ზურაბ ჭარხალაშვილი

ბერტოლტ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი

გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი
2022

წიგნი მონოგრაფიული ნარკვევია ბერტოლტ ბრეჰტის (1898-1956) „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრზე. პირველწყაროებისა და საარქივო მასალების საფუძველზე, აგრეთვე ვრცელი მეცნიერული ლიტერატურის გამოყენებით განხილულია ბრეჰტის პიესები და ლიტერატურულ-ესთეტიკური შრომები. გაანალიზებულია ბრეჰტის თეატრალური მოღვაწეობა და „ბერლინერ ანსამბლის“ შემოქმედებითი პრაქტიკა.

ყურადღების ცენტრშია „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის იდეურ-მხატვრული თავისებურებანი, დრამის „დრამატული“ და „ეპიკური“ ფორმები, „არისტოტელური“ და „არაარისტოტელური“ თეატრი, „გაუცხოება“ (Verfremdung), როგორც ბრეჰტის დრამის ესთეტიკური საფუძველი, ბრეჰტის ბრძოლა რეალიზმისათვის დრამასა და თეატრში.

წიგნში ნაჩვენებია ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ადგილი XX საუკუნის რეალისტური ხელოვნების ისტორიაში. იგი განკუთვნილია თეატრისა და დრამის ისტორიით დაინტერესებულ სპეციალისტთა ფართო წრეებისათვის, აგრეთვე ფილოლოგიურ და თეატრალურ სპეციალობებზე მოსწავლე ახალგაზრდობასთვის.

რედაქტორი — **ხათუნა ჭარხალაშვილი**

კორექტორი — **მანანა სანადირაძე**

დიზაინი და დაკაბადონება — **ეკატერინე ოქროპირიძე**

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022

© Georgian Shota Rustaveli Theatre and Films State University, Publishing House „Kentavri“, 2022

მეორე გამოცემა

ISBN 978-9941-9830-0-9

Zurab Tscharchalaschwili

DAS "EPISCHE" DRAMA UND THEATER VON BERTOLT BRECHT

„ხელოვნების ყველა სახეობა ემსახურება
უდიდესს ხელოვნებათა შორის –
ცხოვრების ხელოვნებას“

ბერტოლტ ბრეჰტი

შინაარსი

შესავალი 7

1. ეპიკური დრამისა და თეატრის ისტორიისათვის 11
2. ბერტოლტ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და
დრამის თანამედროვე თეორია 35

თავი I

**„ეპიკური დრამის საწყისები ბრეჰტის ადრინდელ
შემოქმედებაში (1914-1924 წწ.)**

1. ბრეჰტის ადრინდელი პიესები და მათი
მხატვრული თავისებურებანი 66
2. ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხები ახალგაზრდა
ბრეჰტის თეატრალურ რეცენზიებსა და ლიტერატურულ-
კრიტიკულ წერილებში 80
3. ბრეჰტი და გერმანული ექსპრესიონიზმი 91

თავი II

**პირველი „ეპიკური“ პიესიდან „ეპიკური“ დრამისა და
თეატრის თეორიამდე (1924-1933 წწ.)** 114

1. პირველი „ეპიკური“ პიესა „კაცი კაცია“ 127
2. ბრეჰტი და პისკატორი („ეპიკური თეატრისა“ და
„პოლიტიკური თეატრის“ ურთიერთობისათვის) 151
3. „სასწავლო პიესების“ ადგილი
ბრეჰტის დრამატურგიაში 177
4. „თეატრის დრამატული ფორმა“ და
„თეატრის ეპიკური ფორმა“ 185
   ა.) ბრეჰტი და დიობლინი 194
   ბ.) „ეპიკური“ დრამის ფრაგმენტები 201
   გ.) „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ და „დედა“, როგორც
   ახალი ეტაპი ბრეჰტის შემოქმედებით ევოლუციაში 213
   დ.) „არაარისტოტელური დრამატურგია და
   „ეპიკური“ თეატრი 225

თავი III

„რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“
1. „გაუცხოება“, როგორც „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ესთეტიკური საფუძველი 238
ა. პარაბოლა, როგორც „ეპიკური“ პიესის მხატვრული ფორმა 268
ბ. „კავკასიური ცარცის წრის“ შემოქმედებითი ისტორია 278
2. რეალიზმის საკითხები ბრეჰტის ესთეტიკაში 287

თავი IV

სოციალისტური რეალიზმი – „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის შემოქმედებითი მეთოდი 320
1. ბრეჰტი და ტრადიცია 325
ა. კლასიკური პიესების „ეპიკური გადამუშავება“ 334
2. „ეპიკური“ დრამის ხელოვნება 343
3. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თანამედროვეობა 390

შესავალი

როცა ბერტოლტ ბრეჰტის „კავკასიურ ცარცის წრეს“, „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“ ან „არტურო უის კარიერას“ ვკითხულობთ, უნებლიეთ გვეუფლება გრძნობა, რომ არც ერთი მათგანი არ არის „ჩვეულებრივი“, „ტრადიციული“ პიესა. ეს გრძნობა კიდევ უფრო გვიძლიერდება, თუ დასახელებულ დრამატულ ნაწარმოებებს „ბერლინერ ანსამბლის“ – ბრეჰტის თეატრის სცენაზე ვიხილავთ. ბრეჰტის პიესები, ბრეჰტისეული სპექტაკლები თავიანთი ორიგინალური ფორმით მართლაც მკვეთრად განსხვავდება დრამატურგიული და თეატრალური ხელოვნების სხვა ნიმუშებისაგან. მათი ავტორი გაბედულად არღვევს დრამისა და თეატრის კლასიკურ კანონებს, თავისებურად იყენებს დრამატული ხელოვნების ზოგიერთ ტრადიციულ პრინციპს და ქმნის თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ დრამასა და თეატრს, რომელსაც „ეპიკურს“ უწოდებს.

ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი დრამატურგისა და რეჟისორის ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების შედეგია. ეს ძიება ჩვენი საუკუნის ათიანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო. პირველი იმპერიალისტური ომის ქარცეცხლში გამოვლილი ჭაბუკი, ლექსებისა და ერთმოქმედებიანი პიესების ავტორი, გერმანიის რევოლუციურ-დემოკრატიულ ძალებს დაუკავშირდა და თავისი მებრძოლი პოეტური ხმით მოწინავე მწერალთა რიგებს შეერთდა. მან სწრაფად დაძლია იმ დროისათვის ძლიერი დეკადენტური ლიტერატურული სკოლების გავლენა, თავი დააღწია ექსპრესიონიზმის აზვირთებულ ტალღებსა და „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენს“, მონახა გზა იმ ხელოვნებისაკენ, რომელსაც ხალხის ცხოვრება და კლასიკური კულტურა ასაზრდოებს. ამ გზით მივიდა ბრეჰტი „ეპიკურ“ დრამამდე და თეატრამდე, რომლის მიზანია „სამყაროს არა მარტო ახსნა, არამედ შეცვლა“.

ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია ეპიკური ელემენტების გამოყენების შემთხვევები, მაგრამ უცნობია დრამის ისეთი სახეობა, რომელსაც „ეპიკური დრამა“ შეიძლება ვუწოდოთ. იგი „ეპიკურ“ თეატრთან ერთად ბრეჰტმა შემოიტანა და დაამკვიდრა დრამისა და თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში. ეს მოხდა ოციან წლებში, როცა „პოლიტიკური თეატრით“ გატაცებულმა ბრეჰტმა, უკვე ავტორმა პიესებისა „კაცი კაცია“ და „სამგროშიანი ოპერა“, პირველად ჩამოაყალიბა დრამის „ეპიკური ფორმის“ არსებითი ნიშნები და იგი „დრამატულ ფორმას“ დაუპირისპირა. მას შემდეგ, მწერლის იდეურ-მხატვრულ ევოლუციასთან ერთად იცვლებოდა და იხვეწებოდა „ეპიკური“ დრამის ფორმა და შინაარსი, იცვლებოდა თვით ცნებაც „ეპიკურისა“, მაგრამ ბოლომდე უცვლელი დარჩა ბრეჰტისეული ძიება „ეპიკური“ დრამის ისეთი ნოვატორული ფორმებისა, რომლებიც მხოლოდ რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე შეიძლება გავიგოთ. ბრეჰტმა იპოვა კიდეც ისინი, შექმნა „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის მწყობრი სისტემა და ამით „გერმანიის თეატრსა და დრამატურგიაში დაიმკვიდრა ადგილი, რომელსაც ვერავინ დაიკავებს“ (კ. ფედინი).

ბრეჰტის ფენომენი ორგანულად აერთიანებს დრამატურგის უბადლო ნიჭსა და დაუშრეტელ პოეტურ ფანტაზიას რეჟისორის შემოქმედებით გაქანებასა და მხატვრულ ალღოსთან, დიდი ხელოვანის მოუსვენარ სულს ადამიანის მაღალმოქალაქეობრივ შეგნებასთან. ხელოვნების ისტორიამ იშვიათად იცის თეორიისა და პრაქტიკის ისეთი ერთიანობა, როგორიც ბრეჰტის მოღვაწეობაში შეინიშნება. ამიტომ, როცა ბრეჰტის პიესებსა და თეორიულ შეხედულებებს ვსწავლობთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ „ეპიკური“ დრამა „ეპიკური“ თეატრის ორგანული ნაწილია, რომ „ეპიკური“ დრამის თეორია ორგანულადაა დაკავშირებული „ეპიკური“ თეატრის ხელოვნებასთან. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ბრეჰტის პიესები თვით ბრეხტისეული სცენის სიმაღლიდან უკეთესად იკითხება, ვიდრე თხზულებათა კრებულებში. ამ სიმაღლეზე ასვლის მიზნით ჩვენ ხანგრძლივი დროის მანძილზე ვსწავლობდით როგორც ბრეჰტის პიესებსა და თეორიულ შრომებს, ასევე ბრეჰტისეულ სპექტაკლებსა და „ბერლინერ ანსამბლის“ ისტორიას. ჩვენთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა როგორც ბრეჰტის არქივში დაცული მასალები

(პიესების ვარიანტები, გამოუქვეყნებელი ფრაგმენტები, ჩანაწერები და სხვა), ასევე „ბერლინერ ანსამბლის“ შემოქმედებითი გამოცდილებისა და იქ შენახული თეატრალური დოკუმენტების გაცნობა. მუშაობის პროცესში გარკვეული დახმარება გაგვიწია ბრეჰტის მეუღლემ, სახელგანთქმულმა მსახიობმა, აწ განსვენებულმა ჰელენე ვაიგელმა, ბრეჰტის არქივისა და თეატრის ყოფილმა და ახლანდელმა თანამშრომლებმა (ბუნგე, სლუპიანეკი, ზაიდელი, რამთუნი, კილი და სხვ.), საბჭოთა მეცნიერებმა (სამარინი, ფრადკინი, დიმშიცი, მატილიოვა და სხვ.) და კოლეგებმა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან (მიტენცვაი, კაუფმანი, ჰააზე, ჰეხტი და სხვ.), რომლებთანაც შეხვედრებსა და საუბრებში მდიდრდებოდა ფაქტობრივი მასალა, ზუსტდებოდა ზოგიერთი დებულება, მუშავდებოდა საკუთარი თვალსაზრისი.

„ეპიკური“ დრამისა და თეატრის პრობლემა უკანასკნელი ოცი წლის მანძილზე განსაკუთრებით აქტუალური გახდა; საყოველთაო აღიარება ჰპოვა ბრეჰტის „ეპიკურმა“ პიესებმა და სპექტაკლებმა, „ეპიკურის“ ბრეჰტისეულმა კონცეფციამ. იგი ორგანულად დაუკავშირდა რეალიზმის თეორიისა და პრაქტიკის ძირითად საკითხებს. მთელი შემოქმედებითი ძიების მანძილზე, ადრინდელი კრიტიკულ-რეალისტური ერთმოქმედებიანი პიესებიდან სოციალისტური რეალიზმის დრამატულ ნიმუშებამდე, პირველი თეატრალურ-კრიტიკული რეცენზიებიდან თეზისებამდე – „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ – ბრეჰტმა პრაქტიკულად ცხადყო და თეორიულად დაასაბუთა „ეპიკური“ დრამის სიცოცხლისუნარიანობა, მისი ესთეტიკური ღირებულება და ადგილი რეალისტური დრამის ისტორიაში. უცხოელ მწერალთაგან ბრეჰტმა ერთ-ერთმა პირველმა გაილაშქრა რეალიზმის ვულგარულ-სოციოლოგიური და დოგმატური გაგების წინააღმდეგ და კონკრეტულად გამოავლინა ის დიდი შესაძლებლობანი, რასაც სოციალისტური რეალიზმი მხატვრული სიტყვის ოსტატებს სთავაზობს. სწორედ ამიტომ ბრეჰტის მემკვიდრეობა სასიცოცხლოდ დაუკავშირდა თანამედროვეობას. მხოლოდღა მოგონება დარჩა „ლეგენდისა ფორმალისტ ბრეჰტზე“, ბრეჰტი ჩვენი დროის კლასიკოსი გახდა. დაიწყო მისი მემკვიდრეობის ინტენსიური ათვისება.

პრობლემის ისტორიულ ასპექტში განხილვა გვიჩვენებს, რომ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა სოციალური ხასიათის დრამატული ნაწარმოებია. იგი დრამის ძველ და ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, ტრადიციულ და ნოვატორულ ფორმებს, რევოლუციური პროლეტარიატის მაღალი იდეალებიდან საზოგადოებრივი ცხოვრების მხატვრული ჩვენებისათვის იყენებს. „ეპიკური“ დრამა თავისი საზოგადოებრივი დანიშნულებით ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე ინტელექტუალური ან დოკუმენტური პიესა, რაც ბრეჰტის პირდაპირი ზეგავლენით ეგზომ გავრცელდა თანამედროვე დრამატურგიაში (კიპჰარტი, ვაისი, ჰოხჰუტი და სხვ.). ამასთანავე უნდა გვახსოვდეს, რომ, როცა ბრეჰტის „ეპიკურ“ დრამაზე, „ეპიკური“ დრამის კონცეფციაზე ვმსჯელობთ, მხედველობაში გვაქვს არა ცალკეული „ეპიკური“ ელემენტები თუ ფორმები, არამედ მათი გამიზნული, გარკვეული სისტემის სახით გამოყენება ერთიანი იდეური თვალსაზრისის მიხედვით: ერთია – სხვა გარემოებისა თუ ჟანრის ელემენტებისა და პლასტების ძიება დრამაში, მათი ადგილისა და ფუნქციის გარკვევა, მეორეა – ტრადიციული მხატვრული ფორმებისა და სტრუქტურის ისეთი შეცვლა, როცა რაოდენობრივი ცვლილება თვისებრივ ცვლილებას იწვევს, ე. ი. როცა იცვლება თვით ნაწარმოების არსი და მიზანდასახულობა.

„რამდენიმე სიტყვა დასასრულს“ – ასეა დასათაურებული ბრეჰტის ერთ-ერთი უკანასკნელი შენიშვნა, რომელიც მთავრდება შემდეგი სიტყვებით, „სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი მოითხოვს მუდმივ განვითარებას, გარდაქმნასა და განახლებას. უპირველეს ყოვლისა, იგი მებრძოლი უნდა იყოს: როგორც მებრძოლს მას ესაჭიროება ყველა იარაღი, თანაც რაც შეიძლება უკეთესი და ახალი“. ბრეხტის „ეპიკური“ დრამა სწორედ კონკრეტული ნიმუშია იმ მებრძოლი ხელოვნებისა, რომელიც, თვით დრამატურგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ემსახურება უდიდესს ხელოვნებათა შორის – ცხოვრების ხელოვნებას“.

1. ეპიკური დრამისა და თეატრის ისტორიისათვის

„ეპიკურის“ პრობლემა თავისთავად ისევე ძველია, როგორც თვით ეპოსი. ეპოსის, ლირიკისა და დრამის ურთიერთობა არისტოტელეს დროიდან დღემდე ბევრი პოეტიკისა და მეცნიერული ტრაქტატის განხილვის საგანი ყოფილა. ხელოვნების თეორეტიკოსები ყოველთვის საგანგებოდ სწავლობდნენ ხელოვნების გვარეობებს. ჟანრებსა და მათ სახესხვაობებს, ბევრჯერ გამხდარა სადავო რომანის, დრამისა თუ პოემის, ესთეტიკურ-ჟანრული ბუნების დადგენა და სათანადო საზღვრების დაწესება. რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენ დროს, მით უფრო პირობითი და შეფარდებითი ხდება „პოეტური ხელოვნების“ ავტორთა მიერ დადგენილი მხატვრული შემოქმედების ზოგადი პრინციპები, ხელოვნების გვარეობებისა და ცალკეული ჟანრებისათვის დაწესებული კანონები. ამას დრამისა და ეპოქის ისტორია ადასტურებს.

დრამა არისტოტელესათვის იყო „მნიშვნელოვანი და დამთავრებული მოქმედების მიბაძვა... მოქმედებისა და არა თხრობის საშუალებით,[1] მიბაძვა, ანუ უფრო ზუსტად, მიმესისი, როგორც დადგენილია, „პოეტიკის“ ავტორს ესმოდა არა როგორც „სინამდვილის ნატურალისტური ასლის გადაღება“, არამედ როგორც „სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვა, ადამიანის ჩვენება ხელოვნების მაშინდელი კანონების მიხედვით.[2] არისტოტელესათვის, რომელიც უპირატესად დრამატულ და ეპიკურ პოეზიაზე მსჯელობს, ტრაგედია „პოეზიის უმაღლესი სახეობაა“, „სერიოზული ხელოვნებაა“, „ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია და დასაფასებელი“, ვიდრე კომედია და ეპოსი. „...ის, რაც ეპიკურ ნაწარმოებშია, არის ტრაგედიაშიც, მაგრამ, რაც ტრაგედიაშია, ყველაფერი არ არის ეპოპეაში“. ეპიკური პოეზია, ვკითხულობთ „პოეტიკაში“, „ტრაგედიისაგან განსხვავდება იმით, რომ

[1] Аристотель. Поэтика, М., 1957, стр. 56.

[2] Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 19, 22.

„აქვს მარტივი ზომა და წარმოადგენს თხრობას, განსხვავდებიან ისინი მოცულობითაც: ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, თავისი მოქმედება შემოიფარგლოს ერთი დღით, ან ოდნავ გადასცდეს ამ საზღვარს, ეპოსი კი დროით განსაზღვრული არ არის და სწორედ ამით განსხვავდება ტრაგედიისაგან".[1] დრამატული პოეზია (ტრაგედია, კომედია), ისევე როგორც ეპიკური პოეზია, „მიბაძვითი ხელოვნებაა", მიბაძვა, მიმესისი (ე. ი. სინამდვილის მხატვრული, „პოეტური" ასახვა) ტრაგედიაში, დრამაში, „მოქმედების მიბაძვას" გულისხმობს, „მოქმედების მიბაძვა", არისტოტელეს მიხედვით, არის ფაბულა, ფაბულა კი „ფაქტების ერთობლიობაა", „ტრაგედიის საფუძველი და სულია", ფაბულა „უნდა იყოს გამოხატულება ერთი მთლიანი მოქმედებისა, ამასთანავე მოვლენათა ნაწილები იმგვარად უნდა აიგოს, რომ რომელიმე ნაწილის ამოღება ან შეცვლა იწვევდეს მთელის შეცვლასა და ამოძრავებას..." იმისდა მიხედვით, თუ რას გვიჩვენებს პოეტი, ფაბულა შეიძლება იყოს მარტივი და რთული. „პოეტიკის" მესამე ნაწილში არისტოტელე ამტკიცებს, რომ „ყოველი ტრაგედია ექვსი ნაწილისაგან შედგება. ეს ნაწილებია: ფაბულა, ხასიათები, გონივრულობა, სცენური გარემო, სიტყვიერი გამოხატულება და მუსიკალური კომპოზიცია", ხოლო მეთვრამეტე ნაწილში მსჯელობს ტრაგედიის ოთხ სახეობაზე და კომპოზიციურად აუცილებელ ორ ელემენტზე: კვანძის გასკვნასა და კვანძის გახსნაზე. ორივე ამოცანა სათანადოდ უნდა შესრულდეს, დასძენს ბერძენი ფილოსოფოსი. იქვე იგი გვთავაზობს დებულებას, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს: „უნდა გვახსოვდეს ის, რაც რამდენიმეჯერ ითქვა, არ დავწეროთ ტრაგედიები ეპიკური ნაერთით, ეპიკურის ცნების ქვეშ ვგულისხმობთ ბევრი ფაბულის გაერთიანებას, მაგალითად, ვინმემ რომ მთელი „ილიადადან" ერთი ტრაგედია შექმნას. ეპოსში მისი დიდი მოცულობის გამო ყოველ ნაწილს თავისი სათანადო სიდიდე აქვს, დრამებში კი ასეთ შემთხვევაში საკითხი წყდება ყოველგვარი მოლოდინის საწინააღმდეგოდ".[2]

„პოეტიკის" ავტორის მსჯელობა ყველგან ანტიკური ხელოვნების კონკრეტულ ნიმუშებს ემყარება. ცალკეული დებუ-

---

[1] Аристотель. Поэтика, стр. 54.

[2] იქვე. გვ. 99.

ლებები, რომელთაც კანონისა თუ ნორმის მნიშვნელობა აქვთ, მდიდარ ფაქტობრივ მასალაზეა აგებული. ასეთია, მაგალითად „მოქმედების ერთიანობის“ მოთხოვნა. რაც შეეხება „ადგილის ერთიანობას“, მას არისტოტელე ტრაგედიისათვის არ თვლის ისევე სავალდებულოდ, როგორც „მოქმედების ერთი დღით შემოფარგვლის“ პრინციპს, ხოლო „ადგილის ერთიანობაზე“, როგორც ფ. პეტროვსკი ამბობს, „პოეტიკაში“ სიტყვაც არაა თქმული.[1] ამ ფაქტს საგანგებოდ აღნიშნავენ ხოლმე, რათა უარყონ „პოეტიკის“ დოგმატური გაგება, რომელიც მომდევნო საუკუნეებში გავრცელდა. ლესინგმა და განმანათლებლური ესთეტიკის სხვა წარმომადგენლებმა სცადეს „პოეტიკის“ კონკრეტულ-ისტორიული შინაარსის აღდგენა და მისი ადგილის განსაზღვრა ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.

არისტოტელეს დროიდან ცნობილია, რომ სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ეპიკური საშუალებაა თხრობა, ამბად თქმა, ხოლო დრამატული საშუალებაა – მოქმედება. დრამატული პოეზია, „პოეტიკის“ მიხედვით, როგორც ვიცით, „მოქმედების მიბაძვაა“, ხოლო თვით „მოქმედება დაკავშირებულია რომელიღაც მოქმედ პირებთან, რომელთაც გარკვეული ხასიათი და აზროვნების მანერა აქვთ...“ აქედან ბუნებრივად გამომდინარეობს „მოქმედების ორი მიზეზი – აზრი და ხასიათი“... ამდენად დრამატული ხელოვნებისათვის აუცილებელია მოქმედება, ხოლო მოქმედებისათვის ხასიათი. მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობა განსაზღვრავს დრამატული ხელოვნების ძირითად თავისებურებებს. ასე იყო წინათ. ეს პრინციპი მოქმედებს ახლაც, მაგრამ დროთა განმავლობაში იცვლებოდა დრამატული ხელოვნების ფორმა და შინაარსი, ხელოვნებისეული მშვენიერების არსი და რაობა, ხელოვნების გვარეობათა და სახეობათა ურთიერთმიმართება. „პოეტური ხელოვნების“ ავტორები მაინც ცდილობდნენ, კერძოდ, დრამის ესთეტიკური ბუნებისა და ჟანრულ-სტრუქტურული თავისებურებების განსაზღვრას. არისტოტელეს შემდეგაც ბევრჯერ სცადეს დრამის საზღვრებისა და არსებითი ნიშნების დადგენა. ყალიბდებოდა ნორმები და კანონები, მაგრამ შემოქმედებით არენაზე სულ უფრო ხშირად გამოდიოდნენ მწერლები, რომლებიც ვერ

[1] Петровский Ф. А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве (см. Аристотель. Поэтика, стр. 27).

ეტეოდნენ დადგენილი ნორმების ფარგლებში, არღვევდნენ მიღებულ პრინციპებსა და საზღვრებს. გამოჩნდა ლირიკული ტენდენცია პროზაში, ეპიკური ნაკადი დრამაში, პროზაიზმები ლირიკაში და ა. შ. ყველაზე დიდი ისტორია აქვს ლირიკისა და ეპოსის ელემენტების, ფენებისა თუ დანაშრევების ძიებას დრამაში. ამიტომაა, რომ დრამას ზოგჯერ ლირიკულ-ეპიკურ ჟანრსაც უწოდებდნენ.

ჟანრულ-სტრუქტურული აღრევის პროცესი დრამის სფეროში გრძელდებოდა საუკუნეების მანძილზე. შექსპირის ეპოქაში, მაგალითად, როგორც ა. ანიკსტი წერს, დრამას არ ზღუდავდა მკაცრი წესები, არ იყო პიესების მკაცრი ჟანრული დაყოფა. „შეიძლებოდა ნებისმიერი ელემენტების შეერთება, რის შედეგადაც მაშინდელი დრამატურგია გამდიდრდა სხვადასხვა ჰიბრიდული ჟანრის ნაწარმოებებით...“ მათ იუმორისტულად ჩამოთვლის პოლონიუსი „ჰამლეტში“; ეს ნაწარმოებები, ამბობს ის, გამოდგება „ტრაგიკული, კომიკური, ისტორიული, პასტორალური, პასტორალურ-კომიკური, ისტორიულ პასტორალური, ტრაგიკულ-ისტორიული, ტრაგიკულ-კომიკურ-ისტორიულ-პასტორალური გაურკვეველი სცენებისა და განუსაზღვრელი პოემების განსახიერებისათვის“.[1] თვით შექსპირი თავის ტრაგედიებსა, კომედიებსა და ისტორიულ ქრონიკებში იყენებდა როგორც რეალურ, ასევე ფანტასტიკურ პლანს, როგორც ტრაგიკულ, ასევე კომიკურ სიტუაციებს, როგორც ეპიკურ, ასევე ლირიკულ ნაკადს, სწორედ მათი ერთობლიობა და მონაცვლეობა, ეს ე. წ. მრავალპლანიანი კომპოზიციაა შექსპირის დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება. გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, შენიშნავს ა. ანკისტი, რომ არც შექსპირსა და არც მის თანამედროვეებს არ შეუქმნიათ დრამის თეორია, თეორიულ შეხედულებათა მწყობრი სისტემა. უფრო გვიან, აბსოლუტიზმის ეპოქაში ფრანგულმა კლასიციზმმა შეიმუშავა პოეტური ხელოვნების პრინციპები ბუალოს „პოეტიკის“ სახით, რაციონალიზმის ფილოსოფიაზე აღმოცენებული ბუალოს „პოეტური ხელოვნება“, მიუხედავად ერთგვარი პროგრესულობისა (შინაარსის უპირატესობის აღიარება, ხელოვნების აღმზრდელობითი ფუნქციის მიგნება, პოეტის მორალური პასუხისმგებლობის გაძლიერება, და სხვ.), „რიგორისტული

[1] Аникст А. Теория драмы..., стр. 182.

ნორმატულობის უკიდურესი ნიმუშია“, „დოგმატური, ვიწრო, შეზღუდული თეორიაა“.[1] მოქმედების ერთიანობის პრინციპთან ერთად ბუალომ მოითხოვა ადგილისა და დროის ერთიანობის დაცვაც, რითაც უარყოფითი გავლენა მოახდინა დრამატული ხელოვნების განვითარებაზე. დოგმატური ესთეტიკის შეზღუდულობას თავი ვერ დააღწია გოტშედმაც, რომლის „კრიტიკული პოეტიკის ცდა გერმანელებისათვის“ (1730) გერმანული საკარო კლასიციზმის „პოეტური ხელოვნების“ თავისებური ნიმუშია. დრამის ნორმატული თეორია განავითარა გუსტავ ფრაიტაგმაც თავის ნაშრომში „დრამის ტექნიკა“ (1863). იგი მოითხოვს, დაკანონდეს დრამის ხუთი ძირითადი ნაწილი და სამი დამხმარე მომენტი. ძირითადი ნაწილებია: შესავალი (ექსპოზიცია), აღსვლა (კვანძის გასკვნა), უმაღლესი წერტილი (კულმინაცია), დაშვება ანუ შემობრუნება და კატასტროფა. დამხმარე მომენტებია: აღმგზნები, ტრაგიკული და უკანასკნელი დაძაბვის მომენტები. აქედან პირველი აუცილებელია ყველა დრამისათვის, დანარჩენი ორი კი სასარგებლოა. მაგრამ არაა აუცილებელი. „დრამის ტექნიკის“ ავტორი უარყოფს პროლოგს, რადგან იგი, მისი აზრით, ეწინააღმდეგება დრამატული მოქმედების ერთიანობის კანონს და ამცირებს მაყურებლის ინტერესს.

საკარო კლასიციზმის ხელოვნებისა და მისი თეორიული პრინციპების წინააღმდეგ გაბედულად გაილაშქრა ლესინგმა. „წერილებში უახლეს გერმანულ ლიტერატურაზე“ იგი აკრიტიკებს გოტშედს ფრანგული კლასიციზმის (კორნელი, რასინი) წინაშე ქედმოხრისათვის, გერმანულ თეატრში ფრანგული კლასიცისტური ტრაგედიის (კორნელი, რასინი) დაფუძნების ცდისთვის, რითაც გერმანული დრამა არსებითად მოწყვიტა ეროვნულ ნიადაგს, უარყო მისი მნიშვნელობა გერმანული თეატრისათვის. კორნელისა და რასინის კლასიცისტურ ტრაგედიებზე მაღლა მან დააყენა შექსპირის რენესანსული დრამა, რომლის „საფუძველი და სული“ აღორძინების ეპოქის ადამიანი და მისი გმირული ხასიათია. იგი თანმიმდევრულად იცავს მოქმედებისა და ხასიათის ერთიანობის რეალისტურ პრინციპს, საფუძველს ამზადებს დრამის რეალისტური თეორიისათვის. დრამის თეორიის საკვანძო საკითხები მან ყველაზე სრულად „ჰამბურგის

[1] ა) Буало. Поэтическое искусство, М., 1957, стр. 51- 52.
ბ) Аникст А. Теория драмы... стр. 260-261.

დრამატურგიაში“ გააშუქა. თეატრალური რეცენზიების ამ კრებულში ლესინგი იცავს შექსპირს იმ კრიტიკოსებისაგან, რომლებთაც ინგლისელი დრამატურგის პიესების „არსებით ნაკლოვანებად“ მიაჩნიათ ის, რომ „მათ სრულებით არა აქვთ გეგმა“, ან თუ აქვთ, იგი მანკიერი, არათანმიმდევრული და ცუდად გამოგონილია. შექსპირის კრიტიკოსებს, ლესინგის თქმით, არ მოსწონთ, რომ მის პიესებში „უცნაური სახითაა შეერთებული კომიკური და ტრაგიკული“, რომ ერთი და იგივე პერსონაჟი ხან თანაგრძობას იმსახურებს, ხან კი გვაცინებს. „იწუნებენ ყოველივე ამას, წერს ლესინგი, და იმაზე არ ფიქრობენ, რომ მისი პიესები სწორედ ამითაა ადამიანური ცხოვრების ბუნებრივი სურათები“.[1] ლესინგი კიცხავს იმ მწერლებსა და კრიტიკოსებს, რომლებიც ნაწარმოების ჟანრული კანონების დაცვას უფრო მეტ დროს ანდომებენ, ვიდრე ლიტერატურის აღმზრდელობითი ფუნქციის გარკვევას. უფრო მეტიც – მისი აზრით, ტრაგედიისა თუ კომედიის კონკრეტული ანალიზის დროს, მთავარია იმის გამორკვევა, აღწევს თუ არა იგი ადამიანზე მორალურ და ესთეტიკურ ზემოქედებას და არა იმის ძიება, არის თუ არა მასში შერეული დრამატული და ეპიკური ელემენტები, დაცულია თუ არა „პოეტიკის“ ნორმები. თუკი მიზანი მიღწეულია, ამბობს ლესინგი, თავისთავად მოხსნილია „ჟანრული აღრევის“ პრობლემა. ვოლტერის დრამატურგიის განხილვის შემდეგ, განსხვავებით განმანათლებელი კლასიცისტებისაგან, ლესინგი – განმანათლებელი რეალისტი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ აღმზრდელობითი ფუნქციის შესრულების პროცესში „დრამა უნდა მიმართავდეს არა მხოლოდ გონებას, არამედ ადამიანის გრძნობებსაც. ამასთანავე დრამის ემოციურმა ზემოქმედებამ შეიძლება მიგვიყვანოს სწორ ინტელექტუალურ რეალიზმის გადაწყვეტილებამდე“.[2]

განმანათლებლური რეალიზმის სხვა დიდმა წარმომადგენლებმაც უარყვეს კლასიცისტური გონების კულტი, შემოქმედებითად აითვისეს შექსპირისეული „ხასიათის ტრაგედია“, დრამა გაათავისუფლეს ოჯახურ-ყოფითი ჩარჩოებისაგან და „პიროვნებით შემოზღუდული ვნება-წამება“ სოციალური კონ-

[1] Lessings Werke in fünf Bänden, Weimar, 1959, vierter Band, Hamburgische Dramaturgie, S. 337.

[2] Аникст А. Теория драмы..., стр. 349.

ფლიქტით შეცვალეს. სოციალური პრობლემატიკის გაღრმავებამ და გაძლიერებამ, ცხადია, მხატვრული ასახვის ახალი საშუალებები და ფორმები მოითხოვა. კვლავ გადაისინჯა პოეტური ხელოვნების, კერძოდ, დრამატურგიის ესთეტიკური პრინციპები და უანრული თავისებურებები. გოეთე და შილერი, მაგალითად, აქვეყნებდნენ ერთობლივ დეკლარაციას „ეპიკური და დრამატული პოეზიის შესახებ“ (1797). დეკლარაციის ავტორები მოითხოვენ, პოეზიის სახეობათა არსი განისაზღვროს ადამიანის ბუნების მიხედვით და ანგარიში არ გაეწიოს გარეგან ფორმალურ ნიშნებს. ეპიკური და დრამატული ნაწარმოების განმასხვავებელ თვისებათა დადგენის დროს, მათი აზრით, მთავარია პოეტისა თუ დრამატურგის მიმართება სინამდვილისადმი, სინამდვილის მხატვრული გააზრების უნარი, ასახვის მეთოდი. თემისა და მოტივის შერჩევა ხელოვანის საქმეა. ამ სფეროში იგი სრულიად დამოუკიდებლად მოქმედებს, თავისუფალი არჩევანი აქვს, ეპიკური პოეტური ნაწარმოების ავტორი, „რაფსოდი“, გვაცნობს ამბავს, რომელიც წარსულში გადააქვს. იგი რაიმეს მოგვითხრობს, ამბავს ჰყვება. დრამატურგი უფრო „მიმია“. ის გმირთან ერთად მოქმედებს, ძველ ამბავს ისე გვაუწყებს, როგორც ახლანდელს. ეპოსისათვის დამახასიათებელია მოქმედების ფართოდ გაშლა, „ნამდვილი ტრაგედიის ამბავს კი უმნიშვნელო სივრცე სჭირდება“. ეპიკური პოეზია უპირატესად „ფიზიკურ სამყაროს“ ასახავს, დრამატურგი კი „ჩვეულებრივ მიჯაჭვულია ერთ წერტილზე“. დეკლარაციის მიხედვით გოეთე და შილერი ცდილობენ ეპოსისა და დრამის სპეციფიკური ნიშნების დადგენას, მათ გამიჯვნას, მაგრამ მალე ისინი თვალსაზრისს იცვლიან და ახლებურად ამუშავებენ პოეტური ხელოვნების რთულ საკითხებს. გოეთე, მაგალითად, საგანგებოდ სწავლობს შექსპირს და მიგნებულ კანონზომიერებათა განზოგადებას ცდილობს. იქ, სადაც დოგმატური ესთეტიკის დამცველები უგეგმობასა და კომპოზიციურ დაშლილობას ხედავდნენ, გოეთემ აღმოაჩინა შექსპირის პოეტური სამყარო, რომელსაც საოცარი შინაგანი მთლიანობა ახასიათებს. შექსპირი გოეთესთვის „ნაივური პოეტია“, რომლის მისწრაფებებიც ყოველთვის „რეალური სამყაროს ფარგლებშია“. მისი გმირები, როგორი პირობითი ფერებითაც უნდა იყვნენ დახატულნი, მუდამ ცოცხალ, გრძნობად სინამდვილეს განასახიერებენ. შექ-

სპირი, წერს გოეთე, „თანამედროვე პოეტია, რომელიც ძველი პოეტებისაგან ძირეულად განსხვავდება არა მხოლოდ გარეგანი ფორმით... არამედ შინაგანი ღრმა აზრით („შექსპირი, როცა მას ძველ და ახალ პოეტებს შეადარებ").[1] ამ დროს გოეთე პოეზიას ოთხ სახეობად ჰყოფს: ეპოსი, დიალოგი, დრამა, თეატრალური პიესა. თუ წინათ იგი მიზანშეწონილად არ თვლიდა თხრობით ელემენტს დრამაში, ახლა პირიქით შესაძლებლად მიაჩნია ეპიკური თხრობითი ელემენტების „თანდათანობითი გადასვლა" დრამატულ ნაწარმოებში. სხვა დაყოფით იგი „პოეზიის სამ ნამდვილ ბუნებრივ ფორმას" გვთავაზობს: ეპოსი, ლირიკა, დრამა. „პოეზიის ეს სამი სახეობა, შენიშნავს გოეთე, შეიძლება ერთად ან ცალ-ცალკე მოქმედებდნენ. ხშირად მათ ერთად ვპოულობთ პატარა ლექსშიც. ამ პატარა ფორმაში მათი გაერთიანება წარმომობს შესანიშნავ სურათს, რაც ნათლად შეიმჩნევა დიდად დასაფასებელ ხალხურ ბალადებში. ასევე გაერთიანებულია ისინი ძველ ბერძნულ ტრაგედიაში. დროის მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში იყვნენ ისინი ერთმანეთისაგან გათიშული..."[2] აქვე მივუთითებთ, რომ ეპოსისა და დრამის ურთიერთობის პრობლემას განსაკუთრებით დიდი ადგილი უჭირავს გოეთესა და შილერის პირად წერილებში, რომლებიც, როგორც შემდეგ დავინახავთ, კარგად იყო ცნობილი ბრეჰტისათვის. უნდა ვიფიქროთ, რომ ბრეჰტი ასევე იცნობდა გოეთეს ცნობილ სიტყვებს: „ერთი წუთითაც არ დავყონებულვარ, უარი მეთქვას თეატრზე, რომელიც წესებს ემორჩილებოდა. ადგილის ერთიანობა მაშინებდა, როგორც მიწისქვეშეთი, მოქმედებისა და დროის ერთიანობა კი მეჩვენებოდა ბორკილად, რომელიც წარმოსახვას ზღუდავდა".[3]

ხელოვნების გვარეობების, ჟანრების არსისა და ურთიერთობის პრობლემას ბევრი სხვა ასპექტი აქვს. გასაგებია, რომ ჩვენი მოკლე ექსკურსი ძირითადად ერთი ასპექტით იფარგლება. ჩვენთვის საინტერესო ასპექტზე ვრცლად მსჯელობს ჰეგელი თავის „ესთეტიკაში". იგი დეტალურად განიხილავს „ჟანრობრივ განსხვავებებს პოეზიაში". საგანგებოდ სწავლობს ეპიკურ, ლირიკულ და დრამატულ პოეზიას, მათ სახეობებსა და სპეციფიკურ ნიშნებს.

---

[1] Goethes Werke in 10 Bänden, neunter band, 1957, Weimar, S. 433, f.

[2] იქვე, გვ. 422 („Naturformen der Dichtung").

[3] Гете, Собр. соч., т. X, 1937, М., стр. 382.

ეპიკური ნაწარმოების ავტორი, ჰეგელის მიხედვით, რაფსოდია, რომელიც ამბავს „თითქმის მექანიკურად ყვება“, ისე თითქოს „ამბავი თავისთავად მშვიდად იშლება და მდორედ მიედინება“. ამბავი, სინამდვილე, რომელსაც ეპოსი გადმოგვცემს, „უნდა ჩანდეს როგორც სუბიექტისაგან (ე. ი. ავტორისაგან – ზ. ჭ.) დაშორებული და თავისთავად დასრულებული“. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ავტორს არ აინტერესებს გადმოცემული ამბავი. თხრობის პროცესშიც ვერ შენიშნავთ სუბიექტურ ჩარევას. „ეპიკურის ზოგად დახასიათებაში“ ჰეგელი წერს: „მთელის (გადმოცემული, დასრულებული ამბის – ზ. ჭ.) ობიექტურობისათვის ავტორი, როგორც სუბიექტი თავისი საგნის (ასახვის ობიექტის – ზ. ჭ.) უკან უნდა იყოს და მასში გაუჩინარდეს. მხოლოდ შედეგი ჩანს და არა ავტორი, მაგრამ ის, რაც ეპიკურ ნაწარმოებშია, მაინც მისეულია. ის მისი ფიქრის შედეგია, მასში მისი სული და მთელი გონია ჩაქსოვილი. მაგრამ ეს რომ ასეა, ნათლად არ ჩანს... რადგან ეპოსი პოეტური სუბიექტის შინაგან სამყაროს კი არა, არამედ თვით საგანს გვიჩვენებს, მოქმედების სუბიექტური მომენტი უკანა პლანზე უნდა იყოს... ამ თვალსაზრისით დიდი ეპიკური სტილი ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოები ჩანს როგორც დამოუკიდებელი, ისეთი, რომელშიც ამბავი თავისთავად გრძელდება. ვერ ვხედავთ მის ავტორსაც“.[1]

დრამას ჰეგელი განიხილავს, როგორც „პოეზიის და საერთოდ ხელოვნების უმაღლეს საფეხურს“. დრამის „ფორმასა და შინაარსს მოქმედება განსაზღვრავს“, ხოლო მოქმედება დაკავშირებულია ხასიათთან და იმ ობიექტურ პირობებთან, რომლებშიც ხასიათი მოქმედებს. „დრამატულ პოეზიაში, – წერს ჰეგელი – ეპოსის ობიექტურობა შეერთებულია ლირიკის სუბიექტურ პრინციპთან“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[2] მაგრამ დრამა ხელოვნების დამოუკიდებელი გვარეობაა, რომელსაც თავისი საკუთარი კანონზომიერებები აქვს. ამიტომ ჰეგელი ჯერ ზოგადად მსჯელობს „დრამატული პოეზიის ზოგად პრინციპზე“, ხოლო შემდეგ „დრამატული პოეზიის სახეობებსა და მათ ძირითად ისტორიულ მომენტებს“ განიხილავს. ანალოგიური აზრისა იყო დრამაზე ბელინსკიც. მისთვის „დრამა არის დაპირისპირებული ელემენტების – ეპიკური ობიექტურობისა და ლირიკული სუბი-

[1] Hegel, Ästhetik, Band II, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, S. 400.
[2] იქვე, გვ. 410-411, 512.

