

პოსპასოვის თეატრი

ეს თეატრი თავის თავზე ასე ლაპარაკობს:

ჩვენი თეატრი არ არის დაარსებული, რომ პოლიტიკა ატაროს. პირიქით: მისი მიზანია—პოლიტიკისაგან განათავისუფლოს ხელოვნება. ჩვენ არ ვეშხრობით მათ, ვისაც ჰგონია, თითქო ამ თეატრმა პოლიტიკა რეპერტუარზე გადაიტანა მარტოდ-მარტო როგორც საინტერესო გამდიდრება თავის დრამატიკის. ჩვენ არც იმით აზრს ვიზიარებთ, რომელნიც ფიქრობენ, რომ დღევანდელ თეატრში წმინდა ხელოვნება მოსალოდნელია.

პოლიტიკის შეჭრა კულტურაში, ხელოვნებაში, მეცნიერებაში დამახასიათებელია იმ მძიმე კრიზისისა, რომელშიაც ჩავარდნენ ხალხთა ურთიერთობანი 1914 წლიდან. ეს ურთიერთობანი ძველ სულიერ და ეკონომიურ ტრადიციებზე იყვენ დაყრდნობილი. შოფლიო ომმა და ევროპის ბანკროტობამ მათ ნიადაგი გამოაცალეს და ნამსხვრევებად აქციეს. ბუნებურ ყოფის მაგიერ თანადროულობა იძლევა „საარსებო-მინიმუმს“, სოციალურ „გაკავშირების ალაგს“—„სარეგისტრო სალაროს“. ამისათვის იგი იძულებულია, ყოველი ინსტიტუტი, სულიერი თუ ხელოვნური, პოლიტიკურ ბრძოლაში ჩაითრიოს. ესლა შეუძლებელია უკვე, სცენიდან ისეთი სიტყვა წარმოითქვას, რომელიც არ დაყოფდეს მაყურებელთ სხვადასხვა ბანაკებად. პოლიტიკაა სწორედ, რომელმაც თეატრი ასე დააყენა.

ხელოვნების განათავისუფლება ამ მდგომარეობიდან შესაძლებელი გახდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ხელოვნება არ მოერიდება, თანადროულ სოციალური ყოფის წინააღმდეგ ბრძოლა გამოაცხადოს.

ჩვენი თეატრი მხოლოდ ამ მიზნით არის დაარსებული. ჩვენ გვინდა ვძლიოთ თანადროული სოციალური ყოფა, ჩვენ გვინდა ამით ვძლიოთ პოლიტიკა.

თავის საკუთარი ძალებით თეატრი ვერ შესძლებს ეს განათავისუფლება გაიყვანოს, მხოლოდ სოციალური გარდაქმნა, რომელიც დაამკვიდრებს თავისუფალ ყოფას, შესძლებს მისცეს თეატრს ნამდვილი სახე. სწორედ ხელოვნებისათვის აუზნებულ ადამიანისათვის არის სავალი, თანამემომარი გამოვიდეს იმ სოციალური ყოფის დამკვიდრებისათვის, საცა ხელოვნება საყველფი საგანი აღარ იქნება, საცა ხელოვნება არ იქნება გამოყენებული იმ მიზნებისათვის, რომლებიც მის გარეშე დგანან, საცა იგი აღარ გამოვა პოლიტიკურ იარაღად.

წმინდა ხელოვნება ეხლახან შეუძლებელია, მაგრამ ხელოვნება, რომელიც შეგნებულად დაისახავს პოლიტიკურ საქმეს, იქნება, რამდენაც იგი უკომპრომისოდ გაატარებს ამას, ერთადერთი შესაძლო ხელოვნება და ამდენადვე წმინდა ხელოვნება.

ეს არის იდეოლოგიური გეზი პისკატორის თეატრის.

დღევანდელ ევროპაში თეატრს მართლაც არ აქვს ორგანიული ყოფა. ანტიურ ტრაგედიებს აქ ნიადაგი არ აქვთ: ევროპაში მკვდარია „მითოს“. იქ აღარ აქვს ძირი არც შექსპირს და არც ლოპე-დე-ვეგას. მართალია, ჯერჯერობით კიდევ იღვმება ევროპაში ანტიური ტრაგედიაც, შექსპირიც, გოლდონიც, გოციც, მაგრამ ამ დადგმებს არ აქვთ ხასიათი შინაგანი აუცილებლობის. ყოველი ასეთი დადგმა რუდინების ნიშანს ატარებს.

