

ახტონენ არტო

სისხსტიკის თეატრი

(პირველი მანიფესტი)

არ შეიძლება გაგრძელდეს თავად თეატრის იდეის ურცხვად გათახსირება. თეატრი მნიშვნელობს მხოლოდ რეალურთან და სანიფათოსთან მაგიური, ულმობელი კავშირის წყალობით.

თუ თეატრზე ამგვარად დავსვამთ საკითხს, მაშინ მან საყოველთაო ყურადღება უნდა მიიქციოს. ამასთან, თავისთავად იგულისხმება, რომ თეატრი თავისი მატერიალურ-ფიზიკური მხარით (აგრეთვე, იმდენად, რამდენადაც ის მოითხოვს ერთგვარ სივრცობრივ გამოხატვას, რომელიც, საერთო ჯამში, ერთადერთი და რეალურია), ხელოვნების და მეტყველების მაგიურ საშუალებებს, მსგავსად ექსპორციზმის ზოგიერთი ახალი წესისა, მთელი სისრულით გამოვლენის უფლებას აძლევს. აქედან გამომდინარე, თეატრი ვერ შეძლებს შეიძინოს ზემოქმედების განსაკუთრებული საშუალებები, სანამ მას საკუთარ ენას არ დაუბრუნებენ.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმის მაგივრად, რომ მივუბრუნდეთ ტექსტებს, რომლებიც ითვლება განმსაზღვრელად და ასე ვთქვათ, წმიდათაწმიდად, უბირველეს ყოვლისა, აუცრლებელია, მოვშალოთ თეატრის სიუჟეტურ ტექსტებთან ჩვეული დამოკიდებულება და და აღვადგინოთ წარმოდგენა საერთო ენაზე, რომელიც ნახევარ გზაზეა ქრისტიდან მარამდე.

ეს განსაკუთრებული ენა შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შესაძლებლობებით — დინამიური და სივრცითი გამოსახვებით, რომლებიც დიალოგური მეტყველებით გამოხატვის შესაძლებლობათა საპირისპიროა. თეატრს შეუძლია გამოვლიყოს მეტყველებას შესაძლებლობა სიტყვების მიღმა გავრცელებისა, სივრცეში განვითარებისა, განშლადი და რხევადი სახით გრძნობაზე ზემოქმედების მოხდენისა. სწორედ აქ ერთდება ინტონაციები, ცალკეული სიტყვის განსაკუთრებული წარმოთქმა, აქ ერთდება — ბგერათა აღქმადი ენის გარდა ასევე სავანთა, მოძრაობათა, მდგომარეობათა, ქრისტების ხილვადი ენა. — ოღონდ იმ პი-

რობით, რომ მათი მნიშვნელობა, გარეგანი სახე, შეხამება გრძელდება იქამდე, სანამ ისინი ნიშნებად არ იქცევიან, ეს ნიშნები კი, არ ჩამოყალიბდებიან ერთგვარ ანბანად. გაუწვევს რა ანგარიშს ასეთი განვრცობილი ენის არსებობას — ბგერების, შექმნილების, სინათლის, ხმაბაძვის ენისა — თეატრმა შემდეგ უნდა ჩამოაყალიბოს იგი. პერსონაჟებისა და საგნებისაგან შექმნას ნამდვილი იეროგლიფები და გამოიყენოს მათი სიმბოლიზმი და შინაგანი შესაბამისობა გრძნობის ყველა ორგანოსთან მიმართებაში და ყველა შესაძლო ქრილში.

მაშასადამე, საუბარია იმაზე, რომ შეიქმნას თეატრისათვის მეტყველების, ექსტეზის და გამოხატვის ერთგვარი მეტაფიზიკა და საბოლოო ჯამში, გამოეტაკოს თეატრი ფსიქოლოგიურ და პუმიანიტარულ უმიზნობასა და უშინაარსობას. მაგრამ ყოველივე ეს უსარგებლო აღმოჩნდება. თუ ასეთი ძალების მდმა ვერ ვიგრძნობთ რეალური მეტაფიზიკის შექმნის მცდელობას, ვერ გავიგონებთ მოწოდებებს არაჩვეულებრივი იდეებისკენ, რომელთა დანიშნულება სწორედ ეს არის, რომ არ იყვნენ არა მხოლოდ შეზღუდულნი, არამედ ფორმალურად შემოფარგულნიც კი. ეს იდეები, რომლებიც ეხება ცნებებს — შექმნა, ჩამოყალიბება, ქაოსი და მიეკუთვნება კოსმიურ წესრიგს, იძლევა პირველ წარმოდგენას იმ სფეროს შესახებ, რომელსაც სრულიად გადაეჩვია თეატრი. მხოლოდ ისინი თუ შესძლებენ უზრუნველყონ ადამიანს, საზოგადოებას, ბუნებას და საგნებს შორის დაძაბული და მგზნებარე შერწყმა.