ექტურობის შეთავსება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, დრამა არ არის არც ეპოპეა, არც ლირიკა, იგი არის მესამე სიდიდე, სრულიად ახალი, დამოუკიდებელი, თუმც გამომდინარეობს პირველი ორიდან...“[1]

როგორც ვხედავთ, დრამატულ ხელოვნებაში ეპოსის პრინციპებისა და ელემენტების არსებობა ისტორიულად კანონზომიერი ფაქტია. გასაგებია, რომ იცვლება ამ პრინციპებისა და ელემენტების არსი, მოქმედების სფერო და გამოვლენის ფორმები, ვინაიდან იცვლება თვით ასახვის ობიექტი და ხელოვანის დამოკიდებულება მისადმი. მიუხედავად ამისა, ბევრი რამ, რაც „ილიადას“ დროიდან ეპოსის ცნებასთანაა დაკავშირებული, დღესაც ინარჩუნებს მნიშვნელობას, დღესაც იხმარება ტრადიციული გაგებით. ლიტერატურის თეორიაში ცნობილია ეპოსი, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი გვარეობა ლირიკასა და დრამასთან ერთად, ეპიკური ჟანრები (რომანი, ნოველა, მოთხრობა, ეპოპეა, ზღაპარი და სხვ.), ხალხური ეპოსი, საგმირო ეპოსი და ა. შ.

ეპოსის ტრადიციული გაგება, როგორც ვნახეთ, გულისხმობს სინამდვილის ობიექტურად ჩვენებას, ფაქტებისა და მოვლენების ობიექტურ აღწერას, მომხდარი ამბის თხრობას, შემოხვევის ამბად თქმას, ამბის გადმოცემით სხვების დაინტერესებას და სხვ. ავტორი, მთხრობელი არ ჩანს თხრობის პროცესში. იგი მშვიდად ყვება ისტორიას, ამბავს, აუღელვებლად გვაცნობს ფაქტს, მოვლენას, თითქოს არც კი აინტერესებს რაც მოხდა, რასაც ყვება. ტრადიციული გაგებით ეპოსისათვის უცხოა ავტორისეული გადახვევები, სუბიექტური ჩარევა თხრობის მსვლელობაში, აღწერილი, გადმოცემული ფაქტისა თუ მოვლენისადმი ავტორისეული დამოკიდებულების გამომჟღავნება.

„ეპიკურის“ ასეთ გაგებას თავიდანვე იცავს ბერტოლტ ბრეჰტიც. მისთვის „ეპიკური“ დრამასა და თეატრში იყო ავტორისგან დამოუკიდებელი, თავისთავადი, თხრობითი, აღწერილობითი, ჩვენებითი ელემენტი. „ეპიკური“ იყო ის, რისი ამბად თქმა და ჩვენება (დემონსტრირება) შეიძლებოდა, რასაც „გარედან“ შეიტანდა, როგორც მზამზარეულ ფაქტსა და ამბავს, „ეპიკური“ ბრეჰტისათვის იყო ის, რასაც მაყურებელს (მკითხველს) მიაწვდიდა დრამატული მოქმედების გარეშე. შეიძლება ეს ყოფილი-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр, соч., т. 5. М., 1954, стр.16.

ყო, ისტორიული ფაქტი, დოკუმენტი, ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ფაბულა, ან მისი ნაწილი, პერსონაჟის ბიოგრაფია, ან რამდენიმე ცნობა მისი ცხოვრებიდან, იმ მომენტების პირდაპირი და უშუალო ხაზგასმა, რომლებიც შემდეგ მხატვრულად გაიშლებოდა სცენებში.

იცვლებოდა ბრეჰტის მსოფლმხედველობა, ესთეტიკური მრწამსი. იცვლებოდა, ზუსტდებოდა, მდიდრდებოდა „ეპიკურის" შინაარსიც. იყო მომენტები, როდესაც ბრეჰტი საერთოდ ფიქრობდა მის შეცვლას, რადგან ამ ტერმინმა მრავალი გაუგებრობა წარმოშვა. მწერალი გზადაგზა განმარტავს ხოლმე ამ გაუგებრობას, გვითანხმებს ცნების შინაარსს და გვაფრთხილებს, რომ „ეპიკური" დრამისა და თეატრის თეორია თეატრალური პრაქტიკის საფუძველზე წარმოშობილი და თეატრალურ პრაქტიკასთან დაკავშირებული თეორიაა, რომელიც იმთავითვე გამორიცხავს სქემატიზმისა და დოგმატიზმის ყოველგვარ ელემენტს.

ბრეჰტი რამდენჯერმე თვითონ მიუთითებს, რომ ტერმინი „ეპიკური" არაა მისი გამოგონილი (ბრეჰტს მხედველობაში აქვს „ეპიკური" არა ისტორიულად, არამედ ამ ტერმინის გავრცელება მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების გერმანულ ხელოვნებაში). ფოიჰტვანგერი, მაგალითად, თავის „თომას ვენდტს" (1920) დრამატულ რომანს უწოდებს, ალფონს პაკეს „ბაირაღებს" (1923) ქვესათაურად „ეპიკური დრამა" აქვს. ალფრედ დიობლინი ამავე წლებში რომანის „ეპიკური ნაწილების" თეორიულ დასაბუთებას ცდილობს, არნოლტ ბრონენი „ეპიკური თეატრის" ხმარებას თავის პირველ კრიტიკოსებს მიაწერს და სანიმუშოდ ასახელებს ოტო ცარიკს, რომელმაც 1922 წელს სცენები ბრონენის „ექსცესებიდან" „ეპიკური თეატრის" სათაურით გამოაქვეყნა. უფრო გვიან, 1929 წელს „პოლიტიკურ თეატრში" ერვინ პისკატორი ამ საკითხზე წერს: „როცა ეს წიგნი გერმანიაში გამოვიდა, არ მინდოდა ჩავრეულიყავი დავაში ეპიკური დრამის გამო. ლაპარაკი პრიორიტეტზე მოკლებული იყო საფუძველს, ვინაიდან ბერძნების, შექსპირისა და გოეთეს დროიდან არსებობს ეპიკური დრამები. ეპიკურ დრამებს წერენ ახლაც (ყველა დოკუმენტური დრამა ეპიკურია, მაგალითად, ტრეტიაკოვის „ილრიალე, ჩინეთო" ვიშნევსკის „პირველი ცხენოსანი არმია" და ა. შ.)..." პისკატორი და მისი თეატრის ლიტერატურული თა-

ნამშრომელი ლეო ლანია „პირველ შეგნებულ ეპიკურ დრამად“ პაკეს ბაირაღებს თვლიდნენ, ვინაიდან ამ პიესაში ავტორი „პირველად ცდილობს დრამატიზმის სქემის გარღვევასა და მის ადგილზე ეპიკური მომენტის დამკვიდრებას...“ „ამასთანავე, – წერს ლანია, – ღიად რჩება საკითხი იმის შესახებ, თუ რამდენად შეასრულა პაკემ ეპიკური დრამის ყველა მოთხოვნა, რომელთაც ჩვენ ახლა ყველა კარგად ვიცნობთ დიობლინის, ჯოისის, დოს პასოსის (რომანის სფეროში), ბრეჰტის ნაწარმოებებისა და გამოცდილების მიხედვით, აგრეთვე პისკატორის თეატრის სპექტაკლებიდან...“[1] ალფონს პაკეს დასახელებული პიესის „ფოლკსბიუნეს“ სცენაზე დადგმის გამო ალფრედ დიობლინი 1924 წელს წერდა: „პაკეს პიესაში დრამატიზირებულია ანარქისტული აჯანყება ჩიკაგოში 1886 წელს. აჯანყება შეგნებულად იმგვარადაა დრამატიზირებული, რომ მივიღეთ შუალედური სურათი რომანსა და დრამას შორის. შეცდომა იქნება თუ მას პიესის ნაკლად მივიჩნევთ... პაკე არ არის პირველი, რომელიც დრამა-რომანის შუალედურ სფეროში შევიდა. ასეთივეა ახალგაზრდების მიერ უკანასკნელ წლებში დაწერილი პიესებიც... მჯერა, რომ ეს სფერო მეტად ნაყოფიერი იქნება“... (დიობლინის წერილი ციტირებულია პისკატორის „პოლიტიკურ თეატრშიც“).[2]

„პოლიტიკური თეატრის“ მასალებიდან აშკარაა, რომ ერვინ პისკატორს ეპიკური ელემენტები ესაჭიროებოდა სცენაზე სოციალური სინამდვილის სრულად და ღრმად ჩვენებისათვის. ამიტომ იგი უპირატესად იმ თეატრალურ-ტექნიკური საშუალებებითაა დაინტერესებული, რომლებითაც მოქმედების ეპიზირება შეიძლება (კინო, ეკრანი, წარწერები, მიკროფონი და სხვ). იგი „პოლიტიკური თეატრის“ რეჟისორი იყო და განსაკუთრებულ ყურადღებას იმ პირებს აქცევდა, რომლებშიც აქტუალური სოციალური პრობლემატიკა იყო დამუშავებული, დიდად აფასებდა ამ დრამატურგებს, რომელთა პიესების მხატვრული თავისებურება აადვილებდა „ეპიკური“ სპექტაკლის შექმნას. ასე რომ, პისკატორი „ეპიკურ“ დრამამდე თეატრიდან მოვიდა.

თეატრის გავლენას თავიდანვე განიცდის ბრეჰტიც. ამ გავლენამ დააჩქარა „ეპიკური“ ელემენტების განვითარება მის დრამატურგიაში, თეატრის გავლენა იყო, მაგრამ მან მაინც

[1] Piskator, Erwin. Schriften, 1, Das politische Theater, Berlin, 1968, S. 57.
[2] Döblin, A. – Die Vertraibung der Gespenster, Berlin, 1968, S. 368 ff.

დრამით დაიწყო: „ეპიკური“ ელემენტები „ეპიკური“ დრამის სახით გაფორმდა, ხოლო „ეპიკური“ დრამა „ეპიკური“ თეატრის საფუძველი გახდა. ტრადიციული „ეპიკური“ ელემენტები, თუ უფრო ადრე არა, უკვე „ბაალში“ შეიძლება ვეძიოთ. „ძლიერ მიდრეკილებას ეპიკურისაკენ, – წერს ვ. მიტენცვაი, – უკვე ადრინდელი ბრეჰტი ამჟღავნებს. მისი პირველივე ნაწარმოები „ბაალი“ ეპიკურადაა აგებული...“. იქვე მიტენცვაი სწორად მიუთითებს, რომ უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ეპიკური, როგორც შინაარსის მოწესრიგების პრინციპი და ეპიკური, როგორც დიალექტიკური სტრუქტურის ელემენტი. ეპიკური, როგორც შინაარსის მოწესრიგების პრინციპი ბრეჰტისათვის გარკვეული იყო ძალიან ადრე (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

თუ თემის ეპიკური დამუშავება ბრეჰტმა „ძალიან ადრე იცოდა“, მით უფრო თამამად შეიძლება ვილაპარაკოთ ელემენტებზე მის ადრინდელ დრამატურგიაში (ერთმოქმედებიანი პიესები, „ბაალი“ „დაფდაფი ღამით“, ქალაქების ჯუნგლებში“), ხოლო კომედიაზე – „კაცი კაცია“ მუშაობის დროიდან (1924) – „ეპიკური“ დრამის გარკვეულ კონცეფციაზე. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის საკუთრივ ისტორიას მაინც 1926 წლიდან ვიწყებთ, რადგან ამ დროს დაამთავრა მან მუშაობა დასახელებულ კომედიაზე („კაცი კაცია“), უწოდა მას „ეპიკური პიესა“ და დაიწყო „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიული საკითხების თანმიმდევრული დამუშავება და პრაქტიკული განხორციელება. 1926 წლამდე ბრეჰტი ტერმინ „ეპიკურსაც“ არ ხმარობს. მხოლოდ ამ დროიდან შეხვდებით ბრეჰტის ნაწერებსა და გამოსვლებში ისეთ გამოთქმებს, როგორიცაა „ეპიკური ელემენტი“, „ეპიკური სტილი“, „ეპიკური დრამა“ და „ეპიკური თეატრი“. 20-იანი წლების შუა პერიოდი საერთოდ ახალ საფეხურს მოასწავებს ბრეჰტის იდეურ და მხატვრულ განვითარებაში. ამ დროს იგი უკვე აქტიურად თანამშრომლობს გერმანიის რევოლუციურ პროლეტარიატთან და მის მწერალთა კავშირში. მონდომებით სწავლობს მარქსიზმს, დაინტერესებულია სოციალიზმის მშენებლობით ჩვენს ქვეყანაში და საბჭოთა თეატრის პირველი მიღწევებით. ამ დროიდანვეა ის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორე-

[1] Mittenzwei, W., Erprobunge einer neuen Methode (Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts), in: Positionen, Reklam, Leipzig, 1969, S. 64.

ტიკოსი, პრაქტიკული მოღვაწე და თანმიმდევრული დამცველი. ყოველივე ეს დადასტურებულია დოკუმენტურად ბრეჰტის უახლოესი თანამშრომლის ელიზაბეტ ჰაუპტმანის 1926 წლის 23 მარტისა დ 26 ივლისის ჩანაწერებში, აგრეთვე მწერლის ინტერვიუში ჟურნალისტ ბერნჰარდ გილიემინთან, რომელიც „ლიტერარიშე ველტმა" გამოაქვეყნა 1926 წლის 30 ივლისს[1] (ამ დოკუმენტებს ჩვენ კვლავ დავუბრუნდებით). თვით ბრეჰტი ჰერბერტ იერინგთან საუბარში 1928 წელს ადასტურებს, რომ მან არნოლტ ბრონენთან და მარილუიზე ფლაისერთან ერთად ჩამოაყალიბა „ეპიკური" დრამის თეორია.[2] 1927 წლის 27 ნოემბერს კრიტიკულ შენიშვნაში „ეპიკური თეატრის სიძნელეთა მიმოხილვა" ბრეჰტი უკვე გვთავაზობს დებულებას, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი „ეპიკური" კონცეფციის სწორი გაგებისათვის. დასახელებულ „მიმოხილვაში" ვკითხულობთ: „ახალი დრამატურგია თავის ნაწარმოებებში ეპიკურ თეატრს ჩვენი დროის თეატრალურ სტილს უწოდებს. ეპიკური თეატრის სხარტად, რამდენიმე მოხდენილი სიტყვით დახასიათება შეუძლებელია. იგი მოიცავს მსახიობთა თამაშს, სასცენო ტექნიკას, თეატრალურ მუსიკასა და დრამატურგიას, ფილმის გამოყენებას და ა. შ. არსებითი ეპიკურ თეატრში, შესაძლოა, არის ის, რომ იგი იმდენად გრძნობას არ მიმართავს, რამდენადაც მაყურებლის გონებას, რომ მაყურებელი კი არ განიცდის, არამედ კრიტიკულად მსჯელობს, ამასთანავე არავითარ შემთხვევაში არ იქნება სწორი ამ თეატრს გრძნობა წავართვათ..." (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[3]

„ეპიკური სტილის" პრაქტიკულად გამოყენება ბრეჰტმა სცადა უკვე 1926 წელს „ბაალის" გერმანულ თეატრში" დადგმის დროს, ხოლო „კაცი კაცია", რომელიც 1924-1926 წწ. დაიწერა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „პირველი ეპიკური პიესაა". ასეთივე პიესაა „სამგროშიანი ოპერა" (1928), რომლის შენიშვნებში (1931), ისევე როგორც „მაჰაგონის აღმავლობისა და დაცემის" განმარტებებში (1930), ერთმანეთს უპირისპირებს „თეატრის დრამატულ და ეპიკურ ფორმებს", რათა სისტემის სახით ჩამოაყალიბოს „ეპიკური" თეატრის ძირითადი პრინცი-

---

[1] Brecht, Stücke, II, 287, ff. (A).

[2] Brecht, Schriften zum Theater, 1. 132 (A).

[3] იქვე, გვ. 200.

ზები. ბრეჰტი უპირატესად თეატრის „ეპიკურ სტილზე“ ლაპარაკობს, მაგრამ აშკარად გრძნობს „ეპიკური პიესების“ საჭიროებასაც, რადგან იცის, რომ „ეპიკური დრამა“ „ეპიკური თეატრის“ ლიტერატურულ-დრამატურგიული საფუძველია.

„ეპიკურმა“ დრამამ რთული სოციალური მოვლენები უნდა ასახოს, ხოლო „ეპიკურმა“ თეატრმა ისინი სცენაზე უნდა განასახიეროს. ამიტომ დრამისა და თეატრის „ეპიზირების“ საშუალებები და ფორმები განსხვავებულია. ბრეჰტის მიხედვით, „ეპიკური“ დრამის თემა აუცილებლად აქტუალური უნდა იყოს, მისი მხატვრულად გადაწყვეტის მანერა კი – თეატრალურად ეფექტური. მას სწამს, რომ დრამის „ეპიკური“ ფორმა ტევადია და დინამიკური. მისი მუდმივი საზრუნავია პიესის შინაარსობრივად გამდიდრება, იდეური სრულყოფა, მხატვრული ფორმის დახვეწა. მისი შემოქმედება მარადიული ძიების პროცესია, როგორც თვითონ იტყოდა ხოლმე – „ექსპერიმენტია“, რომლის მიზანიც რეალისტური ხელოვნების საიდუმლოებათა წვდომაა. ძიების პროცესი მან „ეპიკური“ დრამითა და თეატრით დაიწყო, ამ გზის ერთგული დარჩა ის ბოლომდე, მიუხედავად მრავალი სიძნელისა და დაბრკოლებისა.

„ეპიკურის“ ცნება აზრობრივად და შინაარსობრივად ზუსტდებოდა და იხვეწებოდა ბრეჰტის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციასთან ერთად. ეს ცნება ფართოდ გავრცელდა მე-20 საუკუნის ხელოვნებაში, მას შემდეგ, რაც ბრეჰტმა თავისი ბედი „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრს დაუკავშირა. „ეპიკურის“ ბრეჰტისეულმა გაგებამაც საბოლოოდ ვერ დააკონკრეტა ცნების შინაარსი. თვით ბრეჰტიც ცვლის ხოლმე მის გაგებას, აფართოებს ან ავიწროებს მას. „ეპიკურის“ არსი მაინც უცვლელი რჩებოდა.[1] თვითონ ბრეჰტი 1955 წელს აღნიშნავდა: „ამჟამად არის ცდა ეპიკური თეატრიდან დიალექტიკურ თეატრზე გადავიდეთ. ჩვენი შეხედულებითა და ჩვენი ამოცანის მიხედვით ეპიკური თეატრის პრაქტიკა, მისი მთელი გაგება არავითარ შემთხვევაში არ იყო არადიალექტიკური. დიალექტიკური თეატრიც გვერდს ვერ აუვლის ეპიკურ ელემენტს... თანამედროვე თეატრის მიმართ „ეპიკური თეატრი“ შეიძლება არც გამოვიყე-

[1] Кургинян М. С. „Эпическая Драма“ и новые Формы повествования в романе (см. Проблемы Художественной формы социалистического реализма), т. 2, М., 1971, стр. 237.

ნოთ. თუ თხრობითი საწყისი, რომელიც ყოველ თეატრს ახასიათებს, გაძლიერდა და გამდიდრდა, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ტერმინმა თავისი მოვალეობა შეასრულა. ეს არ ნიშნავს უკან დაბრუნებას. პირიქით, თხრობითი საწყისის გაძლიერებით როგორც ძველ, ასევე თანამედროვე თეატრში, შეიქმნა საფუძველი ახალი თეატრის თავისებურებისათვის, რომელიც მარტო იმითაც კია ახალი, რომ ძველი თეატრის დიალექტიკურ ნიშნებს შეგნებულად ანვითარებს და კმაყოფილების წყაროდ აქცევს...“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

„ეპიკურის ცნება“ ბრეჰტს ზოგჯერ „ზოგადად, განუსაზღვრელად, თითქმის ფორმალურად“ მიაჩნია, ზოგჯერ კი მის ხმარებაზე ხელის აღებასაც აპირებს. ერნსტ შუმახერს ის 1956 წელს ეუბნება: „უნდა ვაღიარო, ვერ მოვახერხე იმის ნათლად ჩვენება, რომ ეპიკურის კატეგორია ჩემი თეატრისათვის საზოგადოებრივი კატეგორიაა და არა ესთეტიკურ-ფორმალური. ახლა ვმუშაობ „მცირე ორგანოს“ შევსებაზე და სერიოზულად ვეკითხები ჩემს თავს, უფრო მიზანშეწონილი ხომ არ იქნება რომ ეპიკური თეატრის ცნებაზე საერთოდ უარი ვთქვა...“[2] რამდენადმე სხვაგვარადაა ჩამოყალიბებული იგივე აზრი. კ. რიულიკეს წერილში ი. ფრადკინისადმი, რომელიც ბრეჰტის დავალებითაა დაწერილი (წერილს აქვს ბრეჰტის ხელისმოწერაც): ბრეჰტი უკვე რამდენიმე წელია პრინციპულად უკმაყოფილოა იმ გაგებისა, რომელიც მისცეს „ეპიკური თეატრის“ ცნებას. შესაძლებელია ეს გაგება თვით ბრეჰტის გამონათქვამებს ემყარება. ახალი ეპოქის თეატრის ადრინდელი აღწერა ახლა მას ერთობ ზოგადად, ტექნიკურად და ფორმალურად ეჩვენება. ამჟამად ის ცდილობს ეპიკური თეატრის ყველა მნიშვნელოვანი ნიშან-თვისება თეორიულად მატერიალისტური დიალექტიკის ნიშან-თვისებებზე გადაიტანოს. ამგვარად მას უნდა შეინარჩუნოს ცნება „ეპიკურისა“, როგორც ფორმალური ცნება. ეპიკური ფორმა უნდა გავიგოთ როგორც დიალექტიკურ-მატერიალისტური შინაარსის ფორმა“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[3]

ბრეჰტი, როგორც დავინახეთ, აღიარებს, რომ ვერ მოახერ-

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VII, 314, 316, BBA, 2/3/05 ff.

[2] Schumacher, Ernst - Brecht. Theater und GesellSchaft im XX. Jahrhundert (Einundzwanzig Aufsätze), Berlin, 1973, S. 19.

[3] Фрадкин И. М. Бертольт Брехт, М., 1965, стр. 68.

ხა „ეპიკურის“ ზუსტი და ამომწურავი განმარტება. მიუხედავად ამისა, ციტირებულ მასალებთან ერთად ყურადღებას იქცევს ერთი ფრაგმენტი, რომელშიც იგი ცდილობს პასუხი გასცეს კითხვებს – “რა არის ეპიკური თეატრი?“ „რა არის ეპიკური?“ მოგვყავს ფრაგმენტი მთლიანად: „ეპიკური თეატრის ბევრი ფორმა ვნახეთ. იგი დაკავშირებული იყო დიალექტურ ელემენტებთან, ზოგჯერ პოლიტიკურ ტენდეციებთანაც. იყო მონტაჟის ან რევიუსმაგვარი თეატრი, იყო ბიოგრაფიული თეატრიც. მისი ზოგიერთი ფორმა ცივი იყო, უმნიშვნელოდ აღაგზნებდა ემოციებს, ზოგიც – პოეტური. მოქმედი პირები სცენაზე ესკიზურად ტიპიზირებული იყვნენ, ზოგჯერ – პლასტიკური და წინააღმდეგობრივიც. მაგრამ ეპიკური თეატრი არ არის არც პოეტური ან ბიჰევიორისტული, არც პოლიტიკური ან ბიოგრაფიული, არც კიდევ ემოციების თეატრი, ეპიკურ თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური.

რა არის ეპიკური? ჩვეულებრივ გამოთქვამენ აზრს, რომ ძირითადი განსხვავება დრამატულ და ეპიკურ თეატრს შორის უნდა ვეძიოთ ემოციების სფეროში. „დრამატულში“ გულისხმობენ ამაღლებულს, მგზნებარეს, იმას, რაც უშუალოდ აგაფორიაქებს და მდგომარეობიდან გამოგიყვანს. „დრამატული გამოსვლა“ ნიშნავს იმას, რომ ადამიანები ერთმანეთს შეეჯახნენ, რომ კონფლიქტი გადაიჯრა, თანაც ემოციური ფორმით, კონფლიქტები თავისთავად არაა „დრამატული“ მანამდე, სანამ აფეთქება არ მოხდება. „ეპიკურის“ ცნებაში კი გულისხმობენ წყნარს, მდორეს, ერთობ ობიექტურს, ვნებათა ღელვისაგან თავისუფალს...“[1] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.). ცხადია რომ, მიუხედავად სრულიად სხვაგვარი გაგებისა, „ეპიკურის“ ცნებაში ის მაინც გულისხმობს იმ ნიშნებს, რომელსაც ეპოსში ძველთაგანვე გამოჰყოფდნენ. გარდა ამისა, იგი საგანგებოდ მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ მისი „ეპიკური“ თვისებრივად განსხვავდება ტრადიციული „ეპიკურისაგან“. ეს ახალი თვისება ბრეჰტისეულია, სპეციფიკურია, თვისებრივად ახალი „ეპიკურია“, ყოველთვის რჩება ასეთად („ეპიკური ეპიკურ თეატრში არის მხოლოდ ეპიკური“) და არ დაიყვანება შემადგენელ ნაწილებამდე („ეპიკური თეატრი არც პოეტურია, არც პოლიტიკურია, არც ბიოგრაფიულია... იგი მხოლოდ ეპიკურია“).

ბრეჰტისეული „ეპიკური“ ისტორიულ ასპექტში ნიშნავს სო-

[1] BBA, 57/23

ციალური ტენდენციის გაძლიერებას, თემის აქტუალობასა და პოლიტიკურ მიზანსწრაფვას, სინამდვილის ფართოდ ასახვას, გაძლიერებას კრიტიკული საწყისისა, რომელიც კაპიტალიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, ხელოვნებაში ნატურალიზმისა და „კულინარიზმის“ წინააღმდეგ ბრძოლას და სხვ. „ეპიკური თეატრი, მისივე სიტყვებით, ჩვეულებრივი თეატრია, რომელსაც არ აკლია ფანტაზია, იუმორი და აზრი. ეს თეატრი ძველი თეატრის ბევრ წესს სრულიად უცვლელად ტოვებს“.

ბრეჰტის სტიქია თეატრი იყო, ამიტომ იგი მოითხოვს, „კრიტიკოსებმა ისე შეხედონ მის თეატრს, როგორც ამას მაყურებელი აკეთებს“. თავიდანვე თეორიების გავლენის ქვეშ არ უნდა მოვექცეთო“, – გვაფრთხილებს იგი. ჩემს თეორიულ შენიშვნებში, – მიმართავს იგი კრიტიკოსებს, – თქვენ მხოლოდ ნაწილობრივ იპოვით იმ სიახლეთა ახსნას, რომელთაც თქვენივე შთაბეჭდილებების ანალიზის დროს აღმოაჩენთ.

თეატრის ახალ „ეპიკურ ფორმას“ ბრეჰტი ძველი თეატრის „დრამატულ ფორმას“ უპირისპირებს, ამიტომ ბუნებრივია, რომ იგი მეტი ყურადღებით განმარტავს „ახალ ეპიკურ ფორმას“. „დრამატულისა“ და „ეპიკურის“ დაპირისპირება, რასაც ხშირად მიმართავს ხოლმე ბრეჰტი, ისეთი „აბსოლუტური დაპირისპირება“ კი არა, რომელიც ერთ-ერთს (ამ შემთხვევაში „დრამატულს“) გამორიცხავს, არამედ მხოლოდ „მახვილთა გადაადგილების შედეგია“. ბრეჰტი, როგორც თვითონ ამბობს, არ უარყოფს „დრამატული თეატრის“ ბევრ პრინციპს, „ეპიკურთან“ ერთად ოსტატურად იყენებს კლასიკურ-ტრადიციულ ხერხებსაც, რითაც ეპიკური და დრამატული მხატვრული ელემენტების დიალექტიკურ სინთეზს აღწევს. სწორედ ეს სინთეზია ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანი.

ამავე სინთეზის საფუძველზე ბრეჰტი კატეგორიულად უარყოფს ბრალდებას თითქოს „ეპიკური თეატრი“ „ცივი გონების“ თეატრია, რომელიც „კრიტიკული განწყობის პროცესში უარყოფს გრძნობას, ემოციას, „გონებისა და გრძნობის დაპირისპირება, შენიშნავს ბრეჰტი, მხოლოდ იმ ადამიანების უგონო თავებშია, რომელთაც მეტად საეჭვო ღირებულებების გრძნობები გააჩნიათ... გონებისა და გრძნობის შეჯახება დიდი შემოქმედებითი დაპირისპირებაა. გრძნობები ხელს უწყობენ ჩვენი გო-

ნების შემოქმედებითს დაძაბვას. ხოლო გონება წმენდს ჩვენს გრძნობებს... მე საერთოდ ვერ ვენდობი ადამიანებს, – დაასკვნის ბრეჰტი, – რომელთაც სურთ მხატვრული შემოქმედებიდან რამდენადმე მაინც განდევნონ გრძნობა“.

ბრეჰტის თეორიულ შეხედულებებს ყოველთვის თეატრალური პრაქტიკა განსაზღვრავს, ამიტომ იგი ეჭვის თვალით უყურებდა „წმინდა თეორეტიკოსებს“ და აფრთხილებდა კიდეც მათ: „ყველა ჩემი თეორია ბევრად უფრო ნაივურია, ვიდრე ამას ფიქრობენ. გამოხატვის ჩემი მანერაც ართულებს ხოლმე საქმეს“...

30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ბრეჰტი „ეპიკურ თეატრთან“ ერთად სულ უფრო ხშირად ხმარობს „მეცნიერული საუკუნის თეატრს“. ამასთანავე დრამისა და თეატრის საკითხებს უფრო მჭიდროდ უკავშირებს რეალისტური ხელოვნების, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდოლოგიურ-ესთეტიკურ საფუძვლებს. ამას მეტნაკლებად ადასტურებს აღნიშნულ პერიოდში დაწერილი ყველა რამდენიმე მნიშვნელოვანი თეორიული შრომა, კრიტიკული წერილი თუ შენიშვნა. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ: „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ (1938), „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948) და „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში“ (1954). „მცირე ორგანონის“ შესავალში ბრეჰტი გვაუწყებს: „ცალკეულ თეორიულ წერილებში, პოლემიკურ გამოსვლებსა და ტექნიკურ მითითებებში, რომლებიც გამოვაქვეყნე როგორც შენიშვნები ჩემს პიესებზე, ესთეტიკის პრობლემებს მხოლოდ გაკვრით ვეხებოდი. ამ პრობლემებს ნაკლებად ვაქცევდი ყურადღებას...“.[1] (ხაზგასმა ჩემია – ზ. ჭ.) მისივე სიტყვებით, იგი აპირებს ახლა „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ საკითხები განიხილოს ისე, როგორც ეს „მიღებულია ესთეტიკაში“. დაახლოებით ხუთი წლის შემდეგ „მცირე ორგანონის დამატებებში“ ბრეჰტი წერს: „მეცნიერული საუკუნის თეატრს შეუძლია დიალექტიკა სიამოვნებად გადააქციოს“... მაგრამ იქვე იწუნებს როგორც „ეპიკური თეატრის“, ასევე „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებასაც. იმავე „დამატებებში“ ვკითხულობთ: „თუ ჩვენ ახლა უარს ვამბობთ, ცნებაზე „ეპიკური თეატრი“ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ უარს ვამბობთ შეგნებულ სიამოვნებაზე, რომელსაც ეს

[1] Brecht, Kleines Organon für das Theater (A, Schriften zum Theater, VII, 9).

თეატრი გვანიჭებს. გვინდა ვთქვათ მხოლოდ ის, რომ ეს ცნება ერთობ ვიწრო და გაურკვეველია ამ თეატრისათვის. საჭიროა უფრო ზუსტი განსაზღვრება...“ (ხაზი ჩემი – ზ. ჭ.), ამასვე ამბობს „მეცნიერული საუკუნის თეატრის“ ცნებაზეც: „მეცნიერების საუკუნის თეატრის“ ცნებაც არ არის დამაკმაყოფილებელი. „მცირე ორგანონში“ საკმარისადაა განმარტებული, რას ნიშნავს მეცნიერების საუკუნე, მაგრამ ტერმინი, ისე როგორც ის ჩვეულებრივ იხმარება, ძალიან შერყვნილია“.[1]

ციტირებული ადგილები კვლავ ადასტურებენ, რომ ბრეჰტს, რომელიც ტრადიციულ გაგებას ანგარიშს უწევს, ცნებები – „ეპიკური თეატრი“, „დიალექტიკური თეატრი“, მეცნიერული საუკუნის თეატრი“თავისებურად, პირობითად ესმის. მაგრამ რამდენადაც პირობითი არ უნდა იყოს „ეპიკურის“ ცნება თავისთავად, ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს საქმის არსისათვის. ჩვენ იგი რამდენადმე ვრცლად განვიხილეთ, ვინაიდან გზადაგზა მის შინაარს ვეცნობოდით. ლოგიკურად მივედით იმ დასკვნამდე, რომ აუცილებელია ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის შესწავლა ისტორიულ ასპექტში, რომ საჭიროა „ეპიკურის“ დრამატურგიული და თეატრალური ძირების გამოვლენა და დადგენა. „ეპიკური“ დრამის იდეური და მხატვრული თავისებურებების დახასიათება, ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის ადგილის განსაზღვრა მე-20 საუკუნის ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში. დაბოლოს, ბრეჰტის ლიტერატურულ--თეატრალური შეხედულებები, დრამატურგიული და თეატრალური შემოქმედება უნდა გავიაზროთ როგორც ესთეტიკური სისტემა, რათა ამ განასერში განვიხილოთ „ეპიკური“ დრამის ფორმა და შინაარსი.

თვით ბრეჰტს, შუმახერის გადმოცემით, ისეთ ფაქტორებად, რომლებმაც ისტორიულად დიდი გავლენა მოახდინეს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ჩამოყალიბებაზე, მიაჩნია: „მსახიობ შტაინრუკის თამაში, პისკატორის „პოლიტიკური თეატრი“, ამერიკული ბიჰევიორიზმი, რომელმაც ყურადღება მიაქცია ადამიანის ქცევის შესწავლას, მეცნიერული სოციალიზმის შრომები, რომლებმაც ადამიანის ქცევის კლასობრივი განსაზღვრულობა დაგვისაბუთა, ჩარლი ჩაპლინის ჟესტიკულაცია, აღმოსავლეთ აზიის თეატრი... კომუნისტური პარტიის აგიტა-

[1] Brecht, Kleines Organon für das Theater (A, Schriften zum Theater, VII, 9).

ციურ-მასობრივი სცენა, რომელიც ეპიკურ თეატრს დაეხმარა სამყაროს შეცვლისათვის საჭირო მეთოდებისა და საშუალებების გამომუშავებაში, ბავარიული და სკანდინავიური სახალხო თეატრი... მუდმივი პრაქტიკული მუშაობა ისეთ მსახიობებთან, როგორიცაა ჰელენე ვაიგელი, ერნსტ ბუში, ჩარლზ ლაუტონი, რომელთა მეშვეობით თეორია პრაქტიკა გახდა...".[1] შუმახერის მიერ მოწოდებულ ამ ცნობას ანგარიში უნდა გაეწიოს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც მასში „ეპიკური" თეატრისათვის მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ფაქტორებია წარმოდგენილი.

ბრეჰტის შეხედულებანი „ეპიკურ" დრამასა და თეატრზე, როგორც ვთქვით, უნდა განვიხილოთ როგორც ისტორიულად ცვალებადი გარკვეული სისტემა, რომელიც თეორიისა და პრაქტიკის, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას გულისხმობს. ეს გარემოება ყოველთვის კარგად უნდა გვახსოვდეს, რადგან მეცნიერულ ლიტერატურაში პრობლემებისადმი მიდგომის სხვადასხვა ხერხი შეინიშნება. თვით „ეპიკურის" ცნებაც, როგორც ვ. კირჰეში შენიშნავს, რამდენიმე გაგებით იხმარება: 1. „ეპიკური", როგორც ჟანრის აღმნიშვნელი ცნება, ლირიკულისა და დრამატულის გვერდით. 2. „ეპიკური", როგორც „დრამატულის" საწინააღმდეგო ცნება, როგორც „არადრამატული". 3. „არისტოტელურის" საწინააღმდეგო ცნება... 4. „ეპიკური" როგორც სტილისტური საშუალება (ეპიზოდი, სიმღერა, მაცნეს განცხადება და ა. შ.), როგორც „თხრობითი", ნაცვლად „მოქმედებითისა"... 5. „ეპიკურის" ბრეჰტისეული გაგება: „მაყურებელთან დაკავშირებული, მაყურებლისკენ მიმართული", „საზოგადოების ცვალებადობის" გამომხატველი... ბრეჰტისეული „ეპიკური" იდეოლოგიურ-საპროგრამო ცნება... 6. „ეპიკურის" ბრეჰტისეული მეორე მნიშვნელობა - მსახიობის თამაშის მანერა („გაუცხოება")...[2] კირჰეში ტრადიციულ ჟანრულ კლასიფიკაციას იცავს და უარყოფს „ეპიკურ დრამას", როგორც დრამის ახალ ჟანრულ სახეობას. „ეპიკური დრამა", მისი აზრით, ტრადიციული დრამატული ნაწარმოებია, რომელშიც განსაკუთრებით ჭარბადაა გამოყენებული „ეპიკური ანუ თხრობითი ელემენტები". ეს ელემენტები ვერ ცვლიან, ამბობს ის,

---

[1] Schumacher, Ernst - Brecht. S. 18-19.

[2] Kirchesch, W.W. – Das Verhältnis von Handlung und Dramaturgie (Fragwürdige Theorien zum modernen Drama). München, 1962, S. 21.

დრამის ბუნებას და ჟანრულ ხასიათს, ვერ ცვლიან მოქმედებასა და მის განვითარებას, რაც დრამის საფუძველია. „ეპიკური ჩანართები“ „ეპიკური“ ელემენტები, მისი მტკიცებით, ვერ გარდაქმნიან მოქმედებას ვერც ონტოლოგიის და ვერც დრამატურგიის სფეროში, ამიტომ მისივე სიტყვებით, დრამის „ეპიკური სტრუქტურა არ არსებობს“, „დრამის ტრადიციული სტრუქტურა რჩება“. უაზრობაა, წერს კირჰეში, „ეპიკური დრამის“ „ეპიკურ სტრუქტურად“, ახალ დრამატულ ჟანრად გამოცხადება, რასაც ბრეჰტის ზოგიერთი თაყვანისმცემელი აკეთებს. „ეპიკურის“ ყველა აღნიშნული ნიშანი, კირჰეშის თანახმად, თავისუფლად თავსდება დრამის ტრადიციულ ფორმაში, გამონაკლისს შეადგენს მხოლოდ ერთი, „ეპიკური“, როგორც „საპროგრამო-იდეოლოგიური“ ან „საპროგრამო-დიდაქტიკური“, რომელიც ბრეჰტის სახელთანაა დაკავშირებული. ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი „დიდაქტიკური, მსოფლმხედველობრივი თეატრია“, რომელიც, მისი სიტყვებით, სცილდება „ჭეშმარიტი ხელოვნების სფეროს“. ფაქტის კომენტირება, ამბის თხრობა და სხვა „ეპიკური ელემეტები“, კირჰეშის აზრით, მხოლოდ აფერხებენ მოქმედების განვითარებას, ბრეჰტი შეგნებულად არ ერიდება ასეთ „შეფერხებებს“, რადგან მისთვის მთავარია არა მოქმედების განვითარება, არამედ „დიდაქტიკა და იდეოლოგია“.

კირჰეშის მსჯელობა ყალბ მეთოდოლოგიურ საფუძველზეა აგებული. გასაგებია, რომ მის არგუმენტებს ვერ გავიზიარებთ, მის დასკვნებს ვერ დავეთანხმებით. მიუხედავად ამისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ მის დაკვირვებას იმის თაობაზე, რომ „ეპიკური დრამა არაა დრამატული პოეზიის ახალი ჟანრი. ამ თავისთავად სწორ დებულებას კირჰეში სწორად ვერ განმარტავს. მან იდეოლოგია და დიდაქტიკა ხელოვნების სფეროდან გამოდევნა და „ეპიკური“ დრამის პრობლემა ფორმალურ-ჟანრული პრობლემის დონემდე დაიყვანა. ეს თვით პრობლემის გაყალბებაა. კირჰეშს სხვაგვარად ესმის „ეპიკური სტრუქტურის“ ცნებაც. „ეპიკური ელემენტები“, მისი გაგებით, ვერ ქმნიან ახალ სტრუქტურას და ამდენად „ეპიკური დრამაც“ არაა ახალი დრამატული ჟანრი. ჩვენი გაგებით კი, მართალია, „ეპიკური“ დრამა არაა ახალი დრამატული ჟანრი, მაგრამ ახალი დრამატული სტრუქტურაა, „ეპიკური სტრუქტურაა“, რაც „ეპიკური“ დრამის მხატვრულ თავისებურებაში ვლინდება. „ეპიკურ

სტრუქტურას“ არ შეუცვლია თვით დრამის საფუძველი, მაგრამ შეცვალა დრამის სპეციფიკური ნიშნები. იგი ლოგიკური შედეგია დრამის „ეპიზირების“ ტენდენციისა, რამაც ჯერ დრამის შინაარსი, ხოლო შემდეგ დრამის ფორმა დაიმორჩილა. კარგად წერს ამის შესახებ მ. კურგინიანი „ლიტერატურის თეორიაში“, როცა ის დრამაზე მსჯელობს და ბრეჰტის პიესებს გორკის პიესებს ადარებს: „გორკისა და ბრეჰტის დრამებმა მთლიანად შეინარჩუნეს დრამატული მოქმედების ერთიანობის კანონი, მაგრამ ამასთან ერთად დიდად გააფართოეს ამ ერთიანობის საზღვრები და შესაძლებლობები. ამისთვის მათ დრამატული სტრუქტურა ყველა სპეციფიკური ნიშნით მიუახლოვეს „ეპიკურ სტრუქტურას“. „ეპიკურ სტრუქტურასთან მიახლოვებამ“ მართალია, შეასუსტა კავშირი მოქმედების მომენტებსა და ფაბულის ნაწილებს შორის, მაგრამ ერთმანეთთან დააახლოვა „წმინდა იდეური სცენები“.[1] სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოქმედების დრამატული განვითარება „ეპიკური სცენების თანმიმდევრობამ“ შეცვალა, რამდენადმე დაირღვა საკუთრივ დრამატული მოქმედების ლოგიკა, მაგრამ გაძლიერდა აზრის ლოგიკა, სცენების გამაერთიანებელი ღერძის ფუნქცია ავტორისეულ იდეას დაეკისრა. როგორც ვიცით, ჯერ კიდევ განმანათლებლური რეალიზმის დიდმა წარმომადგენლებმა (გოეთე, შილერი, დიდრო, ფილდინგი და სხვ) სცადეს „ეპიკური ელემენტების“, მოქმედების „ეპიზირებით“ თხრობითი საწყისის გაძლიერება, ავტორისეული ახსნა-განმარტების, აღწერილობითი მომენტის წარმოჩენა; მოქმედების, აზრის, მსჯელობის სფეროში გადატანა, ინტელექტუალური დიალოგი, ეპილოგი, პროლოგი, და სხვ., დრამის ოჯახურ-ყოფითი ჩარჩოების გარღვევა და დრამატურგიული საშუალებებით სოციალური კონფლიქტის ასახვა. მათ საფუძველი გამოაცალეს ე. წ. „მეშჩანურ დრამას“ და ასახვის ძირითად ობიექტად სოციალური სინამდვილე, საზოგადოებრივი ცხოვრება გამოაცხადეს. „ეპიკური ელემენტები“ ძლიერია გოეთეს „ფაუსტსა“ და „ეგმონტში“, შილერის „ვალენშტაინსა“ და „ორლეანელ ქალწულში“, დიდროს „რამოს ძმისწულსა“ და ფილდინგის კომედიებში. „ეპიკური ელემენტები“ განმანათლებელმა რეალისტებმა სოციალური მომენტის გაძლიერებისათ-

[1] Кургинян М. С. Драма (Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении). М., 1964. стр. 360.

