანხმება ფრეკენ ჟულის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ დაბალი ფენის უკლებლივ ყველა წარმომადგენელი მაღალი წრისგან წნეხშია მოქცეული, რადგან ამ შემთხვევაში მისი მიზანია, თანაგრძნობა გამოიწვიოს. თუმცა, იქვე გადათქვამს ამას, რადგან ხვდება, რომ ამჟამად მისთვის უფრო ხელსაყრელი ბრბოსგან გამოცალკეება იქნებოდა.

გარდა იმისა, რომ ახლა ჟანს აღმავლობის პერიოდი აქვს, ის კიდევ ერთი რალაციტ დგას ფრეკენ ჟულიზე მაღლა – ჟანი მამაკაცია. მამრობითი სქესისადმი მიკუთვნებულობის, მამაკაცური ძალის, უკეთ განვითარებული შეგრძნებების უნარისა და ინიციატივის საკუთარ ხელში აღების შესაძლებლობის გამო იგი არისტოკრატი ხდება. მისი არასრულფასოვნება ძირითადად უკავშირდება იმ სოციალურ გარემოს, რომელშიც დროებით ცხოვრობს და რომელსაც ლივრეასთან ერთად მოისვრის.

ჟანის მონური ბუნება ვლინდება გრაფის მიმართ მონინებაში (ჩექმა) და ბრმა რელიგიურობაში. თუმცა გრაფის მიმართ მონინება უფრო იმიტა განპირობებული, რომ გრაფს სწორედ ის მაღალი სტატუსი აქვს, რისკენაც ჟანი მიისწრაფის და ამ მონინებას მას შემდეგაც ინარჩუნებს, რაც გრაფის ასულს დაიპყრობს და გარეგნული ბრწყინვალეების მიღმა სიცარიელეს აღმოაჩენს.

სასიყვარულო ურთიერთობა ამ სიტყვების „მაღალი“ გაგებით, ჩემი აზრით, სრულიად შეუძლებელია ორ ისეთ ადამიანს შორის, რომელთაც ასე განსხვავებული სულიერი თვისებები აქვთ. ამიტომაც ფრეკენ ჟულის მიერ შეთხზული, გამოგონილი სიყვარული ერთგვარ თავის მართლებას, მობოდიშებას უფრო ჰგავს. ჟანი კი მიიჩნევს, რომ იგი შეძლებდა სიყვარულის შენარჩუნებას, თუკი სხვა სოციალური სტატუსი ექნებოდა. მეჩვენება, რომ სიყვარული სუმბულს ჰგავს – გამძლე ყვავილი რომ გამოისხას, ამ მცენარემ სიბნელეში უნდა გაიდგას ფესვი. აქ კი ყვავილი ერთბაშად გაიზარდა, გაიფურჩქნა და ნაყოფიც მოისხა, და შესაბამისად, ნაადრევად მოკვდა კიდევ.

და ბოლოს, კრისტიანი – ესაა მონა ქალი, ყოველგვარად შე-
ბოჭილი, მოკლებული თავისუფლებას, სავსე სიშტერით, სამზა-
რეულოში, ქურასთან ტრიალით რომ შეიძინა, გამოტენილი
მორალითა და რელიგიურობით, რაც მისთვის თავდაცვის ფუნ-
ქციას ასრულებს. ეკლესიაში მხოლოდ იმისთვის დადის, რომ
თავისი წვრილმანი ქურდობები იესო ქრისტეს გადააბაროს
და უცოდველობის შეგრძნებით დამუხტული დაბრუნდეს შინ.
ერთი სიტყვით, კრისტიანი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟია და
ამიტომაც განზრახ სქემატურადაა მოხაზული, სწორედ ისე,
როგორც პასტორი და ექიმი „მამაში“, რადგან იმ შემთხვევაში
მინდოდა, ჩვეულებრივი ადამიანები ისეთად წარმომეჩინა,
როგორებიც უმეტეს შემთხვევაში არიან სოფლის ექიმები და
პასტორები. და თუ ვინმეს ჩემი მეორეხარისხოვანი გმირები
აბსტრაქტულად ეჩვენება, ეს იმით აიხსნება, რომ ჩვეულებრი-
ვი ადამიანები, რომლებიც რაიმე პროფესიულ ფუნქციებს ას-
რულებენ, საერთოდ გარკვეულწილად აბსტრაქტულები არი-
ან. ანუ არ არიან თავისთავადნი და თავიანთი პროფესიული
მოვალეობების შესრულების პროცესში მხოლოდ ცალმხრივად
ვლინდებიან. მანამ, სანამ მაყურებელი არ იგრძნობს მათი სხ-
ვადასხვა მხრიდან დანახვის აუცილებლობას, ჩემი გამოხატვის
აბსტრაქტულობა საკმაოდ გამართლებულია.