პრობლემა, რასაკვირველია, იმაში არ მდგომარეობს, ძალა დავატანოთ მეტაფიზიკურ იდეებს დაბრუნდნის სცენაზე; მნიშვნელოვანია, ყოველგვარი ღონე ვიძიოთ და ამ იდეებთან დაკავშირებით რაღაც მოწოდებები წამოვიწყოთ. იუმორი თავისი ანარქიით, პოეზია მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლიზმითა და ხატოვანებით. — აი, ძლისხმევის ნამდვილი ნიმუშები, მიმართული ასეთ იდეათა დასაბრუნებლად.

აქლა კი შეიძლება ამ ენას მატერიალური კუთხით შეეჩხოთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უნდა განვიხილოთ მგრძნობელობის სფეროზე შემოქმედების ყველა ხერხი და საშუალება.

თავისთავად იკულისხმება, რომ ეს ენა მიმართავს მუსიკას, ცეკვას, პლასტიკას, მიმიკის საშუალებებს. ნათელია ისიც, რომ იგი მიმართავს მოძრაობებს, ჰარმონიებს, რიტმებს. — მაგრამ მხოლოდ იმ ხარისხით, რამდენადაც ისინი ხელს შეუწყობენ ცენტრალური იდეის გამოხატვას, რომელსაც ხელოვნების ცალკეულ დარგისათვის თავისთავად არ მოაქვს სარგებლობა. ზედმეტია შეგახსენოთ ისიც, რომ ეს ენა ჩვეულებრივი ფაქტებითა და ვნებებით არ კმაყოფილდება. არამედ იყენებს როგორც ტრამპლინს, რღვევის იუმორს, სიცილს, რომლებიც ესმარება მას გონისმიერ ჩვევათა შექმნაში.

მაგრამ გამოხატვის თავისი წმინდა აღმოსავლური ხერხის წყალობით, ეს ობიექტური და კონკრეტული თეატრალური ენა ბლავს და ავიწროებს გრძნობის ორგანოებს. გადადის მგრძნობელობის სფეროში. თმობს რა მეტყველების ჩვეულებრივ დასავლურ გამოყენებას, იგი გარდაქმნის სიტყვას შელოცვად. იმალღებს ხმს, იყენებს ხმის შიდა ვიბრაციებს და თვისებებს. გაშმაგებით იმეორებს ერთსა და იმავე რიტმებს, ცდილობს დაწმინდოს, დააბლაგვოს, მოაჯადოვოს და შეაჩეროს მგრძნობელობა. იგი ავლენს და ათავისუფლებს ყველას ახალ ლირიზმს, რომელიც თავისი შედეგებისა და გაქანების უნარით, ბოლოს და ბოლოს აჭარბებს სიტყვის ლირიზმს. საბოლოოდ, ის არღევეს სიუჟეტურ სარჩულთან ენის ინტელექტუალურ მიჯაჭვულობას, იძლევა რა ნიმუშს ახალი და უფრო ღრმა ინტელექტუალობისა, რომელიც შეფარვით დგას ყვესტებზე და ნიშნების მიღმა, რომელიც მალღდება ექსპორცისტული ჩვევების დონემდე და ხარისხამდე.

მთელი ეს მაგნეტიზმი და პოეზია, ჯადოქრობის ეს მთელი საშუალებები არაფერი იქნებოდა, მათ რომ რეალურად რაღაც დიდ გზაზე არ გამოჰყავდეთ სული, ჭეშმარიტი თეატრი რომ არ გვამცნობდეს შემოქმედების მნიშვნელობას, რომელსაც მხოლოდ ზედაპირულად თუ ვხვებით, მაგრამ რომლის განხორციელებაც მთლიანად უზრუნველყოფილი სხვა მიმართულებითა და თვალსაზრისით.

მნიშვნელოვანი არაა, რომ ეს თვალსაზრისები, სინამდვილეში, სულის, ე. ი. გონების ხელქვეითია — საუბარი ამის შესახებ აქ — ნიშნავს დავაკნინოთ მათი მნიშვნელობა. ეს კი უინტერესოა და საკმაოდ უაზროც. არსებითია ის, რომ არსებობს რიგი საიმედო საშუალებებისა, რათა გრძნობადმა სფერომ უფრო ღრმა და ნაზ აღქმას მიაღწიოს. ასეთია რიტუალებისა და მაგიის მიზანი, თეატრი კი, საბოლოო ჯამში მხოლოდ ანარეკლია მათი.