ვის, მოქმედების გაფართოებისა და გაღრმავებისათვის გამოიყენეს. ამის შესაბამისად შეიცვალა დრამატული კონფლიქტის ხასიათი, ხასიათების გამოკვეთის მანერა, დრამის მხატვრული-კომპოზიციური სტრუქტურა. ამგვარ ცვლილებებს გულისხმობს შილერი, როცა წერს: „ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს დამეუფლა რაღაც ეპიკური სული... არა მგონია, რომ იგი (ე. ი. ეპიკური – ზ. ჭ.) ხელს უშლის დრამატულს, რადგან ეპიკური ერთადერთი საშუალებაა, რომლითაც პროზაულ მასალას შეიძლება მიანიჭო პოეტური ხასიათი". როგორც აღვნიშნეთ დრამის „ეპიზირების" ტენდენცია ძლიერდება და ფართოვდება ახალი საუკუნეების მანძილზე, ახალ ისტორიულ ვითარებაში, ახალ საფუძველზე. ამ პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ თვისებრივ ცვლილებას, რომლის მეოხებითაც დრამის კონფლიქტი კლასობრივი ხასიათის საზოგადოებრივი კონფლიქტი გახდა, ხოლო მთავარი მოქმედი ძალა - თვით ხალხი. ეს თვისებრივი ცვლილება სოციალისტური რეალიზმის მონაპოვარია. ამასთან ერთად იცვლება „ეპიკურის" არსიც და რაობაც ხელოვნებაში. ერთია „ეპიკური ელემენტები", „ეპიკური" ტენდენცია განმანათლებლურ რეალიზმსა და კრიტიკულ რეალიზმში, მეორეა იგივე ელემენტები და ტენდენცია სოციალისტურ რეალიზმში. ფორმალურ-სტრუქტურული თვალსაზრისით შეიძლება აღმოვაჩინოთ საერთო ტრადიციული ნიშნები განმანათლებელთა პიესებსა, კრიტიკული რეალიზმის დრამატურგიულ ნიმუშებსა და სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებებს შორის, მაგრამ ძნელი არაა იმის დამტკიცება, რომ ძველი საუკუნეების „ეპიზირებული" პიესები ძირეულად განსხვავდება გორკისა და ბრეჰტის, ვიშნევსკისა და ჰიქმეთის, არბუზოვისა და ბაიერლის დრამატული ნაწარმოებებისაგან. ეს მით უფრო ითქმის ბრეჰტის „ეპიკურ" დრამაზე, რომელიც სხვებისგან მკვეთრად განსხვავებული, თანამედროვე რეალისტური დრამის ერთ-ერთი სახეობაა. ჩვენ სწორედ იმ მკვლევართა მხარეზე ვართ, რომლებიც ასე განიხილავენ ბრეჰტის „ეპიკურ" დრამას. თავისუფლად შეგვიძლია გავიმეოროთ ის, რაც გორკიმ ჩეხოვის დრამატურგიაზე თქვა: „თქვენი პიესები, წერს გორკი ჩეხოვს, დრამატული ხელოვნების ახალი სახეობაა, რომელშიც რეალიზმი ამაღლებულია შთამაგონებელ და ღრმად მოფიქრებულ სიმბოლომდე... სხვა დრამები ვერ ამაღლებენ ადამიანს

რეალურობიდან ფილოსოფიურ განზოგადოებამდე, თქვენი კი – აღწევენ ამას.[1]

2. ბერტოლტ ბრეჰტის „ეპიკური" დრამა და დრამის თანამედროვე თეორია

ბრეჰტის „ეპიკური" დრამა რეალისტური დრამატული პოეზიის ნოვატორული სახეობაა. მეცნიერულმა მსოფლმხედველობამ, საზოგადოებრივი ცხოვრების შინაგან კანონზომიერებათა ცოდნამ ბრეჰტს საშუალება მისცა თვისებრივად ახალ საფუძველზე გაეძლიერებინა „ეპიზირების" ტენდენცია. შეეცვალა დრამის შინაარსი, დრამატული კონფლიქტის ხასიათი, მოქმედების განვითარების ხერხები, დრამის კომპოზიციური სტრუქტურა. ბრეჰტის „ეპიკურ" დრამატურგიაში ახალი თვისებები შეიძინა ჩვენი დროის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელმა ისეთმა მოვლენებმა, როგორიცაა ინტელექტუალიზმი, კრიტიციზმი, მხატვრული პირობითობა და სხვ. ინტელექტუალური და კრიტიკული საწყისი, მხატვრული პირობითობის მრავალი ფორმა ცნობილია ძველი დროის ხელოვნებაშიც, იქნება ეს რენესანსული რეალიზმი, განმანათლებლური დრამა თუ კრიტიკული რეალიზმის რომელიმე ცნობილი ნიმუში, მაგრამ გასაგებია, რომ ჩვენ აქ ვგულისხმობთ მათი განვითარებისა და გამოყენების ახალ ხარისხს, რომელიც სოციალისტურ რეალიზმს უკავშირდება. მაგალითად, საბჭოთა მკვლევარი ი. ბორევი ლაპარაკობს „ხელოვნების ინტელექტუალიზაციაზე", „მხატვრულ აზროვნებაში ფილოსოფიური და ინტელექტუალური საწყისის გაძლიერებაზე", რაც თვით ჩვენი ცხოვრების ისტორიული განვითარების თავისებურებათა შედეგია. იგი სწორად მიუთითებს, რომ „ინტელექტუალიზაციის ტენდენცია" ძლიერია ანატოლ ფრანსის, თომას მანის, ბერნარდ შოუს, ჰერბერტ უელსის, კარელ ჩაპეკისა და სხვათა შემოქმედებაში. მისი სიტყვებით: „ფილოსოფიისა და მხატვრული შემოქმედების დაახლოება თანამედროვე ლიტერატურის გენერალური ტენდენციაა".[2] აქედან

[1] Горький М. и Чехов А. Переписка, статьи и высказывания, М., 1937, стр. 14.

[2] Борев Ю. Б. Социалистический реализм и драма-концепция (см. сб. „Социалистический реализм и художественное развитие человечества", М., 1966, стр. 398, 420).

გამომდინარე, ბორევი, ისე როგორც ზოგიერთი სხვა ავტორი (ა. ანიკსტი, მ. კურგინიანი, ა. კარიაგინი, ტ. ბაჩელისი და სხვ.) ლაპარაკობს ბრეჰტის ინტელექტუალურ დრამაზე, ბრეჰტის დრამა. კონცეფციაზე, რომელიც, მისი თქმით, „ახალი ლიტერატურული უანრია, ან უკიდურეს შემთხვევაში, ტრადიციული უანრის ისეთი მოდიფიკაციაა, რომელიც მის ბუნებას ცვლის". ბორევის მიხედვით, ინტელექტუალურ დრამის (ან დრამა-კონცეფციის) დამახასიათებელი ნიშნებია „პიესის კონცეფციურ-ფილოსოფიური ხასიათი, არა მარტო ხასიათების, არამედ აზრების შეჯახებაც და, რაც მთავარია, „სამყაროს ინტელექტუალურ-სახეობრივი ათვისება". ინტელექტუალური დრამა, მისივე სიტყვებით, იდეების დრამაა, რომლის „ლოგიზირებული ხასიათები იმდენად რეალისტური და ცხოველმყოფელია", რომ აქვთ „გარკვეული თვითმოძრაობის უცნაური თვისება". მაგრამ ბრეჰტის დრამაში მაინც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „გენერალური აზრის განვითარების ლოგიკას და არა სახის თვითმოძრაობის ლოგიკას". ი. ბორეევის დასკვნა ასეთია: „ინტელექტუალური დრამა არის იდეის განსაკუთრებული თვისება და მხატვრული ფორმის განსაკუთრებული ხარისხი. ასეთი დრამისათვის მთავარია არა ხასიათების გამოკვლევა, არამედ პრობლემის ანალიზი. ცხადია, ეს განსხვავება არაა აბსოლუტური, მაგრამ სავსებით რეალურია"[1] (ხაზი ჩემია – ზ. ჯ.).

საინტერესოა ი. ბორევის დაკვირვებანი საკუთრივ ბრეჰტის დრამატურგიაზე. სწორია მისი დებულება, რომ ბრეჰტის დრამატურგიაში წამყვანია ფილოსოფიურ-პოლიტიკური პრობლემატიკა, რომ მისი კონცეფციის ქვაკუთხედია ხალხი და პიროვნების ხალხისადმი დამოკიდებულება. „ბრეჰტის ნოვატორობის თავისებურებაა, – წერს ი. ბორევი, – ესთეტიკურად მდიდარი ხასიათის შექმნა პიესა-კონცეფციაში, რომელიც ეპოქის მწვავე ფილოსოფიურ-პოლიტიკურ პრობლემებს აყენებს". მეორე მნიშვნელოვანი თავისებურება ბრეჰტის დრამატურგიისა, მისივე სიტყვებით – ესაა ეპიკურობა. სწორედ დრამატული და ეპიკური საწყისების ურთიერთზემოქმედებამ შექმნა ბრეჰტისეული დრამის განსაკუთრებული ტიპი, რომელსაც თვით ავტორი ეპიკურ დრამას უწოდებდა.

---

[1] იქვე. გვ. 399, 401, 402.

„ეპიკური“ დრამა ბრეჰტისათვის „ეპიკური“ თეატრის ორგანული ნაწილია. ეს კარგად იცის ი. ბორევმა, ამიტომ იგი სცენური განსახიერების „ეპიკურ“ პრინციპებსაც განიხილავს. მისი დასკვნები ასეთია: ბრეჰტის „ეპიკური თეატრი აგრძელებს დიდროს განმათლებლური თეატრის ტრადიციას, დიდრო-ბრეჰტის სისტემა პრინციპულად განსხვავდება ჩეხოვი-სტანისლავსკის სისტემისაგან, ბრეჰტის ეპიკური თეატრი ინტელექტუალურია და ხალხური, ბრეჰტის დრამატურგია ხალხურია, რადგან პრობლემები დასმულია და განხილული ხალხის პოზიციიდან. ბრეჰტის ეპიკური თეატრი ხალხურია, რადგან ხალხურია ამ თეატრის საწყისები, ხალხია მისი მამოძრავებელი ძალა. ი. ბორევი საგანგებოდ აღნიშნავს ბრეჰტის დრამისა და თეატრის კიდევ ერთ თავისებურებას, რომელსაც ის „ეპიკურ ეფექტს“ უწოდებს. აღნიშნული ეფექტის მისაღწევად, მისი სიტყვებით, ბრეჰტის დრამაში ერთმანეთთან ორგანულადაა დაკავშირებული ხალხური და ინტელექტუალური საწყისები. იგი განიხილავს „ლტოლვილთა საუბრებს“ და შენიშნავს: „სწორედ ხალხურობისა და ინტელექტუალიზმის მჭიდრო ურთიერთობა, ამ საწყისების ორგანული შეერთება საუბრებში სხვადასხვა თემებზე გვაძლევს იმ ეპიკურ ეფექტს, რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია ბრეჰტის თეატრისათვის. ინტელექტუალიზმისა და ხალხურობის შეერთება განსაზღვრავს ბრეჰტის ეპიკური თეატრის არსს, მის სპეციფიკურ შინაარსს, ამგვარ ეპიკურ შინაარსს შეესატყვისება თეატრის ეპიკური ფორმა, რომელსაც ქმნის სპეციალური მხატვრული საშუალებები. ამ საშუალებებს ბრეჰტი უწოდებდა „ეპიზაციის ტექნიკას“...

ი. ბორევის ჩვენს მიერ განხილულ შრომაში განვითარებული და გაღრმავებულია ზოგიერთი ის დებულება, რომელიც მკვლევარმა ჯერ კიდევ 1960 წელს წამოაყენა კრიტიკულ ნარკვევში – „ბრეჰტი და ხასიათის ესთეტიკური სიმდიდრე“. ცნობილია, რომ რეალისტური ხასიათების მეშვეობით საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ხალხის სულიერ წყობას ვეცნობით, რაც უფრო ოსტატურადაა გამოკვეთილი ხასიათი, რაც უფრო ცხოვრებისეულია იგი, მით უფრო კარგად ვეცნობით სინამდვილესა და მასში მიმდინარე სოციალურ პროცესებს. ამიტომ ბრეჰტი საგანგებოდ სწავლობს ხასიათის შექმნის ხელოვნებას, სწავლობს არა მარტო შექსპირთან, არამედ რეალისტური ხელოვნების ცნო-

ბილ სხვა ოსტატებთანაც, რომლებმაც ესთეტიკურად მდიდარი მრავალფეროვანი ხასიათებით გაამდიდრეს თეატრი და დრამატურგია. რეალიზმის ეს უდიდესი მონაპოვარი, – შენიშნავს ბორევი, – ბრეჰტმა შემოქმედებითად, ნოვატორულად აითვისა და განავითარა.[1] სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე, ვკითხულობთ დასახელებულ შრომაში, ბრეჰტმა მიაღწია ხასიათებისა და საზოგადოებრივი გარემოს, ცხოვრებისეული სიტუაციების ისეთ დიალექტიკურ ურთიერთობას, როგორიც არ იცოდა მარქსამდელმა ფილოსოფიამ და კრიტიკულმა რეალიზმმა. აქედან გამომდინარე, პიროვნებისა და საზოგადოების დაპირისპირება, დრამატული კონფლიქტი ბრეჰტის პიესებში ყოველთვის სოციალური კონფლიქტია, საზოგადოებრივი ხასიათისაა და ყოველთვის კონკრეტულ-ისტორიულად წყდება. არ უნდა დაგვაბნიოს ბრეჰტის ნოვატორულმა ძიებამ მხატვრული ფორმის სფეროში, რაც სავსებით კანონზომიერია მისი დრამატურგიის ახალი შინაარსისათვის, ბრეჰტის მხატვრული პირობითობა რეალისტური პირობითობაა, რაც ბუნებრივი და ორგანულია ხელოვნებისათვის საერთოდ. „ხელოვნებას თუ პირობითობას წაართმევ, იგი დაკარგავს თავის არსს...“ (კ. ფედინი), „მხატვრულობა „მონაგონის“ გარეშე შეუძლებელია, არ არსებობს“ (მ. გორკი). ბრეჰტის მხატვრული პირობითობა, შემოქმედებითი ფანტაზია ყოველთვის იდეის, აზრის ლოგიკას ემორჩილება და ამდენად ყოველთვის ლოგიკურია, ცხოვრებისეულია. კ. ფედინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მან კარგად იცის, რომ„... ფანტაზიამ სახე არ უნდა მოწყვიტოს ცხოვრების ლოგიკას, სახე არ უნდა გარდაქმნას ფანტასმაგორიად... ფანტაზია არ გამორიცხავს ლოგიკას, უფრო მეტიც – იგი მით უფრო უსაზღვროა, რაც უფრო გამსჭვალულია ლოგიკით“.[2]

ბრეჰტის მხატვრული პირობითობის სწორი გაგება, დრამატურგის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებათა ახსნა აგვაცდენს შეცდომას, რომელსაც ჯერ კიდევ უშვებს ზოგიერთი კრიტიკული წერილის ავტორი. ამ შეცდომის მიხედვით, ბრეჰტის დრამას აკლია სოციალური პრობლემის კონკრეტულ-ისტორიული გადაწყვეტა, ნათელი არაა ნაწარმოებიდან ობიექ-

---

[1] Борев Ю. Б. Брехт и эстетическое богатство характера (см. сб. „Социалистический реализм и классическое наследие“, М., 1960, стр. 341).

[2] Федин К. Писатель. искусство, время, М., 1957, стр. 372.

ტურად გამომდინარე პერსპექტივა, ზოგადია ავტორისეული იდეა და მხატვრული პერსონაჟები. ამგვარ შეხედულებათა უსაფუძვლობაში დავრწმუნდებით ცალკეული პიესების კონკრეტული ანალიზის დროს. აქ მხოლოდ გავიმეორებთ ი. ბორევის ერთ დასკვნას, რომელსაც ჩვენც თავიდანვე ვიცავდით: „დრამატურგიული ფორმის ბევრი ელემენტის რეალისტური პირობითობა განაპირობებს იმას, რომ ბრეჰტი, რომელიც სინამდვილეს ყოველთვის ასახავს კონკრეტულ-ისტორიულად, არსებითად ყოველთვის ისტორიულია, ისტორიულია როგორც აზროვნების მანერით, ასევე მოვლენათა გააზრების ხასიათით. ის თანამედროვეა და აქტუალური ამ სიტყვების სრული გაგებით, რადგან მაშინაც კი, როცა თანამედროვე ფაქტებს არ იყენებს და ისტორიას მიმართავს, თანამედროვეობასა და კომუნიზმს ემსახურება“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

ი. ბორევის „ბრეჰტი და ხასიათის ესთეტიკური სიმდიდრე“ ერთ-ერთი ადრეული შრომაა საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობაში, რომელშიც სწორი მეთოდოლოგიური პოზიციიდანაა გაშუქებული ბრეჰტის ესთეტიკის ზოგიერთი საკითხი. მართალია, ავტორს აკლია ფაქტობრივი მასალა, ზოგიერთი დებულებაც გაშლასა და დაკონკრეტებას საჭიროებს, მაგრამ მთლიანად იგი, ისევე როგორც მისივე შრომა ბრეჰტის დრამა-კონცეფციაზე, დაეხმარება ყველას, ვინც ბრეჰტის დრამატურგიის შესწავლას მოინდომებს. ი. ბორევისათვის ნიშანდობლივია საკითხების თამამად დასმა და გაბედული დებულებების წამოყენება. უნდა ვიფიქროთ, რომ ი. ბორევი ანგარიშს უწევს ცნობილ საბჭოთა ლიტერატორებს, რომლებმაც პირველი კრიტიკული წერილები გამოაქვეყნეს ბრეჰტის დრამატურგიაზე (ი. ფრადკინი, გ. ზნამენსკაია, ნ. პოლიაკოვა, ა. დიმშიცი, ლ. ჩერნაია და დ. მელნიკოვი, ბ. რაიხი, ტ. მატილიოვა და სხვ.) ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარში, როცა დავიწყებას მიეცა ლეგენდა „ფორმალისტ ბრეხტზე“ და ბრეჰტის ფენომენის მეცნიერული შესწავლა დაიწყო. ამ პერიოდში მომზადდა საფუძველი ბრეჰტის შემოქმედების ნაყოფიერი შესწავლისათვის. აქვე მინდა დავასახელო ჩემი ვრცელი სტატია „ეპიკური თეატრის თეორია და პრაქტიკა“ („ლიტერატურული გაზეთი“, 1958 წლის 20 და 27 ივნისის ნომრები), რომლითაც, სხვებთან ერთად, მეც

[1] Борев Ю. Б. Брехт..., стр. 350-351.

ვცადე ბრეჰტის რთულ პოეტურ სამყაროში გზის გაგნება, მაგრამ ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო. პირველი წერილები, უპირატესად, ზოგადი ხასიათისაა, მათ მოამზადეს საფუძველი ბრეჰტის შემოქმედების პრობლემური კვლევისათვის. ეს პროცესი კი გრძელდება დღესაც. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ გდრ-ის ლიტერატურულ კრიტიკასთან ერთად შეიმუშავა პრინციპული თვალსაზრისი ბრეჰტის დრამატურგიასა და თეატრზე, რომელმაც სასურველი შედეგები მოგვცა კვლევის ცალკეულ სფეროებში. კერძოდ, გამოიკვეთა ბრეჰტის შემოქმედების იდეოლოგიური ძირები, დამუშავდა „ეპიკური" თეატრისა და დრამის ზოგიერთი თეორიული და პრაქტიკული საკითხი, გაირკვა ბრეჰტის ადგილი მეოცე საუკუნის რეალისტური ხელოვნების ისტორიაში და სხვ., როგორც მოსალოდნელი იყო, აღნიშნული თვალსაზრისი იდეოლოგიური ბრძოლის თანამედროვე პირობებში მკვეთრად დაუპირისპირდა „დასავლურ" კონცეფციას, რომლის ზოგიერთი ვარიანტი დღესაც ძლიერია ბურჟუაზიულ ლიტერატურათმცოდნეობაში, აღვნიშნოთ აქედან რამდენიმე.

ყველაზე რეაქციული და ანტიმეცნიერული თვალსაზრისის დამცველები (მ. ესლინი, ი. რიულე, ვ. ჰაასი. ზ. მელჰინგერი და სხვ.) ყოველნაირად ცდილობდნენ ბრეჰტის „ეპიკურ" დრამასა და თეატრს მარქსისტული საფუძველი გამოაცალონ, აღმოაჩინონ, „განსაკუთრებული წინააღმდეგობები" დრამატურგსა და მოაზროვნეს შორის, თეორიულ-ესთეტიკურ შეხედულებებსა და შემოქმედებითს პრაქტიკაში. მარტინ ესლინი თავის წიგნში ბრეჰტზე – „პოლიტიკური მწერლის პარადოქსი", რომელიც ჯერ ინგლისურ ენაზე გამოვიდა ინგლისსა (1959 წელს) და ამერიკის შეერთებულ შტატებში (1960 წელს), ხოლო შემდეგ (1962 წელს) „შევსებული გამოცემის" სახით გერმანულ ენაზე, შესავალში პირდაპირ ამბობს, რომ მისი მიზანია გაარკვიოს „დამოკიდებულება ბრეჰტის იდეოლოგიისა მხატვრულ ნაწარმოებებთან", ახსნას „ურთიერთობა მწერლის შემოქმედებითს პრაქტიკასა და ფსევდომარქსისტულ თეორიას შორის. ესლინი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ბრეჰტის პოლიტიკური თეორია „ფსევდომარქსიზმია", რომელსაც დრამატურგი იყენებს როგორც „ტევტონურ ნისლსა" და „ესთეტიკურ-ფილოსოფიურ საბურველს", რათა დაფაროს, შენიღბოს ნაწარმოების იდეა

და მხატვრული მიზანი.[1] ესლინი თავს ესხმის საბჭოთა კრიტიკას, კერძოდ, ი. ფრადკინსა და ა. დიმშიცს, რომლებმაც, წიგნის ავტორის სიტყვებით, ვერ გაიგეს „ეპიკური" თეატრის არსი და „დიდი ვაი-ვაგლახით გამოიყვანეს ბრეჰტი რეალისტად". საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეებმა, – წერს ესლინი, – ვერ გაიგეს, რომ ბრეჰტის პოლიტიკური იდეალი შორსაა მარქსიზმისაგან" და თუ მაინც ვამჩნევთ „მარქსიზმის რაღაც გავლენას", ეს იყო მხოლოდ „საყმაწვილო სენი", „ბავშვური გატაცება", რომელიც არასოდეს გამოვლენილა მის მხატვრულ შემოქმედებაში. ესლინის მიხედვით ბრეჰტის მსოფლშეგრძნების არსებითი ნიშანია საყოველთაო ნიჰილიზმი და ტრაგიკული პესიმიზმი. აქამდე მწერალი მოიყვანა ექსისტენციალიზმის ფილოსოფიამ, რომლის ძლიერი გავლენაც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მხატვრული სიტყვის ბევრმა ცნობილმა ოსტატმა განიცადა. ჯოისისა, კაფკასა და ფრანგი ექსისტენციალისტების მსგავსად, – წერს ესლინი, – ბრეჰტი მიისწრაფვის გვიჩვენოს „... ადამიანის სიტუაცია მის აბსურდულობასა და ირონიაში... ანტიკური ტრაგედიის ბედისწერის ადგილს მასთან იკავებს ადამიანის ცხოვრების განმსაზღვრელი სოციალური ძალა. ადამიანის პიროვნებამ დაკარგა თავისი მდგრადობა და გაითქვიფა არარაობაში, ადამიანური ნება უსუსურია ძლიერი სოციალური ძალის წინაშე"... ესლინი თავგამოდებით ამტკიცებს, რომ „ბრეჰტს აინტერესებს ადამიანის ხვედრი არა კაპიტალისტურ საზოგადოებაში, არამედ ადამიანის ბედი საერთოდ". ამიტომაა რომ ბრეჰტი ესლინის სიტყვებით, „არსად არ გვიჩვენებს სამყაროს შეცვლის კონკრეტულ შესაძლებლობას", სინამდვილის გარდაქმნის მოთხოვნა მასთან „ყოველთვის მხოლოდ ცარიელი პოსტულატია".[2]

„განსაკუთრებულ წინააღმდეგობაზე" ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკას შორის ესლინისეული ანტიმეცნიერული პათოსით მსჯელობს იურგენ რიულეც. ბრეჰტის შემოქმედებას იგი იყენებს იმის საჩვენებლად, „თუ როგორ ზღუდავს პოლიტიკა მწერლობას", „იდეოლოგია მხატვრულ შემოქმედებას". მისი მიზანია როგორმე დაამტკიცოს „მარქსისტული იდეოლოგიის

---

[1] Esslin, M., Brecht, Das Paradox des politischen Dichters, 1962, Athenäum Verlag, Frankfurt a/M-Bonn, S. 11.

[2] იქვე, გვ. 355-359.

დამღუპველი გავლენა ხელოვნებაზე“, უჩვენოს „როგორ ზღუდავს სოციალისტური რეალიზმი“ გორკსა და სტანისლავსკის, ბრეჰტსა და პისკატორს. „შებოჭილი თეატრი“ – ასეთი სათაური აქვს რიულეს წერილების კრებულს, რომლის ძირითადი ნაწილია – „კომუნისტური დრამატურგია და მისი კრიზისი“.[1] განსხვავებით ესლინისაგან, რიულე არ უარყოფს. რომ ბრეჰტის იდეოლოგია მარქსიზმია, მაგრამ იქვე დასძენს, რომ „ბრეჰტმა მარქსიზმი ცუდი მასწავლებლებისაგან ისწავლა“ და დაასკვნის: „ყველასთვის ნათელია, რომ პოეტი ბრეჰტი ახლოსაა კომუნისტ ბრეჰტთან. მაგრამ აშკარაა წინააღმდეგობაც: ბრეჰტი, როგორც პოეტი ცუდი კომუნისტია, ხოლო როგორც კომუნისტი – ცუდი პოეტი“. „ცუდ მასწავლებლად“ რიულე ასახელებს ფრიც შტენბერგსა და კარლ კორშს, რომლებთანაც ოციანი წლების დასაწყისში ბრეჰტს ახლო ურთიერთობა ჰქონდა. მაგრამ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ბრეჰტს მარქსიზმი მათგან არ უსწავლია. მათი შეხედულებები ანტიმარქსისტული იყო. ბრეჰტმა მალე დაძლია მათი შეხედულებათა უარყოფითი გავლენა და, როგორც ვიცით, ოციანი წლების შუა პერიოდიდან შეგნებულად დაეწაფა მარქსისა და ლენინის მოძღვრებას. რიულემ, როგორც ჩანს, კარგად იცის შტენბერგისა და კორშის „მარქსიზმი“, ამიტომაა, რომ სწორედ მათ აცხადებს ბრეჰტის „მასწავლებლად“.

ბურჟუაზიული ლეგენდა „კარლ კორში – ბრეჰტის მასწავლებელი“ რომ დღესაც ცოცხალია, ამის პირდაპირი დადასტურებაა ჰაინც ბრიუგემანის წიგნი „ლიტერატურული ტექნიკა და სოციალური რევოლუცია“ (ჰამბურგი, 1973, გამომცემლობა „როვოლტი“), რომელიც ქვესათაურის მიხედვით, მიზნად ისახავს ბრეჰტის თეორიულ შრომებში გამოიკვლიოს „ხელოვნების თეორიის, მარქსიზმისა და ლიტერატურული ტრადიციის პრობლემა“. წიგნის ავტორი ცდილობს კორშის თეორიული შეხედულებები დაუკავშიროს თანამედროვე „ულტრამემარცხენეთა“ ანუ „ახალ მემარცხენეთა“ მოთხოვნებს, რათა „კორშიანელად მონათლული ბრეჰტი თავისი ხელოვნების თეორიით ესთეტიკური რევიზიონიზმის მიმდევრად გამოაცხადოს. ლაპარაკია იმ „ახალ მემარცხენეებზე“, რომლებიც ესთეტიკის სფეროში ეძებენ შუალედურ ხაზს ა. ლეფევრის რ. გაროდის, ე. ფიშერის „ესთეტიკურ მარქსიზმსა“ და ჟ. პ. სარტრის, ა. კამიუს

[1] Rühle, J., Das gefesselte Theater, Verlag Kiepenheuer – Witsch, Köln-Berlin. 1957.

„რევოლუციურ მოდერნიზმს“ შორის.[1]

„პოლიტიკური იდეოლოგია და პოეტური სინამდვილე“ – ასეთი ქვესათაური აქვს ბენო ფონ ვიზეს ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილს „დრამატურგი ბერტოლტ ბრეჰტი“, რომელიც 1963 წელს გამოქვეყნდა მის კრებულში „უტოპიასა და სინამდვილეს შორის“. წერილის „ავტორი ბრეჰტის პიესების „პოეტურ სინამდვილეს“ მიჯნავს „პოლიტიკური იდეოლოგიისაგან“, რომელსაც დრამატურგი „ხარკს უხდიდა“ „ხარკი“, ბენო ფონ ვიზეს მიხედვით, განსაკუთრებით მძიმე იყო „სასწავლო პიესებზე“ მუშაობის დროს. „ბრეჰტის იდეოლოგიასა და პოეტურ სინამდვილეს შორის უფსკრული განსაკუთრებით იქ იგრძნობა, სადაც თავდება „სასწავლო პიესა“ და მიუხედავად ეპიკურობისა, იწყება დიდი დრამატურგიული პოეზია“ – წერს ის. მისივე აზრით, დიდი დრამატული პოეზიაც არაა თავისუფალი შინაგანი წინააღმდეგობისაგან, კერძოდ, ავტორისეულ იდეას არ ეთანხმება ობიექტურად მიღებული შედეგი. „დედა კურაჟი“, მაგალითად, – წერს ბენო ფონ ვიზე, – დრამატურგის ჩანაფიქრის მიხედვით ანტიმილიტარისტული დრამაა, რომელმაც უნდა გვიჩვენოს ომის დამღუპველი გავლენა ადამიანთა ცხოვრებაზე. სინამდვილეში კი მკითხველი ხედავს ცხოვრების გადაგვარებასა და საყოველთაო ქაოსს, რომელშიც ყველა ისევე ეწევა საკუთარ მძიმე ჯაპანს, როგორც დედა კურაჟი თავის დანჯღრეულ ფურგონს. ასევე „კავკასიურ ცარცის წრეში“, წერილის ავტორის თქმით, არავის აინტერესებს პროლოგში აღწერილი დავა მიწის გამო, დედობის პრობლემის სოციალური ასპექტი, მთავარია მოქმედების „წმინდა „ადამიანური“ მოტივირება, რასაც დრამატურგი აღწევს კიდეც. საერთოდ, ბენო ფონ ვიზეს კონცეფციის მიხედვით, ბრეჰტის პიესების წარმატება განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ თეორეტიკოსის „საზოგადოებრივი ნიღბისა და „პოლიტიკური ტოლერანტობის“ უკან ყოველთვის ჩანს და მოქმედებს დრამატურგის „ადამიანური ფენომენი“.[2]

---

[1] Brüggemann, Heinz. Literarische Technik und soziale Revolution (Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts), Rowohlt Verlag, Hamburg, 1973, S. 108, 129, 286 u. a.

[2] Benno von Wiese. Der Dramatiker Bertolt Brecht (Politische ideologie und dichterische Wirklichkeit). in Zwischen Utopie und Wirklichkeit, Düsseldorf, 1963, S. 262, 267, 274.

„პოლიტიკური იდეოლოგიისა და პოეტური სამყაროს“ დაპირისპირება ბრეჰტის დრამატურგიის ანალიზის დროს, როგორც ვხედავთ, საკმაოდ გავრცელებულია ბურჟუაზიულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. ასეთი დაპირისპირებიდან ზოგიერთი (ვ. მუშგი, ო. მანი და სხვ.) იმაზეც მსჯელობს, რომ „ეპიკური“ პიესების ავტორმა თავი ვერ დააღწია „პიროვნულ დრამას“. ბრეჰტი, მათი აზრით, „დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის“ ცხოვრობდა, რამაც განაპირობა მისი პიროვნებისა და შემოქმედების წინააღმდეგობრივი ხასიათი. სულიერი კრიზისის დაძლევა მარქსიზმით სცადა და არაფერი გამოუვიდაო, ამბობენ ისინი. „ბრეჰტი თანამედროვე გერმანული დრამის ერთ-ერთი მეტად მნიშვნელოვანი სიმპტომია – წერს ოტო მანი, – მთავარი ისაა, რომ მან რადიკალური გახადა ნიჰილიზმი. მან ცხადყო, რომ გერმანული კულტურის სფეროში აღარაა სინამდვილე, რომელიც დრამამ უნდა დაძლიოს, რომ შეიძლება დაიწეროს მხოლოდ თეატრალური პიესები, რომელიც თანამედროვე სამყაროს დაუძლურებას გვიჩვენებს. მან ისიც გვიჩვენა, რომ ამ ადგილზე გაჩერება არ შეიძლება, რომ უნდა გამოიძებნოს რაიმე დადებითის მტკიცე საყრდენი. მან ასეთი ვერ იპოვნა დასავლეთის კულტურულ სამყაროში. ამიტომ გახდა კომუნისტი და შეუერთდა მარქსისტული სახელმწიფოების ახალ პოზიტიურ სინამდვილეს. ამით მან თავის თავში ბოლო მოუღო დასავლურ სამყაროს“.[1] ბრეჰტის მარქსისტობას არ უარყოფს ვალტერ მუშგიც, მაგრამ მსგავსად ოტო მანისა, აქედან სათანადო დასკვნებს ვერ აკეთებს. მუშგი, მაგალითად, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ექსპრესიონისტულ საწყისებს ბრეჰტის შემოქმედებაში და მათ გაძლიერებას მარქსიზმს მიაწერს: „ექსპრესიონიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი პოეტური გამოხატვა მარქსისტმა ბრეჰტმა შეძლო“. აქვე შევნიშნავთ, რომ მუშგი ერთ-ერთი იმათთაგანია, რომლებიც ბრეჰტის – პოეტისა და დრამატურგის შემოქმედებითს ევოლუციაში გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებენ ექსპრესიონიზმს: „ბრეჰტი მთლიანად შეიძლება მხოლოდ მაშინ გავიგოთ, თუ გვეცოდინება მისი წარმოშობა ექსპრესიონიზმიდან. ამავე დროს ექსპრესიონიზმს სწორად მხოლოდ მაშინ გავიგებთ, თუ დავინახავთ, რომ იგი ბრეჰტის შემოქმედებაში დღე-

[1] Mann Otto. Geschichte des deutschen Drames, Stuttgart, 1960, S. 63.

საც აქტუალურია".[1]

კიდევ უფრო შორს მიდის ვილი ჰაასი. თავდაპირველად ბრეჰტი, მისი აზრით, ბოდლერისა და რემბოს ტიპის „ექსტრემისტი" იყო, დამახასიათებელი ირონიითა და სკეპტიციზმით, ოცდაათიანი წლებიდან კი „ოფიციალურ ცხოვრებას" გაჰყვა და „ორ სამყაროს შორის" აღმოჩნდა. ამ დროიდან მწერალი ატარებდა „ნიღაბს", რომელიც მის პიროვნებას ჰფარავდა. „ნიღაბი" ჰასს ხელს არ უშლის ამტკიცოს, რომ ბრეჰტი მარქსისტია და ჰეგელიანელი", რომ მის „ვრცელ ესეებში მარქსისტული ჰეგელიანიზმი გამსჭვალულია და შეფერადებული თეოლოგიური აზრებით". ბრეჰტს, ჰაასის სიტყვებით, „თეოლოგიურ-მარქსისტული სასწავლო პიესების" ავტორს, შესაძლებლად მიაჩნდა „მარქსიზმისა და თეოლოგიის სინთეზი".[2] ნათელია, რომ ვ. ჰაასს მარქსიზმის გაყალბება უფრო აინტერესებს, ვიდრე ბრეჰტის შემოქმედების შესწავლა.

„ორიგინალურია" ინგლისელი თეატრმცოდნის ჯონ უილეტის თვალსაზრისი, ერთი შეხედვით, იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ „პოლიტიკასთან კავშირი ყოველთვის არ ნიშნავს ხელოვანის მხატვრული დონის დაქვეითებას", მაგრამ როგორც ირკვევა, მას თვით „პოლიტიკა" და „პოლიტიკასთან კავშირი" აპოლიტიკურად ესმის და ამავე აზრს ავითარებს თავისი წიგნის „ბერტოლტ ბრეჰტის თეატრის" იმ ნაწილში, რომელსაც „პოლიტიკა" ეწოდება იგი მოითხოვს გადაისინჯოს „სოციალისტური რეალიზმისა" და „ფორმალიზმის" ცნებები, რომლებიც „მარქსისტებმა ვერ გაიგეს". თვით ბრეჰტი მას გამოჰყავს ესთეტიკური რევიზიონიზმის თავისებურ მიმდევრად, რომელიც მარქსისტული პოლიტიკური ორიენტაციისა და „დასავლური" ესთეტიკური რევიზიონიზმის თავისებურ მიმდევრად, რომელიც მარქსისტული პოლიტიკური ორიენტაციისა და „დასავლური" ესთეტიკური ფორმების შეერთებას ცდილობს, ასეთი „სინთეზი" უილეტს მიაჩნია „როგორც თეატრის, ისე მთელი ხელოვნების იმედად". ამგვარი „სინთეზის" ძიებაში, წერს უილეტი, „ბრეჰტმა გამოიმუშავა ენა, რომელიც, ასე თუ ისე, დასავლეთშიც გასაგებია და აღმოსავლეთშიც". „ამდენად – დაასკვნის ის, – ბრეჰტის შემოქმედების „სინთეზური ხასიათი",

---

[1] Muscng, Walter. Von Traki zu Brecht, München, 1961, S. 335, 336-7, 340.

[2] Haas, Willy. Berthold Brechts, Gollogulum Verlag, Berlin, 1958, S. 63.

„პოლიტიკური თვალსაზრისისა“ და „დასავლური“ ფორმების შეერთება, ხელს უწყობს დასავლეთისა და აღმოსავლეთის „ინტელიგენტთა მორიგებას“.[1] როგორც დავინახეთ, ბურჟუაზიული ლიტერატურული და თეატრალური კრიტიკის წარმომადგენელთა ყველა მახვილი მიმართულია ბრეჰტის დრამატურგიისა და თეატრის იდეოლოგიური საფუძვლის – მარქსიზმ-ლენინიზმის წინააღმდეგ. ეს გასაგებიცაა. თუ ამ საფუძველს გამოაცლი „ეპიკურ“ დრამას და თეატრს, თუ გააყალბებ მწერლის შემოქმედების გნოსეოლოგიურ ძირებს, მაშინ ადვილად შეძლებ თვით შემოქმედებითი ნიმუშების სუბიექტივისტურ-ფორმალისტურ ინტერპრეტაციას. სხვა გზა „დასავლურ“ კრიტიკას არა აქვს. მაგრამ ამ გზაზე წარმატებით სიარული შეუძლებელია. შეუძლებელია, რადგან თვით ბრეჰტის პიესების კრებულები, აგრეთვე პოლიტიკური, ფილოსოფიური, ესთეტიკური. პუბლიცისტური და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების ტომები არ იძლევა ამის საშუალებას. მეცნიერული სიმართლის დამალვა ძნელია. ამიტომაა, რომ ბურჟუაზიული კრიტიკის მესვეურები, როცა იდეოლოგიურ ბრძოლაში დამარცხდებიან, ბრეჰტის წინააღმდეგ „ჯვაროსნულ ლაშქრობასაც“ არ ერიდებიან. სათანადო ფაქტები საკმაოდ ბევრია ანდრე მიულერის წიგნში „ჯვაროსნული ლაშქრობა ბრეჰტის წინააღმდეგ“.[2]

„დასავლურ“ ბრეჰტოლოგიაში არის სხვა ხასიათის შრომებიც, მათი ავტორები ცდილობენ, ასე მკვეთრად არ გამოამჟღავნონ კლასობრივი თვალსაზრისი, შეგნებულად აუარონ გვერდი მეთოდოლოგიურ საკითხებს და მხატვრული ნაწარმოების ფორმალურ-სტრუქტურული ანალიზით დაკმაყოფილდნენ. უნდა ითქვას, რომ ამ სფეროში მათ ბევრი მიგნება და საინტერესო დაკვირვება აქვთ. ყოველივე ეს ყურადღების ღირსია. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რაინჰოლდ გრიმის წიგნი ბრეჰტის დრამის სტრუქტურულ ფორმებზე და მისივე რამდენიმე კრიტიკული ნარკვევი, ვალტერ ჰინკის „გვიანდელი ბრეჰტის დრამატურგია“, ზოგიერთი წერილი კრებულში „ეპიკური თეატრი“ (1966) და სხვ.[3] ამას ვერ ვიტყვით მეოცე საუკუნის გერმანული ლიტერატურის ან გერმანული დრამის „ისტორიათა“ დიდ უმრავლე-

---

[1] Willet, John. Das Theater Bertolt Brechts, Ruwohlt Verlag, 1964, S. 192.

[2] Müller, Andre. Kreuzzug gegen Brecht, Aufbau-Verlag, Berlin 1962.

[3] Grimm, Reinhold, Bertolt Brecht (Die Struktur seines Werkes), Nürnberg, 1960.

სობაზე, რომლებშიც ყალბი მეთოდოლოგიური პოზიციიდანაა ახსნილი ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ძირითადი თავისებურებანი. ამგვარ „ისტორიათა“ ავტორები ბრეჰტის „ეპიკურ“ დრამას და თეატრს განიხილავენ ისეთ მოდერნისტულ-დეკადენტურ მიმდინარეობებთან შეპირისპირების ასპექტში, როგორიცაა ექსისტენციალიზმი, ავანგარდიზმი, „აბსურდის თეატრი“ და სხვ. მათი აზრით, ბრეჰტის ადგილი ლიტერატურასა და ხელოვნების ისტორიაში მით უფრო მნიშვნელოვანი იქნება, რაც უფრო მეტად დამტკიცდება ბრეჰტის სულიერი ნათესაობა სარტრსა და კამიუსთან, კაფკასა და ჯოისთან, აქვე შეიძლება დავასახელოთ ანტიმეცნიერული წერილები და სტატიები, როგორიცაა გ. ა. ცემის „ნიჰილიზმის შესახებ ბრეჰტის, კამიუსა და სარტრის შემოქმედებაში“, დ. შმიდტის „ქრისტიანები და უხერხული ბრეჰტი“, ვ. გრიოცინგერის „ბრეჰტი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის“, ზოგიერთი წერილი კრებულიდან „არასასიამოვნო ბრეჰტი“ და სხვ.

ცალკე გვინდა განვიხილოთ პეტერ ჩონდის „თანამედროვე დრამის თეორია“. როგორც თვით ავტორი გვაუწყებს, ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველია ჰეგელის ესთეტიკა, ემილ შტაიგერის „პოეტიკის ძირითადი კატეგორიები“, გეორგ ლუკაჩის „თანამედროვე დრამის სოციოლოგიისათვის“ და თეოდორ ადორნოს „ახალი მუსიკის ფილოსოფია“. ამ საფუძველზე ჩონდი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ „ეპიკური“ „დრამატულის“ საწინააღმდეგო ცნებაა და საჭიროა იმდენად, რამდენადაც „თანამედროვე დრამატურგია გასცილდა საკუთრივ დრამას“.