და ბოლოს, რაც შეეხება დიალოგებს, აქ ერთგვარად და-
ვარღვიე ტრადიცია – ჩემს პერსონაჟებს აღარ დევაკისრე კა-
ტეხიზმოს მასწავლებელთა ფუნქცია, სულელურ კითხვებს რომ
სვამენ მახვილგონივრული პასუხების მისაღებად. უარი ვთქვი
ფრანგული დრამატული დიალოგის სიმეტრიულ, მათემატიკუ-
რად ზუსტ კონსტრუქციაზე და გონების ქაოტური მუშაობის
შედეგი ვაჩვენე, რადგან სინამდვილეშიც სწორედ ასე ხდება
ხოლმე, საუბრის თემას ბოლომდე ვერასოდეს ვერ ამოწურავ,
ერთი აზრი კი მეორეს სრულიად უნებლიეთ ებმის. ამიტომაც
დიალოგებს თითქოს გზა აბნევიათ, პირველ სცენებში აგროვე-
ბენ მასალას, რომელიც შემდეგ გადამუშავდება, უკან ბრუნდე-
ბა, მეორდება, იშლება, ივსება, როგორც თემა მუსიკალურ კომ-
პოზიციაში.

მოქმედება საკმაოდ დატვირთულია და რადგანაც იგი
ძირითადად ორ ადამიანს ეხება, სწორედ მათკენ მივმართე
მთელი ყურადღება. მხოლოდ ერთი მეორეხარისხოვანი პერ-
სონაჟი შემოვიყვანე – მზარეული ქალი, და კიდევ მამის უბე-

დური აზრდელი, რომელიც ამ ყველაფერს თითქოს თავს დასტრიალებს. ვფიქრობ, რომ ახალი დროის ადამიანს ყველაზე მეტად ფსიქოლოგიური პროცესი აინტერესებს: ჩვენი ცნობის-მოყვარე სულები ველარ კმაყოფილდებიან მხოლოდ მიმდინარე მოვლენების ცქერით და მათი მამოძრავებელი საიდუმლო მექანიზმების ამოხსნას მოითხოვენ. ჩვენ ხომ გვინდა, ძაფები დავინახოთ, დავათვალიეროთ მექანიზმი, შევისწავლოთ ზარდახშის ორმაგი ფსკერი, ხელი შევახოთ ჯადოსნურ ბეჭედს, ვიპოვოთ ნაკერი, ჩავიხედოთ სხვის კარტში, იქნებ აღმოვაჩინოთ, როგორ მოუნიშნავს ვილაცას.

ნიმუშად ძმები გონკურების რომანები დავისახე – მათ თანამედროვე ლიტერატურაში ყველაზე მეტად ვაფასებ.