ტექნიკა:

საუბარია იმაზე, რომ გადავაქციოთ თეატრი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, ფუნქციად, რაღაც ისეთივე განსაზღვრულად და მკაფიოდ, როგორც სისხლის მიმოქცევა არტერიებში. — ან კი უფრო განვითარებად, ერთი შეხედვით ქაოსურ, სიზმრების გამოსახულებებად გონებაში, — და ყოველივე ეს ეფექტური ბმის მეოხებით, არსებული დადგმის მთლიანად გულისყურზე დაქვემდებარებით.

თეატრი შესძლებს, კვლავ დაუბრუნდეს თავის თავს, ე. ი. იქცეს ჭეშმარიტი ილუზიის შესაქმნელ საშუალებად, თუკი უზრუნველყოფს მაყურებელს სიზმრის უტყუარი ნაღვეით ან მისი საკუთარი ეროტიული ცდუნებებით, მისივე ველურობით, მისივე ქიმიკებით, მისივე უტოპიური ცხოვრებისა და სავნებისაკენ მიმართული შეგრძნებით, მისივე არა ნავარაუდებ და ილუზორულ, არამედ

რეალური შიდა სამყაროდან გადმოღვრილი კანიბალიზმითაც კი. სხვა სიტყვებით, თეატრი უნდა მიისწრაფოდეს, ნებისმიერი ხერხით ეპიკვეშ დააყენოს არა მხოლოდ გარე სამყაროს ობიექტურად და ხელმისაწვდომი აღწერის ყველა ასპექტი. არამედ შიგა სამყაროც. ე. ი. მეტაფიზიკურად განხილული ადამიანიც. ჩვენი აზრით, მხოლოდ ამგვარად თუ იქნებოდა შესაძლებელი თეატრში ხელახლა დაგვესვა საკითხი წარმოსახვის შესახებ. არც იუმორი, არც პოეზია, არც წარმოსახვა არაფერს ნიშნავს, თუ მათ ვერ შესძლეს — ანარქიული რღვევის საშუალებით, რომელიც ქმნის ფორმათა განსაკუთრებულ სიუჟეტს, რისგანაც შედგება საკუთრივ სპექტაკლი. — ნამდვილად დააყენონ ეპიკვეშ თავად ადამიანი, მისი წარმოდგენები რეალობაზე და მისი პოეტური ადგილი თვით ამ რეალობაში.

მაგრამ განვიხილოთ თეატრი, როგორც დამხმარე ფსიქოლოგიური ან მორალური ფუნქციის სახით და გვჯეროდეს, რომ თვით სიზმრები მხოლოდ ჩანაცვლების ფუნქციას წარმოადგენს, — ნიშნავს, დაეაქინოთ როგორც სიზმრის პოეტური სიღრმის მნიშვნელობა, ასევე თეატრისა. თუ თეატრი სიზმრების მსგავსად სისხლისმსმელია და არაადამიანური. გამოდის, რომ იგი მზადაა წავიდეს კიდევ უფრო წინ. რათა გვიჩვენოს და ჩვენში ურყევად დააფუძნოს აზრი მულმივ კონფლიქტზე, კრუნჩხვებსა და გაშმაგებაზე, რომელშიც წამიერად და გარკვევით გადის ჩვენი ცხოვრება, რომელშიც მალდება თავად ქმნილება და წინ აღუდგება ჩვენს საიმედოდ ორგანიზებულ არსებათა მდგომარეობას. — რათა კონკრეტული და რეალური სახით ვააგრძელოს მეტაფიზიკური იდეები ზოგიერთი იგავისა, რომელთა უღმობლობა და ენერგია საკმარისია რიგ არსებით პრინციპებში ცხოვრების საწყისისა და შინაარსის გამოსავლენად.

რამდენადაც ეს ასეა, ადვილი დასანახია, რომ არსებობის ფუნქციონირებულ პრინციპებთან სიხლოვის წყალობით. თავისი ენერგიის მასზე პოეტურად გადამცემმა, თეატრის ამ გაიშვლებულმა ენამ, — ენამ არა უბრალოდ შესაძლებელმა, არამედ რეალურმა, — ადამიანის ნერვული მაგნეტიზმის გამოყენების წყალობით, ხელოვნებისა და მეტყველების ჩვეულებრივი საზღვრების გადალახვით უნდა უზრუნველყოს აქტიური, ე. ი. მაგიური რეალიზაცია — ჭეშმარიტ ნიშნებში. — ერთგვარი ტოტალური შემოქმედებისა, რომელშიც ადამიანს ისლა დარჩება, დაიკავოს თავისი ადგილი სიზმრებსა და მოვლენებს შორის.