სულს დაღვეს მეწანიური დრამაც. კვდება საფრანგეთის ადიულტერის სამკუთხიცი—ცოლი, ქმარი, კურო, —ცოლი, ქმარი, ხასა,—რომლის კომპენაციამ, ერთი მოცილილი კაცის გამოანგარიშებით, 33-ს ვერ გადააცილა. დღეს ევროპაში თეატრის ალაგს არის „რევალუ“ (მიმოხილვა), ან უკეთ, „რევალუ“ არის ორგანიული ფორმა თანადროულ ევროპულ თეატრის, ამ განხრის სოციალური მიზეზი მეტად ღრმაა და ცალკე საგანიცაა განხილვის.

აქ საკმაოა ითქვას: კლასებად დაყოფილ ევროპაში ორგანიულობა შეუძლებელია. ამერიკანულ მექანიზაციაში ეს არა-ორგანიულობა კიდევ უფრო გამაზებელია და გააღრმავა. დღევანდელ ევროპეისათვის („შუათანასთვის“) საინტერესოა მხოლოდ ის, რაც ხდება „დღეს“: ბოკსი, სპორტი, დოლი, კინო-„ეტუალი“, ავტოს ახალი ფირმა, პირიის ციებ-ცხელება და სხვა. ყველაფერი ეს გადადის სცენაზე. ვაზეთის ქრონიკა თეატრში სახიერდება და იქმის „რევალუ“. „შუათანას“ აინტერესებს მავალითად ახალი „პა“ ჩარლტონის (ახლანდელი ციკვის). იგი მიდის თეატრში და ნახულობს ამ „პას“. ამით იგი უკვე დაკმაყოფილებულია. ასევე—მოდაც, ასევე—სხვა რამეც. „რევალუში“ ნახულობს „შუათანა“ ახალ ჩაცმულობას, რომელიც ჩაუცმელობაა უფრო. იგი ხედავს ლამაზ ქალებს, ან უკეთ, ლამაზ ტანებს, ან კიდევ უკეთ, ლამაზ ფეხებს და ლამაზ მუხლებს. ესაა მისთვის „სანახაობა“ და სანახაობის როლს ყველაზე უკეთ „რევალუ“ ასრულებს. რაც ძველად იყო „მითოს“, ის ებლა ევროპაში არის „რევალუ“.

ორი მაგალითი.

პირველი. რომანში შეიქრა ავანტიურული ელემენტი. ავანტიურას ვერც თეატრი ასცდა: შარშან მაქს რაინხარდტის თეატრში დასდგეს „ჯადოსანი“. რამოდენიმე მოჭვდების განმავლობაში მაყურებელი იცხებს რამოდენიმე მსახიობში ამ „ჯდოსანს“ და ვერ პოულობს. ნერვები დაჭიმულია—და მაყურებელსაც ეს უნდა (კიდევ უფრო თეატრს). წარმოდგენის დროს „გამოცნობაც“ იმართება: მაყურებელნი, ანტრაქტისას, ყუთში ჰყრიან ფურცლებს (საცა ანიშნულია, თუ რომელია „ჯადოსანი“). ფურცლებს კითხულობენ. კიდევ დაჭიმულობა და კიდევ დაძაბვა.

მეორე მაგალითი.

შარშან „ლესსინგის თეატრში“ დადგეს „ჰაინრიხ მეოთხე“. ერთი სცენა ასეა გაკეთებული, არის გაწყობილი სარეკელი. სარეკელზე ქალი წევს. ქალთან კაცი მიდის. მყურებელი ვაოცებულია: ინტიმურობა ახლოა: კაცსა და ქალს შორის უნდა მოხდეს ის, რაც ბუნებით არის განწყობილი და რის მოწმე სხვა არავინ უნდა იყოს, გარდა კაცისა და ქალისა, მაგრამ თეატრში ორი ათასია მოწმე. დაქიმულობა იზრდება (ზოგს ნერწყვიც მოდის). ეს ერთი. მეორე მხარე: კაცი ვერ ახერხებს განზრახულს. რათა? რეისორი აქაც უხვია, კაცს დიდი ფაშვი აქვს: მიგორდება თუ არა ქალთან სარეკელზე ვერ ხტება და უკანვე გორდება, ზალაში სიცილია და ხითხითი. პორნოგრაფია უფერად იუმორისკის ხაზით ვადაიჭრა.

ეს მაგალითები საკმარისია.

ცხადია, ასეთ თეატრალურ არეში ერვინ პისკატორის თეატრი გამო-ნაკლისია.