კომპოზიციის ტექნიკურ მხარეებზე თუ ვისაუბრებთ, ვეცადე, პიესის ტრადიციული აქტებად დაყოფა გამეუქმებინა. ეს გადანყვეტილება მას შემდეგ მივიღე, რაც აღმოვაჩინე, რომ ანტრაქტისას, როცა მაცურებელს ეძლევა ფიქრის დრო, იგი გაურბის ავტორ-ჰიპნოზიორის შეგონებებს, რაც ხელს უშლის ილუზიის შენარჩუნებას. ჩემი პიესა დაახლოებით საათ-ნახევარს გრძელდება და თუ ადამიანებს შეუძლიათ, ამდენივე ან კიდევ უფრო დიდხანს უსმინონ ლექციას, ქადაგებას ან პოლიტიკურ დებატებს, მიმაჩნია, რომ საათ-ნახევარიანი სპექტაკლიც არ დალღის მაცურებელს. ჯერ კიდევ 1872 წელს ჩემს ერთ-ერთ პირველ პიესაში, „უარყოფილი“, გამოვცადე ეს კონცენტრირებული ფორმა, თუმცა მას დიდი წარმატება არ მოჰყოლია. ხუთაქტიანი პიესა უკვე დასრულებული მქონდა, როცა აღმოვაჩინე, რომ მას სრულიად შემამოფოთებელი, დამანგრეველი ეფექტი აქვს. ხელნაწერი დავწვი და შედეგად დაიბადა კარგად დამუშავებული, ერთსაათიანი, ერთმოქმედებიანი პიესა, 50 ნახეჭდი გვერდის მოცულობის. ასე რომ, ფორმა არახალია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს აღმოჩენა მე მეკუთვნის და მოდის მერყევე კანონებს თუ გავითვალისწინებთ, არაა გამორიცხული, იგი ჩვენი დროის მოთხოვნების სრულიად შესაბამის ფორმად გადაიქცეს. მომავალში მოხარული ვიქნები, თუ დარბაზში დავინახავ მომზადებულ მაცურებელს, რომელიც ერთმოქმედებიან სპექტაკლს შეუსვენებლად გაუძლებს, მაგრამ ამას ჯერ კიდევ წინასწარ შესწავლა სჭირდება. თუმცა, მაცურებელი და მსახიობები ოდნავ მაინც რომ ამოვასუნთქო, თან ისე, რომ მაცურებელმა ილუზიის ტყვეობიდან თავის დაღ-

წევა ვერ მოახერხოს, დრამატული ხელოვნების სამ ფორმას ვიყენებ. კერძოდ: მონოლოგს, პანტომიმასა და ბალეტს, რომლებიც თავდაპირველად ახასიათებდა ანტიკურ ტრაგედიებს – მონოდრამს მონოლოგად ვაქცევ, ქოროს კი – ბალეტად.

მონოლოგი დღესდღეობით ათვალწუნებულია ჩვენი რეალისტების მიერ არადამაჯერებლობის გამო, მაგრამ თუ მას საკმარის მოტივაციას მოვუძებნი, დამაჯერებელიც გახდება და წარმატებითაც გამოვიყენებ. როცა ორატორი ოთახში ბოლთას სცემს და თავის სიტყვას კითხულობს, ეს ხომ სრულიად დამაჯერებელია, ისევე როგორც, როცა მსახიობი ხმამაღლა იმეორებს თავის როლს, მოსამსახურე ქალი ელაპარაკება თავის კატას, დედა ენას უჩლექს შვილს, შინაბერა თავის თუთიყუშს ეჩიფჩიფება, მძინარე კი ძილში ლაპარაკობს. და იმისთვის, რომ მსახიობს თუნდაც ერთხელ მივცე შესაძლებლობა, დამოუკიდებლად იმუშაოს, მწერლის მითითებებისგან თუნდაც წუთით გავათავისუფლო, მონოლოგები არ გამინერია, მხოლოდ მოვნიშნე. სიმართლე რომ ითქვას, დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, რას ვიტყვით ძილში, ან კატას რას ველაპარაკებით, მანამ, სანამ ეს მოვლენებზე არ ახდენს გავლენას. ნიჭიერ მსახიობს, რომელიც უკვე განმსჭვალულია შესაფერისი განწყობითა და სიტუაციით, სავარაუდოდ შეუძლია იმპროვიზაციით უკეთ ააგოს მონოლოგი, ვიდრე ამას მწერალი მოახერხებდა, რომელსაც არ შეუძლია, წინასწარ გათვალოს, რამდენად გრძელი ან დატვირთული უნდა იყოს ტექსტი, რომ მაყურებლის ილუზიის ტყვეობაში შენარჩუნება მოახერხოს.

იტალიური თეატრი, როგორც ვიცით, მთელ რიგ სცენებზე დაუბრუნდა იმპროვიზაციას და შესაბამისად შექმნა ერთგვარი მთხზველი-მსახიობის ფენომენი, რომელიც ექსპრომტად თხზავს, თუმცა, ავტორის ჩანაფიქრთან შესაბამისობაში. ეს შეიძლება წინ გადადგმულ ნაბიჯად მივიჩნიოთ, ან ხელოვნების ახალი დარგის ჩანასახად და „კრეატიული“ ხელოვნება ვუწოდოთ.