თემატიკა:

საუბარია არა იმაზე, რომ ტრანსცენდენტული კოსმიური საზრუნავით საშინლად გადავალათ მაყურებელი. რასაკვირველია, არსებობს აზრისა და მოქმედების სიღრმისეული გასაღებები, რო-

მელთა გამოყენებითაც შეიძლება მთელი სპექტაკლის წაკითხვა; მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ ეხება და საერთოდ არ აინტერესებს მაყურებელს, თუმც მათი არსებობა ჭეშმარიტად აუცილებელია — ეს კი ჩვენ ნამდვილად გვეხება.

სპექტაკლი:

ყოველი სპექტაკლი შეიცავს ნებისმიერი მაყურებლისათვის ნისახვდომ, რაღაც ფიზიკურ და ობიექტურ ელემენტს. ეს არის შეძახილები, ჩივილები, უღეკარი გამოცხადებები, მოულოდნელობები, ყოველგვარი ტიპის თეატრალური ტრიუკები, კოსტუმების ჯადოსნური სლამაზე, რომელთა იდეა გარკვეული რიტუალური მოდელისგანაა ნასესხები, შუქების ნათება, ხმის უღერადი მშვენიერება, პარმონიის მომნიბვლელობა, მუსიკის მღელვარე ჰანგები, საგანთა ფერები, ყველასათვის ნაცნობ მოძრაობათა ფიზიკური რიტმი, ახალ და მოულოდნელ საგანთა რეალური გამოჩენა, ნიბები, გოლიათა მანეკენები, შუქის უეცარი ვარდნები, მისი სითბოსა და საცივის შეგრძნების გამომწვევი ფიზიკური გავლენა და სხვა ამგვარი.

დადგმა:

სწორედ დადგმის გარშემო — განხილული არა როგორც, უბრალოდ, ტექსტის გარდატეხა სცენაზე. არამედ მიღებული უფრო ყოველგვარი თეატრალური შემოქმედების ამოსავალ წერტილად — ყალიბდება თეატრის ტიპიური ენა. და სწორედ ასეთი ენის მიღების და მისი გამოყენების უნარის წყალობით მოელება ბოლო აღნიშნულ დაყოფას ავტორად და დამდგმელად. ნაცვლად ამისა კი წარსდგება ერთიანი შემოქმედი, რომელიც თავისთავზე აიღებს პასუხისმგებლობას, როგორც სპექტაკლზე, ისე მოქმედებაზე.

სცენის ენა:

საუბარი ეხება არა დანაწევრებული მეტყველების დათრგუნვას, არამედ მხოლოდ იმას, რომ წარმოსათქმელ სიტყვებს მიეცეს ისეთივე მნიშვნელობა, როგორც მათ აქვთ სიზმარში.

დანარჩენ შემთხვევაში, ამ ენის ჩასაწერად აუცილებელი იქნება მოინახოს ახალი ხერხები, — შეეხება თუ არა ეს ხერხები მუსიკალურ ტრანსკრიპციას, — თუ მოგვიწევს, მივმართოთ რაღაც დაშიფრულ ენას.

ის, რაც შეეხება ნიშნების სიდიდემდე აყვანილ ჩვეულებრივ საგნებს ან საკუთრივ ადამიანის სხეულს, სავსებით ნათლად ჩანს, რომ აქ შეიძლება იეროგლიფური აღნიშვნებით შთაგონება, — და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ნიშნები ისე იწერებოდეს, რომ შესაძლებელი ჰდებოდეს მათი იოლად წაკითხვა და პირველი მოთხოვნისთანავე აღდგენა-განმეორება, — არამედ იმისათვის, რომ სცენაზე მკაფიო და უშუალოდ გასაგები სიმბოლოები შეიქმნას.

სხვა მხრივ, ეს დაშიფრული ენა და ეს მუსიკალური ტრანსკრიპ-

ცია ხმების ჩაწერისათვის სავსებით ფასდაუდებელი საშუალება აღმოჩნდება.

რამდენადაც ამ ენისათვის ნიშანდობლივია სპეციფიკურ ინტონირებაზე გადასვლა, თვით ამ ინტონაციებმა უნდა წარმოქმნან რაღაც პარმონიული წონასწორობა, მეტყველების ეგრეთ წოდებული მეორადი გარდაქმნა, ამასთან, უნდა არსებობდეს პირველი მოთხოვნისთანავე აღდგენის საშუალება.