მაშთაღლია, მის თეატრშიაც. „ქრონიკა“ უფრო. მაგრამ აქ „ქრონიკას“ სოციალური ფასეულობა აქვს. აქ „ქრონიკა“ სანახაობა კი არ არის მარტო. იგი ქმედებაცაა. ამაშია გარჩევა.

პისკატორისათვის არ არის საჭირო „დრამა“ დრამატურგიის ჩვეული წესებით იყოს დაწერილი. საკმაო მისთვის ამბების ჩამოთვლაც (რასაკვირველია, „ჩამოთვლა“ გულისხმეირი). მაგალითი. Hoppla, Wir Geben! — ერნსტ ტოლდერის პიესა ქრონიკაა უბრალო. ქრონიკა რევოლუციონური, ამბავი იწყება მსოფლიო ომის ბოლო ხანიდან და გრძელდება დღემდე. აქ არის: ტანკები, თავჩაქინდრული მეომრები, გენერლები, ჯარისკაცები, რევოლუციის აფეთქებანი, დემონსტრაციები, მანიფესტაციები, საბჭოთა ქვეყანა, არჩევნები, აგენტები საიდუმლო პოლიციის, კაფეები, რესტორანები, დეპუტატები, საპარტიზოები და მრავალი სხვა. რა არ არის აქ? აქ ის განცხადებაც არის, რომ ერნსტ ტოლდერის დამჭერს მისცემენ 10.000 მარკას. და ასეთი მრავალი.

როგორ ასახიერებს ამას პისკატორი?

იგი იყენებს კინოს. პირველი: ყველაფერი ის, რაც სცენაზე არ შეიძლება მატერიულად გაიშალოს (ტანკები, დემონსტრაციები და სხვა), ამას აქცენებს ეკრანი. მეორე, ჩვეულებრივი დრამა დაყოფილია აქტებად, აქტსა და აქტს შორის რაც მოხდა, ის ნაგულისხმეირია დრამაში. პისკატორს ეს „ნაგულისხმეირი“ გამოჰყავს სცენაზე: იმავ ეკრანის საშუალებით. ამ ხერხით დრამატურგიული კონსტრუქციაც იცვლება: უახლოვდება ეპიურს. დრამა ხშირად იქიდან იწყება, რაიც რომანის შუაგულია. ეს არის გამოწვეული სცენის ტენიკური შესაძლოების განსაზღვრულობით. კინო არღვევს ამ განსაზღვრულობას და ჰქმნის უსაზღვრო არეს. ეს „უსაზღვრო არე“ პისკატორის სცენაზე ეკრანით გადადის. მესამე. დრამაში ხშირად „მოჩვენება“ გამოდის (მაგალითად, მინა, „ჰამლეტში“). რა საშუალებას არ მიმართავენ აქამდე ასეთ „მოჩვენების“ გამოსაყენად?! ყველა

უფარგისი იყო. პისკატორს „მოჩვენება“ ეკრანით გამოჰყავს—(ასახვა ხდება რეალური ადამიანის სცენის გარე, ეკრანს „ასარკული“ სცენაზე გადაიტყს). ამჟამად იზრდება საოცრება რეალური ადამიანის და მოჩვენებულის შეხვედრისა: თეატრალური გზნება უაღრესად მახვილდება.

კინოს საშვალეებით ისპობა ჩვეული დაყოფა პიესის აქტებზედ. პიესა მიდის ერთი შესვენებით—(მხოლოდ შესვენებით: ეს რომ არ იყოს საჭირო, პიესა უწყვეტლევ წავიდოდა).

ხოლო ეს—კინოს არეში, რამდენად იგი შეტრილია სცენაში. მაგრამ კინოს არეს გარდა, ხომ არას კიდევ სხვა არე?! აქ პისკატორი ასეთ ხერხს მიმართავს. სცენა წარმოადგენს მრავალ ოთახს და რამოდენიმე სართულს: წარმოადგენს „ერთბაშად“. ამით აცილებულია თავიდან სცენის ნივთიერი გაფორმების ცვლა. ამ სართულებში და ამ ოთახებში ყველა ის სივრცეებია მოცემული, რომელიც კი საჭიროა პიესაში (რესტორანი, საპატიმრო და სხვა). ეს ერთი. მეორე. სცენაზე თქვენ ხედავთ სივრცეებს, სხვადასხვა ალაგას ნაგულისხმებს: ხედავთ „ერთდროულად“. ესეც ამხვილებს თეატრალურ გზნებას. მაგალითი. ჩვეულ სცენაზე, როცა ტელეფონით ლაპარაკობს მსახიობი, მოპასუხე სხვაგანაა (სცენის გარეა სადღაც) და მას ვერ ხედავთ. პისკატორის სცენაზე კი თქვენ ორივეს ხედავთ (ორივე აქვია, სცენაზე. მხოლოდ სხვადასხვა სართულებში თუ ოთახებში).