იქ კი, სადაც მონოლოგი არადამაჯერებელი იქნებოდა, პანტომიმას ვიყენებ და ამით მსახიობს კიდევ უფრო მეტ თავისუფლებას ვანიჭებ, თვითონაც შექმნას – თავად მოიპოვოს დიდება. თუმცა, მაყურებელი მეტისმეტად რთული გამოცდის წინაშე რომ არ დავაყენო, მუნჯ სცენას მუსიკის მფლობელობაში ვტოვებ, რაც სრულიად გამართლებულია ზაფხულის და-

მის დღესასწაულით, როცა ტრადიციულად ცეკვები იმართება ხოლმე. მუსიკას შეუძლია ილუზიების შექმნა და ამიტომაც ორკესტრის ხელმძღვანელს ვთხოვ, კარგად გაიაზროს მუსიკალური ნაწარმოების არჩევანი, რომ თანამედროვე ოპერეტებთან ასოციაციებით, საცეკვაო რეპერტუარით ან მეტისმეტად პროვინციული ფოლკლორული მოტივებით არასაჭირო განწყობა არ შექმნას.

ბალეტი, რომელიც ასევე შემომაქვს მოქმედებაში, არ შეიძლება ე.წ. მასობრივი სცენით შეიცვალოს, რადგან ასეთ სცენებს, როგორც წესი, ძალიან ცუდად იყენებენ: მრავალრიცხოვანი სტატისტები შანსს არ უშვებენ ხელიდან, როგორმე თავი გამოიჩინონ და შესაბამისად, ილუზიას აქარწყლებენ. მასობრივ სცენაში სტატისტებმა უხამსი ხუმრობების იმპროვიზება რომ არ დაიწყონ, უკვე მზა მასალას ვიყენებ, რომელსაც ზოგჯერ ორაზროვანი მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს. ეს დამცინავი სიმღერა მე არ დამინერია, სტოკჰოლმის მახლობლად მოვისმინე და ჩავინიშნე. სიტყვები მთლად ზუსტად მიზანში ვერ ხვდება, მაგრამ სწორედ ესაა მათი აზრი, რადგან მონის ვერაგობა (სისუსტე) უფლებას არ აძლევს მას, ბატონს პირდაპირ შეუტოს. ამგვარად, არავითარი სიტყვამრავალი ოხუნჯობანი ამ სერიოზულ სცენაში არაა საჭირო, არავითარი უხამსი ხუმრობა არ მოუხდება სიტუაციას, როცა მთელი საგვარეულო დაღუპვის პირასაა.

რაც შეეხება დეკორაციას, აქ ასიმეტრიულობა და ფრაგმენტულობა იმპრესიონისტული მხატვრობისგან ვისესხე და მეჩვენება, რომ ამით ილუზიის გაძლიერებას შევუწყვე ხელი; რადგან იმის წყალობით, რომ მაყურებელი ოთახსა და ავეჯს მხოლოდ ნაწილობრივ ხედავს, იხსნება ნარმოსახვის ფართო შესაძლებლობები, ამოქმედდება ფანტაზია, რომელიც ნაკლის ამოვსებას შეეცდება. ამით კიდევ ერთ უპირატესობას მივალნი – თავიდან ავიცილე გაუთავებელი გასვლა-გამოსვლა კარში. სასცენო კარები ხომ ძირითადად ტილოსგან დამზადებული დეკორაციაა და სულ მცირე შეხებაზეც კი ირხევა. აბა, სად შეუძლია ასეთ კარს, გადმოსცეს ოჯახის თავის სიბრაზე, როცა ეს უკანასკნელი ცუდი სადილის შემდეგ გადის და კარს ისე გაიჯახუნებს, რომ „მთელი სახლი ზანზარებს“ (თეატრში – ირწევა!). ამიტომაც ერთადერთ, უცვლელ დეკორაციას ვიყენებ. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ საშუალება მივცე პერსონაჟებს,