ზუსტად ასევე, ნიღბების რანგში აყვანილი ათი ათას ერთი გამომეტყველება სახისა, შეიძლება იყოს კატალოგიზირებული და აღნიშვნებდართული; რათა მათ ასევე შეძლონ სცენის ამ კონკრეტული ენის აგებაში უშუალო და სიმბოლური მონაწილეობის მიღება. ამგვარად, ისინი გაცდებიან კერძო ფსიქოლოგიური გამოყენების ფარგლებს.

უფრო მეტიც, ყველა ეს სიმბოლური ქესტი, ეს ნიღბები, ეს პოზები, ეს ცალკეული ან ერთობლივი მოძრაობები, რომელთა უამრავი მნიშვნელობა თეატრის კონკრეტული ენის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს, ემოციებზე დაფუძნებული ანდა თვითნებურად შეკრებილი მეტყველი ქესტები, დამოკიდებულებები, რიტმებისა და ხმების უწესრიგო დახვევა და ორმაგდება და მრავლდება ყველა იმპულსური ქესტის შინაგანი სუნთქვით წარმოქმნილი რაღაც ანარეკლი ქესტებითა და დამოკიდებულებებით, ყველა შეუმდგარი დამოკიდებულებით, სულსა და მეტყველების ყველა შეცდომით, რომლებშიც მკლავდება ის, რასაც შეიძლება მეტყველების უძღურება ეწოდოს: ამგვარად, გროვდება გამოხატვის გასაოცარი სიმდიდრე, რომელთანაც დროდადრო კავშირს არ დავაყოფებთ.

გარდა ამისა, არსებობს მუსიკის კონკრეტული იდეაც, რომელშიაც ხმები გამოდიან მსგავსად პერსონაჟებისა; პარმონიები იხლიჩება შუაზე და ზუსტ სიტყვიერ ჩართვათა შორის იკარგება.

ერთი მეტყველი ხერხიდან მეორემდე იქმნება ურთიერთთანაფარდობა და ურთიერთმოქმედების დონეები; იგივე ემართება განათებასაც, რომელსაც თავისთავად არ შეუძლია განსაზღვრული ინტელექტუალური აზრი იქონიოს.

მუსიკალური ინსტრუმენტები:

გამოიყენება ფუნქციონალურად და ასევე, საერთო გაფორმების ნაწილს წარმოადგენს.

ამას გარდა, მაყურებლის მგრძნობელობაზე მათივე გრძნობის ორგანოების მეშვეობით უშუალო და ღრმა ზემოქმედების აუცილებლობა ვგაიძულებს. ბგერის ასპექტშიც ვეძებოთ ხმისა და მისი ვიბრაციის აბსოლუტურად უჩვეულო თვისებები, — თვისებები, რომლებსაც არ ფლობს თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტები, ვვიბიძგებს ძველებური და მივიწყებული ინსტრუმენტების გამოყენების ან ახლის შექმნისაკენ. ვგაიძულებს, აგრეთვე, მუსი-

კის სფეროს გარეთ ვეძებოთ ისეთი ინსტრუმენტები და აპარატები, რომელთაც სპეციალური შენაღობების გამოყენების და მეტალეზის ხელახალი შეერთების შემწეობით უნარი აქვთ აითვისონ ქლერადობის ახალი დიაპაზონი და მიადწიონ აუტანელი, გამკინავი ხმებისა და ხმაურების შექმნას.

უშპი — განათების ხელსაწყოები:

განათების ხელსაწყოები, რომლებიც დღეისათვის გამოიყენება თეატრებში, შემდეგისათვის საკმარისად აღარ ჩაითვლება. უხდა ჩატარდეს ადამიანის სულზე სინათლის განსაკუთრებული ზემოქმედების გამოკვლევა, სულზე, რომელიც თამაშშია ჩათრეული, მსგავსად სინათლის ვარიაციების შედეგისა; აუცილებელია, მოიძებნოს განათების ახალი საშუალებები — ტალღების, დიდი ზედაპირების ან ცეცხლოვანი ისრების ჩხვლეტების მსგავსი. მთლიანადაა გადასახედი დღევანდელი განათების ხელსაწყოთა ხელმისაწვდომ ფერთა გამმა. იმისათვის, რომ სინათლის ტონის განსაზღვრულ ხარისხს მივადწიოთ, აუცილებელია, განათებაში ხელახლა შევიტანოთ სინტიფის, სიმკვრივის, გაუმჭვირვალობის ელემენტები, რათა გამოვიწვიოთ სითბოს, სიცივის, რისხვის, შიშის და სხვა მსგავსი შეგრძნებები.