დრამა, ტრადიციული გაგებით, აუცილებლად გულისხმობს გარკვეულ მიმართებას ადამიანსა (სუბიექტსა) და სინამდვილეს (ობიექტს) შორის. დრამის პერსონაჟის მოქმედება ძველად ობიექტურად მოტივირებული იყო ღვთაებრივი ძალით, ბედისწერით ან კიდევ სხვა სახის „ობიექტური“ ფაქტორით („ოჯახური ტრადიცია, გენეალოგიური რეციდივი“ და სხვა). მოქმედი სუბიექტი ყოველთვის უპირისპირდება ამგვარ „ობიექტურ“ ძალას. კლასიკურ დრამაში სწორედ ეს არის საფუძველი იმისა, რასაც დრამატული კონფლიქტი ჰქვია. დროთა განმავლობაში სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირება იცვლება. ობიექტური ფაქტორი ყოველთვის აღარ არის პერსონაჟის „გარეთ“ არსებული „ძალა“, დრამატურგს იგი თვით გმირის შინაგან ბუნებაში ან

მოქმედებაში გადააქვს (ფსიქოლოგიური კოლიზია, სულიერი გაორება და ა. შ). რეალისტურ დრამაში სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირება, კონფლიქტი ყოველთვის სოციალური ხასიათისაა.

ცხოვრების ისტორიულ განვითარებასთან ერთად იცვლება კონფლიქტის სოციალური ხასიათიც, იცვლება დრამაში მისი გამოხატვის ფორმები და საშუალებებიც. როგორც მოსალოდნელი იყო, ჩონდისათვის უცხოა ლიტერატურულ-თეორიული საკითხების სოციალურ ასპექტში განხილვა. იგი დრამის „სპეციფიკურ შინაგან-იმანენტურ კანონზომიერებას" ეძებს და გადამწყვეტ მნიშვნელობას დრამის განვითარებაში ანიჭებს იმ მომენტს, როცა, მისი გაგებით, სუბიექტ-ობიექტის დაპირისპირება მოიხსნა და კონფლიქტი თვით სუბიექტში იქნა გადატანილი. კვლევის მეთოდი წიგნის ავტორს საშუალებას არ აძლევს ამგვარ კონფლიქტზე აგებულ რეალისტურ დრამაშიც სოციალური სინამდვილე, საზოგადოებრივი ცხოვრება დაინახოს.

პეტერ ჩონდის მიხედვით, სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართების აღნიშნულმა ცვლილებამ კლასიკური დრამის კრიზისი გამოიწვია. იგი, მისი აზრით, ნათლად გამოჩნდა იბსენის, ჩეხოვის, სტრინდბერგის, მეტერლინკისა და ჰაუპტმანის დრამატურგიაში. კრიზისის დაძლევის მიზნით, – წერს ჩონდი, – მათ რამდენადმე შეინარჩუნეს ერთგულება ტრადიციისადმი, კერძოდ, კონფლიქტი ააგეს იმგვარად, რომ „არ დაიკარგა ადამიანთა ურთიერთობის ქმედითი ხასიათი", მაგრამ თავი ვერ დააღწიეს შინაგან წინააღმდეგობას. „თანამედროვე დრამის შინაგანი წინააღმდეგობა, – შენიშნავს ჩონდი, – მდგომარეობს იმაში, რომ ფორმის სფეროში სუბიექტ-ობიექტის ერთმანეთში დინამიკურ გადასვლას უპირისპირდება მათი გამხოლოება შინაარსის სფეროში"... შემდეგ ჩონდი ლაპარაკობს დრამის შინაგანი წინააღმდეგობის „დაძლევის ცდებზე", დრამის კლასიკური ფორმების „გადარჩენის ცდებზე" და „ეპიკური დრამატურგიის" წარმოშობას სწორედ აღნიშნულ „ცდებს" მიაწერს.

თანამედროვე დრამის შინაგანი წინააღმდეგობის დაძლევის სხვა ცდებიდან ჩონდი საგანგებოდ გამოჰყოფს ექსპრესიონისტულ დრამას, პისკატორის „პოლიტიკურ რევიუს" და ბრეჰტის „ეპიკურ თეატრს", როგორც პისკატორი, ასევე ბრეჰტი მას „ნატურალიზმის მემკვიდრეებად მიაჩნია. ისინი ჩონ-

დის სიტყვებით ნატურალისტური „სოციალური დრამისათვის“ დამახასიათებელ წინააღმდეგობას სოციალურ თემატიკასა და დრამატულ ფორმას შორის, თემატიკის სასარგებლოდ წყვეტენ. პისკატორი და ბრეჰტი დრამატული ფორმის ხარჯზე სოციალურ თემატიკას აძლიერებენო – წერს ის. შემდეგ ჩონდი განიხილავს ბრეჰტის ეპიკური დრამისა და თეატრის მხატვრულ-სტრუქტურულ კომპონენტებს (პროლოგი, ეპილოგი, გუნდი, „გაუცხოების“ ელემენტები და სხვ) და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „სუბიექტ-ობიექტის გამხოლოებამ შინაარსის სფეროში შეცვალა არა მარტო ადამიანთა შორის ურთიერთობა, რასაც კლასიკური დრამატული ფორმა ემყარებოდა. არამედ „კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა თვით შინაარსი და დაშალა დრამატული ფორმა“. როგორც მოსალოდნელი იყო, ექსისტენციალიზმის „ახალ კლასიკურ“ დრამას ჩონდი ბრეჰტის „ეპიკურ დრამაზე“ მაღლა აყენებს. მისი აზრით, თანამედროვე დრამის ახალი „კლასიკური“ ფორმა არ შეიძლება სოციალური თემატიკის საფუძველზე განვითარდეს.[1]

* * *

მეცნიერული მსოფლმხედველობისა და რეალისტური ხელოვნების მიღწევათა საფუძველზე მარქსისტულმა ესთეტიკამ დიდი ხანია დაძლია ვულგარულ-სოციოლოგიური და ფორმალისტური შეხედულებები ლიტერატურათმცოდნეობაში. საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა დღესაც წარმატებით იცავს იმ მეთოდოლოგიურ პრინციპებს, რომლებიც რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის მტრებთან მძაფრ იდეოლოგიურ ბრძოლაში ჩამოყალიბდა. ჩვენ ვერ მივიღეთ ე. შტაიგერის, ვ. კაიზერისა და მათ მიმდევართა ფორმალურ-სტრუქტურალისტურ თვალსაზრისსაც, რომელიც სოციალური ფაქტორების ზემოქმედებას შემოქმედების პროცესში ანტიესთეტიკურად აცხადებს და ხელოვნების ნაწარმოების ანალიზს „შინაგანი იმანენტური სტრუქტურისა“ თუ „ენობრივი სტრუქტურის“ მიხედვით მოითხოვს. „ხელოვნების ნაწარმოები წარმოიქმნება არა როგორც

[1] Szondi, Peter, Theorie des modernen Dramas, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M, 1955, S. 10-11, 137 uo.

სხვა რაღაცის ასახვა, არამედ როგორც თავის თავში ჩაკეტილი სტრუქტურა", – ამბობს ვ.კაიზერი. ჩვენთვის კი ხელოვნების ნაწარმოები ხელოვანის სინამდვილესთან რთული, დიალექტიკური ურთიერთობის შედეგად იქმნება. ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების, ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკას, ჩვენთვის „ყოველი ახალი მხატვრული ნაწარმოები მხატვრული აღმოჩენაა როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის სფეროში"... „სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორების მეტად რთული შენადნობისაგან მიიღება მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ესთეტიკური რეალობა... ამ ესთეტიკურ რეალობას სასწაულებრივი თვისება აქვს. ის მკითხველს აწვდის ორმაგ ინფორმაციას: სინამდვილეზე და ხელოვნებაზე, მოგვითხრობს სამყაროზე, და იმაზეც, როგორ უყურებს მას ხელოვანი", – წერს ა. მიასნიკოვი სპეციალურ გამოკვლევაში „სოციალისტური რეალიზმი და მხატვრულ ფორმათა შესწავლა".[1]

ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკურ ურთიერთობას შესანიშნავად გვიხსნის კ. ფედინი: „ნაწარმოების იდეურობას განსაზღვრავს მისი შინაარსის ყველა ნაწილის ერთობლიობა, ხოლო ნაწარმოების მხატვრულობა არის მისი ფორმის ყველა ელემენტისა და შინაარსის ორგანული მთლიანობა. როცა ვშლით იდეურობისა და მხატვრულობის შეკრულ ცნებას, ჩვენ პრაქტიკულ საქმიანობაში მივდივართ შინაარსისა და ფორმის შეკრულ ცნებამდე".[2]

მხატვრული ნაწარმოების ფორმა ცხოვრებისეული შინაარსის ფორმაა და არა უსიცოცხლო, მკვდარი „ფორმა", რომლიდანაც „ცხოვრება წავიდა" (თ. მანი). ახალი ფორმა ახალ შინაარსთან ურთიერთობის ასპექტში უნდა განვიხილოთ ყოველთვის, ამასთანავე, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს ურთიერთობა არაა მექანისტური, მარტივი და სწორხაზოვანი. შინაარსისა და ფორმის ჭეშმარიტად მხატვრული სინთეზისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მწერლის მსოფლმხედველობას, იდეურ პოზიციას, რაც მას საშუალებას აძლევს თავისუფლად აირჩიოს თემა, პრობლემა, კითხვები, მხატვრული საშუალებები და

---

[1] Масников А. Проблемы Художественной формы социалистического реализма, т.1 М., 1971, стр. 20,38, 47.

[2] Федин К. Писатель. искусство, время, М., 1957, стр. 416.

მხატვრული გადაწყვეტა. მწერალმა უნდა იცოდეს ცხოვრება, საზოგადოების ისტორია, ხალხის ფსიქიკური წყობა, ხალხის ფსიქოლოგია. ამასთანავე „მან უნდა იცოდეს არა მარტო საზოგადოების ისტორია, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებში ამ ისტორიის ასახვის ფორმებიც. ხელოვანის წინ, ასე ვთქვათ, ორი სინამდვილეა: რეალური ცხოვრების სინამდვილე და ის მხატვრული სინამდვილე, რომლებიც ნაწარმოებშია ნაჩვენები".[1] აღნიშნულ ფაქტორებთანაა დაკავშირებული მწერლის ნოვატორობის პრობლემა, ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემა, ტრადიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის საკითხები. „კლასიკოსების შესწავლა, – ამბობდა ა. ფადეევი, – აუცილებელია, უპირველეს ყოვლისა, დავუკავშიროთ ახალი ცხოვრების შესწავლას, ვინაიდან ახალი ცხოვრება გვკარნახობს ახალ ფორმებს, მისი გამოხატვის ახალ საშუალებებს. უაღრესად ცდება ის ვინც ფიქრობს, რომ ახალი ფორმების გამოგონება ჩაკეტილ ოთახში შეიძლება. მხოლოდ ახალი შინაარსი წარმოშობს ახალ ფორმას".[2]

სოციალისტური რეალიზმი არ ზღუდავს მწერლის შემოქმედებითს ინდივიდუალობას, არ აკანონებს სინამდვილის მხატვრული ასახვის ფორმებსა და საშუალებებს. პირიქით, სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებში შეიძლება ძლიერი იყოს დადებითი იდეალი და კრიტიკული საწყისი, შემოქმედებითი პათოსი და რომანტიკული ოცნება, მწერალმა შეიძლება გამოიყენოს როგორც „ყოფითი" რეალიზმისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ფორმები, ასევე მხატვრული პირობითობის ცნობილი საშუალებანი. თუ მწერლის იდეური პოზიცია სწორია, მაშინ არარეალისტური ლიტერატურის მხატვრული არსენალიდან აღებული ფორმები სხვა შინაარსით ივსება, ასეთი ხერხების დანიშნულება სხვაა. ჯერ კიდევ 1926 წელს ა. ლუნაჩარსკი წერდა: „რევოლუცია გაბედულია, უყვარს სიახლე, სინათლე... იგი სიამოვნებით იღებს რეალიზმის გაფართოების იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც არსებითად მისივე სფეროშია. მას შეუძლია მიიღოს ფანტასტიკური ჰიპერბოლა, კარიკატურა, ყოველგვარი დეფორმაცია, თუ ამ დეფორმაციათა მიზანია გამოავლი-

[1] Фадеев А. За тридцать лет, М., 1957, стр. 565.

[2] Масников А. Социалистичесеий реализм и изучение художественных форм („Проблемы худож. формы..." стр. 21).

ნოს შინაგანი რეალური არსი მხატვრული გარდაქმნის გზით...“ მისივე სიტყვებია: პირობითობა, ფანტასტიკა, გროტესკი, კარიკატურა, სავსებით შესაძლებელია ჩვენს ხელოვნებაში, მაგრამ იმ პირობით, თუ ისინი შეასრულებენ ისეთ ფუნქციას, რომელიც ხელს შეუწყობს სინამდვილის ღრმად გაგებასა და მხატვრულ ახსნას“.[1] ამავე აზრს იცავენ ა. ფადეევი, კ. ფედინი, ვს. ვიშნევსკი და სხვები. ამავე აზრს თავიდან ბოლომდე პრინციპულად იცავს ბერტოლტ ბრეჰტიც. თუ ჩვენ უარვყოფთ, – წერს მ. ხრაპჩენკო, – მაიაკოვსკის, ბრეჰტისა და მხატვრული სიტყვის სხვა ოსტატთა ძიებასა და მიგნებას ფორმის, სტილის სფეროში, რაც ზოგიერთს ანტიესთეტიკურად მიაჩნია, „ამით უარვყოფთ თვით ლიტერატურის ესთეტიკური განვითარების პრინციპებს“.[2]

საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობამ უკანასკნელ წლებში ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის ბევრი მნიშვნელოვანი პრობლემა გადაწყვიტა. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი პრინციპული საკითხის გამო (სოციალისტური რეალიზმი და სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობანი, კრიტიკული და რომანტიკული ტენდენციები სოციალისტურ რეალიზმში, რეალისტური ასახვის მხატვრული სპეციფიკა და კანონზომიერებანი, სოციალისტური რეალიზმის ნოვატორული მხატვრული ფორმა, ცალკეული ჟანრების სპეციფიკური ნიშნები და სხვ.) დღესაც გრძელდება ცხარე კამათი, რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის გენეზისისა და ძირითადი პრინციპების გარკვევას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ბრეჰტის შემოქმედების შესწავლისა და ხელოვნების ისტორიაში მისი ადგილის განსაზღვრისათვის.

ჩვენ შეგნებულად გავამახვილეთ ყურადღება ზოგიერთ მეთოდოლოგიურ, თეორიულ საკითხზე, ვინაიდან როგორც ირკვევა, ლიტერატურისმცოდნეთა ერთ ნაწილი კვლავ სადაოდ ხდის რეალიზმის პრობლემის ცალკეულ ასპექტს, რომელიც ჩვენი აზრით, კარგა ხანია სათანადოდ არის შესწავლილი მეცნიერებაში, აი რას წერს ბ. სუჩკოვი თავის სტატიაში „სოციალისტური რეალიზმის თანამედროვე ასპექტები“: „ლიტერატურისმცოდნეთა ზოგიერთ წრეებში გაბატონებულია შეხედულება, რომ რეალიზმისთვის, დამახასიათებელია მხატ-

---

[1] Проблемы Художественной формы..., стр. 55, 60.

[2] Храпченко М, Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., изд. 2 1972, стр. 150.

ვრული გამომსახველობის მხოლოდ ერთი ფორმა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს მხოლოდ ცხოვრებისმაგვარ სახეს. ასახვის პირობითი ფორმები განიხილება როგორც რეალიზმიდან უკანდახევა, თითქმის როგორც დათმობა მოდერნიზმის ესთეტიკის წინაშე. ამასთანავე არ იკვლევენ და ანგარიშს არ უწევენ პირობითობის ხასიათს, ვერ ხედავენ, რომ პირობითობა სოციალისტური რეალიზმის სისტემაშია კონცენტრირებული და მახვილი ფორმით წარმოგვიდგენს ცხოვრების არსებით მხარეებს, რომ იგი არის სინამდვილის შემეცნებისა და განზოგადების ერთ-ერთი სახე".[1]

* * *

„ეპიკური" დრამის პრობლემა ბრეჰტის ესთეტიკაში, „ეპიკური" დრამის ფორმისა და შინაარსის თავისებურებანი ჯერ კიდევ არ არის სრულად და ყოველმხრივ შესწავლილი. ამის მიზეზი ძირითადად თვით ბრეჰტის ესთეტიკური კონცეფციის სინთეზური ბუნებაა. უკანასკნელ დრომდე აშკარად იგრძნობოდა ფაქტობრივი მასალის ნაკლებობაც. ჯერ კიდევ არა გვაქვს ბრეჰტის თხზულებათა ისტორიულ-კრიტიკული გამოცემა. ბრეჰტის ესთეტიკური კონცეფცია ორგანულად აერთიანებს მოაზროვნისა და პრაქტიკული მოღვაწის, დრამატურგისა და რეჟისორის ზოგად-თეორიულ, ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ, თეატრალურ და ლიტერატურულ-კრიტიკულ შეხედულებებს. ამ გაგებით ვუწოდეთ მას სინთეზური. მკვლევართა ერთი ნაწილი ივიწყებს ამ ფაქტს, გადამწყვეტ მნიშვნელობას ბრეჰტის თეატრალურ მოღვაწეობას ანიჭებს, ნაკლებ ყურადღებას აქცევს თეორიულ-ესთეტიკურ საკითხებს, ხოლო პიესების ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზის საჭიროებას საერთოდ არ უარყოფს. ვერნერ ჰეხტი, ბრეჰტის ნაწარმოებთა ერთ-ერთი ცნობილი გამომცემელი და მკვლევარი, „ბერლინერ ანსამბლის" ყოფილი თეატრალური დრამატურგი, მაგალითად, აკრიტიკებს ბრეჰტის დრამატურგიასა და გერმანული ლიტერატურის ისტორიის თვალსაჩინო სპეციალისტებს ვერნერ მიტენცვაისა

[1] Сучков Б. Современные аспекты теории социалистическово реализма („Вопросы литературы", 1974, №5, стр. 25).

და ჰანს კაუფმანს იმისათვის, რომ ისინი კვლევის პროცესში ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდს იყენებენ და ბრეჰტის პიესების ესთეტიკური ბუნებისა და უანრული თავისებურების შესწავლას ცდილობენ. ჰეხტს მოჰყავს ერთი ადგილი ბრეჰტის საუბრიდან ჟურნალისტ გილიემინთან (1926): „ნამდვილ თეატრალურ პიესას საერთოდ მაშინ გაიგებ, როცა სცენაზე იხილავ", იმოწმებს ჰეგელს („ინტერესთა მოძრაობა, მოქმედების საფეხურების მიხედვით განვითარება, ხასიათების ურთიერთზემოქმედების ხარისხის, მათი ქცევისა და გამოსვლის მიზანშეწონილობა და ჭეშმარიტება ძნელია თეატრალური წარმოდგენის გარეშე საბოლოოდ შეაფასო"), შილერს („ტრაგიკული პოეტური ნაწარმოები დასრულებულ სახეს თეატრალური წარმოდგენის მეშვეობით იღებს") და ასეთ დასკვნას აკეთებს: ბრეჰტის მუშაობის მეთოდი გულისხმობს პიესის სცენაზე შემოწმებას. შემოწმების პროცესში გროვდებოდა „შენიშვნები პიესაზე". „შენიშვნები" ავსებენ პიესებს არა მარტო თეატრის მუშაკებისათვის, არამედ მკითხველებისა და მაყურებლებისათვისაც. ლიტერატურათმცოდნეები ჩვეულებრივ გვერდს ვერ აუვლიან ამ „შენიშვნებს", მაგრამ აქედან აკეთებენ ზოგად დასკვნებს, ნაცვლად იმისა, რომ ისინი კონკრეტულად სცენას დაუკავშირონ".[1] იქვე ჰეხტი ლაპარაკობს დრამისა და თეატრის დიალექტიკურ ურთიერთობაზე, იმაზე, რომ „აუცილებელია თეატრალური წარმოდგენის გათვალისწინება პიესის ინტერპრეტაციის დროს", რასაც უნდა დავეთანხმოთ, მაგრამ მთლიანად წერილი „სამი სიძნელე ბრეჰტის ახსნის პროცესში" ლიტერატურათმცოდნეთა წინააღმდეგაა მიმართული და ისეთ არგუმენტებს შეიცავს, რომელთაც ვერ გავიზიარებთ. „მესამე სიძნელე", მაგალითად, ჰეხტის თქმით, „წარმოიშობა მაშინ, როცა ბრეჰტის პიესებს რომელიმე ლიტერატურულ უანრამდე დავიყვანთ. ძველი სტილის ლიტერატურული ანალიზი, – წერს შემდეგ ჰეხტი, – არაა კვლევის არაადეკვატური მეთოდი ბრეჰტის პიესებისათვის და მეცნიერულადაც საეჭვოა..." ძნელი სათქმელია, ანალიზის რომელ „ძველ სტილზეა" აქ ლაპარაკი, ის კი უდავოა, რომ ბრეჰტის პიესების უანრული ბუნებისა და სტრუქტურის გარკვევა აუცილებელია. ვერნერ ჰეხტი კვლევის ე. წ. „თეატრალური"

[1] Hecht, W., Sieben Studien über Brecht, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, a/M, 1972, S. 215-216.

მეთოდის მომხრეა, მას ნაკლებად აინტერესებს პიესების ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზი. ამ მეთოდის ერთგულია თეატრმცოდნეთა ერთი ნაწილი (მაგალითად, ბ. ზინგერმანი), რომლებიც იზიარებენ იმ თვალსაზრისს, რომ „მიუხედავად ყოველგვარი პოეტური ღირსებებისა, ბრეჰტის პიესა „სცენარია სპექტაკლებისათვის... თვით პიესაში კიდევ არ არის ჰარმონია...".[1] ზოგადი მნიშვნელობით, ცხადია, ყოველი პიესა შეიძლება ჩავთვალოთ „სცენარად სპექტაკლისათვის", მაგრამ „სპექტაკლის ჰარმონიის" გარდა არსებობს „პიესის ჰარმონიაც რომელიც შესწავლას მოითხოვს. მართალია, დრამატურგი (მით უფრო ბრეჰტი, რომელიც რეჟისორიცაა) ხშირად ანგარიშს უწევს თეატრის სტილს, რეჟისორის მანერას, მსახიობთა თამაშსაც კი, მაგრამ მაინც ფაქტია, რომ „პიესის ჰარმონია" ერთადერთია და განუმეორებელი, ხოლო „სპექტაკლის ჰარმონია" იმდენჯერ შეიცვლება, რამდენი რეჟისორიც დადგამს მას.

ბრეჰტის შემოქმედების ე. წ. „სინთეზურ" შესწავლას მოითხოვს ვ. კლიუევი. „ერთადერთი სწორი მიდგომა, – წერს ის წიგნში „ბრეჰტის თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები" (1966), – ბრეჰტის ესთეტიკისადმი შეიძლება იყოს, ასე ვთქვათ, სინთეზური მიდგომა, ე. ი. თეატრმცოდნეობის მნიშვნელოვანი დოზის გამოყენებით, რადგან მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის დროს იკარგება მხოლოდ ბრეჰტის შემოქმედებითი „მეთოდის არსი". წიგნის ავტორი იმასაც აღიარებს, რომ ბრეჰტის დრამა სპეციალურ ლიტერატურათმცოდნეობით გამოკვლევასაც იმსახურებს", მაგრამ აშკარაა, რომ „სინთეზური მიდგომის" დროსაც უპირატესობას თეატრმცოდნეებს ანიჭებს.[2] ვ. კლიუევის დასახელებული წიგნი სპეციალური გამოკვლევაა ბრეჰტის ესთეტიკაზე, მის ავტორს ანგარიში უნდა გაეწიოს. უდავოა, რომ თეატრალური პრაქტიკის ცოდნა აუცილებელია ბრეჰტის დრამატურგიისა და ესთეტიკის მეცნიერული შესწავლისათვის, მაგრამ ამისათვის ლიტერატურათმცოდნეებისა და თეატრმცოდნეების საგანგებო „სინთეზი" საჭირო არაა. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ლიტერატორი, რომელიც დრამის სპეციფიკას სწავლობს, საკმაოდ კარგად იცნობს თეატრის თეორიასაც. ყოველ შემთხვევაში, ბრეჰტის „ეპიკური" დრამის

---

[1] Зингерман Б. О театре Брехта (см. „Жан вилар и другие", М., 1964, стр. 154.

[2] Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта М., 1966, стр. 17.

შესწავლა „ეპიკური“ თეატრის თეორიის გარეშე სასურველ შედეგს არ მოგვიტანს. ბრეჰტის პიესა არაა ე. წ. „საკითხავი პიესა“, იგი დრამატული ნაწარმოებია, რომელიც „მხოლოდ სცენაზე ცოცხლობს“. სცენის გარეშე იგი ისეა, როგორც „სული სხეულის გარეშე“ (გოგოლი). აქედან ლ. ტიმოფეევი თავის „ლიტერატორის თეორიის საფუძვლებში“ ასეთ დასკვნას აკეთებს: „დრამის წაკითხვა არ გვაძლევს სრულ წარმოდგენას მის შინაარსზე. იგი საბოლოოდ სცენაზე განსახიერდება“.[1] ამ თვალსაზრისს ბევრი დამცველი ჰყავს. მიუხედავად ამისა, ტრადიციული დავა ლიტერატურული და თეატრალური კრიტიკის წარმომადგენელთა შორის დრამის ესთეტიკური ბუნების გამო დღესაც გრძელდება. ჩვენ არ ვაპირებთ ჩავერიოთ ამ დავაში, გვინდა მხოლოდ მხარი დავუჭიროთ იმ აზრს, რომელიც გატარებულია ა. კარიაგანის წიგნში „დრამა როგორც ესთეტიკური პრობლემა“ (1971). დრამას ვერ მოვწყვეტთ ლიტერატურას. ლიტერატურათმცოდნეობასა და თეატრმცოდნეობას შორის არ შეიძლება „შეუვალი საზღვრის“ დაწესება. „ლიტერატურა და თეატრი მთელი ისტორიის მანძილზე განუყოფლადაა დაკავშირებული ერთმანეთთან, როგორც იდეურად, ასევე მხატვრულად. ალბათ, მათ შორის კავშირი უფრო მჭიდროა, ვიდრე ხელოვნების რომელიმე ორ სხვა დარგს შორის, უბრალოდ რომ ვთქვათ, თეორიულად ზერელობა იქნება, თუ სათანადოდ. არ შევაფასებთ იმ ძლიერ და ნაყოფიერ გავლენას, რომელსაც ახდენდა და დღესაც ახდენს ლიტერატურა თეატრზე“. კარიაგინი აღნიშნავს, რომ დრამატული ხელოვნება არასოდეს არ ყოფილა ისეთი „სინთეზური“, როგორც დღეს. სხვადასხვა ფორმებისა და ჟანრული ელემენტების თანაარსებობა ხელოვნების ერთ სახეობაში (მაგალითად, ეპიკური და ლირიკული ელემენტები დრამაში), მისი სიტყვებით, ობიექტური ისტორიული კანონზომიერებაა, რომელიც განსაზღვრა სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთობის დღევანდელმა პროცესმა. საჭირო გახდა თვით მეთოდოლოგიური პრინციპების გაფართოება, რადგან, ერთი შეხედვით, ლიტერატურისათვის ბუნებრივი „ეპიკურის“ პრობლემაც კი, როგორც ეს ნათელია ბრეჰტის დრამატურგიის მაგალითზე, „თითქმის გადაუჭრელი პრობლემაა თეორიაში, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობის ჩარჩოებში დარ-

[1] Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971, стр. 395.

ჩება“. კარიგიანი თანამედროვე დრამას განიხილავს როგორც „ფორმას, რომელიც ლიტერატურას ეკუთვნის, მაგრამ ამავე დროს დაკავშირებულია თეატრთან, მის მხატვრულ კანონებთან“. ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი, ისე როგორც ბლოკის ლირიკული დრამები ან დოვჟენკოს „დრამატული კინო-პოემები“ ახლებურ-მეთოდოლოგიურ მიდგომას მოითხოვს, ვინაიდან ისინი შედეგია მხატვრული ფორმების სინთეზისა და დიფერენციაციის იმ რთული პროცესისა, რომელიც ნიშანდობლივია თანამედროვე ხელოვნებისათვის. საკმარისია ითქვას, რომ ხელოვნების ისტორიამ არ იცის ამგვარი „ამბოხება ჟანრებისა“ (ი. ბეხერი); ეპოსი, ლირიკა და დრამა თანამედროვე ხელოვნების „ელემენტარული ნაწილაკები“ გახდა.[1] მიუხედავად ამისა, საფუძველს მოკლებულია ყოველგვარი მტკიცება იმისა, რომ დრამის კლასიკური ფორმა დაიშალა, რომ ტრადიციული ელემენტები დაიმსხვრა. როგორადაც არ უნდა შეიცვალოს დრამის არსებითი ნიშნები (მოქმედების ერთიანობა, დრამატული კონფლიქტი, ხასიათები, დიალოგი, სასცენო სტრუქტურა და სხვ.) და მათი გამოვლენის კონკრეტული ფორმები, როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს „ჟანრების ამბოხება“, დრამის ძირითადი პრინციპების რღვევისა და გადაფასების ტენდეცია, რასაც ისევე როგორც კარიაგინი, სხვა ავტორებიც ობიექტურ კანონზომიერებად მიიჩნევენ,[2] მაინც ვერ დავეთანხმებით იმ ავტორებს, რომლებიც დრამატული ხელოვნების კრიზისზე ლაპარაკობენ. ცალკეული დარგების, სახეობებისა და ჟანრების ურთიერთობის, სინთეზისა და დიფერენცირების პროცესი თანამედროვე რეალისტურ ხელოვნებაში, რაც მხოლოდ ამდიდრებს მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკურ შინაარსს, მკვეთრად უნდა გავმიჯნოთ კლასიკური დრამატული ფორმების ნიჰილისტური უარყოფის იმ ტენდენციისაგან, რომელიც განსაკუთრებით გაძლიერდა „აბსურდის თეატრის“ თეორიასა და პრაქტიკაში. „ავანგარდისტული ნოვატორობის“ ნიმუშებს (ბეკეტის, იონესკოს პიესები), ე. წ. „ანტიდრამას“ არაფერი აქვს საერთო იდეური და მხატვრული სრულყოფის ობიექტურ პროცესთან, რომელიც განსაზღვრავს თანამედროვე რეალისტური დრამატურგიის ხასიათს. აღნიშნული ობიექტური პროცესის გამოხა-

[1] Карягин А. А. Драма как эстетическая категория, М., 1971, стр. 11, 21, 22.

[2] Сахновский-панкеев В. Драма, изд. „искусство“, Ленинградское отд., 1969, стр. 213.

ტულებაა ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამაც, სოციალური მოვლენების ფართოდ ასახვის მიზნით მასში შეცვლილია დრამის ტრადიციული სტრუქტურა, გაძლიერებულია „ეპიკური“ ელემენტები, მაგრამ ამით არ შეცვლილა თვით დრამის არსი, როგორც ს. ვლადიმიროვი ამბობს, – „ბრეჰტის პიესებს შეიძლება ვუწოდოთ ეპიკური, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ისინი არ არიან სრულფასოვანი დრამები“.[1]

მეოცე საუკუნის შუა პერიოდის დრამატურგიაში მიმდინარე პროცესების საერთო მიმოხილვა მოცემულია ა. ანიკსტის კრიტიკულ ნარკვევში „მეოცე საუკუნის შუა პერიოდის დრამა (ქრონიკა კომენტარებით)“. ნარკვევში განხილულია ბ. ბრეჰტის, ა. მილერის, ჟ. ანუის, ფრ. დიურენმატის, მ. ფრიშის, პ. ვაისის, ჯ. ოსბორნის და სხვათა პიესები. ა. ანიკსტის აზრით, თანამედროვე დრამაში აშკარად შეინიშნება: სოციალური ტენდენციისა და კრიტიციზმის გაძლიერება, ინტელექტუალიზმის მძლავრი ნაკადი, ისტორიული ფაქტებისა და დოკუმენტების ფართოდ გამოყენება და სხვ. განვითარდა დრამის ისეთი ჟანრული ვარიანტები, როგორიცაა ინტელექტუალური დრამა, პოლიტიკური პიესა, დოკუმენტური დრამა; ფართოდ გავრცელდა პოლიტიკური სატირა, სატირული იგავი („პრიტჩა“) და სხვ. წამყვანი მნიშვნელობა მოიპოვა ბრეჰტის „ეპიკურმა“ დრამამ და თეატრმა. ბრეჰტის გავლენა ძლიერი ფაქტორი გახდა თანამედროვე კრიტიკულ-რეალისტური დრამის (ვაისი, ჰოხჰუტი, ფრიში და სხვ.) განვითარებისათვის, უფრო მეტიც. 50-იანი წლების ბოლოს, ანიკსტის სიტყვებით, „დაიწყო ბრეჰტის მეორე აღმოჩენა“ (პირველი მოხდა 20-იან წლებში და დაკავშირებულია „სამგროშიან ოპერასთან“). ამ დროიდან ბრეჰტის დრამატურგია და თეატრალური მეთოდი ძლიერ გავლენას ახდენს დასავლეთის მთელ თეატრალურ კულტურაზე“.[2] ჩვენ დავუმატებთ, რომ ეს გავლენა ასევე იგრძნობა საბჭოთა და საზღვარგარეთის სოციალისტური ქვეყნების თეატრსა და დრამატურგიაში (რ. სტურუას სპექტაკლები, არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“, ბაიერლის „ფრაუ ფლინცი“ და სხვ.).

ინტელექტუალიზმისა და სოციალური კრიტიციზმის პრობ-

---

[1] Владимиров С. Действие в драме, изд. „Искусство“, Ленинградское отд., 1972, стр. 148.

[2] Аникст А. Западная драма середины XX века. (хроника с комментариями), см. „Современный зарубежный театр“, М., 1969, стр. 17,18, 28.

ლემას თანამედროვე თეატრში განიხილავს ტ. ბაჩელისიც კრიტიკულ ნარკვევებში „ინტელექტუალური თეატრი“. მკვლევარის ყურადღების ცენტრშია თანამედროვე რეალისტური ინტელექტუალური თეატრი (ბრეჰტი) და მისი განვითარების გზები. ექსისტენციალისტურ დრამასთან შეპირისპირების ასპექტში ტ. ბაჩელისი განიხილავს „ეპიკური“ თეატრის მეთოდოლოგიურ პრინციპებს და უჩვენებს იმ ძირეულ განსხვავებას, რომელიც არსებობს ბრეჰტის თეატრსა და ექსისტენციალისტურ თეატრალურ ხელოვნებას შორის. ამავე დროს ხაზგასმულია ბრეჰტის პირდაპირი გავლენა თანამედროვე დრამატურგიასა და თეატრზე.[1]

გორკის „ეგორ ბულიჩოვის“ გამო ნემიროვიჩ-დანჩენკოს უთქვამს: „ესაა მთლიანი დრამატული ნაწარმოები, მაგრამ უფრო მეტია, ვიდრე პიესა“. „უფრო მეტი ვიდრე პიესა“, – ეს სიტყვები, – წერს მ. კურგინიანი, – კარგად გამოხატავს მეოცე საუკუნის რეალისტური დრამატურგიის სპეციფიკას, რომელიც რელიეფურად გამოჩნდა გორკისა და ბრეჰტის შემოქმედებაში. გორკისა და ბრეჰტის „დიდი დრამისათვის“ მისივე სიტყვებით, დამახასიათებელია სინთეზური ფორმა, რომელიც მივიღეთ როგორც დრამატული ჟანრების სტრუქტურული ელემენტების ორგანული შეერთების, ასევე დრამისა და ეპოსის რთული ურთიერთზემოქმედების შედეგად; „დიდი დრამის“ სინთეზურ ფორმას, – შენიშნავს კურგინიანი, – გავყავართ არა მარტო დრამის ჟანრის, არამედ საერთოდ ჟანრის ფარგლებიდან, დრამის თანამედროვე თეორია მოითხოვს შევისწავლოთ „დრამტული გვარისა და ჟანრების შედარებით უცვლელი, „მარადიული“ ნიშნების ურთიერთობა გარდამავალ, ცვალებად ნიშნებთან, დრამისა და სხვა გვარეობათა ფორმების სინთეზური კავშირი, დრამატული ჟანრების რთული ურთიერთობა ერთმანეთთან... დრამის თეორიაში მთავარია... ავხსნათ ფორმის შინაარსობრივი სპეციფიკა, აგრეთვე ისტორიული პირობები, რომლებიც ამ ფორმას წარმოშობს, აყალიბებს, განსაზღვრავს მის განვითარებას, ტრანსფორმაციას“...[2] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).

რა არის „დიდი დრამის“ სინთეზური ფორმის არსებითი

---

[1] Бачелис Т. Интеллектуальный театр, Там же, стр.48, 49, 67, 73).

[2] Кургинян М. С. Драма (см. „Теория литературы“, Роды и жанры литературы, М., стр. 236, 239, 351).

ნიშანი? რაში გამოიხატა და რით დაიწყო ცვლილება დრამის ძირითად სტრუქტურაში? – კითხულობს კურგინიანი და იქვე პასუხობს: მთავარი და არსებითია მოქმედების ორპლანიანობა, რამაც თანდათან დრამის სხვა სტრუქტურული ელემენტებიც შეცვალა. ეს ნიშანი, მისი აზრით, შესამჩნევი გახდა ათიანი წლების ბოლოს და ოციან წლებში, განსაკუთრებით გამოიკვეთა ოცდაათიან წლებში მას შემდეგ, რაც რეალისტური დრამის გმირთა საზოგადოებრივ -პოლიტიკური პოზიცია თვით მოქმედების პრინციპი გახდა. შესაბამისად, დრამაში შეიცვალა როგორც პერსონაჟთა ურთიერთობა, ასევე თითოეული მათგანის დამოკიდებულება საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი. პირველს (პერსონაჟთა ურთიერთობას) კურგინიანი უწოდებს პირად ურთიერთობათა პლანს ან კერძო პლანს, ხოლო მეორეს (გმირის, პერსონაჟის ურთიერთობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან) – იდეოლოგიურ პლანს ან ზოგად პლანს. ურთიერთმიმართება დასახელებულ პლანებს შორის ცვლის დრამის სტრუქტურასა და ესთეტკურ ბუნებას. ორპლანიანობა, – შენიშნავს კურგინიანი, – არ ნიშნავს მოქმედების ერთიანობის დარღვევას დრამაში. მას დრამატურგი მიმართავს მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გააძლიეროს ნაწარმოების სოციალური ტენდენცია, ფართოდ და სრულად ასახოს საზოგადოების მამოძრავებელი ძალები, ისტორიული მოვლენები. ბუნებრივია, რომ დრამატურგი ცდილობს გააძლიეროს ნაწარმოების ზოგადი, იდეოლოგიური პლანი, საამისოდ ეძებს ახალ მხატვრულ საშუალებებსა და კომპოზიციურ ხერხებს. სწორედ ამ ძიებაში გაცოცხლდა, გაძლიერდა და ახალ საფუძველზე სისტემის სახით ჩამოყალიბდა ეპოსის ელემენტები, სწორედ აქ იწყება დრამის შეგნებული ეპიზირება, რამაც თვისებრივად ახალ „ეპიკურ“ დრამამდე მიგვიყვანა. როგორც კურგინიანი წერს, ეპიკური თავისუფლება, ეპიკური სიფართოვე და სისრულე გორკისა და ბრეჰტის ტიპის მწერლებმა საერთო ანუ იდეოლოგიური პლანის გაძლიერებისა და გამოკვეთისათვის გამოიყენეს. „ეპიკური“ მათთვის ავტორისეული იდეის, ნაწარმოების სოციალური ტენდენციის მხატვრული გაშლის ძირითადი სფერაა და ამიტომაა, რომ ჩვენ, განსხვავებით კურგინიანისაგან, ამ პლანს „ეპიკურს“ ვუწოდებთ. „ეპიკური“ დრამის ცნებაც გამართლებულია სწორედ იმიტომ, რომ რეალისტური დრამის გარკვეული სახეობის სპეციფიკას „ეპიკური“ პლანი, „ეპიკური სტრუქტურა“, ფორ-

მისა და შინაარსის „ეპიზირება“განსაზღვრავს. ბრეჰტისეული „ეპიკური“ დრამა გულისხმობს პოლიტიკურ მიზანსწრაფვას, გამოკვეთილ სოციალურ ტენდენციას, ავტორისეული იდეის, კურგინიანის ცნებები რომ ვიხმაროთ, ზოგად ანუ იდეოლოგიურ პლანში გაშლას, ამ წამყვან ფუნქციას, მის ურთიერთობას კერძო, დრამატულ პლანთან. ჩვენ ამ გაგებით ვლაპარაკობთ „ეპიკური“ და დრამატული პლანების ურთიერთობაზე ბრეჰტის პიესებში. პრინციპულად სადავო დრამაზე სპეციალური გამოკვლევის ავტორთან (მ. კურგინიანთან) არაფერი გვაქვს. მით უფრო, რომ თვითონაც წერს: „გორკისა და ბრეჰტის დრამებში სრულად არის დაცული დრამატული მოქმედების ერთიანობის კანონი. ამასთანავე მათ ბევრად გააფართოეს ამ ერთიანობის საზღვრები და შესაძლებლობები, დრამატული სტრუქტურა მისი სპეციფიკის დაუკარგავად მიუახლოვეს ეპიკურს“. ჩვენი აზრით, კერძოდ ბრეჰტის დრამაზე, შეიძლებოდა მეტის თქმა. ბრეჰტმა იმდენად შეცვალა დრამატული სტრუქტურა, რომ მის პიესას „ეპიკურ“ დრამას უწოდებენ.