„შეზარდონ“ გარემოს და მეორეც – დეკორაციების ტრადიციული სიჭარბე ერთხელ და სამუდამოდ მოვსპო. თუმცა, რახან ერთადერთი დეკორაცია გვაქვს, შეგვიძლია მოვითხოვოთ, რომ ის დამაჯერებელი იყოს. თუმცა, არაფერია იმაზე რთული, შექმნა ოთახი, რომელიც ნამდვილს ჰგავს, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვარს იოლად შეუძლია ცეცხლისმფრქვეველი მთებისა და ჩანჩქერების გამოსახვა. კედლები ტილოსი იყოს, მაგრამ სამზარეულოს მონყობილობებისა და ჭურჭლეულის კედელზე მიხატვა ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დამთავრდეს. სცენაზე ისედაც საკმარისად გვაქვს პირობითობა, რომელიც უნდა დავიჯეროთ და მივიღოთ, ამიტომ ნულარ გვაიძულებთ, დამატებით კიდევ დახატული ჯამ-ჭურჭლის ნამდვილობა დავიჯეროთ.

უკანა ფარდა და მაგიდა ოდნავ დახრილად მოვათავსე. თუ მსახიობები მაგიდასთან ერთმანეთის პირისპირ დასხდებიან, სახით ან პროფილით მაყურებლისკენ აღმოჩნდებიან. ერთხელ „აიდაში“ ვნახე დიაგონალზე დაკიდებული უკანა ფარდა, რომელიც თვალს აქამდე უნახავ პერსპექტივას უხსნიდა და სულ არ მომეჩვენებია, რომ მხატვარმა ეს ხერხი გაბეზრებული სწორი ჰორიზონტისგან თავდასაღწევად, ჯიბრით მოიგონა.

კიდევ ერთი, შეიძლება, უსარგებლო სიახლე არის რამპის გაუქმება. რამპიდან განათების მიზანი მსახიობების სახის უფრო სავსედ წარმოჩენაა. თუმცა, მე ვსვამ კითხვას: რა საჭიროა, ყველა მსახიობის სახე სავსედ გამოჩნდეს? განა ასეთი განათება არ ანადგურებს სახის ქვედა ნაწილების მთელ მომხიბლაობას? განსაკუთრებით გამოკვეთს ღანვის ჩრდილებს, ამახინჯებს ცხვირის ფორმას, ჩრდილს სცემს თვალებზე. ასეც რომ არ იყოს, ამ განათებით ხომ მსახიობებს თვალები უზიანდებათ, რის შედეგადაც გამომსახველი თამაში მზერით სრულიად იკარგება, რადგან რამპის შუქი თვალის ბადურის სწორედ იმ ნაწილს ხვდება, რომელიც ჩვეულებრივ დაცულია (თუ არ ჩავთვლით მეზღვაურებს, რომელნიც იძულებულნი არიან, ზღვის წყალზე არეკლილ მზის ათინათს უყურონ გამუდმებით) და ამიტომ თვალებით თამაში ძირითადად შემოიფარგლება მსახიობების შეშლილ მზერაში, რომელსაც ხან გვერდით, ხანაც მალლა აღაპყრობენ, აივნების მიმართულებით, და ამ დროს გუგების ნაცვლად თვალის მხოლოდ თეთრ ნაწილს ვხედავთ. ის კი არა, არაა გამორიცხული, მსახიობი ქალები

სწორედ ამიტომ აფახულებენ თვალებს ასე გულისშემალბონებლად ხშირად. და თუ სცენაზე მდგარ ადამიანს უნდა, რაიმე თქვას მზერით, ერთი ისლა დარჩენია, პირდაპირ დარბაზში გაიხედოს და ამრიგად დაამყაროს კონტაქტი მაყურებელთან, რომელიც ფარდით შემოსაზღვრული სივრცის მიღმაა. ამ მავნე ჩვევას – დამსახურებულად თუ დაუმსახურებლად, – „ნაცნობებთან მისალმებას“ ეძახიან.

განა საკმაოდ ძლიერი გვერდითი განათება (პროექტორი ამრეკლით ან რაიმე მსგავსი მოწყობილობა) არ აჩუქებდა მსახიობს ახალ შესაძლებლობას: გაეძლიერებინა მიმიკა, ადამიანის სახის ყველაზე გამომსახველი ნაწილის, თვალების გამოყენებით?