კოსტუმი:

ის, რაც შეეხება კოსტუმს — სულაც არ ვფიქრობთ, თითქოს შესაძლებელია, არსებობდეს რაღაც ყველასათვის საერთო თეატრალური კოსტუმის ტიპი, ერთნაირი ყველა პიესისათვის, — საჭიროა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, თავიდან აცილებულ იქნას თანამედროვე კოსტუმი. ეს აუცილებელია არა სიძველეთა ცრურწმენული და ფეტიშური სიყვარულის გამო, არამედ, რადგანაც აბსოლუტურად ნათელია, რომ ზოგიერთი კოსტუმი, რომელმაც იარსება ათასწლეულები და რიტუალური დანიშნულება გააჩნია — თუმცა, რაღაც მომენტში წარმოადგენდა მხოლოდ თავის ეპოქას, ინარჩუნებს ჩვენთვის სილამაზეს მათ წარმომშობ ტრადიციებთან სიახლოვისდა გამო.

სცენა — დარბაზი:

ჩვენ თავიდან ვიცილებთ სცენასა და დარბაზს და ვცვლით მათ ერთიანი სივრცით, რომელსაც არ ექნება რაღაც ტიხრები, — ეს სივრცე ნამდვილი მოქმედების თეატრად იქცევა. ხდება პირდაპირი კავშირების აღდგენა სპექტაკლსა და მაყურებელს შორის, მაყურებელს და მსახიობს შორის, რადგანაც მაყურებელი აქ მოქმედების შუაგულშია, რომელიც საბურველში ხვევს მას და წარუშლელ კვალს ტოვებს მასში. საბურველში გახვევა კი თვით დარბაზის კონფიგურაციის წყალობით ხდება.

სწორედ ამიტომ, ვთმობთ რა დღეს არსებულ თეატრალურ დარბაზებს, მიჯაშურებთ რომელიღაც ანგარს ან ფარდულს და მოვი-

თხოვთ მის გადაკეთებას იმ ხერხებით, რომელთა გამოყენებამაც მიაღწია მწვერვალს ეკლესიათა და წმინდა ადგილთა არქიტექტურაში, მსგავსად დიადი ტიბეტის ზოგიერთი ტაძრისა.

ასეთი კონსტრუქციის შიგნით დაცული უნდა იქნას სიმაღლისა და სიღრმის განსაკუთრებული პროპორციები. დარბაზს ქმნის ყოველგვარი მორთულობისგან თავისუფალი ოთხი კედელი, მაყურებელი ზის დარბაზის ცენტრში, ქვევით, სკამებზე, რომლებიც სპექტაკლის მსვლელობის შესაბამისად იძლევა გადაადგილებისა და ღერძის გარშემო ტრიალის საშუალებას. სცენის არარსებობა მოგვცემს დარბაზის ოთხივე კუთხით მოქმედების თავისუფლად გაშლის შესაძლებლობას. მსახიობთათვის და დარბაზის ოთხ კარდინალურ წერტილში მოქმედებისათვის განსაკუთრებული ადგილებია ადგილის წინებულნი. მოქმედება იმლება კირით შეთეთრებული კედლების ფონზე, რომელთაც უნდა შთანთქან სინათლე. დარბაზის მთელ პერიმეტრზე მოწყობილია გალერეები, რომელთა მსგავსიც ზოგიერთი პრიმიტივისტი მხატვრის ტილოზე თუ გვინახავს. ეს გალერეები უფლებას აძლევს მსახიობებს, ნებისმიერ აუცილებელ შემთხვევაში გადაადგილდნენ დარბაზის ერთი წერტილიდან მეორეში, მოქმედება კი შეიძლება განვითარდეს პერსპექტივის ყველა დონეზე და ყველა რაკურსში — სიმაღლეზე და სიღრმეში. ყვირილი შემდგომი გაძლიერებებითა და მოდულაციებით შეიძლება გადაიციეს დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორე ბოლოში. მოქმედება დამთავრებს თავის წრეს, გაავლებს თავის ტრაექტორიას ერთი დონიდან მეორეზე, ერთი წერტილიდან მეორემდე, უეცრად წარმოიქმნება რაღაც პაროქსიზმები, ისინი ხანძრის მსგავსად იფეთქებენ სხვადასხვა ადგილებში; და სპექტაკლის, როგორც ჭეშმარიტი ილუზიის არსი, ისევე როგორც პირდაპირი და უშუალო მოქმედების გავლენა მაყურებელზე, არ იქნება ლიტონი სიტყვა. რადგანაც სივრცეში ასეთი გაფართოებული მოქმედება გვაიძულებს, ერთი სცენის განათებისა და განათების სხვადასხვა საშუალების გამოყენებით მოვიცვათ როგორც მაყურებელი, ასევე პერსონაჟები; მრავალ ერთდროულ მოქმედებას, ერთი დამიჯვე მოქმედების მრავალ ფაზას, სადაც სკის შიგნით ფუტკრებივით ერთმანეთზე გადაჯაჭვული პერსონაჟები ერთად განიცდიან სიტუაციით გამოწვეულ ყველა დარტყმას, სტიქიისა და ქარიშხლის გარეგანი დარტყმების მსგავსს, — ექნება შესატყვისი ფიზიკური საშუალებები, რომლებიც შექმნის ნათების, ქექა-ქუხილის, ან ქარის განსახლვრულ ეფექტებს, რომელთა შემოქმედებასაც თავად მაყურებელიც შეიგრძნობს.