სიუჟეტური კომპოზიციის მრავალპლანიანობაზე საგანგებოდ მსჯელობს ე. გორბუნოვაც შრომაში „რეალისტური დრამის თეორიის საკითხები“. მოქმედების რამდენიმე პლანში გაშლა, რაც ართულებს დრამის სტრუქტურას, მისი აზრით, აუცილებელია რთული სოციალური ცხოვრების დრამატულ ნაწარმოებში ასახვისათვის. რამდენიმე პლანიდან, მისი სიტყვებით, ერთი შეიძლება იყოს ძირითადი, ხოლო მეორე – დამხმარე. „ცხადია, – წერს ის, – თემის მრავალ პლანში გაშლის თვალსაზრისით დრამის შესაძლებლობანი შეზღუდულია. მაგრამ ცნობილია საკმაოდ ბევრი მაგალითი იმისა, რომ ერთიან დრამატულ იდეას დამორჩილებული ძირითადი და დამატებითი პლანები კი არ არღვევენ მოქმედების ერთიანობას, არამედ აღრმავებენ და აფართოებენ მის იდეურ შინაარსს. ასეთია გორკის თითქმის ყველა პიესა. ასეა აგებული მოქმედება ვს. ვიშნევსკის დრამატურგიაში და ადრეულ პოგოდინთან, კორნეიჩუკის ზოგიერთ პიესაში და განსაკუთრებით ბრეჰტის შემოქმედებაში. არ იქნება გადაჭარბება იმის თქმა, რომ მისწრაფება მრავალპლანიანი სიუჟეტური კომპოზიციისაკენ უახლესი დროის დრამატურგიის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ტენდენციაა. იგი დაკავშირებუ-

ლია შინაარსის ეპიკური გარღმავებისაკენ მისწრაფებასთან".[1]

„ეპიკური გაღრმავება", დრამის ეპიზაცია და ლირიკული ელემენტები პიესაში, შენიშნავს გორბუნოვა, არ მოასწავებს დრამის ძირითადი სტრუქტურის დაშლას, პირიქით, ამდიდრებს მის იდეურ-ესთეტიკურ შინაარსს. მეტ გასაქანს აძლევს დრამატურგის შემოქმედებითს ფანტაზიას, მრავალფეროვანს ხდის დრამატული მოქმედების ჟანრულ-სტრუქტურულ ფორმებს. დრამის ეპიზაცია, ისე როგორც ეპოსის დრამატიზაცია – ერთიანი პროცესია თანამედროვე რეალისტურ ლიტერატურაში – ვკითხულობთ დასახელებულ შრომაში. ეს პროცესი კანონზომიერია და განაპირობა ხელოვნების კავშირის განმტკიცებამ ცხოვრებასთან, მწერლის იდეურმა აქტიურობამ, რაც ხელს უწყობს ისტორიულ პროგრესსა და ახალ ცხოვრებას..." მხოლოდ ამ საფუძველზე შეიძლება გავიგოთ მრავალპლანიანობა რეალისტურ დრამაში (დრამატული და ეპიკური, შინაგანი და გარეგანი, რეალური და მოჩვენებითი პლანები, მათი მნიშვნელობა, მათი ურთიერთობა), მოქმედების დანაწევრება და წყვეტილობა, ავტორისეული პერსონაჟები და ჩანართები და სხვ. ეპიკური საწყისის, თხრობითი ელემენტების გაძლიერება რეალისტურ დრამაში იდეურ-ესთეტიკური ფაქტორია, რომელიც აფართოებს დრამატურგის შესაძლებლობებს, ხელს უწყობს თვით დრამის, როგორც ჟანრის განვითარებას. ეს დაამტკიცა თვით ცხოვრებამ, ჩვენი დროის რეალისტურმა ხელოვნებამ. ილუზია, რომელსაც „ეპიკური" დრამის ზერელე გაცნობა წარმოშობს („თხრობითი ელემენტი ანელებს მოქმედებას", „ეპიკური" დრამის ფორმა დაშლილია, ეპიკური პიესა არაა კომპოზიცურად შეკრული და სხვ.), მაშინვე გაქრება, თუ გავიგებთ „ეპიკური" დრამის სპეციფიკას, კერძოდ, თუ ჩავწვდებით მოქმედების „შინაგან მექანიზმს, თუ შინაგან მოქმედებას განვასხვავებთ გარეგანი მოქმედებისაგან. შინაგანი მოქმედება კი გულისხმობს აზრის დინამიკას, მოქმედებას დიალოგებში, ფიქრებში, მოქმედებას ქვეტექსტებში, „სტრიქონებს შორის", როგორც სტანისლავსკი იტყოდა, „პიესის წყალქვეშ დინებას". „ეპიკური დრამის აღნიშნული სპეციფიკა კონკრეტული გამოვლენაა ინტელექტუალიზმის იმ ძლიერი ტენდენციისა, რომელიც დამახასიათებელია დრამატული ხელოვნებისათვის

[1] Горбунова Е. Вопросы теории реалистической драмы, М., 1963, стр. 91.

მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ეპოქაში.

„ეპიკური“ დრამის სპეციფიკა, შინაგანი მოქმედების მექანიზმი სწორად ესმის „რეალისტური დრამის თეორიის“ ავტორს, ამიტომ მისი შეხედულებები საკუთრივ ბრეჰტის დრამატურგიაზე ჩვენთვის მისაღებია. იგი წერს: „მოქმედების მრავალპლანიანი წყობა განსაკუთრებით დამახასიათებელია ბერტოლტ ბრეჰტის დრამატურგიისათვის. მეტწილად ბრეჰტი არ ღალატობს მოქმედების ერთიანობის პრინციპს იმ გაგებით, რომ იცავს მთავარი მხატვრული იდეის ერთიანობას და შეუპოვრად ეძებს კომპოზიციის ახალ ხერხებს. ის მუდმივად და წინასწარი განზრახვით მიმართავს მოქმედების მრავალთემიან და მრავალპლანიან სტრუქტურას, რადგან მასში ხედავს დრამის ჰორიზონტების გაფართოებასა და შინაარსის გამდიდრების შესაძლებლობას. ბრეჰტი ესწრაფვის მოქმედების ეპიკურ გაშლას, საზოგადოების სოციალური განვითარების დინამიკის ჩვენებას და ძირითადად აღწევს კიდეც სინამდვილის უფრო მრავალმხრივ, გამოკვეთილად გაშუქებას“.

თანამედროვე დასავლეთის თეატრალურ სამყაროში პოპულარულია უან კოკტოს აფორიზმული თქმა: „დრამატურგიის მისია ის კი არაა, ცხოვრება შეიტანოს თეატრში, არამედ – თეატრი გაიტანოს ცხოვრებაში“. ამ თვალსაზრისის დამცველებისათვის თეატრი ილუზიაა, იგი მოწოდებულია ადამიანი ილუზიის, მითის სამყაროში გაიყვანოს, გადაავიწყოს ამა ქვეყნის უაზრობა და ბოროტება. ამ მიზნით, – ამბობენ ისინი, – „აღორძინდა ანტიკური მითოლოგია და შუა საუკუნეების ალეგორიზმი“, მეოცე საუკუნის დრამატურგები „აშკარად დაუბრუნდნენ ძველ სიმბოლიკურ-ალეგორიულ, მითოლოგიურ ან იგავურ ფორმებს“, გადამწყვეტი მნიშვნელობა კვლავ მიენიჭა მითს, რომელმაც „განვლო გრძელი გზა ჰომეროსიდან ვალერამდე და ფოლკნერამდე“, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ასრულებდა „მნიშვნელოვან მისიას“ (რ. პიკოკი.).

სიმბოლისტურ-ალეგორიული და პირობით-აბსტრაქტული ფორმების გავრცელება თანამედროვე დრამაში ბურჟუაზიული ხელოვნების ზოგიერთმა დამცველმა უნივერსალურ, ტოტალიტარულ პრინციპად გამოაცხადა. ამ ტენდენციას დაუკავშირეს მათ ექსისტენციალისტური დრამა და „აბსურდის“ თეატრის პიესებიც, მაიაკოვსკისა და ბრეჰტის დრამატურგიაც. შემოქმედებითი პროცესი, მხატვრული აბსტრაქცია დღეს, – წერს რ. პი-

კოკი, – დამოკიდებულია „აზრის ახალ ორიენტაციაზე"; აზრის სფერო, აბსტრაქციის სამყარო, მისი სიტყვებით, ფარდობითობისა და კვანტური მექანიკის სამყაროა; ადამიანმა დაკარგა რწმენა, რადგან მის ბუნებასა და საზოგადოებასთან ურთიერთობაში ყოველგვარი კრიტერიუმი გამოეცალა; იგი აღმოჩნდა „უცვლელი რეალობის აღსასრულის წინაშე", დაიბნა უცნობი ფაქტებისა და მოვლენების ქაოსში. „უახლოეს დრამაში, - წერს რ. პიკოკი, – ინდივიდი სულ უფრო და უფრო შევიწროებულია უცნობი უსახო ძალების კონფლიქტით. ამ ძალებს შორის ის უფრო მსხვერპლია, ვიდრე მოქმედი პირი". „ცხოვრების პირდაპირი ასახვის ხელოვნება მოკვდა ჩეხოვთან ერთად" (ფ. ფერგიუსენი); „უცვლელი რეალობის აღსასრულთან ერთად შეგრძნებები სიმბოლოებმა შეცვალა". (რ. პიკოკი), „ყოველი დრამა თავისი არსით ალეგორიაა" (უაილდერი) – ამტკიცებენ დასავლური დრამის დამცველები და მთელ იმედებს გარდასულ დროთა მითოლოგიაზე და ალეგორიზმზე ამყარებენ. საბჭოთა მეცნიერებამ გააშიშვლა აღნიშნული თეორიის გნოსეოლოგიური ძირები და ცხადჰყო, რომ დღეს, „დასავლურ" ხელოვნებაში მითოლოგია და ალეგორიზმი უპირატესად ბურჟუაზიული იდეოლოგიის საბურველს ატარებს და ხშირად რეაქციული მიზნებითაც არის გამოყენებული. ანტიკური მითისა თუ სიუჟეტის განახლება, შუა საუკუნეების ალეგორიული ფორმების აღორძინება თანამედროვე ბურჟუაზიულ დრამაში სინამდვილის უარყოფის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა, ცდა იმისა, რომ მიჩქმალონ კლასობრივი კონფლიქტები, მითოსში გათქვიფონ სოციალური პრობლემები, გაანეიტრალონ სოციალური მოტივები. ამის შესაბამისად, ასახული სინამდვილე იმდენადაა დეფორმირებული, ხოლო მხატვრული აბსტრაქცია ისეთ ხარისხშია აყვანილი, რომ ძლივსღა ისმის ცხოვრების მაჯისცემა, რეალური ადამიანის ხმა.

სულ სხვა საფუძველზე წარმოიშვა და განვითარდა ის ტენდენცია თანამედროვე ხელოვნებაში, რომელმაც „ეპიკურ" დრამამდე და თეატრამდე მიგვიყვანა. დრამის ეპიზირების ელემენტები, – აღნიშნავს მ. კურგინიანი, – სპეციალურ ნარკვევში „ეპიკურ" დრამაზე", – მე-20 საუკუნის ბევრი დრამატურგის შემოქმედებაში შეინიშნება, მაგრამ შეგნებული ტენდენციის, მწყობრი სისტემის სახით ისინი ბრეჰტის შემოქმედებაში

ჩამოყალიბდა. ეს პროცესი ამავე დროს დრამის მეთოდოლოგიური და იდეური განახლების პროცესიც იყო. ძველი პრინციპების რღვევა, ნოვატორული ძიება, „ეპიკური“ დრამის შესაძლებლობები ბრეჰტს მხოლოდ თანამედროვე ცხოვრების ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ასახვისათვის უნდოდა. „ეპიკური თეატრის“ საფუძველია, – წერს კურგინიანი, – თანამედროვე დრამის ნოვატორული ფორმები, რომლებიც ახალი ეპოქის ახალ პრობლემათა გავლენით წარმოიშვა მოწინავე დრამატურგთა ნაწარმოებებში...“ თავისი „ეპიკური დრამით“ ბრეჰტმა გაამდიდრდა მეოცე საუკუნის რეალიზმი. საჭიროა „ეპიკური დრამის“ ესთეტიკური ბუნების, ნოვატორული ფორმებისა და სტრუქტურის შესწავლა. ყურადსაღებია მისი შემდეგი შენიშვნა: „ამ ბოლო დროს ჩვენშიაც და დასავლეთშიც დიდი მონდომებით სწავლობენ და განიხილავენ თანამედროვე თეატრის პრობლემებს, მაგრამ შედარებით ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ დრამას, როგორც ლიტერატურულ ფორმას“.[1] მართლაც, რეალისტური დრამის ისტორიისა და თეორიის ბევრი საკითხი ჯერ კიდევ არაა სათანადოდ შესწავლილი. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის არსისა და რაობის გარკვევა, ვფიქრობთ, გარკვეული წვლილი იქნება ამ საქმეში.

თავისი ესთეტიკის ძირითადი დებულება ბერტოლტ ბრეჰტმა ასე ჩამოაყალიბა: „მე მინდოდა თეატრში გამომეყენებინა პრინციპი, რომ მთავარია სამყაროს არა ახსნა, არამედ შეცვლა“.[2] ამ პრინციპის საფუძველზე ააგო მან ხელოვნების გარკვეული სისტემა, რომელშიც „ეპიკურ“ დრამას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა რეალისტური დრამის თანამედროვე სახეობაა. იგი ნათელი დადასტურებაა იმისა, რომ მხოლოდ რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე შეიძლება განვითარდეს ჩვენი დროის დიდი ხელოვნება. „ხელოვნების ყველა სახეობა, – ამბობდა ბრეჰტი, – ემსახურება უდიდესს ხელოვნებათა შორის – ცხოვრების ხელოვნებას“.[3] ბრეხტის ხელოვნებაც „ხელოვნებათა შორის უდიდესს – ცხოვრების ხელოვნებას“ ემსახურება.

---

[1] Кургинян М. С. „Эрическая Драма“ и новые Формы повествования вромане (см. Проблемы Художественной формы социалистического реализма), т. 2, М., 1971. стр. 237, 238, 274).

[2] Brecht, Schriften zum Theater, VII, 153 (A)

[3] იქვე, გვ. 65.

თავი I

„ეპიკური დრამის საწყისები ბრეჰტის ადრინდელ შემოქმედებაში (1914-1924 წწ.)

1. ბრეჰტის ადრინდელი პიესები და მათი მხატვრული თავისებურებანი

ბერტოლტ ბრეჰტის პირველ დასრულებულ დრამატულ ნაწარმოებად ითვლება „ბიბლია“, რომელსაც თვით ავტორი „ერთმოქმედებიან დრამას“ უწოდებს.[1] პიესა გამოქვეყნებულია 1914 წელს, აუგსბურგის რეალური გიმნაზიის ჰექტოგრაფიულად გამოცემულ მოსწავლეთა ჟურნალში „დი ერნტე“ ბერტოლტ იოგენის ხელისმოწერით. ამ ფსევდონიმს უფრო ხშირად იყენებდა ახალგაზრდა ბრეჰტი, ამიტომ მისი ავტორობა საეჭვო არ უნდა იყოს. უკვე 1967 წელს პიესა შეიტანეს ზურკამპის მიერ გამოცემულ ბრეჰტის თხზულებათა მე-8 ტომში, ხოლო 1970 წელს იგი სხვა ადრეულ ერთმოქმედებიან პიესებთან ერთად დაიბეჭდა იმავე გამომცემლობაში.

„ბიბლია“ საყურადღებოა კონფლიქტის თავისებურებით. აშკარაა კონფლიქტის სოციალური ხასიათი, ამასთანავე პირადულისა და სოციალურის დაპირისპირება. პიესა უნდა ჩავთვალოთ ამ დიდი კონფლიქტის ერთ-ერთ ადრეულ დრამატულ ფრაგმენტად, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს მწერლის მრწამსის შემდგომი ჩამოყალიბებისათვის.

ახალგაზრდა ბრეჰტის პირველი ვრცელი დრამატული ნაწარმოებია „ბაალი“. როგორც ჰაანს ოტო მიუნსტერერის მოგონებიდან, აგრეთვე თვით ბრეჰტის ადრეული ჩანაწერებიდან და წერილებიდან (იმავე მიუნსტერერისა და კასპარ ნეერისად-

---

Brecht, Stücke, VII („Die Bibel“). (S).

მი) ვგებულობთ, პიესა დაწერილია 1918 წლის აპრილ-მაისში და მიმართულია ჰაანს იოსტის ცნობილი ექსპრესიონისტული დრამის „მარტოხელას“ წინააღმდეგ. იოსტის დრამა, რომელიც 1917 წელს გამოვიდა, მიუნჰენის თეატრმა „კამერშპილემ“ პირველად წარმოადგინა 1918 წლის 30 მარტს. სპექტაკლს დიდი დისკუსია გამოუწვევია ბრეჰტის მეგობართა შორის. ცოტა მოგვიანებით, ბრეჰტი იმავე ქალაქში, არტურ კუჩერის თეატრმცოდნეობის სემინარზე კითხულობს მოხსენებას ჰანს იოსტის რომანის „დაწყების“ შესახებ, მკაცრად აკრიტიკებს მის ავტორს და სხვა ნაწარმოებების მიმოხილვის დროს პირდაპირ აცხადებს, რომ დაწერს „მარტოხელას“ საწინააღმდეგო პიესას „ბაალს“. როგორც დასახელებული წყაროებიდან ჩანს, ბრეჰტმა „ბაალი“ დაახლოებით თვენახევარში დაწერა; რამდენჯერმე შეცვალა მისი სათაური, ხოლო 1919 წელს უკვე მეორე ვარიანტიც შექმნა. ორივე ვარიანტი აუგსბურგშია დაწერილი. 1922 წელს პიესა გამოსცა გუსტავ კიპენჰოიერმა პოტსდამში. ეს გამოცემა მესამე ვარიანტად ითვლება. არსებობს პიესის მეოთხე ვარიანტიც, რომელიც ბრეჰტმა ბერლინში დადგმისათვის დაწერა 1926 წელს. მეოთხე ვარიანტად შეიძლება ჩაითვალოს ის ტექსტი, რომელიც ბრეჰტმა თავისი ნაწარმოებთა კრებულისათვის გაითვალისწინა. ყველა ეს ვარიანტები საგანგებოდ აქვს შესწავლილი დიტერ შმიდტს, რომელმაც 1966 და 1968 წელს ზურკამპის გამომცემლობაში (მაინის ფრანკფურტი) ორ წიგნად გამოსცა „ბაალის“ ყველა ვარიანტი შენიშვნებითა და კომენტარებით.[1] ირკვევა რომ ვარიანტებს შორის არ არის დიდი განსხვავება. ძირითად ვარიანტად თვლიან კიპენჰოიერის გამოცემას (1922), რომელიც არსებითად 1918 წლის ტექსტს იმეორებს. თვით ბრეჰტმაც „ადრეული პიესების გადასინჯვისას“ 1954 წელს აღნიშნა: „პიესა „ბაალის“ პირველი და ბოლო სცენა ამ გამოცემისათვის (იგულისხმება პიესების კრებული, რომელიც „აუფბაუმ“ გამოსცა 1956 წელს – ზ. ჭ.) კვლავ ისე აღვადგინე, როგორც პირველ ხელნაწერში იყო. სხვას უცვლელად ვტოვებ, რადგანაც ძალა არ მყოფნის, რაიმე შევცვალო. ვაღიარებ (გაფრთხილებთ კი-

[1] Bertolt Brecht, Baal, drei Fassungen, kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmiet. Surnkamp – Verlag, Frankfurt a/M, 1966. Bertolt Brecnt, Baal. Der böse Baal asoziale (Texte, Varianten und materialien), Suhrkampf - Verlag, 1968. (kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmiet).

დეც), პიესას აკლია სიბრძნე".[1] როგორ მკაცრადაც არ უნდა აფასებდეს ბრეჰტი თავის არჩეულ პიესას, ჩვენთვის იგი მაინც განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგან პირველი მნიშვნელოვანი ვრცელი დრამატული ნაწარმოებია ბრეჰტის შემოქმედებაში. მის მაგალითზე ვრწმუნდებით, რომ ბრეჰტი თავიდანვე გულმოდგინედ მუშაობდა ტექსტზე, კრიტიკულად აფასებდა ცალკეულ ეპიზოდებს, ამუშავებდა ხოლმე მათ სცენური განახლებისათვის. „ბაალის" ვარიანტებს თვით ბრეჰტის მრავალი შენიშვნა და განმარტება ახლავს, საინტერესოა ცალკეული სცენების ფრაგმენტებიც, ზოგიერთი ფრაგმენტის სათაურიც კი. მაგალითად, ერთი ფრაგმენტის სათაური, რომელიც დაახლოებით 1930 წლით თარიღდება ასეთია: „ბოროტი ბაალი, ასოციალური". პიესის თავდაპირველი სათაური, თვით ბრეჰტის განცხადებით, ყოფილა „ბაალი თქვლეფ! ბაალი ცეკვავს! ბაალს თვალი ეხილება!", შემდეგ კი უბრალოდ „ბაალი" აურჩევია. ავტორისეულ შენიშვნაში იგი გვამცნობს: „ეს თეატრალური პიესა წარმოგვიდგენს ჩვეულებრივ ისტორიას ერთი კაცისას, რომელიც დუქანში ჰიმნს უმღერის ზაფხულს ისე, რომ არ აინტერესებს მაყურებელი... ეს კაცი არაა ზედმეტად თანამედროვე პოეტი... ბაალი არ დაუჩაგრავს ბუნებას... ბაალის ბუნება არც განსაკუთრებულად კომიკურია და არც ტრაგიკული..."

1919 წლით თარიღდება ბერტოლტ ბრეჰტის მეორე პიესა – „დაფდაფი ღამით", რომელსაც ავტორი კომედიას უწოდებს.

ადრეული პიესების ახალი გამოცემის წინასიტყვაობაში ბრეჰტი გვაფრთხილებს, რომ „კომედია" „დაფდაფი ღამით" პირველ პიესათა შორის ყველაზე უფრო წინააღმდეგობრივია. „პირველი პიესების გადასინჯვისას" ავტორს ბევრი რამ აღარ მოსწონს, კერძოდ, პიესა „დაფდაფი ღამით". „მესამე, მეოთხე და მეხუთე მოქმედების გადაკითხვისას, – წერს ბრეჰტი 1954 წლის მარტში, – უკმაყოფილების ისეთი გრძნობა დამეუფლა, რომ გადავწყვიტე, უარი მეთქვა მის გამოცემაზე. მხოლოდ იმ აზრმა, რომ ლიტერატურა ეკუთვნის ისტორიას, რომლის გაყალბებაც არ შეიძლება... უარი მათქმევინა მის დაწვაზე". აქვე ბრეჰტი გვაცნობებს, რომ მას პიესაში „ბევრი არაფერი შეუცვლია", მთავარი გმირის „ჯარისკაც კრაგლერის ფიგურისათვის ხელიც არ უხლია". მისივე სიტყვებით, მან „ფრთხილად გააძ-

[1] Brecht, Stücke, I, 9 (A).

ლიერა მოწინააღმდეგე მხარე“, კერძოდ, პერსონაჟებს დაუმატა მედუქნე გლუბის ახლო ნათესავი, ახალგაზრდა მუშა, რომელიც ნოემბრის რევოლუციის დღეებში დაიღუპა. სხვა ცვლილებების შესახებ ავტორი არაფერს გვეუბნება.[1]

„დაფდაფი ღამით“ ქრონოლოგიურად ძალიან ახლოსაა პიესასთან „ბაალი“, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მასში ბევრი ახალი მომენტი შეინიშნება. განსხვავებით ბაალისაგან, რომელიც „ასოციალურია ასოციალურ საზოგადოებაში“ (ბრეჰტი), კრაგლერის პროტესტის სოციალური შეფერილობა მკვეთრია. ეს მთელი პიესის ფონზეც ითქმის. ბრეჰტის შემოქმედებაში აქ პირველად ისმის ომი და რევოლუცია, „სპარტაკი“ და როზა ლუქსემბურგი. როგორი უბადრუკიც არ უნდა იყოს კრაგლერის პროტესტი და წყევლა-კრულვა, რამდენადაც უსუსურად არ უნდა ჩანდნენ „წითელი მთვარის“ შუქზე უბრალო მოქალაქენი და მებრძოლები, მაინც აშკარაა, რომ 10-იანი წლების მიწურულს სოციალურმა მოვლენებმა პირდაპირი ზეგავლენა მოახდინეს მის ადრეულ დრამატურგიაზე. ამას აღნიშნავს თვით ბრეჰტიც ადრეული პიესების 1954 წლის გამოცემის წინასიტყვაობაში. აქვე იგი გვთავაზობს კრიტიკულ შენიშვნებს, რასაც უნდა დავეთანხმოთ. პიესაზე მუშაობის დროს მას გარკვეული ცხოვრებისეული გამოცდილება ჰქონდა. უკვე იცოდა ომი და ფრონტი, რევოლუცია და ბარიკადები. ის კარგად ხედავდა „კეთილ ადამიანებსაც“, რომლებიც მხოლოდ „მორალურად გმობდნენ“ ომს, მაგრამ პიესაში ამის ჩვენება ვერ შეძლო. მაყურებელი, მისი სიტყვებით, რევოლუციას ისე უყურებდა, როგორც კრაგლერი, ე. ი. რომანტიკულად. ამიტომაა, რომ რეჟისორულ შენიშვნებში იგი მოითხოვს მაყურებელთა დარბაზში ასეთი ლოზუნგები გაიკრას: „ყოველი კაცი თავისებურად საუკეთესოა“ ან „ნუ იცქირებით რომანტიკულად“. თვით კრაგლერს ბრეჰტი გმირად არ თვლიდა, თანაც წვრილ ბურჟუას უწოდებს.[2]

1919 წელს ბრეჰტმა რამდენიმე ერთმოქმედებიანი პიესა დაწერა. მათ შორის დასრულებული სახით ჩვენთვის ცნობილია: „ქორწილი“ (უფრო გვიანდელი სათაური „წვრილი ბურჟუის ქორწილი“), „მათხოვარი ანუ მკვდარი ძაღლი“, „ის დევნის ეშმაკს“, „შუქი ბნელეთში“. ფიქრობენ, რომ ამავე წელს დაწერა

[1] Stücke, I, 5, 7 (A).

[2] Brecht, Stücke, I, 118 („Trommeln in der Nacht“, Komödie). 7. (A).

„მდიდარი თევზჭერა“.[1]

ბრეჰტის ერთმოქმედებიანი პიესების ფონი თითქმის ყველგან ერთნაირია: კაპიტალისტური ქალაქების ჯურღმულები და ბნელეთი, ოჯახური ურთიერთობის რღვევა ქალაქად და სოფლად, ეგოიზმი და ანგარება, საყოველთაო გადაგვარება და ადამიანის სულიერი დაკნინება. პიესებში ხშირად ვხვდებით მათხოვრებსა და მეძავეებს, ადამიანებს, რომლებიც ეგოიზმის მკაცრი კანონებით მოქმედებენ. სულიერად დაკნინებულ ადამიანთა ხვედრი მძიმეა, მათ გზა ვერ გაუგნიათ საყოველთაო ქაოსში. მაგრამ, ბრეჰტის სიტყვებით, „შეუძლებელია ადამიანში ჩაჰკლა სიკეთისაკენ მისწრაფება“. სიკეთისაკენ მისწრაფების ამ სუბიექტურ ძალას ბრეჰტის ადრეული ერთმოქმედებიანი პიესების გმირები უპირისპირებენ წარღვნასა და ქაოსს, მაგრამ მხოლოდ იმას ახერხებენ, ისიც ზოგჯერ, „გააკეთილშობილონ შიშველი ეგოიზმი“.

ბრეჰტის განმარტებით, სწორედ ასე უნდა წაიკითხონ მისი პიესა „ბაალი“. ჩვენი აზრით, ეს ეხება ერთმოქმედებიან პიესებსაც, რადგან ისინი როგორც შინაარსობრივად, ასევე ქრონოლოგიურად ერთმანეთთან ძალიან ახლოს არიან.

„ქალაქების ჯუნგლებში“ ბრეჰტის ნაწარმოებთა ყველა გამოცემაში 1921-24 წლებითაა დათარიღებული. ამ პიესის შემოქმედებითი ისტორია დეტალურადაა შესწავლილი გიზელა ე. ბარის მიერ, რომელმაც ზურკამპის გამომცემლობის (მაინის ფრანკფურტი) მეშვეობით 1968 წელს პირველად გამოაქვეყნა პიესის ადრეული ვარიანტი, შენიშვნები ცალკეული სცენებისადმი და სხვა ტექსტოლოგიური მასალები.[2] პიესის რამდენიმე ტექსტი და ვარიანტი არსებობს. ზოგი მათგანი თვით ბრეჰტის არქივში ინახება (განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 2125 ნომრით შენახული ლიტერატურული ვარიანტი), ხოლო ზოგიერთი ლიტერატურული და თეატრალური დამუშავება ელიზაბეთ ჰაუპტმანის განკარგულებაშია, ან რეუისორ ერიჰ ენგელის პირად არქივს შემორჩა. გ. ბარის ტექსტოლოგიური გამოკვლევის მიხედვით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დასახელებული

[1] Stücke, XIII. (A). Einakter („Die Kleinbürgerhochzeit“). „Der Better oder der tote Hund“). „Er treibt einen Teufel aus“, „Lux in Tenebris“).

[2] Bertolt Brecht, Im Dickicht der Städte, Erstfassung und Materialien, ediert und kommentiert von Gisela E. Bahr, Suhrkampf Verlag, Frankfurt a/M, 1968.

ნომრით შემონახული ტექსტი, რომელიც 1921/22 წლებით თარიღდება და უძველესია ვარიანტთა შორის. ეს ვარიანტი ოდნავ განსხვავდება მომდევნო წლების ვარიანტებისაგან, ხოლო რამდენიმე სცილდება 1927 წლის ახალ ტექსტს, რომელიც ყველა აქამდე ცნობილი გამოცემის საფუძველს წარმოადგენს. რადგან ჩვენ 20-იანი წლების დასაწყისის შემოქმედება გვაინტერესებს და პირველი დასრულებული ვარიანტიც ხელთა გვაქვს, ცხადია, ამ ვარიანტით ვისარგებლებთ.

დრამის პირველი ვარიანტი სათაურით „ჯუნგლებში“ 1921-22 წწ. ზამთრის თვეებში დაიწერა. როგორც ადრეული ჩანაწერებიდან ჩანს იდეა „დიდი ქალაქის, როგორც ჯუნგლის ჩვენებისა“ ბრეჰტს ადრევე ჰქონია. 1919-20 წწ. ახალგაზრდა დრამატურგზე გარკვეული გავლენა მოუხდენია ეპტონ სინკლერის რომანს „ჯუნგლი“ და იოჰანეს იენსენის რომანს „ბორბალი“. ამავე ასპექტში საინტერესოა ბრეჰტის 1921 წლის 23 ივნისის ჩანაწერი, რომლითაც იგი კიპლინგს უპირისპირდება, აკრიტიკებს მას „ქვეყნის ცივილიზაციის“ ჩვენებისათვის და „ეპოქალურ აღმოჩენას“ უწოდებს იმას, რომ ჯერ კიდევ არავის დაუხატავს „დიდი ქალაქის ჯუნგლები, მისი გმირები, კოლონიზატორები და მსხვერპლი“. დიდი ქალაქის პოეზია, – ირონიულად შენიშნავს ბრეჰტი, – ჯერ კიდევ არ არის შექმნილი.

უფრო ადრეულია ბრეჰტის რეცენზია „დონ კარლოსზე“ (15 აპრილი, 1920), რომელშიაც შილერისეული თავისუფლების იდეის საპირისპიროდ იგი ეპტონ სინკლერის „ჯუნგლებს“ იხსენებს და ასე მსჯელობს: „ღმერთმა იცის, ყოველთვის მიყვარდა „დონ კარლოსი“, მაგრამ ამ დღეებში ვკითხულობ სინკლერის რომანს „ჯუნგლი“, გავეცანი ერთი მუშის ისტორიას, რომელიც შიმშილით კვდება ჩიკაგოს სასაკლაოებზე. შიმშილი, სიცივე, ავადმყოფობა აქ ადამიანისათვის ისეთი ხვედრია, თითქოს ღმერთს დაეკანონებინოს მისთვის. ერთხელ ამ ადამიანს თავისუფლებაზე მკრთალმა ოცნებამ გაუელვა, მაგრამ მაშინვე რეზინის კეტები დაატყდა თავს...“.[1]

იმავე წლებიდან შემორჩენილია ცალკეული სცენების პირვანდელი ვარიანტები. ისინი შეცვლილია ახალგაზრდა მწერლის „ჩანაწერების“ რვეულებში, რომლებიც არქივში სხვადასხვა ნომრით ინახება. მათგან მეტი მნიშვნელობა აქვს „დღიურების

[1] Brecht, Schriften zur Literatur, i, 21 (aus Notizbüchern), (A).

რვეულს".[1] 1954 წელს თვით ბრეჰტი პიესაზე მუშაობის პროცესს ასე აღადგენს: მაშინ აუგსბურგში ვცხოვრობდი. მამაჩემის სახლიდან, ხშირად სასეირნოდ დავდიოდი, ვიყავი ხოლმე წაბლის ხეებით გარშემორტყმულ გუბურაზე, სადაც გედები დაფარფატებდნენ, აგრეთვე ქალაქის გარეუბნებში, ბაზრის მოედანზე, სადაც ახალგაზრდები ერთობოდნენ... ჩანაწერებს ვაკეთებდი ოთხად მოკეცილ თხელ ფურცელზე, რომელსაც შემდეგ ჩემს ტყავისყდიან რვეულში ვინახავდი.[2]

1954 წლის მოგონებაში ბრეჰტი აღარ იხსენებს ეპტონ სინკლერს. მაგრამ კვლავ ასახელებს დანიელ მწერალს იოჰანეს იენსენს (1873-1950) და მის ნაწარმოებს „ბორბალი" (1905), რომელსაც უწოდებს „რომანს ჩიკაგოზე". იქვე დასახელებულია რემბოს „ზაფხული ჯოჯოხეთში" და იესნერის მიერ ბერლინის სახელმწიფო თეატრში დადგმული „ოტელო", კერძოდ, მისი სცენური გაფორმება.

შედარებით მეტს ლაპარაკობს ბრეჰტი შილერის „ყაჩაღებზე": „ამგვარ ცუდ დადგმებში, – წერს ბრეჰტი, – კარგი პიესის ძირითადი ხაზები ავტორის კეთილ სურვილებს იმგვარად გვიჩვენებენ, რომ მათი შესრულება არ შეიძლება. შილერის პიესაში, ნაჩვენებია უაღრესად ცხრე ბრძოლა ბიურგერული მემკვიდრეობისათვის ნაწილობრივ არაბიურგერული საშუალებებით". ეს „ცხარე ბრძოლა" ახალგაზრდა ბრეჰტმა გაიგო ბრძოლად, რომელიც „ბრძოლის სურვილს აღძრავს და სიამოვნებას მოგანიჭებს". ბრეჰტს მაშინ, მისივე სიტყვებით. „თვალწინ უტრიალებდა უცნაური ისტორიული წარმოდგენა", რომლის მიხედვითაც კაცობრიობის ისტორიის გააზრება სხვაგვარად შეიძლებოდა.[3]

ბრეჰტის ადრეული შენიშვნებით, მოქმედება ხდება „არარეალურ, ცივ ჩიკაგოში". პიესაში ორი მთავარი პერსონაჟია: შლინკი – ხე-ტყით მოვაჭრე და ჯორჯ გარგა – ბიბლიოთეკის თანამშრომელი. შლინკი, ავტორის აღწერით, მუქყვითელ, კეფამდე აწეულ პერანგსა და პატარა შავ ბაფთას ატარებს, გადალესილი თმა აქვს, ჯორჯ გარგა კი, ავტორის სიტყვებით, „გარეგნულად წააგავს ა. რემბოს". როგორც ჩანს, ახალგაზრდა

BBA. 437.

[2] Brecht. Stücke, I, 13 („Bei Durchsicht meiner ersten Stücke").

[3] Stücke 1, 10-11 (A).

ბრეჰტს, რომლისთვისაც ცნობილი იყო პირველი იმპერიალისტური ომის შედეგები, ჯერ კიდევ არ ესმოდა მისი გამომწვევი მიზეზები და შედეგებსაც თავისებურად ხსნიდა. მსგავსად ექსპრესიონისტებისა, სამყარო მისთვის ქაოსი და ჯუნგლი იყო, რომელშიც აითქვიფა ყოველივე ჯანსაღი და ნათელი. საყოველთაო წარღვნამ შთანთქა ადამიანი და ყოველივე ადამიანური. ბრეჰტი ექსპრესიონისტულ-ლიტერატურულ გარემოში იზრდებოდა, ამასთანავე დიდად აფასებდა ვერლენისა და რემბოს პოეტურ მემკვიდრეობას. ამავე წლებში, როგორც ვიცით, მას სხვადასხვა ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი იმპულსი ამოძრავებდა. მაგრამ „ჯუნგლებზე“ მუშაობის წლებში მისთვის მთავარი მაინც ცხოვრების დეგრადაციისა და ადამიანის ღირსებათა შებღალვის წარმოჩენა გახდა. საამისოდ მიგნებულ კონფლიქტს პიესაში – შლინკისა და გარგას დაპირისპირებას, ცხადია, იგი ვერ ხსნის კონკრეტული სოციალური ფაქტორების საფუძველზე და მხოლოდ ზოგადად მიუთითებს იმაზე, რომ კაპიტალისტურმა სისტემამ გააუფასურა ადამიანი, ქაოსად აქცია ქვეყანა. იღუპებიან ადამიანები, იღუპებიან მდიდრებიც და ღარიბებიც. ეკონომიურად, სულიერად და ფიზიკურად ნადგურდება ყველა, ვინც ქაოსში გზის გაგნებას მოინდომებს. იღუპებიან ოჯახები, რომლებიც, ერთი შეხედვით, განზე დგანან კონფლიქტებისაგან. ბრეჰტის „ჯუნგლებში“ არაადამიანური, უსულგულო ურთიერთობის მსხვერპლი ხდებიან ჯორჯის და მარი ჯენი მონპასიე (ჯენი ლერი, 1927 წლის ტექსტით), თვითმკვლელობით ამთავრებს შლინკი, ღონემიხდილი და გამოფიტულია ჯორჯ გარგა. მისი უკანასკნელი იმედი და აღსარება ასეთია: „და მაინც, მაინც ცოცხალი ვბრუნდები გახრწნილი ალიგატორების ქვაბულიდან, ცხოვრება ერთი კი არა ბევრი ეპიზოდია. უკანასკნელის გემო რჩება პირში... ეს რაა, გვამი? პირი დაუხურავს, რადგან გაღება აღარ შეუძლია. დაფლეთილი გვამი ჭრელ შალზე, ბუზების მთელი ნაყარი. სიკვდილი ყველაფერს ცვლის, მტერი უნდა მიწაზე გასრისო, მას ვერ დაამარცხებ, ახალი ღრუბლები მოცურავს, აღმოსავლეთის ქარია! სამხრეთ სანაპირომდე უნდა მივცურდეთ ნიჟარით, სახიფათოა! ჯერ კიდევ ქარს ველოდებით. საუკეთესო დრო იყო, ქაოსი აღარაა, სალბუნი არ შემრჩა. შეიძლება მუშაობამ დამამშვიდოს. უეჭველად ძალიან

გვიანაა, სიმარტოვეს ვგრძნობ...".[1]

„შიშველი ცხოვრება", „ცივი ბნელეთი", „წარღვნის ტრიუმფი" - ასეთი ცნებებით აზროვნებს სასოწარკვეთილი გარგა. ისიც ქმედებისა და არსებობის უაზრობაზე მოთქვამს, თუმცა შლინკთან ბრძოლას იმ დასკვნამდე მიუყვანია, რომ „ისინი მეგობრები არიან", „მეგობრები მეტაფიზიკური ქმედებისა". ფიქრობს, სადღაც სამხრეთში წავიდეს და მიწა დაამუშაოს, მაგრამ ისიც იცის, რომ „ცივი ჩიკაგო" „ყვითელი ჭაობია" „ქალაქები – ქვის კუბოები". თავიდანვე შლინკს მიაჩნდა, რომ „ნივთები არაა საიმედო. ერთადერთი საიმედო – აზრებია". ამიტომ დაეპირა აზრის შესყიდვა. გარგასაც აზრი რაიმე წიგნზე საიმედოდაც მიაჩნია, რადგან „მისი ქუდივით გადაკეთება არ შეიძლება" და „საკუთარი თავისუფლების" გამომხატველადაც. იგი მალე დარწმუნდა, რომ ეს „ჯუნგლების თავისუფლებაა", რომ აქ „ყოველი ადამიანი მარტოდმარტოა", მაგრამ მას ისიც კი არ შეუძლია, „ბოჰემიის ტყეებში ყაჩაღებთან წავიდეს".

ბრეჰტის პიესა – „ქალაქების ჯუნგლებში" გარკვევით გვეუბნება, რომ კაპიტალისტური საზოგადოება დამღუპველ ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე. ადამიანებს არ ესმით ერთმანეთის, რადგან ცხოვრება – ქაოსი ძირშივე ზღუდავს ყოველივე ადამიანურს. ცხოველური ინსტინქტები დაუფლებია ყველას. პიესის გმირები ხშირად ისე მიმართავენ და ეპყრობიან ერთმანეთს, როგორც არაადამიანური მოდგმის შთამომავალნი. ენაც კი, – ამბობს გარგა, – საკმარისი არაა ურთიერთგაგებისათვის. ადამიანმა არ იცის, რომ მეორე ადამიანი მისი ძმაა და მეგობარი, ადამიანებს პავიანი განუმარტავს, რომ, რაც უნდა იყოს, ბოლოს და ბოლოს „ადამიანი ადამიანია". შლინკმა და გარგამაც ხომ მაშინ გაიგეს, რომ მეგობრები არიან, როცა არსებითად ბოლო მოუღეს ერთმანეთს. ქაოსის შვილნი არ შეიძლება ბედნიერნი იყვნენ საყოველთაო ქაოსის პირობებში, - ამბობს პიესის ავტორი. გამოსავალს იგი არ ეძებს, არაფერს მიგვანიშნებს. პიესა სტრუქტურულადაც დაშლილი სცენებისაგან შედგება. ამიტომაა, რომ საბჭოთა ლიტერატურული კრიტიკა მას მხოლოდ უარყოფით პლანში განიხილავს ხოლმე. დავკმაყოფილდეთ ერთი მაგალითით. ი. მ. ფრადკინი მეცნიერულ მონოგრაფიაში „ბერტოლტ ბრეჰტი" ამ პიესაზე წერს: „ბრეჰტის ადრეულ პიე-

[1] im Dickicht ....Erstfassung..., 105.

სებს შორის – „ქალაქების ჯუნგლებში“ ყველაზე შორსაა რეალისტური მეთოდისაგან. გარდა ამისა, ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრება, რომ ამ პიესას ბევრი რამ აქვს საერთო „აბსურდის თეატრთან“, - არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული“.[1]

ბრეჰტის ადრეული პიესების, მათ შორის „ჯუნგლების“ შინაგანი მხატვრული ძალა შეიძლება სხვაგვარადაც განვიცადოთ. აშკარაა, რომ პიესების პოტენციური ენერგია მიმართულია კაპიტალისტური საზოგადოების წინააღმდეგ. დადებითი მომენტების კონკრეტულ-ისტორიულ ასპექტში გააზრების შემთხვევაში შეიძლება „ქალაქების ჯუნგლებში“ პოზიტიურად წავიკითხოთ და ბრეჰტის სხვა პიესებთან ორგანულ კავშირში წარმოვიდგინოთ. სწორედ ასე მოიქცა „ბერლინერ ანსამბლი“, რომელმაც „დიკიჰტი“ „არქივიდან“ ამოიღო და 1971 წლის 28 იანვარს მაყურებელს უჩვენა (რეჟისორი რუთ ბერგჰაუსი, თეატრის ყოფილი მხატვრული ხელმძღვანელი). საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ არსებობს პიესის დადებითად წაკითხვის ადრეული ცდაც. იგი ეკუთვნის ცნობილ რეჟისორს, ბრეჰტის უახლოეს მეგობარსა და თანამოაზრეს ერიჰ ენგელს, რომელმაც „დიკიჰტი“ 1923 წლის 9 მაისს განასახიერა მიუნჰენის „რეზიდენცთეატრში“.

„ბერლინერ ანსამბლის“ მიერ გამოქვეყნებულ „შენიშვნებში“ პიესაზე და სპექტაკლზე“ ვკითხულობთ: „ბერტოლტ ბრეჰტის პიესა „ქალაქების ჯუნგლებში“ გვიჩვენებს ადამიანურის დეგრადაციას გვიანბურჟუაზიულ საზოგადოებაში... როგორც შინაარსით, ასევე ფორმით ვეცნობით ადამიანის გაუფასურების პროცესს იმპერიალიზმის ეპოქაში...“ პიესის ამგვარი გაგების საფუძველი, როგორც სპექტაკლის ავტორები ამბობენ, მათ მონახეს თვით ბრეჰტის შენიშვნებსა და მითითებებში.