არა მაქვს არავითარი ილუზია იმისა, რომ ჩვენი დიდი სურვილის მიუხედავად, შესაძლებელია, მსახიობი ვაიძულოთ, თამაშობდეს მაყურებლისთვის და არა მაყურებელთან. სულ არ ვოცნებობ იმაზე, რომ მსახიობის ზურგის ცქერით დავტკბე რომელიმე მნიშვნელოვანი სცენის დასაწყისიდან დასასრულამდე, მაგრამ იმას კი ვისურვებდი, რომ საკვანძო სცენები სუფლიორის ჯიხურთან არ ითამაშონ, როგორც აპლოდისმენტებზე გათვლილი დუეტები, არამედ შეასრულონ მითითებულ ადგილას, სიტუაციიდან გამომდინარე. ერთი სიტყვით, არავითარ რევოლუციას არ ვითხოვ, მხოლოდ უმნიშვნელო მოდიფიკაციებს, რადგან სცენის გადაქცევა ოთახად, რომელსაც მეოთხე კედელი არა აქვს და ამიტომ ავეჯის ნაწილი მაყურებლისკენ ზურგით დგას, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ უშლის ხელს აღქმას.

გრიმზე თუ ჩამოვარდა სიტყვა, ველარ ვიქნები იმის იმედად, რომ ქალბატონები, რომელთაც სილამაზე ურჩევნიათ დამაჯერებლობას, ჩემს ნათქვამს შეისმენენ. მაგრამ მსახიობი უნდა დაფიქრდეს, რამდენად მომგებიანია მისთვის, საკუთარ სახეს გრიმის გამოყენებით რაღაც აბსტრაქტული შტრიხები შესძინოს, რაც ნილაბივით მოუშორებლად შერჩება. წარმოვიდგინოთ მამაკაცი, რომელმაც წარბებს შორის მურით ღრმა ნაოჭი დაიხატა, რათა თავისი პერსონაჟის სისასტიკისთვის ხაზი გაესვა და დაეუშვათ, რომ რაღაც რეპლიკის წარმოთქმისას მან უნდა გაიღიმოს. ხვდებით, რა საშინელ გრიმასას მივიღებთ შედეგად?! ან როგორ მოახერხებს მსახიობი, დაინაოჭოს თავისი ხელოვნურად გადაპრიალებული, ბილიარდის ბურთი-

ვით მბზინავი შუბლი ისე, რომ მოხუცი კაცის სიბრაზე წარმოაჩინოს?

თანამედროვე ფსიქოლოგიურ დრამაში, სადაც სულის უნატიფესი მოძრაობები მეტწილად სახეზე უნდა აისახოს, ვიდრე შესტებით ან ხმამალალი შეძახილებით, ალბათ ღირს, სცენაზე დავაყენოთ მსახიობი გვერდითი განათებით და უგრიმოდ, ან მინიმალური გრიმით.

და რომ შეგვეძლოს თვალს მოვაფაროთ ორკესტრი, თავისი ხელისშემშლელი განათებით და მაყურებლისკენ მიშვერილი სახეებით; რომ შეგვეძლოს პარტერი ისე ავამალლოთ, რომ მაყურებელმა მსახიობების მუხლებს ზემოთაც დაინახოს რაიმე; რომ შეგვეძლოს თავიდან მოვიშოროთ ბელეტაჟის ლოჟები თავისი ირონიულად მოლიმარი, მოქეიფე ქალბატონებითა და ბატონებით და ამით სპექტაკლის მსვლელობისას სრულ სიბნელეს მივალნიოთ; და კიდევ, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია: ვინმე რომ ჩვენს განკარგულებაში პატარა სცენას და პატარა დარბაზს გადმოგვცემდეს, მაშინ, ალბათ, დაიბადებოდა ახალი დრამატურგია, ყოველ შემთხვევაში, თეატრი კვლავ იქცეოდა განათლებული მაყურებლის გართობის ადგილად. ასეთი თეატრის მოლოდინში კი ისლა დაგვრჩენია, ხელნაწერების უჯრაში შესანახად ვწეროთ და შევეცადოთ, მომავლის რეპერტუარი მოვამზადოთ.

მე შევეცადე. თუ ეს მცდელობა წარუმატებელი აღმოჩნდება, ხელახლა ვცადოთ!

ავგუსტ სტრინდბერგი