ამასთან, ყოველთვის აუცილებელია, შენარჩუნებულ იქნას რაღაც ცენტრალური ადგილი — იგი არ უნდა წარმოადგენდეს სცენას პირდაპირი გაგებით, მაგრამ მოქმედებას უნდა აძლევდეს სხვადასხვა ფრაგმენტიდან კვლავაც ერთად შეყრისა და შეკვრის საშუალებას, როდესაც ამას საჭიროება მოითხოვს.

საგნები ნიღბები — აქსესუარები:

მანეკენები, ვეება ნიღბები, თავისებური ფორმის საგნები ისეთივე უფლებით მიიღებენ მონაწილეობას სპექტაკლში; როგორც სიტყვიერი სახეები. ამით მოხდება ხაზგასმა ყოველი სახისა და ყოველი გამომეტყველების კონკრეტული მხარისა. ყოველივე ამის გასაკეთებლად ხივთები, რომლებიც ჩვეულებრივ ითხოვენ რეალურ წარმოდგენას, შეუმჩნეველად უნდა შეიცვალოს ან დაიძალოს.

დეკორაციები:

საერთოდ, არ უნდა იყოს არავითარი დეკორაცია. მათ ფუნქციონათა განმხორციელებლად საკმარისია იეროგლიფური პერსონაჟები, რიტუალური კოსტუმები, გრიგალში მეფე ლირის წვერის გამომხატველი ათმეტრიანი მანეკენები, ადამიანის სიმაღლის მუსიკალური ინსტრუმენტები, უცნობი ფორმისა და დანიშნულების საგნები.

აქტუალობა:

შესაძლოა ძიებანი: ეს ხომ თეატრია, ცხოვრების, მდგომარეობისა და აქტუალური ზრუნვისგან შორს მდგომი. დიახ! — აქტუალობისა და მოვლენებისგან. მაგრამ არა იმისგან, რაც სიღრმისეულია ჩვენს დარბში. დარდი, რომელიც ერთეულების ხვედრია! რაბბი სიმეონის ცეცხლივით მწველი ამბავიც „ზოპარიდან“ ხომ ასევე აქტუალურად მწველია.

ნაწარმოებები:

ჩვენ არ ვითამაშებთ დაწერილი პიესების მიხედვით, მაგრამ შევეცდებით, შევექმნათ დადგმა ცნობილი თემების, ფაქტების ან ნაწარმოებების ირგვლივ. ბუნება და თვით დარბაზის მოწყობა ნამდვილ სანახაობას ითხოვს, და არ იარსებებს თემა — როგორი ფართოც არ უნდა გვეჩვენებოდეს იგი — რომელიც აკრძალული გახდებოდა ჩვენთვის.

სამატაპლი:

საჭიროა, ავალორძინოთ იდეა ყოვლისმომცველი სანახაობისა. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ვაიძულოთ ავალაპარაკოთ, გაველინოთ, მოვაწყოთ სივრცე; ეს წააგავს ნაკადულებს ან ხრამებს პიტალო კლდეების ერთიან კედელზე, — აქედან უცაბედად იბადება გეიზერები ან ყვავილების თაიგულები.

მსახიობი:

მსახიობი — ეს ერთდროულად პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის ელემენტიცაა, რამეთუ მისი თამაშის სიმართლენება დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება, — და პასიური. ნეიტრალური ელემენტიც, რამდენადაც მას სრულიად ეკრძალება ყოველგვარი პირადი ინციტივის გამოვლენა. სხვაგვარად, ეს არის სფერო, სადაც არ არსებობს მკაფიო წესები; და მსახიობს, რომელსაც მო-



ეთხოვება მხოლოდ უბრალო უნარი ქვითინის გამოწვევისა, და მისი მხარის, ვინც უნდა შეძლოს წარმოთქმა მონოლოგისა პირადი მრწანსათ, ძვეს მთელი უფსკრული, რომელიც განასხვავებს ადამიანს ინსტრუმენტისაგან.