ბრეჰტის ადრეულ დრამატურგიაში, როგორც მოსალოდნელი იყო, თავისებურად გამოვლინდა მხატვრული თავისებურებანი, რომლებიც მწერლის პირველ ლექსებსა და მოთხრობებშივე შეინიშნებოდა. 1913-1914 წლებში დაწერილი პირველი მოთხრობები („ამბავი კაცისა, რომელიც არასოდეს იგვიანებდა“. „მოხალისე“, „ზღაპარი“ და სხვ), ამავე პერიოდის პოეტური ნიმუშები („თანამედროვე ლეგენდა“, „ცეცხლმოკიდებული ხე“, „გერმანული საგაზაფხულო ლოცვა“ და სხვ.), გვაცნობენ ჭაბუკ ბრეჰტს, რომელიც მისთვის არასასიამოვნო გარემოს სატირასა

[1] Фрадкин И. М. Бертольт Брехт, Москва, 1965, стр. 55.

და იუმორს უპირისპირებს. აშკარაა პაროდიისა და გროტესკის ელემენტებიც. დავუმატებთ იმასაც, რომ მოთხრობას „ამბავი კაცისა“, რომელიც აუგსბერგის რეალური გიმნაზიის მოსწავლეთა გაზეთში – „დი ერნტე“ გამოქვეყნდა 1913 წელს, ავტორი სატირას უწოდებს.[1] ბრეჰტი იმთავითვე უარყოფდა ნატურალისტების მოთხოვნას, მხატვრულად ნაჩვენები საგნები „სიზუსტის სასწაულები“ ყოფილიყო. მას არ იზიდავდა ასახვის უშუალო, პირდაპირი გზა, ეძებდა გამოსახვის ისეთ ფორმებს, რომლებიც დიდ გასაქანს აძლევს მხატვრულ წარმოსახვასა და ფანტაზიას, ალეგორიასა და პირობითობას, რეალურისა და მოჩვენებითის დაპირისპირებას. შემთხვევითი როდია, რომ ადრეულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ რეცენზიებსა და შენიშვნებში იგი განსაკუთრებით იცავს იუმორს, უწოდებს მას „მანძილის გრძნობას“.[2] სწორედ ეს „მანძილის გრძნობაა“ ბრეჰტისათვის აუცილებელი მომენტი მხატვრული ასახვის პროცესში. გასაგებია, რომ ეს ცნება გულისხმობს „მანძილს“ ასასახი ობიექტიდან გარდასახვის შედეგამდე.

„მანძილის გრძნობას“ ბრეჰტის ადრეულ შემოქმედებაში სხვა მხატვრული საშუალებებიც აძლიერებენ, მაგრამ ირონია, კომიკური საერთოდ, როგორც ქვემოთ მოყვანილი კრიტიკული ფრაგმენტიდან ჩანს, მთავარი ყოფილა ახალგაზრდა მწერლისათვის. აი, ეს ფრაგმენტიც, რომელიც 1920 წლით თარიღდება:

„ჩემი ცნობილი ნაწარმოებები სხვებისაგან მკაცრი სერიოზულობით გამოირჩევა. მათში ერთობ ბევრია ირონია, ამიტომ ადამიანებიც გულკეთილნი არიან. მე მათ ვენდობი, ესაა გზა პიესისა და ოპერეტისაკენ. არაფერი დაშავდება იმით, თუ მოქმედი პირები იქნებიან უაღრესად კომიკური, მაგრამ იმავე დროს სერიოზულიცა და გამრჯეც, ან კიდევ არცთუ ისე მიმზიდველი ახლოდან. შეიძლება კომიკური ფერებით წარმოვიდგინოთ ისინი, მთავარია ქმედება იყოს მნიშვნელოვანი! კომიკური შინაარსი უნდა ჰქონდეს აგრეთვე აღწერილ პეიზაჟს, მწერლის ენასა და ფილოსოფიას“. ფრაგმენტი, რომელიც მწერლის ადრეული „ჩანაწერებიდანაა“ ამოღებული, მთლიანადაა მოყვანილი მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო.[3]

---

[1] Stücke, X.. 4, (S).

[2] Schriften zur Literatur, I, 7, (A).

[3] იქვე, I, 34, (A).

ასევე საინტერესოა ბრეჰტის 1922 წლის 10 თებერვლის „ჩანაწერი“, რომელშიაც ის „ბაალზე“ და „დიკიჰტზე“ მსჯელობს. „ჩანაწერის“ ავტორი პირდაპირ ამბობს, რომ თავისი „პოეტური და ფილოსოფიური ეფექტებით“ დასახელებულ პიესებში მან აიცილა „სხვა ხელოვნებისათვის“ (უპირატესად ნატურალისტური და ექსპრესიონისტული – ზ. ჭ.) დამახასიათებელი „დიდი შეცდომა“, რაც მაყურებლის მოქმედებაში ჩათრევას, გმირთან გაიგივებას გულისხმობს. სამაგიეროდ, – წერს ბრეჰტი, - იგი შეეცადა „უფრო მაღალი სახის ინტერესის“ აღძვრასაც, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული ზემოქმედებისათვის.

„ძველი ხელოვნების დიდი შეცდომა, ვფიქრობ, ავიცილე „ბაალსა“ და „ჯუნგლებში“. შეცდომა, რომელიც მაყურებლის მოქმედებაში ჩათრევას გულისხმობს... არსებობს ინტერესის უფრო მაღალი სახე, ინტერესი შედარებისა, ინტერესი წარმოუდგენლისა და საკვირველისადმი“... (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

ბრეჰტის მსჯელობა მეტნაკლებად ემყარება 10-იანი და 20-იანი წლების დასაწყისის ყველა ნაწარმოებს. ძველი ცხოვრების, ბურჟუაზიული მორალის, ბიურგერული ოჯახური ურთიერთობის განქიქება, რაც ბრეჰტის ადრეული შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემაა, მხატვრულად სწორედ სატირა-იუმორისა და კომიკური სცენების საშუალებითაა ნაჩვენები. ბრეჰტი გამიზნულად იყენებს კონტრასტული დაპირისპირების, კონტრასტული სიტუაციების შექმნის ხერხს, ცდილობს პერსონაჟის ხასიათის წინააღმდეგობრივ მთლიანობაში წარმოდგენას, ეს კი მას კომიკურის გამოყენების ფართო შესაძლებლობას ანიჭებს. ძველ მორალზე პირდაპირი სატირაა „ის დევნის ეშმაკს“, თავიდან ბოლომდე კომიკური სიტუაციაა „ქორწილი“, ძალის, ყოვლისშემძლეობის მხილებაა იუმორისტულ პიესაში „მათხოვარი და მკვდარი ძაღლი“. ბრეჰტი კომედიას უწოდებს ისეთ პიესასაც კი, როგორიცაა „დაფდაფი ღამით“.

პერსონაჟის დახატვის, ხასიათის ჩვენების ბრეჰტისეული მანერის ტიპიური მაგალითია გარგა-შლინკი, მათი ურთიერთმიმართება („ქალაქების ჯუნგლებში“). სწორედ აქაა ჩაქსოვილი დრამატურგის მთელი კომიზმი და სარკაზმი, რომლითაც გახსნილია პიესის იდეა: „ჯუნგლების თავისუფლება“ სპობს „პიროვნების თავისუფლების“ ყოველგვარ ილუზიას.

[1] Im Dickicht ....Erstfassung..., 138.

ამავე პიესაში ერთმანეთს აშკარად უპირისპირდება სცენები ოჯახში, დუქანში, ბიბლიოთეკაში, კანტორაში და ა. შ. სცენებს „ჯუნგლებში“ („დიკიჰტში“), ხოლო რეალური მოქმედი პირები – გარგას მამა, დედა, და ჯენი და სხვა – „დიკიჰტის“ სამ ინდივიდს – დათვს, მაიმუნს, ხის სკამს, ან კიდევ ისეთ მოჩვენებით კომიკურ-კარიკატურული მხატვრული საშუალებებით ხელოვნურად შექმნილ პერსონაჟებს, როგორიცაა ყვითელი ბატონი, მწვანე (სუბიექტი), ცხვირკაუჭა და სხვ. გამოდის, რომ ბრეჰტის, მხატვრული მანერისათვის ადრევე იყო დამახასიათებელი მისწრაფება მოქმედების ორ განასერში, ორ პლანში ჩვენებისაკენ – ერთი უნდა ყოფილიყო მიწიერი, რეალური, ცხოვრებისეული, მეორე კი – პირობითი, მოჩვენებითი, სინამდვილის მხატვრული აბსტრაჰირების შედეგი. ამის შესაბამისად იქმნებოდა პერსონაჟები, სცენები, დიალოგები.

გაორებული ან დანაწევრებული ხასიათი, არსით წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი, მიწიერ-რეალურსა და მოჩვენებითრეალურის დაპირისპირება „მანძილის გრძნობის“ ხორცშესხმის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებში. ამ პირობებს ბრეჰტი შედარებით ფართოდ იყენებს „ჯუნგლებში“, მაგრამ აღნიშნული თავისებურებანი აშკარად იგრძნობა სხვა პიესებშიც. სულ სხვაა ბაალი დედასთან და სულ სხვაა – ღამის კაფეში, პოლიციაში თუ მეძავებთან („ბაალი“). მისი მრავალი აღსარება იმაზე მიგვანიშნებს, რომ „ორი სული ბინადრობს მის სულში“. ერთი მას ცხოველური საწყისისაკენ ეწევა, ხოლო მეორე ახალი ცხოვრების იმედით ანუგეშებს.

ბრეჰტის ადრეულ პიესებში ბევრია კომიკური სცენები და კომიკური სიტუაციები. გავიხსენოთ იგივე ბაალი პოლიციის საკანში, როცა მღვდელი ლოცვა-კურთხევით მის დამშვიდებას ცდილობს, ანდა პადუკის ღამის საჯარო სახლი და ლექციები ვენერიულ სნეულებათა მავნებლობაზე („შუქი ბნელეთში“), მეთევზის ცოლი, მისი სარეცელი და მასთან ერთად თევზსაჭერ ბადეში გაბმული საყვარელი („მდიდარი თევზჭერა“) და სხვ.

ბრეჰტის ადრეულ პიესებში ასევე ხშირად შევხვდებით ლირიკულ ჩანართებს. ამ მხრივ გამოირჩევა „ბაალი“. საკმარისი იქნება დავასახელოთ „ქორალი დიდ ბაალზე“, „ლეგენდა მეძავ ევლინ როზე“, ბალადა „სიკვდილი ტყეში“, „სიმღერა ღამის ღრუბელზე“ და სხვ. ჩანართები გამიზნულია როგორც მუსიკა-

ლური შესრულებისათვის, ასევე რეჩიტაციისათვის. მათი ავტორი თვით ბრეჰტია, ზოგჯერ კი სხვა ავტორებია ციტირებული. „ბაალში“ მაგალითად, არის სტროფები ექსპრესიონისტების ი. ბეხერის ლექსიდან „მზადება“ და გ. ჰაიმის ლექსიდან „ხე“. პიესაში „დაფდაფი ღამით“ გვხვდება „ბალადა მკვდარ ჯარისკაცზე“. სხვა პიესებშიც არის ხოლმე ციტირებული ვერლენი, რემბო და სხვ. ლირიკული ჩანართები გვაუწყებენ მოსალოდნელ ამბავს, გვამცნობენ გმირის განწყობილებას, ეხმაურებიან მომხდარ ფაქტს. ქმნიან ფონს მოქმედების გაშლისათვის, ზოგჯერ კი პიესის ლაიტმოტივსაც განმარტავენ (მაგ. „ბალადა უმანკოებაზე“ ერთმოქმედებიან პიესაში „ქორწილი“, „ქორალი დიდ ბაალზე“ და სხვ.). მიუხედავად ამისა, ლირიკული ჩანართების დრამატული ფუნქცია ადრეულ პიესებში ჯერ კიდევ არაა ისე გამოკვეთილი, როგორც ეს შემდეგ ხდება. ზოგჯერ აქ „ბალადა“ თუ ქორალი ჩვეულებრივი ლირიკული გადახვევა უფროა, ვიდრე „ეპიკური პაუზა“, რასაც ბრეჰტი მოქმედების შეჩერებისათვის იყენებს ხოლმე.

ბრეჰტის ადრეული პერიოდის შემოქმედების მხატვრული მეთოდისათვის დამახასიათებელ ზემოთ ჩამოთვლილ თავისებურებებს ჩვენ „ეპიკურ“ ელემენტებს ან „ეპიკური“ დრამის ელემენტებს ვეძახით, რადგან ისინი ჯერ კიდევ არ არიან გააზრებული და მოწოდებული სისტემის სახით. ამას ბრეჰტი უფრო გვიან აკეთებს. თვით ცნებასაც „ეპიკური“ იგი ჯერ კიდევ არ ხმარობს.

„ეპიკურ“ ელემენტებთან ორგანულ მთლიანობაშია ადრეული პიესების ენა. დრამატურგის მისწრაფება ხატოვანი, მეტაფორული აზროვნებისაკენ თავიდანვე იგრძნობა. მისი ნაწარმოებების ცოცხალი, მეტაფორული სახეებით მდიდარი ხალხური ენა, ზოგჯერ მსუბუქი იუმორით, ხოლო ხშირად ტლანქი ვულგარიზმებით შეზავებული - კარგად გამოხატავს მწერლის მხატვრულ სამყაროსა და შემოქმედებითს თავისებურებებს. ეს მომენტი ადრევე შენიშნეს ლიონ ფოიჰტვანგერმა და ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ჰერბერტ იერინგმა, რომლებიც უკვე 20-იანი წლების დასაწყისიდან ბრეჰტის მეგობრები და უახლოესი თანამშრომლები იყვნენ. ფოიჰტვანგერი 1922 წელს წერდა: „ბრეჰტის ენა თანამედროვე გერმანული ენაა, უაღრესად სახოვანი და ნათელი, ფანატიკურად ზუსტი... არავითარი

გავლენა მოდისა ან მჯღაბნელობისა. და რაც ყველაფერზე კარგია, ესაა ნამდვილად დრამატული გერმანული ენა".[1]

2. ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხები ახალგაზრდა ბრეჰტის თეატრალურ რეცენზიებსა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში

ბერტოლტ ბრეჰტის ადრინდელი დრამატურგიის, მწერლის იდეურ-მხატვრული ევოლუციის შესწავლისათვის პიესებთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს ამავე წლების თეატრალურ რეცენზიებს, ლიტერატურულ-პუბლიცისტურ წერილებს, კრიტიკულ შენიშვნებს და სხვა ჟანრის ნაწარმოებებსაც. მათი შესწავლა შესაძლებელია 1914 წლიდან, ე. ი. იმ დროდან, როცა ახალგაზრდა ბრეჰტი გაზეთებში „აუგსბურგერ ნოიესტე ნახრიხტენ" და „დერ ფოლსვილე" პირველ ლექსებსა და მოთხრობებთან ერთად აქვეყნებს პუბლიცისტურ-ლიტერატურულ და თეატრალურ რეცენზიებს.

„აუგსბურგერ ნოისტე ნახრიხტენში" გამოქვეყნებულ წერილებიდან ცალკე უნდა გამოვყოთ ორი – ერთი დაწერილია კარლ ლიბლიჰის მიერ გამოქვეყნებული ხალხური ლექსებისა და სიმღერების კრებულის – „ტრაუტელზეს" გამო, ხოლო მეორეში შეფასებულია რაბინდრანატ თაგორის ლექსების ეფენბერგისეული თარგმანები. წერილში, რომლის სათაურია „ხალხური წიგნი", ახალგაზრდა ბრეჰტი კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ ხალხურ ნაწარმოებთა შეკრება და გამოცემა ,რაც კ. ლიბლიჰმა შეძლო ლაიფციგის გამომცემლობა „ქსენიენ ფერლაგის" დახმარებით, „ზემოდერნული ესთეტიზმის ეპოქაში" იყო „საგმირო საქმე", რადგან წიგნი „უშუალოდ ხალხისათვისაა გამიზნული" და უკვე „სათაურშივე უარყოფს ე. წ. მაღალი საზოგადოების გემოვნებასა და მოთხოვნებს". ხალხური ლექსებისა და სიმღერების ეს კრებული, რომელმაც გააცოცხლა ზარბაზნების ქუხილში დაკარგული „ლირიკის ნაზი ხმა", ბრეჰტის სიტყვებით, ხალხის გულისთქმას გამოხატავს ამ სიტყვების ჭეშმარიტი მნიშვნელობით.[2] თაგორის ლექსების თარგმნითაც,

[1] Im Dickicht ...Erstfassung..., 162.

[2] Augsburger neueste Nachrichten, 1914, N 109, S. 4.

ბრეჰტის აზრით, გერმანელმა მკითხველმა გაიცნო პოეზიის ახალი სამყარო, რომელიც „მარადიული მშვენიერების სულითაა გაჟღენთილი". თაგორის ლექსები, ვკითხულობთ წერილში, – თვით ავტორის მიერ განცდილ ამბებზეა აგებული... ესაა ყოველდღიური ცხოვრების ჩვეულებრივი ამბები. ამავე დროს ბრეჰტი მაღალ შეფასებას აძლევს თაგორის პოეტურ ხელოვნებას. მის ლექსებში, – წერს იგი, – „სიტყვას არ ბოჭავს გარეგანი კანონი, რითმა, გამოკვეთილი რიტმი; ისე ჩანს, თითქოს ყველაფერი პროზაა. მაგრამ იდილიის ხმა მაინც ისმის. ნაზად მოლივლივე, მნათი რიტმით ეს ხმა თანდათან გადადის იდუმალ მელოდიაში...".[1]

საინტერესოა ბრეჰტის უფრო გვიანდელი ლიტერატურული-კრიტიკული წერილებიც. წერილების დიდი ნაწილი გამოქვეყნებულია „ფოლკსვილეს" 1919-21 წწ. ნომრებში. დაახლოებით ამავე პერიოდში ქმნის იგი თავის პირველ ვრცელ დრამატულ ნაწარმოებებსაც. ესაა პირველი იმპერიალისტური ომის მომდევნო წლები, რომლებიც გერმანიაში რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობით აღინიშნა. ოქტომბრის რევოლუციის მძლავრი გამოძახილი იყო ბრძოლა ბავარიის საბჭოთა რესპუბლიკისათვის და მუშათა რევოლუციური გამოსვლები გერმანიის კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელობით. ამ ისტორიული მოვლენების ძალას უშუალოდ გრძნობს ახალგაზრდა ბრეჰტიც, მაგრამ მსოფლმხედველობრივი მოუმწიფებლობის გამო ჯერ კიდევ ვერ აფასებს სწორად მათ პრაქტიკულ მნიშვნელობას. ამის შესახებ პირდაპირ წერს თვით ბრეჰტი ერთ-ერთ გვიანდელ მოგონებაში, რომელიც „ფილმ-კურირის" 1928 წლის 9 ნოემბრის ნომერში გამოქვეყნდა: „იმ დროს (იგულისხმება 10-იანი წლების მიწურული – ზ. ჭ.) ჯარისკაცთა საბჭოს წევრი ვიყავი აუგსბურგის ერთ ლაზარეთში, ესეც იმ მეგობრების დაჟინებული მოთხოვნის გამო, რომელთაც, მათი მტკიცებით, ამ საქმისადმი გარკვეული ინტერესი ჰქონდათ (შემდეგ გამოირკვა, რომ მე სახელმწიფოს შეცვლა ისე მაინც არ შემეძლო, როგორც ეს მათ სურდათ). ჩვენ ყველას გვაკლდა პოლიტიკური რწმენა, ხოლო მე პირადად აღტაცების უნარიც კი... მე თითქმის არაფრით გამოვირჩეოდი იმ ჯარისკაცთაგან, რომლებმაც ბევრი იწვნიეს ომისაგან, მაგრამ მაინც ვერ ისწავლეს პოლიტიკუ-

[1] Augsourger neues Nachrichten, 1914, N 142, S. 3.

რად აზროვნება...".[1]

უფრო მოგვიანებით, 1954 წელს პოლიტიკურად განსწავლული ბერტოლტ ბრეჰტი ასე აფასებს საკუთარი შემოქმედების ადრეულ პერიოდს: „იმ დროის დრამატურგიამ (ექსპრესიონისტულმა – ზ. ჭ.) თავისი არარეალისტური მოჩვენებითი მოწოდებებით სტუდენტი (ე. ი. ახალგაზრდა ბრეჰტი - ზ. ჭ.) ბუნებისმეტყველების შესწავლას მოსწყვიტა. ამ დრამატურგიის მიერ შექმნილმა „კეთილი" ადამიანების ერთობ უჩვეულო და უმოქმედო კოლექტივმა მოინდომა ძირითადად მორალური უარყოფის საშუალებით ომის სამუდამოდ დასამარება. ომისა, რომელიც საზოგადოებრივ ფორმაციაში ღრმად ფესვგადგმული ფენომენია. მე მაშინ ზუსტად არაფერი ვიცოდი რუსეთის რევოლუციაზე, მაგრამ 1918 წლის ზამთარში სანიტარ-ჯარისკაცად ყოფნის დროს მიღებული მცირედი გამოცდილებაც კი მაფიქრებდა, რომ ასპარეზზე გამოვიდა მუდმივი ძალის მქონე სრულიად სხვა, ახალი მებრძოლი კლასი: რევოლუციური პროლეტარიატი...".[2]

„ფოლკსვილეში" გამოქვეყნებული წერილების დიდი ნაწილი მცირე ფორმის თეატრალური რეცენზიებია. მათი ავტორი – ახალგაზრდა ბრეჰტი გერმანული კლასიკური და ახალი დრამატურგიის კარგ ცოდნას ამჟღავნებს, მაგრამ ცხადია, ყოველთვის ვერ ახერხებს ცალკეული ნაწარმოებების მეცნიერულ, ლიტერატურულ-კრიტიკულ ანალიზს. ასეთებია, მაგალითად, „ფოლკსვილეს" 1919-21 წლების ნომრებში გამოქვეყნებული რეცენზიები შილერის „ვერაგობა და სიყვარულზე", იბსენის „აჩრდილებზე", შოუს „პიგმალიონზე", გ. კაიზერის „გაზზე", ჰებელის „ივდითზე" და სხვ. ბრეჰტს აწუხებს ის ფაქტი, რომ ზოგჯერ „მაყურებელთა დარბაზი ნახევრად ცარიელია" და მოითხოვს ანგარიში გაეწიოს მაყურებლის ინტერესებს.[3]

ზემოდასახელებულ თეატრალურ რეცენზიებში ბრეჰტს უფრო აინტერესებს რეჟისურა, მსახიობთა თამაში და დეკორაციები, ვიდრე პიესების ანალიზი. ის გატაცებით მსჯელობს მსახიობებზე, რომლებიც „უსიტყვო სცენებს მოხდენილად ავსებენ ჟესტ-მიმიკით", მაგრამ ძალიან ცოტას ამბობს პიესებზე, რო-

---

[1] „Teater der Zeit", Beilage zu Heft 12, 1968, S. 3.
[2] Stücke 1, 6 (A).
[3] BBA. 1496.

გორც დრამატურგიულ ნაწარმოებზე, მათი ავტორების ადგილზე ლიტერატურის ისტორიაში. უფრო მეტიც. რეცენზიებში შილერის „ყაჩაღებსა“ და „დონკარლოსზე“ ახალგაზრდა ბრეჰტი უარყოფითად აფასებს კლასიკურ გერმანულ ლიტერატურას, კერძოდ, შილერის დრამებს, როგორც „არათანადროულს“, რომლებშიაც „თავისუფლების მხოლოდ მოთხოვნაა“. ჰებელის „ივდითი“ კი, მისი აზრით, „გერმანული კლასიკური რეპერტუარის ერთ-ერთი ყველაზე სუსტი და სულელური პიესაა“ (იხ. ფოლკსვილეს“ 1920 წლის 19 სექტემბრისა და 23 ოქტომბრის ნომრები, აგრეთვე 1921 წლის 12 იანვრის ნომერი).

ამავე წლებში დაწერილი რეცენზიები, გ. ჰაუპტმანის „როზე ბერნდის“, გ. იბსენის „აჩრდილების“ და ბ. შოუს „პიგმალიონის“ დადგმებზე აუგსბურგის საქალაქო თეატრში, რამდენადმე სხვაგვარი ხასიათისაა. ჰაუპტმანის ეს „ადამიანური პიესა“ ბრეჰტის სიტყვებით, „რევოლუციური პიესაა“, რადგან მასში „ჩვენი სიღატაკეა ნაჩვენები და ჩვენ საქმეზეა მსჯელობა“, ხოლო „პიგმალიონი“ საყურადღებოა „ადამიანისა“ და „ადამიანურობის“ ძიებით. რეცენზენტი იქვე ამ პიესას „ექსპრესიონისტულს“ უწოდებს და აკრიტიკებს მის ავტორს, რომელიც „ვერ გვიჩვენებს ადამიანურის ტრიუმფსა და საზოგადოების მსხვერპლს“, რადგან „არ აქვს პოეტისა და სატირიკოსის ძალა“. ასეთივე არათანმიმდევრული და წინააღმდეგობრივია ახალგაზრდა ბრეჰტის შეხედულებები ლ. რუბინერზე, გ. კაიზერზე და ზოგიერთ სხვა ექსპრესიონისტზე. ერთი შეხედვით, მას მოსწონს ადამიანისა და ადამიანურის ექსპრესიონისტული ძიება, მაგრამ იქვე უარყოფს ექსპრესიონისტების „ზოგად ადამიანს“, აბსტრაქტულ მოწოდებასა და „მინდა“ იდეის სფეროსაკენ მისწრაფებას, ბრეჰტი აკრიტიკებს ლ. რუბინერის დრამას „უუფლებონი“, უწოდებს მას დრამატიზირებით გაფუჭებულ ესეის“, რომლის პერსონაჟებიც ქმედების ნაცვლად „იდეებს განასახიერებენ“. უარყოფითად აფასებს ერნსტ ტოლერის — „გარდაქმნას“, ამ „უკეთეს შემთხვევაში გალექსილ გაზეთს“. „ბაალის“ ავტორისათვის უფრო ახლობელია გეორგ კაიზერი, მისი დრამატურგია, თუმც ადრეულ თეატრალურ რეცენზიებში „გაზისა“ და სხვ პიესების კრიტიკასაც ვხვდებით.

1920 წლის „ჩანაწერებში“, რაც სულ ორიოდე წლის წინათ გამოქვეყნდა, არის „შენიშვნები გერმანულ ლიტერატურაზე“.

„გასაოცარია, – წერს „შენიშვნების“ ავტორი, – რომ გერმანულ ლიტერატურას თვალსაზრისი არა აქვს“, მოწოდებული მასალის მიღმა არ ჩანს პოზიცია, რომლიდანაც ავტორი მოვლენებს აფასებს, ოცდაორი წლის ბრეჰტის ეს შენიშვნა თავისთავად საინტერესოა, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ამგვარი თვალსაზრისი თვით მასაც არ გააჩნია. იგი მხოლოდ ცალკეულ ფაქტებსა და მოვლენებს აფასებს რამდენადმე სწორად, თანაც ხშირად სათანადო არგუმენტაციის გარეშე; იმავე შენიშვნებში, მაგალითად, იგი მხოლოდ იმის თქმას ახერხებს, რომ ბევრს „ყალბი წარმოდგენა აქვს „კომიკურზე“, რომ „იუმორი არ არის მხოლოდ კლოუნების საქმე“. „იუმორი, – განმარტავს ბრეჰტი, – არის მანძილის გრძნობა“... იგი ჯოჯოხეთის საკუთრება კი არაა, არამედ „ზეცას განაგებს“... შემდეგ ჩანაწერში იგი მეგობრებს აფრთხილებს, არ აყვნენ „წერის ცთუნებას“, ნურაფერს დაწერენ „ვალის მოხდის მიზნით“. თავი შეიკავონ, თუ „წერა არ შეუძლიათ“. საკუთარ შემოქმედებითს შესაძლებლობას კი „დღიურის“ 1920 წლის 27 ივნისის ერთ-ერთ ფრაგმენტში ასე აფასებს: „ზოგჯერ მეუფლება გრძნობა, რომ ჩემი ნამუშევრები ძალზე პრიმიტიული და ძველმოდურია, ან კიდევ უხეში და ზედმეტად მორიდებული. მე ვეძებ ახალ ფორმებს და ახალგაზრდებივით ცდებს ვატარებ ჩემი გრძნობით. სწორედ ამ დროს მივდივარ იმის აღიარებამდე, რომ ხელოვნების არსი არის უბრალოება, სიდიადე და განცდა, ხოლო მისი ფორმის არსი – თავშეკავებულობა. ვიცი, რომ აზრი ცუდად გამოვხატე“.[1] საყურადღებოა აგრეთვე ფრაგმენტი „დადაიზმის შესახებ“ (1920). „დადაისტების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი შეცდომა, – წერს ბრეჰტი, – ისაა, რომ ისინი აქვეყნებენ თავიანთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ისეთ მოჩვენებით ზემოქმედებას ახდენენ, თითქოს უშუალოდ ჩვენი ახლანდელი რეალური სინამდვილისათვის არიან შექმნილი. ეს ზემოქმედება ყალბია“.[2] როგორც ვხედავთ, ბრეჰტის ცალკეული შეხედულებანი შედარებით პროგრესულია იმ დროისათვის, თუმცა მათ ავტორს ჯერ კიდევ არა აქვს მყარი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია.

1920-21 წლების „დღიურის“ ჩვენთვის ცნობილი სხვა ჩანაწერები მოკლე ფრაგმენტებია. მათი საშუალებით ახალგაზრდა

---

[1] Schriften zur Literatur, I, 11, 12.

[2] იქვე, გვ. 10 („über Dadaismus“).

მწერლის ერთიან თვალსაზრისზე მსჯელობა, ცხადია, შეუძლებელია, მაგრამ მაინც შეიძლება აღვნიშნოთ ზოგიერთი მომენტი, რომელსაც ბრეჰტის ინტერესთა სფეროში შევყავართ. ასეთ მომენტებს შეიცავს 1920 წლის აგვისტოსა და სექტემბრის ჩანაწერები. ამ დროს ბრეჰტი ამთავრებს „მთვრალი ტყის ქორალს“, კითხულობს ჰებელის ლექსებს, ჰერმან ჰესეს „კლინგსორის უკანასკნელ ზაფხულს“, ალფრედ დიობლინის „ვანდეკის ბრძოლას“ და „ვანგ-ლუნს“, ჰებელის „დღიურებს“, „ქორალის“ ავტორს მოსწონს ჰებელის ლექსების გერმანული კოლორიტი, მაგრამ უარყოფითად აფასებს მის დრამებს, რომლებშიც მათი ავტორის „შეზღუდული იდეოლოგიისა“ და „სქოლასტიკური დიალექტიკის“ გამო ნაკლებადაა „მაღალი ადამიანური პრინციპები“ და მეტი ადგილი „უბრალო ამბებს“ უჭირავს. ჰებელს იგი ამბების „შემკრებს“ უწოდებს, ხოლო მის გზას ლიტერატურაში - „ჩიხს“. ბრეჰტი საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევს დიობლინის დასახელებულ ნაწარმოებებს: „ვანდეკის ბრძოლა“, ეს „ძლიერი წიგნი“, მისივე სიტყვებით, „დასამახსოვრებელ იდეებს“ შეიცავს. არ შეიძლება მისი გმირის ტრაგიკულად წარმოდგენა, არც კაცობრიობა უნდა წარმოვსახოთ ასეთ ფერებში. „ვანგ-ლუნში“ მას იზიდავს „ჟესტ-მიმიკის ვირტუოზული ჩაქსოვა“ და ფსიქოლოგიაში ადამიანთა ურთიერთმიმართების ნათლად წარმოსახვა. ჰ. ჰესეს დასახელებულ ნოველას, მისი აზრით, კაზიმირ ედშმიდის გავლენა ეტყობა, რაც ვერ ამცირებს ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას. ასე მსჯელობს „ბაალის“ ავტორი სხვა მწერლებზე მაშინ, როცა საკუთარ ნაწერებში „საკმაოდ ბევრ ირონიას“ და „სერიოზულ კომიკურ შტრიხებს“ ხედავს (1920 წლის 30 აგვისტოს ჩანაწერი). ამავე დროს იგი თავს „მომწიფებულად არ თვლის რომანის დაწერისათვის“ (27 აგვისტოს ჩანაწერი).

დაბოლოს კიდევ ერთი ფრაგმენტი, რომელიც ისევ 1920 წლით თარიღდება. ესაა „მოწოდება ახალგაზრდა მხატვრებს“. ბრეჰტს დაუთვალიერებია ახალგაზრდა მხატვართა რამდენიმე გამოფენა. იგი აღშფოთებულია მათი მოდური გატაცებით და ირონიულად ლაპარაკობს გამოფენილი ტილოების „სიღატაკეზე“. ბრეჰტის სიტყვებით, უკანასკნელი მოდა მათთვის იყო „საკუთარი ზნე-ჩვეულებების დახატვა“, შედეგები მხოლოდ „ექიმისა და მაზოხისტისათვის იყო გასაგები“. „გირჩევთ,

დახატოთ ზნე-ჩვეულებანი მათი, ვინც თქვენი სურათები უნდა დაათვალიეროს“ – მიმართავს ბრეჰტი გამოფენის ავტორებს. იმავე „მოწოდებაში“ მწერალი განუმარტავს მხატვრებს, როგორ უნდა შეაფასონ ძველ ხელოვანთა მემკვიდრეობა: „ძველმა ოსტატებმა, – წერს ბრეჰტი, – თავიანთი ამოცანა იმდენად სრულყოფილად შეასრულეს, რომ სამარცხვინოა ისევ ძველ კითხვებზე პასუხს ეძებდე, უმჯობესია ახალი კითხვების დაყენება“.

ჩვენ უკვე ვნახეთ, როგორ სცადა თვით ახალგაზრდა ბრეჰტმა „ახალი კითხვების დაყენება“ 10-იანი წლების მიწურულსა და 20-იანი წლების დასაწყისში. ამავე პერიოდის პიესებსა და თეატრალურ რეცენზიებში, აგრეთვე ლექსებსა, მოთხრობებსა და ლიტერატურულ - პუბლიცისტურ წერილებში ამოვიკითხეთ პასუხიც ზოგიერთ კითხვაზე. პასუხი ზოგჯერ ისევე ბუნდოვანი და წინააღმდეგობრივია, როგორც „ბაალის“ ავტორის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია და სულიერი სამყარო. ამ გარემოებას ხშირად აღნიშნავს ხოლმე ბრეჰტიც, რომელიც იმთავითვე კრიტიკულად იყო განწყობილი. ცალკეული მწერლებისა და ლიტერატურული სკოლებისადმი.

ცნობილია, რომ ბრეჰტის ლიტერატურული კრიტიციზმი გერმანულ ექსპრესიონიზმთან ურთიერთობის პროცესში ჩაისახა და განვითარდა. აშკარაა ისიც, რომ ეს ურთიერთობა წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. ერთი მხრივ, ბრეჰტი „ბაალს“ ჰ. იოსტის „მარტოხელას“ უპირისპირებს, აკრიტიკებს ლ. რუბინერის დრამას „უუფლებონი“, ე. ტოლერის პიესას „გარდაქმნას“, მაგრამ, მეორე მხრივ, ერთგვარად იცავს გ. კაიზერისა დ ი. გოლის ზოგიერთ ნაწარმოებს. 1920 წლის 14 დეკემბრის წერილში ბრეჰტი ე. ტოლერის დასახელებული პიესის გამო წერს: „ტოლერის „გარდაქმნა“... გალექსილი გაზეთი, უკეთეს შემთხვევაში შეზღუდული ხილვა, მაშინვე დაივიწყებ. შეზღუდული კოსმოსი. ადამიანი, როგორც ობიექტი – რეკლამა და არა ადამიანი. აბსტრაჰირებული ადამიანი, კაცობრიობის წარმომადგენელი. მისი საქმე სუსტების ხელშია“... იქვე ექსპრესიონისტების ზოგიერთ ნაწარმოებს უწოდებს „წიგნებს, რომლებიც გაზეთივით უნდა წაიკითხო“ და დაასკვნის: „ყველა ერთად („ბათსედას“ გარდა) – ადამიანის რეკლამა ადამიანის გარეშე, ყველა ერთად (ალბათ, გამონაკლისია „ჯოჯოხეთი, გზა, დედა-

მიწა“) – დრამატული სურვილი დრამის გარეშე“.[1] ბრეჰტს არ მოსწონდა ექსპრესიონისტების იდეალიზირებული სამყარო, აბსტრაქტული ადამიანი და მორალი, მაგრამ, როგორც ჩანს, აღიარებდა მათ გარკვეულ როლს დრამის ისტორიაში. ამას ადასტურებს მისივე უფრო გვიანდელი აზრი გეორგ კაიზერის დრამატურგიაზე, რომელიც „ბერლინერ ბიორზენ კურირმა“ 1928 წლის 24 ნოემბერს გამოაქვეყნა „გაზის“ ავტორის დაბადებიდან 50 წლისთავის გამო: „თუ სახელდობრ იმას მეკითხებით, არის თუ არა გეორგ კაიზერის დრამატურგია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, შეცვალა თუ არა მან სიტუაცია ევროპულ თეატრში, - მე დადებითად გიპასუხებთ. მის ნოვატორულ ფორმათა ცოდნის გარეშე დრამის შექმნის ცდა უშედეგო იქნება“.[2]

გეორგ კაიზერთან ერთად ახალგაზრდა ბრეჰტი განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევს ფრანკ ვედეკინდს. საკმარისია დავასახელოთ ნეკროლოგი, რომელიც ბრეჰტმა დაბეჭდა „აუგსბურგერ ნოიესტე ნახრიხტენის“ 1918 წლის 12 მარტის ნომერში. ჭაბუკი ბრეჰტი მეგობრებთან ერთად საათობით უსმენდა ხოლმე ვედეკინდს, რომელიც გატაცებით კითხულობდა და მღეროდა თავის ნაწარმოებებს. იგი ძალზე პოპულარული გახდა გერმანიაში 1906 წლის შემდეგ, როცა მ. რაინჰარტმა „გაზაფხულის გამოღვიძება“ დადგა. ვედეკინდი ახალგაზრდობაში მიუნჰენის ლიტერატურულ-თეატრალური ბოჰემის აქტიური წევრი იყო. ცნობილია ისიც, რომ მან მემკვიდრეობა მალე გაფლანგა და ერთ დროს მოხეტიალე ცირკის კლოუნიც კი იყო. ნეკროლოგის ავტორს არ უნდა დაიჯეროს ვედეკინდის სიკვდილი. იგი მოხიბლულია მისი პიროვნებით, სიცოცხლის უნარითა და შემოქმედებითი ენერგიით. ბრეჰტის სიტყვებით, „სტრინდბერგთან და ტოლსტოისთან ერთად იგი ეკუთვნოდა ახალი ევროპის დიდ აღმზრდელებს. მისი ყველაზე დიდი ნაწარმოები მისი პიროვნება იყო“.[3]

ჰანს ოტო მიუნსტერერი, ბრეჰტის მეგობარი 1917 წლის შემოდგომიდან, გადმოგვცემს, რომ ფრანკ ვედეკინდის პიროვნებამ და შემოქმედებამ დიდი გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა ბრეჰტზე. იგი ასახელებს ბრეჰტის ჩვენთვის უცნობ დრამატუ-

---

[1] Schriften zum Teater, I, 51 - 52.

[2] BBA, 1915/B.

[3] Schriften zum Teater I, 3 („Frank Wedekind“).

ლი ხასიათის ფრაგმენტებს – „ბატონი მაიერი და მისი ვაჟი“, „დავითი, ანუ ღმერთის რწმუნებული“, „ზაფხულის სიმფონია“ და სხვ. მათში შეტანილ ბალადური ხასიათის ლექსებს – „ლუციფერის საღამოს სიმღერა“, „ეშმაკი ჯირითობს ხეების კენწეროებზე“, „ცთუნების წინააღმდეგ“ და ა. შ., რომლებშიც მისი აზრით, ვედეკინდის ლირიკული მოტივები და დრამატული ინტონაციები მეორდება. ბრეჰტი ჩემთან ერთად კითხულობდა გეორგ ბიუხნერსაც, მოგვითხრობს მიუნსტერერი, მაგრამ უფრო მეტად, ალბათ, იმ წლებში ვედეკინდს აფასებდა. შემთხვევითი არაა, რომ მან თავის პირველ ვაჟს ფრანკი დაარქვა, ხოლო მამამ ჯერ კიდევ 1912 წელს ჭაბუკ ბრეჰტს სწორედ ვედეკინდის ნაწარმოებთა სრული კრებული აჩუქა. 1918 წელს, იგონებს მიუნსტერერი, ვედეკინდის ტომები „საკმაოდ გაცვეთილი იყო“.

ამავე დროს მიუნსტერერი ბრეჰტის 1916-18 წლების ლირიკულ და დრამატულ ნაწერებში ამჩნევს „ექსპრესიონისტული სტილის ელემენტებს“, ექსპრესიონისტების თემატიკას, ტიპაჟს და განწყობილებას. ჩვენს თაობასთან, კერძოდ, – წერს იგი, – ყველაზე ახლოს იყვნენ ფრანც ვერფელი და ვალტერ ჰაზენკლევერი, „ისინი განასახიერებდნენ ეპოქის სტილს, მათ უნდა მივყოლოდით, მათთვის უნდა მიგვებაძა, ან უნდა დაგვეძლია ისინი“[1]... იქვე „მოგონებების“ ავტორი შენიშნავს, რომ 1917 წლის შემოდგომიდან ბრეჰტმა ექსპრესიონიზმს ზურგი შეაქცია და სინამდვილის რეალისტური ასახვა გადაწყვიტაო. მიუნსტერერი თავის „მოგონებებში“ ბრეჰტისა და ფოიჰტვანგერის მეგობრობაზეც მოგვითხრობს. უფრო გვიან ამასვე აკეთებს თვით ფოიჰტვანგერიც. „როცა 20 წლის ბრეჰტი ჩემთან მოვიდა, – იგონებს ფოიჰტვანგერი, – ვმუშაობდი „დრამატულ რომანზე“ (იგულისხმება „თომას ვენდტი“ – ზ. ჭ.). ამ სახელწოდებამ – „დრამატული რომანი“. ბრეჰტი ჩააფიქრა. მან თქვა, რომ დრამატულისა და ეპიკურის შეერთების თვალსაზრისით უფრო შორს უნდა წავიდეთ, ვიდრე ამას მე ვაკეთებდი, რომ ის ატარებს სულ ახალ-ახალ ცდებს, რათა შექმნას „ეპიკური დრამა“.[2] ბრეჰტი ფოიჰტვანგერს პირველად 1919 წლის მარტში შეხვდა. ეს აზრიც მაშინ უნდა იყოს გამოთქმული. გადმოგვცემენ იმასაც, რომ „ბაალის“ ავტორმა უფროს მეგობარს დრამატული ფრაგ-

[1] Münsterer H.O., Bertolt Brecht (Erinenerungen aus den Jahren 1917-1922), Zürich, 1963, S. 87.

[2] Feuchtwanger, Lion. Bertolt Brecht („Sinn und Form“, zweites Sonderheft, S. 105).