ასეთი გაფორმებით მოგებულია დრო (წარმოადგენა დიდხანს არ გრძელდება, ანტრაქტი ერთია), მოგებულია მსახიობი (სცენის გაფორმება მხოლოდ „ქარაგმა ნივთიერი, სცენა არ არის დაშლილი. არც ხატული და არც შენეებული დეკორაციებით: ეს კი ნამდვილ არტისტს მერტ გასაქანს აძლევს), მოგებულია მაცურებელი (რადგან ეს ყველაფერი მისთვისაა გაწყული), მოგებულია თეატრი (ცოტაა დადგმაზე დახარჯული), მოგებულია ავტორი (ლიტერატურულად სუსტი ნაწარმოებიც კი თეატრალურად აქ მაგარი გამოდის).

ფიფეტის მხრით ერთი მაგალითი.

ტოლდერის პიესაში ორი რევოლუციონერია გამოყვანილი. ერთი მიდის მარჯვნივ, მეორე მარცხნივ, ერთი დეპუტატად გახდება, მეორე მოხვედება საგოეთში და საპატიმროში. რამოდენიმე წლის შემდეგ მემარცხენე ხდება მემარჯვენეს. იმართება ომი. არჩევნების დროს „მესამეც“ მოშობს (ეს ყოფილი არისტოკრატია). მას უნდა დეპუტატის სავარძელი, და ერთ სტუდენტს აგულიანებს, მოჰკლას კანდიდატი (მემარცხენეს ყოფილი ამხანაგი). კანდიდატი რესტორანში ქეიფობს. „ლაქიალ“ მემარცხენეა. წალაპარაკდებიან. „ლაქია“ შეუტყეს: რეოლეფერს იღებს. ამ დროს, მოგზავნილი სტუდენტი ჰკლავს კანდიდატს.

სტუდენტი მიიმალება. „ლაქიას“ დაიჭერენ. მას ამაყნა ღმერთსა. ისევ საპყრობილე. საპატიმროში სხვებიც არიან, რევოლუციონერები. კამერებიდან ერთი-მეორეს ელაპარაკებიან შიფრიანი რაკუნით—(სცენაზე ამ დროს ტილოა, საცა ეკრანი რაკუნს ასოებით სჭრის: მაყურებელი ჰგებულობს ლაპარაკს). რაკუნი ისმის. სცენაზე საშიშროებაა: აღამიანს ვერ ხედავთ (გარდა „ლაქიისა“) და საუბარი გეხმით, საშიშროება მატულობს: გამწარებული „ლაქია“ თავს ჩამოიხრჩობს. რაკუნი მატულობს: სად არის, რად არ ეხმაურება, რა დაემართა?! ეკრანი რაკუნის გულის-ცემას დაკლავნილი ასოებით სჭრის ტილოზე: მორბიან ასოები, ზოგი პატარა, ზოგი დიდი, რიგი ჩაზნექილი, რიგი ჩაწყვეტილი, ზან დაგრებილი, ზან დატეხილი—ყველაფერი ეს შემოფოთების გადმოსაცემად. მაგრამ სცენაზე სიკვდილია: პასუხი არაა. ამით თავდება პიესა. აქ ეფექტი მართლაც ტრაგიულია უაღრესად, და ტრაგიულობა განსახიერებელიც ამ სრულიად უბრალო ხერხებით.

ერეინ პისკატორ ახალგაზდაა (30 წლის თუ იქნება). მისგან ბევრს მოელოიან.

ამ თეატრთან შემოკრებილია ბერლინის მემარცხენე ინტელიგენცია. აქ იმართება „დიღები“ რომელიმე გამოჩენილ ინტელიგენტის სახელის გარშემო. ასეთი „დიღა“ ვაიმართა გასული წლის ოქტომბერში ცნობილ ანატრალურ კრიტიკოსის და ესსაისტის ალფრედ კერრის ღვაწლის ასანიშნავად. ალფრედ კერრ დიდი თავიანისმცემელია რუსეთის ლიტერატურისა და რუსეთის კინოსა.