განმარტება:

სპექტაკლი, ენის მსგავსად, უნდა იყოს თავიდან ბოლომდე დაზიფრული. სწორედ ამის მეოხებით მასში არ იქნება არც ერთი ტყუილად დაკარგული მოძრაობა, ყველა მოძრაობა აღმოჩნდება დამოკიდებული ერთ რიტმზე და რადგანაც ყოველი პერსონაჟი იქნება უკიდურესობამდე ტიპიზირებული, მისი ფესტიკულაცია, მისი გარეგნული სახე, მისი კოსტუმი ნამდვილად დამაჯერებლად გამოქლავდება — ისევე, როგორც მახასიათებლები სინათლისა.

კინო:

არსებულის უხეშ, ვიზუალურ განსახიერებას თეატრი, თავისი პიეზიის წყალობით, უპირისპირებს არარსებულ სახეებს. სხვაგვარად, მოქმედების თვალსაზრისით, შეუძლებელია შევადაროთ კინემატოგრაფიული სახე, რომელიც როგორი პოეტურიც არ უნდა იყოს, მაინც შეზღუდულია გადაღებული ფირით, — და თეატრალური სახე, რომელიც ცხოვრების ყველა მოთხოვნილებას ექვემდებარება.

სისასტიკა:

თეატრი შეუძლებელია სისასტიკის განსაზღვრული ელემენტის გარეშე, რომელიც სპექტაკლის საფუძველში ძვეს. გადაგვარების იმ მდგომარეობაში, რომელშიაც ვიმყოფებით, შეიძლება ვაიძულოთ მეტაფიზიკა შევიდეს სულში მხოლოდ კანის გავლით.

მაშობელი:

პირველ რიგში მთავარია, რომ ეს თეატრი დაიბადოს.

პროგრამა:

სცენაზე დავდგამთ ტექსტთან ანგარიშგაწევის გარეშე:

1. შექსპირის ეპოქის ნაწარმოებების დამუშავებას, რომელიც მთლიანად უპასუხებს გონების დღევანდელ აფორიაქებულ მდგომარეობას; ეს იქნება ან შექსპირული აპოკრიფი, „არდენი ფივერს-კემელის“ მსგავსი ან იმავე ეპოქის სულ სხვა პიესა.
2. უკიდურესად პოეტური თავისუფლების მქონე პიესას, რომელიც ეკუთვნის ლონ-პოლ ფარგის კალამს.
3. ნაწყვეტს „ზოპარიდან“: რაბბი სიმეონის ამბავს, რომელიც ფლობს მარად თანმხლებ ძალასა და ხანძრის სისასტიკეს.
4. არქივების საფუძველზე შექმნილ, ეროტიზმისა და სისასტიკის ახალი იდეების მატარებელ „ლურჯი წვერის“ ამბავს.
5. იერუსალიმის აღებას, ბიბლიისა და თანამედროვე ისტორიის საფუძველზე; აქ დაღვრილი სისხლის წითელ ფერთან ერთად სულებში ისეთი თავდავიწყებისა და პანიკის შეგრძნებით, რომე-

ღრც უნდა გამოსჭვიოდეს ყველაფერში განათებაშიც კი. მეორეს მხრივ, აქ წარდგება წინასწარმეტყველთა მეტაფიზიკური კამათები ყველა იმ ინტელექტუალური წუხილით, რომელსაც ისინი ქმნიან და რომელთა გამოძახილი ფიზიკურად აღიბეჭდება მეფეზე, ტაძარზე, ხალხსა და მოვლენებზე.

6. მარკიზ დე სადის ნოველას, სადაც ეროტიზმი იქნება შერეული, წარმოდგენილი ალეგორიულად და გადაცმულად; ეს ყველაფერი განვითარდება სისასტიკის მძვინვარე ექსტერიორიზაციისა და სხვა დანარჩენის დაფარვის ხარჯზე.

7. ერთ ან რამდენიმე რომანტიულ მელოდრამას, რომელთა არასარწმუნოობა პოეზიის აქტიური და კონკრეტული ელემენტი გახდება.

8. ბიუხნერის „ვიოცეკს“ — ჩვენს საკუთარ პრინციპებთან წინააღმდეგობის ყინის გამო და მაგალითის სახით იმისა, თუ რა შეიძლება ამოვიღოთ ზუსტი ტექსტიდან სცენისათვის.

9. ელიზაბეტისეული თეატრის ნაწარმოებებს, რომელიც თავისუფალია კონკრეტული ტექსტისაგან და რომლისაგანაც ვინარჩუნებთ მხოლოდ უაზრო მორთულობებსა და ტანსაცმელს, სიტუაციებს, პერსონაჟებს და მოქმედებას.

თარგმნა თამუნა ნოსელიძემ.