მენტი „სპარტაკი“ გააცნო. ესაა პირველი ვარიანტი დრამისა „დაფდაფი ღამით“, რომლის მთავარი გმირიც თომას კრაგლერი ყოფილა. ფოიჰტვანგერის „დრამატული რომანის“ „თომას ვენდტის“ გამო ბრეჰტს გმირის სახელი შეუცვლია: თომასის ნაცვლად ანდრეასი მოუფიქრებია.[1]

ფოიჰტვანგერი მოხიბლულია ბრეჰტის შრომისმოყვარეობით, ძიების დაუსრულებელი სურვილითა და ექსპერიმენტის სიყვარულით. ცნობილია, რომ ის თავის ყოველ პიესას „ცდას“, „ექსპერიმენტს“ უწოდებს. სწორედ „ცდების“ სახელწოდებით დაიწყო ბრეჰტმა 20-იანი წლების ბოლოდან თავისი ნაწარმოებების კრებულად გამოცემა. ფოიჰტვანგერი განსაკუთრებით აღტაცებულია ბრეჰტის ნაწარმოებების ენით. მისი აზრით, ბრეჰტი — ლირიკოსი და დრამატურგი თავიდანვე ცდილობდა, ნაწარმოების „ენა ხალხური ყოფილიყო“. „იმდროინდელი მწერლებიც, — ვკითხულობთ ფოიჰტვანგერის მოგონებებში, — ბევრს არაფერს აძლევდნენ ბრეჰტს. მას არ მოსწონდა გერჰარტ ჰაუპტმანის ნატურალისტური დიალოგი, სრულიად უცხო იყო მისთვის გეორგეს, რილკესა და ჰოფმანსტალის ამაღლებული, ხალხსდა ცილებული ენა. როცა მან თავისი პირველი პიესა „სპარტაკი“ მომიტანა (შემდეგ ჩვენ მას ვუწოდეთ „დაფდაფი ღამით“), მის დიალოგში ბიუხნერის გავლენა შეიმჩნეოდა. თანამედროვეთაგან მაშინ ბრეჰტზე ყველაზე მეტად ზემოქმედებდნენ კიპლინგი და ვედეკინდი. ადრინდელ ბალადებს, ვედეკინდის მსგავსად, მკაფიოდ და ხალისიანად მღეროდა, მაგრამ მალე ის ჩამოსცილდა ყველა დასახელებულ მწერალს და ენერგიულად იბრძოდა თავისი საკუთარი გერმანული ენისათვის...“

ბრეჰტის ადრინდელი პერიოდის შემოქმედებითი საწყისების შესახებ ანგარიშგასაწევ მასალას გვაწვდის თეატრალური კრიტიკოსი ჰერბერტ იერინგი 1922 წლის 5 ოქტომბრის რეცენზიაში მიუნჰენის „კამერშპილეში“ ბრეჰტის პიესის — „დაფდაფი ღამით“ დადგმის გამო. იერინგი წერს: „ოცდაოთხი წლის ბერტოლტ ბრეჰტმა იმ ღამეს გერმანიის პოეტური სახე შეცვალა. ეს იყო ჩვენი დროის ახალი მაჯისცემა, ახალი მელოდია, ახალი პოეტური ხილვა“. დრამატურგის შემოქმედებით მიღწევად რეცენზენტი თვლის არა მხოლოდ იმას, რომ „პიესაში ასახულია

[1] Schmidt, Dieter — „Baal“ und der junge Brecht“, Stutgart , 1966, S. 40.

ეპოქის მოვლენები, რომლებზეც აქამდე მსჯელობდნენ", არამედ იმას, რომ მასალის აქტუალობასთან ერთად პიესის ავტორმა შეძლო ეპოქის ფონზე მოქმედების გაშლა. იერინგი მიმოიხილავს ბრეჰტის ადრინდელ პიესებს („ბაალი", „დაფდაფი ღამით", „ქალაქების ჯუნგლებში"), უწოდებს მათ დრამებს, რომლებშიც „საკუთარი ადამიანებითა და დრამატურგიით" მიღწეულია „ახალი შემოქმედებითი მთლიანობა". მსგავსად ფოიჰტვანგერისა, მას მოსწონს პიესების ენის „უმაგალითო წარმოსახვითი ძალა".[1]

ბრეჰტი ხშირად ამბობდა, რომ ახალ ნაწარმოებებში, რომლებმაც საზოგადოებრივი მოვლენები უნდა ასახონ, მთავარია ადამიანთა საზოგადოების ურთიერთობის ჩვენება. ამ პრინციპის დაცვას ხედავს იერინგი პიესაში „დაფდაფი ღამით". ბრეჰტი გვიჩვენებს ადამიანთა ურთიერთმიმართებას. მისი პიროვნება არასოდეს არ არის იზოლირებული. დიდი ხანია გერმანიაში არ ყოფილა მწერალი, რომელსაც წინასწარი განზრახვის გარეშე ასეთი გარდაუვალი აუცილებლობა ამოძრავებდა: ეჩვენებინა ადამიანთა ბედის საერთო საფუძველი, ადამიანების ურთიერთზემოქმედება.

ჰერბერტ იერინგი აღფრთოვანებულია მიუნხენში ნანახი სპექტაკლით. ამას ის არც მალავს. შესაძლებელია სწორედ ამიტომ იგი რამდენადმე გადაჭარბებულად აფასებს ოცდაოთხი წლის ბრეჰტის როლს და ადგილს მე-20 საუკუნის გერმანული თეატრისა და დრამატურგიის ისტორიაში. მიუხედავად ამისა, მისი ზოგიერთი მოსაზრება და დაკვირვება (სიახლის ძიება, ადამიანთა ურთიერთობის ჩვენება ბრეჰტის ადრინდელ პიესებში, მისი ენა და სხვ.) გვეხმარება ბრეჰტის პირველი პიესების ანალიზის დროს. არ შეიძლება, მაგალითად, ყურადღება არ მიაქციოთ იერინგის კიდევ ერთ შენიშვნას დასახელებული პიესების სტილზე. ამ შენიშვნის მიხედვით პიესებში გამოყენებული დრამატურგიული ხერხი უაღრესად ორიგინალურია. მათი ავტორი, ახალგაზრდა ბრეჰტი, რომელმაც, იერინგის სიტყვებით, „ღრმად ჩაიხედა ცხოვრების სფეროებში", ცხოვრების დაცემას ისე წარმოაჩენს, რომ ამ წარმოსახვიდან სინათლეც გამოსჭვივის, მოჩვენებით ცინიკოსია და თავისი ცინიზმით გვაღელვებს.

---

[1] Jering, H., Kritiken aus den zwanziger Jahren („Sinn und Form", zweites Sonderheft, S. 230-231).

გამოდის, რომ ბრეჰტის ადრინდელ პიესებშიც შეინიშნება ელემენტები იმ თავისებურისა, რომელიც შემდეგ ყველასთვის აშკარაა: უარყოფის საშუალებით დადებითი ეფექტისაკენ სწრაფვა.

1922 წელს ბერტოლტ ბრეჰტს იერინგის წარდგინების საფუძველზე კლაისტის სახელობის ლიტერატურული პრემია მიენიჭა. წარდგინების ავტორი წერს: ოცი წლის ბრეჰტმა დაწერა რევოლუციური დრამა „დაფდაფი ღამით", რომელმაც მისი თაობის ამხანაგთა პიესებს უკვე იმით გადააჭარბა, რომ მასში რევოლუცია ზერელე ტენდენცია კი არაა, არამედ ადამიანური მოქმედების საფუძველია... ბრეჰტი ადამიანთა ურთიერთზემოქმედებას გვიჩვენებს და ამიტომ ერიდება როგორც ლირიკულ დეკლამაციას, ასევე ადამიანის იზოლირებულ დახასიათებას"... იერინგის ეს შენიშვნა ეთანხმება და ავსებს ზემოთმოტანილ მისივე სხვა შენიშვნებს. ყოველი მათგანი 1922 წლით თარიღდება. ეს ზრდის მათ მნიშვნელობას. პირველადი მასალა ბრეჰტის ადრინდელ შემოქმედებაზე ერთობ ცოტაა.

3. ბრეჰტი და გერმანული ექსპრესიონიზმი

10-იან წლებში, როცა ბრეჰტი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა, წამყვანი ლიტერატურული სკოლა ექსპრესიონიზმი იყო. ბრეჰტი არასოდეს ყოფილა ექსპრესიონისტი. ის არ თანამშრომლობდა „აქციონის" თუ „შტურმის" დაჯგუფებათა წევრებთან, მისი ურთიერთობა ამ სკოლებთან ყოველთვის კრიტიკული იყო, ეს, ვფიქრობთ, კარგად ჩანს ბრეჰტის ადრეული პიესებისა და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების მოცემული ანალიზიდან. მაგრამ ამავე ანალიზიდან ისიც ნათელია, რომ ახალგაზრდა მწერლის მიმართება ამ პერიოდის წამყვანი ლიტერატურული სკოლისადმი, მისი ცალკეული წარმომადგენლებისადმი არათანმიმდევრული და წინააღმდეგობრივია. იგი თავიდანვე უარყოფს კონკრეტულ-ისტორიული ფაქტების ექსპრესიონისტულ გაგებას, ადამიანის ექსპრესიონისტულ კულტს, აკრიტიკებს ექსპრესიონისტების საყოველთაო ნიჰილიზმსა და უკიდურეს სუბიექტივიზმს, მაგრამ მთლიანად მაინც ვერ ემიჯნება მათ. უფრო მეტიც, ექსპრესიონისტული დრამისა და ლირიკის მხატვრულ-სტილისტური ანაბეჭდები ადვილად

შეიმჩნევა ბრეჰტის ადრეულ დრამატურგიასა და ლირიკაში. ჩვენ, კერძოდ, ამ ასპექტში ჩავატარეთ პიესების ანალიზი და ძიება იმ მხატვრული თავისებურებებისა, რომელსაც ადრეული „ეპიკური“ ელემენტები შეიძლება ვუწოდოთ. „ეპიკური“ ელემენტების ფორმა და შინაარსი, მათი მხატვრული ფუნქცია და დანიშნულება, რაც ბრეჰტს ექსპრესიონიზმთან ანათესავებს, ხშირად პიესებში თვით ექსპრესიონიზმის კრიტიკისათვის არის გამიზნული. გამოდის, რომ ბეჰტი, რომელიც ექსრესიონიზმს უარყოფს, უარყოფის პროცესში ხშირად ექსპრესიონისტულ მხატვრულ საშუალებებსაც იყენებს. ახალგაზრდა ბრეჰტის ამგვარი შემოქმედებითი თავისებურება, რასაც თვით ფაქტობრივი მასალა ადასტურებს, სავსებით კანონზომიერია, რადგან სხვა ობიექტურ საფუძველზე აღმოცენებულ მის ცნობიერებასა და მხატვრულ აზროვნებას იმ წლების წამყვანი ლიტერატურული მიმდინარეობა – ექსპრესიონიზმიც ასაზრდოებდა.

ექსპრესიონიზმთან წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებას შედარებით გვიან, 1936-1938 წლებში, გვიხსნის თვით ბრეჰტიც მრავალრიცხოვან წერილებსა და კრიტიკულ შენიშვნებში, რომელიც ჟურნალ „დას ვორტის“ ნომრებში ექსპრესიონიზმზე ცხარე დისკუსიის დროს დაწერა. როგორც ცნობილია, ეს დავა გასცდა საკუთრივ ექსპრესიონიზმის ფარგლებს, გადაიქცა დისკუსიად ლიტერატურული მიმართულებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის საკითხებზე. წერილებსა და შენიშვნებში ბრეჰტი ილაშქრებს რეალიზმის დოგმატური გაგების წინააღმდეგ, აკრიტიკებს გ. ლუკაჩის „რეალიზმის კონცეფციას“, წინააღმდეგია ექსრესიონიზმის ხელაღებით უარყოფისა და სამუდამო დასამარებისა. „მე თვითონ არასოდეს ვყოფილვარ ექსრესიონისტი... – წერს იგი, - მიუხედავად ამისა, ჩემთვის ექსპრესიონიზმი არ არის მხოლოდ „მტანჯველი საქმე“, არც მხოლოდ კატასტროფაა...“.[1]

---

[1] „Ich selbst war nie ein Expressionist...“, („die Expressionismusdebatte“ (A) Brecht, Schriften zur Literatur, 11. 12)

„Für mich ist der Expressionismus nicht nur eine „peinliche Affäre“, nicht nur eine Entgleisung. Der Grund: weil ich ihn überhaupt nicht nur als „Phänomen“ betrachte und ihn mit einem Zettel versehe. Da gibt es viel zu lernen für Realisten, die ja auf Lernen aus sind und den Dingen die praktische Seite abzugewinnen suchen. Bei Kaiser, bei Sternberg, bei Toller, bei Goering gab es Ausbeute für den Realisten...“ (A. Schriften zur Literatur, 11. 33); BBA 514/04.

ექსპრესიონიზმი, ბრეჰტის სიტყვებით, იყო „წინააღმდეგობრივი, არათანაბარი, მოუწესრიგებელი მიმართულება ხელოვნებაში“, სავსე პროტესტით, რომელიც „მყვირალა და ბუნდოვანი იყო“.[1] მწერალი აკრიტიკებს ექსპრესიონისტების სუბიექტივიზმს, ყალბ პათეტიკას, ამ სკოლის მესვეურებს, რომლებმაც „თავი გაითავისუფლეს გრამატიკისაგან და არა კაპიტალიზმისაგან“. ამავე დროს იგი უარყოფს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მიმართულებათა ვულგარულ-სოციოლოგიურ გაგებას და მოითხოვს ისტორიზმის კონკრეტული პრინციპის საფუძველზე შეფასდეს მხატვრული ფასეულობანი. სხვა ნიმუშებთან ერთად ის ისევ ტოლერის „გარდაქმნას“ ასახელებს. ტოლერის „გარდაქმნა“ ექსპრესიონისტული პიესა იყო, მაგრამ მან ბევრს უჩვენა სინამდვილე, რაც ნახევრად ან სულ არ იცოდნენ. უფრო მეტიც, ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ შემოქმედებითი, კრიტიკული მიდგომის შედეგად, რეალისტებმა ბევრი რამ შეიძლება ისწავლონ ექსპრესიონისტებისაგან. კაიზერის, ტოლერის და სხვათა შემოქმედების გაცნობის შემდეგ ისინი „ხელმოცარული არ დარჩებიან“, – წერს ბრეჰტი. მისი აზრით, რეალიზმისათვის მნიშვნელოვანია ჯოისის „ულისეც“ კი, განსაკუთრებით მისი შინაგანი მონოლოგის ტექნიკა, იქვე, იმავე სადისკუსიო წერილში ვკითხულობთ: „ტოლსტოისა და ბალზაკს სხვა ამოცანები ჰქონდათ. ამიტომ, გულახდილად რომ ვთქვა, მე მათგან უფრო ძნელად (ცოტას) ვსწავლობ, ვიდრე დასახელებული მწერლებისაგან...“.[2]

ბრეჰტი დოგმატიზმის, სქემატიზმისა და ფორმალიზმის წინააღმდეგ იბრძვის. ბრძოლის აზარტში შესული სწორად ვერ აფასებს ზოგიერთ მწერალს და მის ადგილს ლიტერატურის ისტორიაში. ამ საკითხებს ჩვენ კიდევ დავუბრუნდებით და საფუძვლიანად გავარჩევთ. აქ მხოლოდ იმის ჩვენება გვინდა,

---

[1] „... Diese Kunstrichtung war etwas Wiederspruchvolles, Ungleichmässiges, Verworrenes (sie machte derlei sogar zum Prinzip), und sie var voll von Protest (hauptsächlich dem der Ohnmacht)... Der Protest war laut und unklar...“); (ibidem, 11; BBA 515/06).

[2] „...Ohne Umschweife gesagt, dem Tod ins Auge geblickt: ich lerne bei Tolstoi und Balzac shwerer (weniger). Sie hatten andere Aufgaben zu bewältigen... Gelernt kann auch aus innen werden...“ (ibidem, 33) ... Als technisches Mittel wurde der innere Monolog ebenfals abgelehnt, man nannte ihn formalistisch. ich habe die Begründung nie verstanden...“ (ibidem, 30).

რომ ბრეჰტის მიმართება გერმანული ექსპრესიონიზმისადმი წინააღმდეგობრივია, რომ ექსრესიონისტულ დრამასა და ლირიკას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ახალგაზრდა ბრეჰტის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბების პროცესში.

ამ მნიშვნელობის უარყოფა არ შეიძლება. არ შეიძლება, რადგან ადრეული ბრეჰტის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებები სწორედ ექსპრესიონიზმთან ცხარე პოლემიკის ვითარებაში ყალიბდებოდა. უნდა დავეთანხმოთ ი. ფრადკინს, რომელიც ამის თაობაზე წერს: „პირველი ნაბიჯებიდან შემოქმედებითი გზის ბოლომდე ბრეჰტის – პოეტისა და დრამატურგის მხატვრულ სამყაროში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ურთიერთობას ექსპრესიონიზმთან, მის ფილოსოფიასა, ეთიკასა და ესთეტიკასთან. ეს ურთიერთობა თავიდანვე უპირატესად უარყოფითი და პოლემიკური იყო. ექსპრესიონიზმი მისთვის იყო ერბოქვა, რომელზეც საკუთარ იდეებსა და პრინციპებს ლესავდა“.[1] ფრადკინი სწორად მიუთითებს, რომ ბრეჰტის პოლემიკა ექსპრესიონიზმთან, რომელიც 10-იანი და 20-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, მომდევნო პერიოდებშიც გრძელდება. ამ პოლემიკის ასპექტში უნდა განვიხილოთ ის თემატიკაც, რომელიც ბრეჰტს ისევ ექსპრესიონიზმთან აახლოებს. ნიშანდობლივია ამ მხრივ „კეთილი ადამიანის“ ექსპრესიონისტული თემა და მისი ბრეჰტისეული დამუშავება. „ექსპრესიონიზმთან პოლემიკის ნიშნით“ – ასეა დასათაურებული ფრადკინის წიგნში ის თავი, რომელშიც ადრინდელი ბრეჰტისა და ექსპრესიონიზმის ურთიერთობის პრობლემაა განხილული. წიგნის აღნიშნული თავიდან საწინააღმდეგო აზრები გამოაქვს ვ. კლიუევს. ის უსაფუძვლოდ იმოწმებს ფრადკინს და ამტკიცებს, რომ ახალგაზრდა ბრეჰტი „დასცილდა ექსპრესიონიზმს და ძალიან ახლოს აღმოჩნდა ანტიჰუმანიზმთან და დეკადანსთან“. მხოლოდ ერთგან აღიარებს კლიუევი: „თუ იქნები მაქსიმალურად ზუსტი, უნდა აღიარო, რომ გიმნაზიელმა ბრეჰტმა ამ მოდურ მიმდინარეობას მცირეოდენი ხარკი მაინც გადაუხადა“. კლიუევისათვის ცნობილია რუდოლფ ლეონჰარდის სიტყვები: „ის ვინც დღეს, – ამბობს ის 1947 წელს, – ექსპრესიონისტულად წერას დაიწყებს, ნამდვილი იდიოტი იქნება, მაგრამ ვინც ამას არ აკეთებდა მა-

[1] Фрадкин И. М. Бертольт Брехт, стр. 42. 50. 53. 59 и др.

შინ, ის სრულად და ნამდვილად არ ცხოვრობდა თავის დროში“, – მაგრამ აქედან უცნაურ დასკვნას აკეთებს. მას ავიწყდება „მცირე ხარკიც“ და ბრეჰტის ექსპრესიონიზმისაგან სრული გამიჯვნის მიზნით შენიშნავს: როგორც ჩანს, ბრეჰტი „სრულად და ნამდვილად არ ცხოვრობდა თავის დროშიო“. გამოდის, რომ კლიუევისათვის უმჯობესია ბრეჰტი „ძალიან“ ახლოს იყოს ანტიჰუმანიზმთან და დეკადანსთან“, ოღონდ არაფერი ჰქონდეს საერთო ექსპრესიონიზმთან. თავისი წიგნის პირველ ნაწილში („ერთი ყველას წინააღმდეგ“) ამ დებულების გასამართლებლად მას მოჰყავს თვით ბრეჰტის აზრები ცალკეულ ექსპრესიონისტებზე. სამწუხაროდ, ბრეჰტის ადრეული თეატრალური რეცენზიებიდან და წერილებიდან მკვლევარი მიუთითებს მხოლოდ იმ ადგილებზე, რომლებიც უარყოფითად ახასიათებენ ცალკეულ გერმანელ ექსპრესიონისტებს და გვერდს უვლის იმ მსჯელობებს, სადაც ექსპრესიონიზმი (კაიზერი, შტერნჰაიმი და სხვ.) გარკვეულ ასპექტში დადებითად არის მოხსენიებული. მხოლოდ ერთი ასეთი ადგილია ციტირებული წიგნის ავტორის მიერ („...რეალისტებს ბევრი რამ შეუძლიათ ისწავლონ ექსპრესიონისტებისაგან...“), მაგრამ მასაც არ ეწევა სათანადო ანგარიში.

ვ. კლიუევი გაკვირვებულია იმით, რომ „ბრეჰტის კავშირი ექსპრესიონიზმთან, ყოველ შემთხვევაში მის მარცხენა ფრთასთან, თითქმის აქსიომა გახდა და ლექსიკონებშიც კი გადავიდა“. იგი კვლავ უსაფუძვლოდ იმოწმებს ფრადკინს და პირდაპირ აცხადებს, ეს თეორია ახლა საბოლოოდ უარყოფილიაო.[1] ჯერ ერთი, ეს თეორია არაა უარყოფილი, მკვლევართა უმრავლესობა დღესაც მას იზიარებს, მეორე, და ეს მთავარია, საჭიროა ამ კავშირის ახსნა, მისი ბუნების დადგენა. კავშირისა და გავლენის აღიარება ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს. კავშირი და გავლენა მრავალგვარია, მრავალგვარია მისი გამოვლენის ფორმებიც. ბრეჰტი რომ ექსპრესიონისტი არ ყოფილა, ეს ფაქტია, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ახალგაზრდა ბრეჰტის იდეური და მხატვრული ევოლუცია ექსპრესიონიზმთან ახლო ურთიერთობის პირობებში ხდება. ამ ურთიერთობას არ უარყოფს თვით ბრეჰტიც. გასარკვევია: რა ხასიათისაა ეს ურთიერთობა, რა კვალი დაამჩნია ექსპრესიონიზმთან პოლემიკამ ბრეჰტის აზ-

[1] Клюев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966, стр. 23, 26, 32.

როვნებას, რატომაა წინააღმდეგობრივი ახალგაზრდა ბრეჰტის შეხედულებები ცალკეულ ექსრესიონისტებზე.

მსოფლიო ომის შემდეგ ლიტერატურაში ხოლო მოგვიანებით გერმანულ თეატრში ექსპრესიონიზმი დამკვიდრდა. ექსპრესიონიზმის შეცდომებმა და შეზღუდულობამ არ უნდა დაფაროს ის ისტორიული ფაქტი, რომ იმ დროს ეს იყო ერთადერთი მიმართულება, რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით მხარს უჭერდა სოციალურ მოთხოვნებს...

...ნიჭიერმა დრამატურგებმა გეორგ კაიზერმა, ერნსტ ტოლერმა და გამოჩენილმა სატირიკოსმა კარლ შტერჰაიმმა დაინტერესეს თეატრალური საზოგადოება, – იგონებს ბერნჰარტ რაიხი, – ბრეჰტის ძველი მეგობარი, რომელიც 20-იან წლებში ბერლინისა და მიუნხენის თეატრებში მუშაობდა.[1] თეატრების თითქმის მთელი რეპერტუარი ექსპრესიონისტული პიესებისაგან შედგებოდა – აღნიშნავს იგივე ავტორი სხვა შრომაში.[2] ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე, ბრეჰტისა და ექსპრესიონიზმის ურთიერთობაზე, ბ. რაიხი ცოტას წერს, მაგრამ ყოველი მისი შენიშვნა უაღრესად საინტერესოა და ჩვენთვის საკვლევად მისაღები: „თავიდანვე, – გადმოგვცემს ბრეჰტის მეგობარი, – ბრეჰტი გამოდიოდა ექსპრესიონიზმის წინააღმდეგ. ახალგაზრდა დრამატურგი პირში სიტყვას ჩრიდა უფროს და ცნობილ კოლეგებსაც, თუკი ისინი ექსპრესიონიზმის სასარგებლოდ რაიმეს იტყოდნენ. ის ცივად იტყოდა ხოლმე, რომ მისი დებულებები აქსიომატურია, თავს დიდ უფლებებს აძლევდა, საფუძველიც ჰქონდა საამისოდ“... რაიხი გარკვევით ლაპარაკობს. ექსპრესიონიზმის იდეურ შეცდომებზე, მაგრამ იქვე იმასაც შენიშნავს, რომ „ამ მიმდინარეობის ზოგიერთ დრამატურგს ჰქონდა გარკვეული მიღწევები, რაც შემდეგ რეალისტურმა სკოლამ განავითარა“.[3] სამწუხაროდ, ეს თეზისი რაიხის წიგნში არაა გაშლილი. იგი მხოლოდ ამას წერს: „ბრეჰტი არ იზიარებდა ექსპრესიონისტთა იდეურ-მხატვრულ პროგრამას, მაგრამ მიიღო მათი ზოგიერთი მხატვრული ხერხი. გროტესკამდე და ფანტასტიკამდე მისული უკიდურესი გადაჭარბება, ურთიერთსაწინააღმდეგო რეპლიკების მძაფრი დაპირისპირება ყოველგვარი

[1] Райх. Б. Брехт. 1960. стр. 17.
[2] Райх. Б. Молодой Брехт. „Иностранная литература“. 1956, № 11. стр. 232.
[3] Райх. Б. Брехт, стр. 18, 19.

გადასვლის გარეშე, „უხეში“ (ე. ი. საკვირველი). ენა — ასეთია მხატვრული საშუალებები, რომელთაც ბრეჰტი მაშინ იყენებდა. ამაში, ცხადია, იყო გარკვეული მსგავსება ბრეჰტის მხატვრული მანერისა ექსპრესიონიზმთან“. მსგავსების დამამტკიცებელი მხატვრული ნიშნების ჩამოთვლა, ჩვენი აზრით, ბევრად უფრო მეტის შეიძლებოდა.

სამწუხაროდ, ჩვენთვის საინტერესო კითხვებს ზოგადად პასუხობს ა. კარიაგინი — შრომაში „დრამა“, როგორც ესთეტიკური პრობლემა“ (1971). იგი მსჯელობს პიროვნებისა და მასის დაპირისპირებაზე ექსპრესიონისტულ ხელოვნებაში და აღნიშნავს: „მასების ისტორიული როლი ექსპრესიონისტებმა გაიგეს როგორც ბრმა დამანგრეველი სტიქია, რომელიც ნთქავს ყოველივე ინდივიდუალურს. მათი აზრით, ესაა ძალა, რომელსაც არა აქვს გონივრული, კონსტრუქციული საწყისი“. ექსპრესიონისტებმა, შენიშნავს კარიაგინი, ვერ გადაწყვიტეს დასმული პრობლემა, ამიტომ მათი ხელოვნების თეორია და შემოქმედებითი პრაქტიკა წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. „ალტერნატივა“ „ადამიანი — მასა“, როგორც ე. ტოლერის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი პიესის სათაურშია ფორმულირებული, აღნიშნავს იმ გადაუწყვეტელ წინააღმდეგობას, რომელიც საბედისწერო ხდება ექსპრესიონიზმისათვის. ამ გარემოებამ აგრეთვე უარყოფითმა პათოსმა, რომლითაც გამსჭვალულია ეს ხელოვნება, განაპირობა ის ფაქტი, რომ ექსპრესიონიზმი როგორც კონკრეტულ-ისტორიული მოვლენა უდღეური აღმოჩნდა, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ექსპრესიონიზმი, ისევე, როგორც სიმბოლიზმი, ქმნის გარკვეულ მხატვრულ ფასეულობებს და ხდება ამოსავალ პუნქტად ბევრი დიდი ხელოვანის (მაგალითად, ბ. ბრეჰტის) ევოლუციაში (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.).[2] კარიაგინი, სამწუხაროდ, არ გვიხსნის ექსპრესიონიზმის „გარკვეულ მხატვრულ ფასეულობათა“ შინაარსს, მის შრომაში არც ბრეჰტის „ამოსავალი პუნქტია“ დახასიათებული.

დასმულ საკითხებს საგანგებოდ სწავლობს ნ. პავლოვა შრომაში „ექსპრესიონიზმი და გერმანულ დემოკრატიულ ლიტერატურაში სოციალისტური რეალიზმის დადგინების ზო-

---

[1] Раих. Б. Брехт, стр. 15.

[2] Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема М., 1971, стр. 179.

გიერთი საკითხი".[1] შრომის ავტორი საგანგებოდ მსჯელობს მემარცხენე ექსპრესიონიზმზე. მის ავანგარდზე — „აქციონის" ჯგუფზე (ბეხერი, რუბინერი, ტოლერი, ფრანკი, ჰაზენკლევერი), რომელმაც გარკვეული როლი ითამაშა გერმანული პროლეტარული მწერლობის ისტორიაში. ნ. პავლოვას ძირითადი თეზისი ასეთია: განსხვავებით „შტურმის" ჯგუფისაგან, რომელმაც ხელი შეუწყო თანამედროვე აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის, აბსტრაქციონიზმისა და „აბსურდის თეატრის" განვითარებას ჩვენი დროის ხელოვნებაში, — „აქციონის" ჯგუფს, მემარცხენე ექსპრესიონიზმს საერთოდ, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს რეალისტურ-დემოკრატიული ნაკადის გაძლიერებისათვის გერმანულ ლიტერატურაში. ბურჟუაზიული სამყაროს კრიზისის ექსპრესიონისტულმა აღქმამ, პავლოვას აზრით, ლიტერატურა და ხელოვნება გაამდიდრა მხატვრული განცდის ისეთი ფორმებით, რომელთა გავლენა კრიტიკული რეალიზმის ცნობილ წარმომადგენლებსაც კი (ჰ. მანი, ა. ცვაიგი, ბ. კელერმანი) გადაწვდა. დასახელებული შრომის მიხედვით ექსპრესიონიზმის ძალა განსაკუთრებით იგრძნობა თეატრისა და დრამატურგიის სფეროში. ექსპრესიონიზმის გავლენას, პავლოვას აზრით, ვერ აცდა ბრეჰტიც, რომელიც ყოველთვის კრიტიკულად აფასებდა ამ ლიტერატურული სკოლის თეორიასა და პრაქტიკას. „ბრეჰტი და ექსპრესიონიზმი — ეს ორი მოვლენა ბევრ რამეში შეუთავსებელი ჩანს", — წერს პავლოვა, — მაგრამ სინამდვილეში ეს ასე არაა. „გერმანიის დემოკრატიულ კრიტიკაში, ვკითხულობთ დასახელებულ შრომაში, მრავალჯერ აღნიშნეს ბრეჰტის პოლემიკური დამოკიდებულება ექსპრესიონიზმთან. მაგრამ ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ არავითარი მემკვიდრეობითი კავშირი არაა განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე ექსპრესიონიზმსა და გერმანულ დემოკრატიულ ლიტერატურას შორის, რომელსაც მემარცხენე ექსპრესიონიზმი და ბრეჰტი წარმოადგენს? ნუთუ არ უნდა დავსვათ კითხვა, რა როლი ითამაშა ბრეჰტის ნოვატორულ აღმოჩენაში ექსპრესიონიზმმა, რომელმაც მის თვალწინ ჩაიარა? არის თუ არა კავშირი ერთმანეთისაგან დაცილებულ ამ ორ მოვლენას (ე. ი. ბრეჰტსა და ექსპრესიონიზმს — ზ. ჯ.) შო-

[1] Павлова Н. С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе (см. сб. „Реализм и его соотношение с другими творческими методами", М., 1962).

რის?"[1] ნ. პავლოვა ამტკიცებს, რომ ასეთი კავშირი არის. რაში გამოიხატა იგი? შრომის ავტორი გამოჰყოფს ბრეჰტის დრამის რამდენიმე სპეციფიკურ ნიშანს და მიაჩნია, რომ მათი ჩამოყალიბება და დამკვიდრება ბრეჰტის დრამატურგიაში ექსპრესიონისტული პრაქტიკის პირდაპირი გავლენით მოხდა. ეს ნიშნებია: პუბლიცისტურობის შეერთება ფართო პანორამულობასთან, ორგანული გამთლიანება მკვეთრად გამოყოფილი პირობითი და კონკრეტული პლანებისა, პუბლიცისტურობა ამბის თხრობის დროს, სცენის უშუალო, ორატორული ზემოქმედება მაყურებელზე, ავტორისეული იდეის პირდაპირი გამოხატვა, ცხოვრების სუბიექტური განცდის სიფართოვე და მთლიანობა. ჩამოთვლილი ნიშნები ნაშრომის ავტორის მსჯელობებიდან ამოვკრიბეთ და დავალაგეთ.[2] ყოველი ფრაზა უცვლელად დავტოვეთ. დავუმატებთ იმასაც, რომ ნ. პავლოვა არ აიგივებს მემარცხენე ექსპრესიონიზმისა და ბრეჰტის დრამატურგიის, მისი აზრით, საერთო ნიშნებს. ის მათ შორის განსხვავებაზეც ლაპარაკობს, მაგრამ რა განსხვავებაზე ლაპარაკი უშველის საქმეს, როცა ავტორის მთელი არგუმენტაცია მიმართულია იქითკენ, რომ დაამტკიცოს მემარცხენე ექსპრესიონიზმთან მემკვიდრეობითი კავშირის დიდი (თითქმის გადამწყვეტი) მნიშვნელობა ბრეჰტის (აგრეთვე გერმანული დემოკრატიული ლიტერატურის) შემოქმედებით-მხატვრულ განვითარებაში. სხვათა შორის, ნ. პავლოვას აქსიომად მიაჩნია, რომ ბრეჰტი, ისე როგორც ბეხერი და ვოლფი, ექსპრესიონისტულ ნაწარმოებებს წერდა.[3] კონკრეტულად შრომაში ბრეჰტის „ექსპრესიონისტული ნაწარმოებები" დასახელებული არ არის. ჩვენ ასეთი არ ვიცით. ჩვენ ვიცით დრამატული ნაწარმოებები („ბაალი", „ქალაქების ჯუნგლებში" და სხვ), რომლებიც ექსპრესიონიზმის წინააღმდეგაა მიმართული, მაგრამ ექსპრესიონისტული დრამის მხატვრული ფორმისა და სტრუქტურის აშკარა ანაბეჭდებს შეიცავს. ასეთი ანაბეჭდები, ექსპრესიონიზმის გავლენის ნიშნები სხვა ნაწარმოებებშიც შეიძლება ვიპოვოთ. ეს ნიშნები უპირატესად ფორ-

---

[1] Павлова Н. С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе (см. сб. „Реализм и его соотношение с другими творческими методами" М., 1962). стр. 294.

[2] იქვე, გვ. 295-297.

[3] იქვე, გვ. 271.

მალურ-სტრუქტურული ხასიათისაა და უფრო მკაფიოდ იმ პიესაში ჩანს, რომელშიც ბრეჰტი ექსპრესიონისტულად განცდილი სინამდვილის პაროდირებას ახდენს („ბაალი"). ექსპრესიონისტული სიტყვის ძალა შეიძლება ვიგრძნოთ ბრეჰტის ზოგიერთი პერსონაჟის მეტყველებაში, ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურული ელემენტები შეიძლება დავძებნოთ ზოგიერთ პიესასა და ცალკეულ სცენებში (ფაქტის ექსპონირება, სცენების წყვეტილობა, მძაფრი კონტრასტი, მკვეთრი გადასვლა, ლირიკული ჩანართები, ავტორისეული რემარკები და სხვ.), მაგრამ ბრეჰტის დრამის თითქმის ყველა ძირითადი ნიშნის მემარცხენე ექსპრესიონიზმამდე დაყვანა ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. ყოველივე ეს შედეგია იმისა, რომ ნ. პავლოვას განხილულ შრომაში გაზვიადებულია როლი და მნიშვნელობა მემარცხენე ექსპრესიონიზმისა, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, გერმანიის დემოკრატიულ ლიტერატურაში კიდევ უფრო ნაძალადევად გვეჩვენება სოციალისტური რეალიზმის დადგინების პროცესის ამ ასპექტში განხილვა.

ამ შთაბეჭდილებას რამდენადმე ანეიტრალებს ნ. პავლოვას სხვა შრომა, რომელშიც განხილულია შემოქმედებითი მეთოდის საკითხი. 20-იანი წლებისა და 30-იანი წლების დასაწყისის გერმანულ რევოლუციურ ლიტერატურაში. ავტორის ყურადღების ცენტრშია რევოლუციურ-პროლეტარული მწერლობის მოწინავე წარმომადგენლები (ბეხერი, ვოლფი, გრიუნბერგი, ვაინერტი, მარხვიცა, ბრედელი და სხვ,), რომლებიც მძიმე იდეოლოგიური ბრძოლის პირობებში ამკვიდრებდნენ სოციალისტურ რეალიზმს გერმანულ ლიტერატურაში. ამ ბრძოლაში, შენიშნავს პავლოვა, აქტიურად მონაწილეობდნენ მუშათა თეატრალური დასები, სააგიტაციო მხატვრული ჯგუფები, გერმანიის კომუნისტურ პარტიასთან დაკავშირებული ხელოვნების მუშაკები. მუშათა თეატრალურმა თვითშემოქმედებამ, რომელიც განსაკუთრებით ძლიერია 20-იანი წლების გერმანიაში, პავლოვას აზრით, საგრძნობი გავლენა მოახდინა ბრეჰტის შემოქმედებითს მეთოდზე. ამ გავლენას ამჟღავნებს, მისი თქმით, თემის სცენური დამუშავების ბრეჰტისეული მანერა (ერთი შეხედვით უბრალო, ზოგჯერ „პლაკატურად" წარმოდგენილ დეტალსაც განზოგადების დიდი ძალა აქვს), აგრეთვე კერძო და ზოგადი პლანების მონაცვლეობა, რომელიც ყოველთვის „ზოგადის"

უპირატესობით მთავრდება. „არა მარტო ცალკეული ხერხებით (მსახიობი, რომელიც უშუალოდ მიმართავს აუდიტორიას), არამედ თვით ტიპიზაციის მეთოდითაც ბრეჰტი დაკავშირებულია 20-იანი წლების რევოლუციურ ხელოვნებასთან“.[1]

ბრეჰტი მემარცხენე ექსპრესიონიზმის თეატრთან რამდენადმე ახლოსაა თავისი სცენური ექსპერიმენტებით, — ამბობს გ. ზნამენსკაია. სათანადო საბუთებს იგი პოულობს ძირითადად ბრეჰტისეულ სპექტაკლებში (სცენის განტვირთვა, პირობითი ფონი და სხვ.). მაგრამ ამგვარი სიახლოვე, მკვლევარის აზრით, არაფერს ნიშნავს, ვინაიდან ბრეჰტი „უარყოფდა ექსპრესიონისტული თეატრალური ხელოვნების ძირითად პრინციპებს. მისი სატირული, მკვეთრად გამოხატული რაციონალისტური თეატრისათვის, — წერს ის, — სრულიად მოულოდნელია, კერძოდ, ექსპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივი გრძნობათა ჰიპერტროფირებული კულტი, ეგზალტაციური დეკლამაციის მანერა. რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, — ბრეჰტი შორს იყო ექსპრესიონისტებისაგან იდეურად. მან არ მიიღო მათი ფილოსოფიის იდეალიზმი, მკაცრად აკრიტიკებდა მათ სოციალურ ილუზიებს, ცდას შეეერთებინათ მეამბოხე ანტიბურჟუაზიული განწყობილება ბოროტების წინააღმდეგ ძალის გამოყენების უარყოფის ქადაგებასთან. ის დასცინოდა მათ იმედებს, რომ ანტაგონისტური საზოგადოების პირობებში შეიძლებოდა ადამიანთა საყოველთაო ძმობა“.[2] მსჯელობა თავისთავად სწორია, რომ „ბრეჰტის“ სცენური ექსპერიმენტები რამდენადმე ახლოსაა ექსპრესიონისტულ თეატრთან“, მაგრამ სწორი არაა ამ მიმართულებით კვლევა-ძიების წარმოება მხოლოდ თეატრალურ სფეროში. საჭირო იყო ბრეჰტის დრამატურგიის ანალიზიც. შესაძლებელია ამგვარი შეზღუდვის მიზეზი ისიცაა, რომ გ. ზნამენსკაია 50-იან წლებში იცავდა ყალბ თვალსაზრისს ბრეჰტის დრამასა და „ეპიკურ“ თეატრზე. წერილში, რომელიც მან დაურთო 1953 წელს გამოცემულ ბრეჰტის ნაწარმოებთა კრებულს. ის წერდა: „ბრეჰტი, როგორც დრამატურგი და რეჟისო-

---

[1] Павлова Н. С., Поиски метода в немецкой революционной литературе 20-х и начала 30-х годов (см. сб. „Национальные традиции и генезис социалистического реализма“, М.,1965, стр. 150).

[2] Знаменская Г. Н. Бертольт Брехт - сатирик (см. сб. „Литература Германской Демократической Республики“, М., 1958 стр. 368).

რი ერთ დროს გატაცებული იყო საკმაოდ დაბნეული, მის მიერვე შექმნილი „ეპიკური“ დრამის თეორიით... თავისთავად ცხადია, რომ ერთგულება „ეპიკური“ დრამის კანონებისადმი მხოლოდ აფერხებდა ბრეჰტის რეალისტური ტალანტის მომწიფებას. დიდხანს მწერალს არ ესმოდა, რომ შემოვლითი გზით ამ თეორიას მივყავდით ობიექტივიზმამდე. დეკადენტურ, უიდეო, უმწეო ხელოვნებამდე“. და თუ მაინც ბრეჰტი დიდი ხელოვანია, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ „თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში იგი თავს აღწევდა ეპიკური თეატრის მანკიერ თეორიას“. ხუთი წლის შემდეგ მან რამდენადმე შეცვალა თვალსაზრისი, მაგრამ მთლიანად მაინც ვერ მოიცილა გავლენა ლეგენდისა „ფორმალისტ ბრეჰტზე“: „ბევრი რამ „ეპიკური“ თეატრის თეორიაში სადავოა, – წერს გ. ზნამენსკაია 1958 წელს, – მისი ზოგიერთი პრინციპი პრაქტიკაში ბრეჰტს აახლოებდა ფორმალიზმთან, ზოგჯერ აცილებდა სისხლსავსე რეალისტურ ხელოვნებას“.[1] უნდა ვიფიქროთ, რომ დღეს გ. ზნამენსკაია სხვა პოზიციაზე დგას.

ი. ბორევი იზიარებს იმ შეხედულებას, რომ მსოფლმხედველობრივად ბრეჰტი შორსაა ექსპრესიონიზმის ფილოსოფიასა და ხელოვნების თეორიისაგან და აქედან ასეთ დასკვნას აკეთებს: „სწორედ ძირეული იდეურ-მხატვრული დაცილება ბრეჰტის და ექსპრესიონისტების დრამატურგიას შორის მეტყველებს იმაზე, რომ ექსპრესიონიზმის ტრადიციათა გავლენა ბრეჰტის შემოქმედებაზე ძლიერი არ იყო. მით უფრო მართებული არაა ამ გავლენის გაზვიადება, ან თუნდაც ბრეჰტის გაიგივება ექსპრესიონისტებთან“.[2] ი. ბორევი სამართლიანად აკრიტიკებს რეჟისორ ი. ზავადსკის, რომელსაც „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი „დედა კურაჟი“ თავიდან ბოლომდე თანმიმდევრულ მკაცრ ექსპრესიონისტულ სპექტაკლად მიაჩნია. როგორია თვით ბორევის კონცეფცია? „ბრეჰტის შემოქმედების საწყისები და ტრადიციები მრავალფეროვანია, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივიც“. მწერალმა, მისი აზრით, შეითვისა გერმანული კლასიკური (მაგ. ლესინგის) და მსოფლიო ლიტერატურის (კერძოდ, შექს-

---

[1] Знаменская Г. Н., Бертольт Брехт - сатирик. см. сб. „Литература Германской Демократической Республики“, М., 1958 стр. 366.

[2] Борев Ю., Б. Брехт и эстетическое богатство характера (см. сб. „Социалистический реализм и классическое наследие“, М., 1960, стр. 403).

პირის, სვიფტის, ტოლსტოის) რეალისტური ტრადიციები. „მის დრამატურგიასა და ესთეტიკურ შეხედულებებზე სერიოზული გავლენა მოახდინეს გ. ბიუხნერმა და ფ. ვედეკინდმა“, ერთობ ძლიერია „სხვადასხვა სახის ევროპული და აზიური სახალხო თეატრის გავლენაც“. გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა, – წერს ბორევი, – ბრეჰტისათვის სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკის, გორკის, მაიაკოვსკის, ეიზენშტაინის შემოქმედებას. გულმოდგინე ძიება აღმოაჩენს ვახტანგოვისა და მეიერჰოლდის გავლენასაც... ამ განასერში ლაპარაკობს მკვლევარი ექსპრესიონიზმის მნიშვნელობაზე. „ახალგაზრდობაში, – შენიშნავს ბორევი, – ბრეჰტმა „გადაიტანა სენი“ ექსპრესიონისტული გატაცებისა, რამაც მის შემოქმედებაში დატოვა როგორც ნაიარევი, ასევე იმუნიტეტი დასავლეთის ბურუუაზიული დეკადენტური კულტურისადმი. უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ექსპრესიონიზმი ბრეჰტისათვის არ იყო მხოლოდ „სნეულება“. ექსპრესიონიზმი ხომ არ იყო ერთგვაროვანი. თუ მისმა მემარჯვენე განშტოებებმა წარმოშვეს თანამედროვე ექსისტენციალიზმის ისეთი წინამორბედები, როგორიცაა კაფკა, გერმანული ექსისტენციალიზმის მემარცხენე ფრთას (ე. წ. „აქტივიზმს“) დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო ბრეჰტისათვის, არამედ ბეხერის, ვოლფის, ზეგერსის, მიუზამის, ვაისკოფის და ბევრი სხვისთვის. იგი მათთვის მხატვრული სკოლის პირველი საფეხურები იყო. გერმანული სოციალისტური რეალიზმის ვეტერანებმა, ბევრმა მოწინავე გერმანელმა მწერალმა-დემოკრატმა 10-იანი და 20-იანი წლების დასაწყისში გამოიარეს „აქტივიზმის“ სკოლა. როგორც მათთვის ასევე ბრეჰტისათვის ეს იყო შემოქმედების აუცილებელი და კანონზომიერი ეტაპი“.[1]

მეცნიერებაში აღიარებულ ამ თვალსაზრისს ვემხრობით ჩვენც. მაგრამ როგორც სხვებს, ასევე ბორევის შრომასაც აკლია დაკონკრეტება, „აუცილებელი და კანონზომიერი ეტაპის“ კონკრეტული დახასიათება. თანაც, თუ ექსპრესიონიზმი არ იყო მხოლოდ „საყმაწვილო სენი“, რომელსაც მოკლე დროში მოიხდიან ხოლმე, თუ იგი „მხატვრული სკოლის პირველი საფეხურები“ იყო, რომლის „ნაიარევი“ და „იმუნიტეტი“ დარჩა, შეიძლება მისი ღრმა ნაკვალევი არ დარჩენილიყო? ბორევი მარ-

[1] Борев Ю., Б. Брехт и эстетическоу богатство характера (см. сб. „Социалистический реализм и классическое наследие“, М., 1960, стр. 345-346.

თებულად შენიშნავს, რომ არ შეიძლება „ბრეჰტის გაიგივება ექსპრესიონისტებთან“, რომ „არ უნდა გავაზვიადოთ ექსპრესიონიზმის ტრადიცია“, მაგრამ არ შეიძლება ამ ტრადიციის გაუფასურება, „აუცილებელი და კანონზომიერი ეტაპის“ ერთგვარი უგულებელყოფა. ბორევის ციტირებულ აზრებს შორის არის გარკვეული წინააღმდეგობა. შეიძლება ეს იმითაა გამოწვეული, რომ მას რამდენადმე სხვაგვარად ესმის „აქტივიზმი“. ასეა თუ ისე, ისიც გარკვევით აღიარებს ექსპრესიონიზმის წვლილს ბრეჰტის შემოქმედებითს ევოლუციაში.

ბრეჰტის ადრინდელი დრამატურგია (განსაკუთრებით „ბაალი“, ნაწილობრივ „დაფდაფი ღამით“ და „ქალაქების ჯუნგლებში“) ექსპრესიონისტულია არა მარტო „გარეგანი ფორმით“ არამედ „პრობლემატიკითა და დრამის ესთეტიკური შინაარსით“ – ამტკიცებს ჰანს კაუფმანი. ბრეჰტის პირველი პიესები, მისი აზრით, არცთუ ისე ახლოსაა გერმანიის მუშათა მოძრაობასა და პროლეტარულ კულტურასთან. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ბრეჰტი ერიდება ექსპრესიონისტული დრამატურგიის პოლიტიკურად პროგრესულ ელემენტებს. „ბრეჰტი დასცინის, – წერს კაუფმანი, – ექსპრესიონიზმის სოციალურ-ეთიკურ პრობლემატიკას, უარყოფს ექსპრესიონიზმისათვის ტიპურ „რევოლუციურ-პაციფისტურ პიესებს (რუბინერის „უუფლებონი“, ტოლერის „გარდაქმნა“ და სხვ.), აკრიტიკებს ექსპრესიონიზმს, როგორც „ინფლაციურ მოვლენას“. მაგრამ ამით სრულიადაც არ ამოიწურება მისი ურთიერთობა ამ ლიტერატურულ მოძრაობასთან, რომელსაც ის შეეზარდა 1916-1919 წლებში“. აღნიშნული „შეზრდის“ შედეგია „ბაალი“, რომელსაც მისი სიტყვებით, „იმდენად ბევრი აქვს საერთო ექსპრესიონისტულ დრამასთან, როგორც თემატურად, ისევე სტრუქტურულად და მოქმედების მოტივირებით, რომ გარკვეული უფლებით, მას ექსპრესიონისტული პიესა შეიძლება ეწოდოს“.[1] პიესაში გამოყენებულია ექსპრესიონისტულად გაგებული კონფლიქტი-პიროვნება-მასა. მთავარი გმირისა და შეძლებულთა საზოგადოების დაპირისპირება დრამატულად ნაჩვენებია მხოლოდ პიესის დასაწყისში. შემდეგ ყველა სცენა, ყოველი პერსონაჟი ემსახურებოდა გმირის ექსპონირებას, მისი განცდებისა და სულიერი

[1] Kaufmann H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966. S. 366-367.

ტკივილების წარმოჩენას. სცენების უმრავლესობა თავდება ბაალის, ამბოხებული პოეტის, ბოჰემისა და ნიჰილისტის სუბიექტივისტური ხილვით ან აღსარებებით, რომლებიც დრამატულ კონფლიქტებს ცვლიან. „ყოველივე ეს ექსპრესიონისტული დრამის ნიშნებია“, შენიშნავს კაუფმანი. ეს ნიშნები, კერძოდ, პიროვნებისა და მასის დაპირისპირება, მთავარია ბრეჰტის სხვა პიესებშიც. თუ „ბაალი“, კაუფმანის თქმით, „გვიჩვენებს ინდივიდს, რომელიც ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში თავის ინდივიდუალობას იცავს და როგორც გოლიათი, ისე ჩანს მისთვის შეზღუდული საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზე“, კრაგლერი („დაფდაფი ღამით“) პირიქით, „იცავს თავის პირად ინტერესებს“, „ვერ იგებს ხალხის მასების აქტიურ მისწრაფებებს“. მას არაფერი შეუძლია გააკეთოს ისტორიულ სიტუაციაში. ამიტომ იგი „კაცუნაა და კომიკური ფიგურა“. პერსონაჟების დახატვის ბრეჰტისეული მანერა, კაუფმანის აზრით, ბევრად უფრო „კონკრეტულია“, ვიდრე ექსპრესიონისტული, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია ის, რომ ბრეჰტი და ექსპრესიონისტები „აბსტრაქციის სხვადასხვა ფორმას“ იყენებენ. ექსპრესიონისტების ცენტრალური პერსონაჟი უსახოა და სქემატური, რადგან აგებულია პრინციპებით: „დრამის პერსონაჟი — იგივე იდეაა“ (ლ. რუბინერი). ბრეჰტი თავის ადრინდელ შენიშვნებში აკრიტიკებს ამგვარ „იდეების პოეზიას“ (ფრაგმენტი „დრამის ესთეტიკისათვის“, 1920) და, როგორც კაუფმანი ამბობს, სატირისა და იუმორის დახმარებით ცდილობს დაძლიოს ექსპრესიონიზმი.[1] კაუფმანის მთელი მსჯელობა უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა ექსპრესიონისტული ელემენტები ეპიკურ ელემენტებთან ერთად რომ დაეხასიათებინა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ექსპრესიონიზმის კრიტიკისა და დაძლევის ბრეჰტისეული ცდა არ უნდა მოვწყვიტოთ დრამის ეპიზაციის ტენდენციას, რომელიც იმავე პერიოდში იწყება. დრამის ექსპრესიონისტული და ეპიკური ელემენტები ავსებენ ერთმანეთს ბრეჰტის შემოქმედებაში. კაუფმანის არგუმენტაცია, რომელშიც გადაჭარბებულადაა შეფასებული ექსპრესიონიზმის გავლენა ბრეჰტის ადრეულ შემოქმედებაზე, ამართლებს ჩვენს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ბრეჰტი ექსპრესიონისტური დრამის ფორმის და სტრუქ-

[1] Kaufmann, H., Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966, S. 368, 373, 384, 387-388.

ტურის ელემენტებს უპირატესად ექსპრესიონისტული „ხილვის სამყაროს“, „აბსტრაქტული ადამიანის“, „ადამიანური სიკეთის“ კრიტიკისათვის იყენებს. ვერ გავიზიარებთ მოსაზრებას, რომ „ბაალი“, რომელიც, კაუფმანის სიტყვებით, „თემატურად, სტრუქტურულად და მოტივირებით“ ექსპრესიონისტულია, თავისი შინაგანი ესთეტიკური ბუნებითა და პრობლემატიკით ახლოსაა ბრეჰტის გვიანდელ დრამატულ ნაწარმოებებთან, ჩვენ იმ აზრს ვიცავთ, რომ ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურულ-მხატვრულ ელემენტებს ბრეჰტი დრამის ეპიზაციის მოთხოვნებს უმორჩილებს და ახალი სინამდვილის ახლებური ასახვისათვის იყენებს. დრამის ეპიზაცია კი თავდაპირველად მოქმედების გაწყვეტას, დაძაბულობის შენელებას, თხრობითი ელემენტის გაძლიერებას, ფორმისა და სტრუქტურის სათანადო მხატვრული კომპონენტების შეცვლას გულისხმობს. ამას შემდეგ ემატება თემის აქტუალურობა, ცხოვრებისეული საწყისის განახლება, ფორმისა და შინაარსის რეალისტური სინთეზის ძიება. დრამის ეპიზაციის პროცესში ბრეჰტი თანმიმდევრულად და შემოქმედებითად იყენებს ექსპრესიონიზმის მხატვრულ მიღწევებსაც. მას ხომ „ექსპრესიონისტული დრამატურგიის თემებისა და მოტივების სამყაროში ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული“ (კაუფმანი).

ჩვენს თვალსაზრისს აძლიერებს კლაუს კენდლერისა და ვერნერ მიტენცვაის სპეციალური შრომები გერმანულ დრამასა და ლირიკაზე.[1] ისინი კატეგორიულად უარყოფენ გეორგ ლუკაჩის ნიჰილისტურ შეხედულებებს ექსპრესიონიზმზე და გარკვევით ლაპარაკობენ ამ სკოლის (განსაკუთრებით მემარცხენე ექსპრესიონიზმის) მნიშვნელობაზე 20-იანი წლების პროგრესულ გერმანულ მწერლობაში. სამწუხაროდ, ამ მნიშვნელობაზე ცოტაა ნათქვამი ჩვენს შრომაშიც, რომელშიც გერმანული ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი საკითხია განხილული.[2] მართალია, „ექსპრესიონიზმსა და სოციალისტურ

[1] Kändler, Klaus. Drama und Klassenkampf. Aufbau-Verlag, Berlin unda Weimar, 1970; Mittenzwei, Werner. Der Expressionismus - Aufbruch und Zusammenbruch einer Illusion (In: „Menschheitsdämmerung“, Ein Dokument des Expressionismus, Leipzig, 1966.

[2] ჯარხალაშვილი ბ. ექსპრესიონიზმი XXსაუკუნის პირველი მეოთხედის გერმანულ ლიტერატურაში (გერმანელი ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის ზოგიერთი საკითხი), თსუ „შრომებში“, ტ. 75, 1959.

ლიტერატურას შორის არავითარ შემთხვევაში არ არის თანმიმდევრული და ლოგიკური კავშირი“, მაგრამ ოციანი წლების სოციალისტურ დრამატურგიას ექსპრესიონიზმთან ბევრი რამ საერთო აქვს. აქ იგულისხმება არა მარტო გარეგანი დამაკავშირებელი ელემენტები, არამედ იდეოლოგიური და ესთეტიკური ფაქტორები, რომელთა გამო ექსპრესიონიზმს პირველი ადგილი უკავია იმ ლიტერატურულ მიმართულებათა შორის, რომლებმაც ისტორიულად ნიადაგი მოამზადეს სოციალისტური განვითარებისათვის, – წერს კენდლერი.[1] ვოლფისა და ტოლერის ტიპის დრამატურგთა დაახლოება გერმანიის რევოლუციურ დემოკრატიულ ძალებთან, მისი აზრით, კანონზომიერი შემთხვევაა პირველი იმპერიალისტური ომის, ნოემბრის რევოლუციისა და მომდევნო პერიოდის გერმანიაში. მიუხედავად იმისა, რომ „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტთა პოლიტიკური პროგრამა უაღრესად შეზღუდული იყო, ხოლო ესთეტიკური იდეალი – აბსტრაქტული, მათი ხმა მაინც გაბედულად ისმოდა მუშათა თეატრალურ გაერთიანებებსა და „პროლეტარული თეატრის“ სცენებზე. მათ ხმას დადებითად ეხმაურებოდნენ „როტე ფანეს“ თანამშრომლები; გორკისა და რომენ როლანის პიესებთან ერთად ტოლერისა და კაიზერის დრამები პისკატორის „პოლიტიკურ თეატრშიც“ იდგმებოდა. გერმანიის რევოლუციურ-პროლეტარული კავშირი ორგანიზაციული განმტკიცების პერიოდში იყო და „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტებთან თანამშრომლობდა ისე, როგორც თანამებრძოლებთან. მათი „კეთილი ადამიანი“, აბსტრაქტული თავისუფლება, „ტანჯვის ქალაქის“ კრიტიკა, იმპერიალისტური ომების პაციფისტური დაგმობაც კი, გარკვეული გაგებით, ერთგვარად დადებითად მოჩანდა ვაიმარის რესპუბლიკის დესპოტური სინამდვილის ფონზე. სწორედ ამ გაგებით ლაპარაკობს კენდლერი ექსპრესიონიზმის, კერძოდ, ექსპრესიონისტული დრამატურგიის მნიშვნელობაზე რევოლუციურ-პროლეტარული და სოციალისტურ-რეალისტური ლიტერატურის ისტორიაში. „სოციალისტურ-რეალისტური დრამატურგიის წინა ისტორიის ასპექტში ექსპრესიონიზმი მნიშვნელოვანი შუალედური რგოლია ბურჟუაზიული მწერლების გადასვლისათვის პროლეტარიატის პოზიციებზე. ეს გადასვლა

[1] Kändler, Klaus. Drama und Klassenkampf, S. 28

ნათელია როგორც ლირიკაში, ასევე დრამაში...“ წერს ის.[1] ექსპრესიონიზმში, მისი აზრით, თავიდანვე იყო ნიადაგი დრამატურგთა ორი მიმართულებისა. ერთი გზა ჰუმანისტური პოზიციებიდან დაცილებას ნიშნავდა, ხოლო „მეორეს, მივყავდით პროლეტარულ-რევოლუციურ დრამამდე და თეატრამდე, ამდენად ახალი ტიპის დრამამდე“, რომლის მიზანიც საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგობათა დაძლევა იყო. ამასვე აღნიშნავს ფრიდრიხ ვოლფიც წერილში – „ექსპრესიონისტული დრამიდან ეპიკურ-პოლიტიკურ თეატრამდე 1918-1934 წლებში“ (1934). როგორც კენდლერი შენიშნავს, ვოლფი ამ წერილში აღწერს „ექსპრესიონისტული საშუალებებისა და მეთოდების თანდათანობითი დაძლევისა და ახალი შინაარსების, აგრეთვე ახალი სტრუქტურების დაუფლების პროცესს“, ამასთანავე, მიუხედავად კრიტიკული დამოკიდებულებისა, არ უარყოფს ექსპრესიონიზმის, როგორც საწყისი პოზიციის მნიშვნელობას. „ეს იყო ძალიან გრძელი, უაღრესად მძიმე გზა იმ დროიდან დღემდე“, – წერს 1934 წელს ფრ. ვოლფი, – რომელიც 20-იან წლებშივე გამოეთხოვა ექსპრესიონიზმს. ადრე ჩამოცილდა ექსპრესიონიზმს „აქციონის“ ერთ-ერთი აქტიური წევრი იოჰანეს ბეხერიც. ასე თუ ისე, ბოლომდე განვლეს ექსპრესიონისტული გზა ტოლერმა, ჰაზენკლევერმა და კაიზერმა. სწორედ მათ დრამატურგიას აქვს უპირატესად ის ნიშან-თვისებები, რომელთაც „მემარცხენე“ ექსპრესიონიზმს მიაწერენ. უაღრესად რთულია და თავისებური ბრეჰტის ურთიერთობა ამ სკოლასთან. მართალია ბრეჰტი არ ყოფილა რომელიმე დაჯგუფების წევრი, მაგრამ, კენდლერის სიტყვებით, „ექსპრესიონიზმს, მისთვის უპირატესად პოლემიკისა და გამიჯვნის ობიექტს, მნიშვნელობა აქვს მისი ადრეული შემოქმედებისათვის“. ახალგაზრდა ბრეჰტისათვის ექსპრესიონიზმი „კულტურული მემკვიდრეობის პრობლემა კი არ არის, არამედ ცოცხალი ლიტერატურული აწმყოა, რომელიც სხვა ფაქტორებთან ერთად მის საკუთარ პროფილს განსაზღვრავს“ – ამბობს კენდლერი (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[2] „ბრეჰტის ადრეული პიესები დაკავშირებულია ექსპრესიონიზმთან, მაგრამ ისინი ექსპრესიონიზმის ანტითეზაც არის, რადგან ბრეჰტის მსოფლმხედველობას თავიდანვე მატერიალისტური ორიენტაცია ჰქონ-

[1] Kändler, Klaus. Drama und Klassenkampf, S. 32.

[2] იქვე, 23.

და, ხოლო ექსპრესიონიზმის მსოფლაღქმა აშკარად იდეალისტური იყო" — ასეთია შუმახერის დებულება".[1] გარკვეული თვალსაზრისით, 1918 წლის მომდევნო პერიოდის მარქსისტული თეატრალური კრიტიკა და ლიტერატურის თეორიაც ადასტურებს, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგია, როგორც მრავალი დავისა და ფიქრის საგანი, სოციალისტური გერმანული დრამატურგიის წინაისტორიას მიეკუთვნება" — აზუსტებს თავის შეხედულებებს კენდლერი. „ექსპრესიონისტებთან, მისივე სიტყვებით, შედარებით ფართო საფუძველზე პირველად გამოჩნდა ახალ შესაძლებლობათა ძიება მეოცე საუკუნის დრამაში".[2] ასეთია თეორიული წანამძღვრები, რომელთა მიხედვით განიხილავს კენდლერი ექსპრესიონიზმისა და გერმანული სოციალისტური ლიტერატურის ურთიერთობის საკითხებს თავის წიგნში „დრამა და კლასთა ბრძოლა". მაგრამ ბრეჰტის შემოქმედებითი ევოლუციისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს არა ექსპრესიონიზმის იდეურ სამყაროს, არამედ მხატვრულ ფენომენს, უფრო კონკრეტულად, ექსპრესიონისტული დრამის მხატვრულ ფორმას, შინაგან სტრუქტურას. ეს ბუნებრივია, რადგან ბრეჰტმა თავიდანვე ზურგი შეაქცია ამ სამყაროს, ადრევე დაძლია მისი „მღვრიე იდეალისტური ტალღა", პაროდიის ობიექტად გაიხადა იგი. გავიხსენოთ ბაალი — ექსპრესიონისტული ადამიანის ანტიპოდი, კრაგლერი — „ექსპრესიონიზმის ეთიკური იდეალიზმის საწინააღმდეგო პერსონაჟი" (კენდლერი), ექსპრესიონისტების (რუბინერის, გერინგის, ტოლერის და სხვ.) კრიტიკა 10-იანი წლების მიწურულისა და 20-იანი წლების ლიტერატურულ წერილებსა და თეატრალურ რეცენზიებში. მეტად საგულისხმოა, რომ გეორგ კაიზერსაც კი, რომელთანაც ბრეჰტი ყველაზე ახლოს იყო, იგი აკრიტიკებს „განსაკუთრებით თამამი თეზისის, იდეალიზმის გამო". აღარ გავიმეორებთ იმ მაღალ შეფასებას, რომელსაც ბრეჰტი კაიზერის დრამატულ ფორმას, დრამის სტრუქტურას აძლევდა.

ექსპრესიონისტული დრამა, როგორც კენდლერი შენიშნავს,[3] ე. წ. სტატისტიკური დრამაა (das Stationendrama), იგი

[1] Schumacher, Ernst. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts (1918-1933) Berlin, 1955, S. 9.

[2] Kändler, K., Drama und Klassenkampf. S. 23, 27.

[3] Kändler, K., Nachwort (In: Expressionismus, Dramen. II. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1967 . S. 378-379. II., 389-390.

„მდგომარეობას გვიჩვენებს და არა განვითარებას“. მისთვის ნიშანდობლივია მოქმედების დაშლა და დანაწევრება „შემოხვევით სურათებად“. კონკრეტული ინდივიდი, ცხოვრებისეული ხასიათი მასში შეცვლილია აბსტრაქტული პერსონაჟით, სიმბოლურ-ალეგორიული ფიგურებით, ფაქტებისა და მოვლენების ანალიზი – სუბიექტივისტური განცდითა და რეფლექსური ექსტაზით. ექსპრესიონისტულ დრამას არა აქვს გამჯოლი მოქმედება. დრამატურგისათვის მთავარია არა მოქმედების განვითარება, არამედ მდგომარეობის აღწერა. პიესაში არ არის დრამატული კონფლიქტი ტრადიციული გაგებით, კონფლიქტის ფორმა აქვს „ახალი ადამიანისა“ და მასის დაპირისპირებას. აქედან „ახალი ადამიანი“ – ადამიანი ფიქციაა, ხოლო მასის წარმომადგენლები – ამქვეყნიური ქაოსისა და მასის წარღვნის შვილნი. „ახალი ადამიანი“ – „ადამიანი იდეაა“, რომელიც არც ერთ რეალურ ადამიანში არ კონკრეტდება. კენდლერი სწავლობს კაიზერის პიესას „დილიდან შუაღამემდე“, ჰაზენკლევერის „ვაჟიშვილს“, ზორგეს „მათხოვარს“, ტოლერის „გარდაქმნას“, კაიზერის „გაზს“, ვოლფის დრამას „ეს შენ ხარ“ და დაასკვნის: „ახალი ადამიანი“ ერთადერთი ფიგურაა, რომელიც მთელი დრამის მანძილზე მოქმედებს და ამით დრამას ამთლიანებს. ეპიზოდური პერსონაჟები მხოლოდ ფონს ქმნიან მისი წარმოდგენისათვის ამა თუ იმ მდგომარეობაში. „ახალი ადამიანი“ პროტაგონისტია, მაგრამ პიესაში არ არის მისი კონკრეტული ანტაგონისტი. გასაგებია, რომ ექსპრესიონისტულ დრამას არა აქვს ფაბულა, რომლითაც „ყველა პერსონაჟი ცოცხლობს“. ე. წ. სტატიკური დრამა გზას უხსნის ეპიკურ საწყისს, როგორც კენდლერი ამბობს, „ეპიკურ სიფართოვეს“. დრამისათვის ორგანული ხდება: დეკლარაცია და დამრიგებლური ხასიათის მსჯელობა, პროლოგი და ეპილოგი, ლირიკული პასაჟები, მონოლოგი და აღსარება, ზმანება და გოდება და სხვ. ექსპრესიონისტული დრამის ენა ამაღლებულია და პათეტიკური, ზოგჯერ ჰიმნურიც. ენა დრამატურგისათვის არაა პერსონაჟის დახასიათების საშუალება.

თავისთავად ცხადია, რომ ბრეჰტმა შემოქმედებითად აითვისა უპირატესად ის, რასაც ზოგადად „ეპიკური სიფართოვე“ შეიძლება ვუწოდოთ. ექსპრესიონისტული დრამის მხატვრულ-სტრუქტურული ელემენტებიდან ბევრს ვიპოვით ბრეჰტის პი-

ესებშიც. მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, აღნიშნული ელემენტებიდან ნაწილი მან პაროდირებისათვის დაიტოვა (პათეტიკა, ტონი და სხვ.), ნაწილს კი სულ სხვა სული შთაბერა, ახალი ფუნქციები დააკისრა და ახლებურად დანახული სინამდვილის რეალისტური ასახვისათვის გამოიყენა (კონფლიქტის ხასიათი, ავტორისეული იდეა გამჭოლი მოქმედების ფუნქციით, მოქმედების განვითარებისა და შენელების ხერხები და სხვ.). გასაგებია, რომ ახალ იდეურ საფუძველზე და ორიგინალური მხატვრული ფორმით დაამუშავა მან ექსპრესიონისტულ დრამატურგიაში ცნობილი „კეთილი ადამიანის" თემაც. ამ გაგებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ბრეჰტის ზოგიერთ პიესას ექსპრესიონისტული ელფერი გადაჰკრავს. ზოგჯერ თავისებური პარალელების დაძებნაც შეიძლება (მანფრედ ვოლტერი, მაგალითად კაიზერისეულ პასაჟებს პოულობს „სეჩუანელ კეთილ ადამიანსა" და „არტურო უიში").[1] მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მხატვრული ელფერი, თემის ვარიაცია და პაროდირებული ელემენტები არ განსაზღვრავენ ბრეჰტის დრამის სპეციფიკას. ბრეჰტის „ეპიკური" პიესა დიალექტიკური მატერიალიზმის იდეურ საწყისზე შექმნილი დრამატული ნაწარმოებია, რომლის ავტორმა შემოქმედებითად გამოიყენა როგორც გერმანული ხალხური ლექსი, ასევე რევოლუციურ-დემოკრატიული პოეზიის ნიმუშები, როგორც ანტიკური კომედია, ასევე შექსპირის ქრონიკა, როგორც განმანათლებლური რაციონალიზმი, ასევე კლასიკური ჰუმანიზმი, როგორც ხალხური თეატრალური სანახაობების ტრადიცია, ასევე მუშათა სცენების გამოცდილება და ა. შ. კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლა და ათვისება ყოველი დიდი ხელოვანის ხვედრია. ამის გარეშე ის ვერ შექმნის ახალსა და ორიგინალურს. ექსპრესიონიზმს, როგორც ვთქვით, ბრეჰტისათვის არ ჰქონდა ტრადიციის მნიშვნელობა. იგი მისთვის ცოცხალი სინამდვილე იყო. ამიტომ მისი მნიშვნელობა განსაკუთრებულია. მასთან ურთიერთობა, როგორც ვნახეთ, გარკვეული ესთეტიკური ფაქტორია ბრეჰტის „ეპიკური" დრამის ფორმირების პროცესში.

ამ ფაქტორის მნიშვნელობას ისეთი მეცნიერებიც აღიარებენ, როგორიცაა ვალტერ მუშგი, ვალტერ იენსი, ოტო მანი,

---

[1] Wolter, W., Nachwort (In: Kaiser, G., Stücke, Henschelverlag, Berlin, 1972, S. 570-571).

ერნსტ ბაუერი, პაულ ბიოკმანი და სხვ. უფრო მეტიც, მათთვის ბრეჰტი „ექსპრესიონიზმის წიაღიდან“ გამოსული მწერალია, რომელმაც ამ სკოლის წყალობით ბოლომდე შეინარჩუნა პოეტური ხმა. მათი აზრით, ექსპრესიონიზმის სული განუყოფელია ბრეჰტისგან. მისი ჩახშობა ვერ შეძლო „პოლიტიკურმა დოქტრინამ“. მაშინაც კი, ამბობს მუშგი, როცა ბრეჰტმა მარქსიზმი იწამა, „მის პოეზიაში მძლავრად გამოვლინდა ექსპრესიონიზმის სოციალური და პოლიტიკური იდეალი... მან გააგრძელა შემტევი ექსპრესიონიზმი, რომლის წარმომადგენლებიც მოჯადოებულნი იყვნენ პოლიტიკურად რუსეთის რევოლუციით, ხოლო მხატვრულად ვედეკინდით, ბიუხნერითა და ახალგაზრდა შილერით...“[1] 20-იან წლებში, – წერს ოტო მანი, – ბრეჰტი გაჰყვა ექსპრესიონისტების გზას, მათთან ერთად გამოიმუშავა ისეთი იარაღი დრამაში, როგორიცაა საყოველთაო ნიჰილიზმი. ეს იარაღი, მართალია, ზოგჯერ თვით ექსპრესიონიზმის წინააღმდეგაა მიმართული (მაგალითად, ვერფელის ადამიანი კეთილია, ბრეჰტისა კი საზიზღარი). მაგრამ იგი დრამაში რჩება ექსპრესიონისტულ-ნიჰილისტური მიმართულების მთავარ წარმომადგენლად.[2] სხვა შრომაშიც ოტო მანი ბრეჰტზე მსჯელობს, როგორც ექსპრესიონისტზე და ნიჰილისტზე, რომელმაც ექსპრესიონისტული ნიჰილიზმი „სოციალისტურ ნიჰილიზმამდე“ მიიყვანა.[3] მას თითქოს ეთანხმებიან ვ. გრაბერი და ა. მიულო, რომლებიც ამტკიცებენ: „ბრეჰტის ექსპრესიონისტული პათოსი თანდათან უფრო მტკიცედ დაუკავშირდა რადიკალური მარქსისტების შეგნებულ პოლიტიკურ აგიტაციას“.[4] „არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ ბრეჰტმა შემოქმედებითი მუშაობა დაიწყო როგორც ექსპრესიონისტმა“, აღნიშნავს ვალტერ იენსი და სტრუქტურალისტური მეთოდით ეძებს საერთო თემატურ მოდელებს, სტრუქტურულ ფენებსა და ენობრივ დონეებს ბრეჰტისა და ექსპრესიონისტების ნაწარმოებებში. ამ ნაწილს მის „ლიტერატურის ისტორიაში“ „პოეზია და დოქტრინა“ ჰქვია.[5]

---

[1] Muscng, Walter. Von Trakl zu Brecht (Dichter des Expressionismus), München, 1961, S. 336.

[2] Mann. Otto. Geschichte des deutschen Dramas, Stuttgart. 1960, S. 593.

[3] Mann. Otto. Deutsche Literaturgeschichte, Gütersloh, 1964, S. 552.

[4] Grabert, W., Mulot, A. Geschichte der deutschen Literatur, München, 1960, S. 468.
Jens, Walter. Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen, 1962, S. 235.

ამრიგად, ბურჟუაზიული ლიტერატურათმცოდნეობის ბევრი წარმომადგენელი ბრეჰტის 20-იანი წლების დრამატურგიას (ზოგიერთი უფრო გვიანდელსაც) განიხილავს, როგორც ექსპრესიონიზმის ნაწილს. მათ შეხედულებათა დაწვრილებით დახასიათებას ჩვენ შეგნებულად ვუვლით გვერდს, რადგან პრობლემა მეთოდოლოგიურად სწორად არ არის დასმული, ყალბ თეორიულ პრინციპებზე დაფუძნებული დებულებები და არგუმენტაცია კი ანგარიშგასაწევი არაა. ამჯერად არაფერს ვამბობთ „გერმანული ექსპრესიონიზმის რენესანსზე" თანამედროვე ხელოვნებაში, რასაც ვ. მუშგი, ლ. მარკუზე და სხვები დიდ ადგილს უთმობენ თავიანთ შრომებში.

თავი II

პირველი „ეპიკური“ პიესიდან „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიამდე

(1924-1933 წწ.)

ადრეულ დრამატურგიასა და თეორიულ ნაწერებში „ეპიკური“ ელემენტების გამოვლენასა და შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან უკვე 20-იანი წლების შუა პერიოდში, დაახლოებით 1925-26 წლებიდან ბრეჰტი ამ ელემენტების თეორიულ გააზრებას, „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ძირითად პრინციპებად ჩამოყალიბებას ცდილობს. ამავე წლებში იგი უფრო ახლოს მიდის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, უკეთესად ერკვევა შექმნილ პოლიტიკურ სიტუაციაში, საგანგებოდ სწავლობს მარქსიზმის კლასიკოსთა შრომებს. ამ დროიდან იგი პირდაპირ და გაბედულად გამოდის „ძველი თეატრისა“ და „კულინარული ესთეტიკის“ წინააღმდეგ. მოითხოვს ხალხის ცხოვრებისათვის მნიშვნელოვანი სოციალური მოვლენებია სცენაზე ჩვენებას, თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის მოგვარებას. ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ „მისი გეგმა-კონცეფცია დიდად განსხვავდება გაბატონებული ლიტერატურული ტენდენციებისაგან“, რომ ახალი იდეისათვის აქტიური ქმედებაა საჭიროა (ფრაგმენტი „ძველი და ახალი თეატრის შესახებ“), ამიტომ მოითხოვს რეპერტუარის განახლებას, კლასიკოსების ალტერნატიულად წაკითხვას, ახალი მაყურებლის აღზრდას. 1926 წლის 6 თებერვლის კრიტიკულ წერილში ბრეჰტი მაჯელობს მანინდელ თეატრალურ ცხოვრებაზე და აღნიშნავს: „თეატრი მაყურებელთან კონტაქტის გარეშე უაზრობაა (ხაზი ავტორისაა – ზ. ჭ.). ჩვენი თეატრი, მაშასადამე, უაზრობაა. თეატრს რომ დღეს მაყურებელთან კონტაქტი არა აქვს, ეს იმით აიხსნება,

---

Brecht. Schriften zum Theater, I, S. 63-64 („Über das alte und neue Theater“); (A)

რომ მან არ იცის, რას მოითხოვენ თეატრისაგან".[1] იმავე წლის სხვა ჩანაწერებში ბრეჰტი აკრიტიკებს თეატრის მისწრაფებას წმინდა ხელოვნებისაკენ, იცავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ამსახველ ხელოვნებას, მოითხოვს „დიდ ეპიკურ და დოკუმენტურ თეატრს". „დიდი ხელოვნება დიდ ინტერესებს ემსახურება, – წერს ბრეჰტი. – თუ გსურთ ხელოვნების ნიმუშის სიდიადე დაადგინოთ უნდა იკითხოთ: რომელ დიდ ინტერესებს ემსახურება ის? ეპოქებს დიდი ინტერესების გარეშე, – დიდი ხელოვნება არ ჰქონიათ".[2] ბრეჰტმა ამავე დროს იცის, რომ ახალი საწყისისათვის ხელოვნებაში ახალი თვალსაზრისია საჭირო, თვალსაზრისი, რომელიც თანამედროვე ცხოვრებიდან უნდა გამომდინარეობდეს. ასეთ თვალსაზრისს იგი „პოლიტიკურ თვალსაზრისს" უწოდებს. „პოლიტიკური თვალსაზრისის გამოყენებით, – აღნიშნავს ბრეჰტი, – რომელიმე კლასიკური პიესა შეიძლება უფრო მეტად გამოჩნდეს, ვიდრე სასიამოვნო მოგონება". ამავე თვალსაზრისით მოითხოვს იგი კლასიკური მემკვიდრეობის განახლებას.[3] 1927 წლის 16 მაისისა და 2 ივნისის კრიტიკულ წერილებში იგი მსჯელობს თეატრალურ ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის საკითხებზე, მიზანშეწონილად არ თვლის ახალი პიესების ძველი ფორმით განსახიერებას. თეატრალური მოღვაწეობის მოვალეობად მიიჩნევს „მუდმივად განაახლოს ცდები ისეთი დიდი ეპიკური და დოკუმენტური თეატრის შექმნისათვის, როგორიც ჩვენ დროს შეეფერება". თეატრალური კრიტიკა, აღიარებული ესთეტიკური თვალსაზრისი, ბრეჰტის აზრით, ვერ ამჩნევს ახალ ტენდეციებს, ახალ პიესებს ვერ უკაფავს გზას სცენისაკენ. მისივე სიტყვებით, ახალი შემოქმედება, რომელიც სულ უფრო და უფრო ამზადებს ნიადაგს დიდი ეპიკური თეატრისათვის, ვერ დააკმაყოფილებს ძველ ესთეტიკას, რომელიც უნდა მოისპოს.[4] ბრეჰტი უკვე ამ წლებში ცდილობს დაასაბუთოს „ეპიკური ელემენტის", „ეპიკური სტილის" აუცილებლობა სოციალური მოვლენის მხატვრული გარდასახვისათვის სცენაზე და პიესაში. ძველი თეატრის რეჟისორები,

---

[1] Brecht. Schriften zum Theater, I, 66- 67 („Über das alten unda neue Theater"): (A)

[2] იქვე, გვ. 78, 82, 84, 102...

[3] იქვე, გვ. 97 („Wie soll man heute Klassiker spielen?").

[4] იქვე, გვ. 100-102 („Theatersituation 1917-1927"). 102-105 („Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?").

ბრეჰტის აზრით, ვერ წვდებიან „ეპიკურ ელემენტს“ შექსპირის პიესებში და ვერ პოულობენ სათანადო „ეპიკურ სტილს“, რითაც ის უნდა განსახიერდეს, „ეპიკური ელემენტი“ კი სწორედ ის არის, რითაც შექსპირის შემოქმედებაში ცხოვრებისეული სიმართლე, ეპოქის ფილოსოფია უშუალოდ შემოდის და ვლინდება. ბრეჰტი იზიარებს ალფრედ დიობლინის ვარაუდს, რომ ბევრი დრამა „ხელოვნური ნიმუში უფროა, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოები“. ასეთ დრამაში, იმეორებს ბრეჰტი დიობლინის სიტყვებს, „ვეცნობით დრამატურგის სულის მდგომარეობას და არა ცხოვრებას“. ბრეჰტი ალფრედ დიობლინს „დიდ ეპიკოსს“ უწოდებს და მასთან ერთად იცავს იმ დებულებას, რომ „ეპიკურ“ ელემენტს დრამაში შემოაქვს კონკრეტული ფაქტები, კონკრეტული სინამდვილე.[1]

„ეპიკური დრამა ბრეჰტისათვის“ დრამის პრინციპულად ახალი სახეობაა. იგი მოწოდებულია ასახოს ისეთი რთული სოციალური მოვლენები, როგორიცაა ეკონომიკური კრიზისი, კაპიტალისტური ექსპლოატაცია, კლასობრივი ანტაგონიზმი, მასების რევოლუციური ბრძოლა და სხვ. ბრეჰტი ცდილობს გაიზიაროს ცალკეული საფეხურები დრამატული ხელოვნების განვითარებაში და კონკრეტულ-ისტორიული პირობების მიხედვით ახსნას დრამატურგებისა და მათი ნაწარმოებების თავისებურებანი. ის, კერძოდ, საგანგებოდ მსჯელობს შუა საუკუნეების დრამატულ ფორმებზე, რენესანსის ეპოქის ხელოვნებაზე, განათლების საუკუნის დრამაზე, მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის მწერლებზე. დიდ ადგილს უთმობს თავის წერილებსა და რეცენზიებში, აგრეთვე მრავალრიცხოვან ჩანაწერებსა და გამოსვლებში შექსპირს, რომელსაც, მისივე სიტყვებით, „ევროპულმა დრამამ ერთი ნაბიჯითაც ვერ გაუსწრო“. შექსპირის ტრაგედიები, ძლიერი ინდივიდები, პიესების დრამატული ფორმა, ბრეჰტის აზრით, სავსებით კანონზომიერია რენესანსის ეპოქისათვის და შემდეგი თაობებისათვისაც ინარჩუნებენ შემეცნებითს ღირებულებას. საუბარში ცნობილ თეატრალურ მოღვაწესთან ჰერბერტ იერინგთან და სოციოლოგ ფრიც შტერნბერგთან (1928წ.) ბრეჰტი აღნიშნავს, რომ შექსპირის დრამატული ხერხები, პერსონაუების გამოკვეთის მანერა არ შეიძლება მაქსიმალურად განახლდეს ჩვენს დროში. შექსპირის

[1] Ibidem, S. 111-112 („Vorrede zu „Macbeth“).

მაგალითზე ბრეჰტი „დრამატულს", ე. წ. „დრამატულ ფორმას" ასეთ ნიშნებს მიაწერს: „აღზევებული, კონტრადიქტორული, დინამიკური".[1] ძველ დრამატურგებთან, ბრეჰტის აზრით, აშკარად შეიმჩნევა მისწრაფება წარმოუდგინონ საზოგადოებას ან ოჯახს დაპირისპირებული ძლიერი ინდივიდი, მისი პიროვნული განცდები, თანაც ხშირად ისეთი ფორმით, როცა „პირველი წინადადება მხოლოდ მეორისთვის არის დაწერილი, ხოლო ყველა ერთად – ბოლო წინადადებისათვის". ამგვარი შეფასება ბრეჰტს მხოლოდ იმისთვის დასჭირდა, რომ უკეთ წარმოაჩინოს ის ტენდენცია, რომელიც დრამაში ეპოსიდან, კერძოდ, რომანიდან შემოვიდა და „ეპიკური" დრამის სახით დამკვიდრდა. დასახელებულ საუბარში ბრეჰტი კატეგორიულად ლაპარაკობს „ეპიკურ დრამაზე, როგორც „დრამის პრინციპულად განსხვავებულ სახეობაზე" და „ეპიკური" დრამის თეორიაზე. ეპიკური დრამის შექმნის პირველი ცდები, ეუბნება ბრეჰტი იერინგს, შეინიშნება გასული საუკუნის იმ წლებში, როცა მეცნიერება ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში შეიჭრა. მისი სიტყვებით, „ნატურალიზმის დასაწყისი ევროპაში ეპიკური დრამის დასაწყისია... ნატურალისტური დრამა წარმოიშვა ზოლასა და დოსტოევსკის ბიურგერული რომანიდან, რომელმაც თავის მხრივ ხელოვნების სფეროში მეცნიერების შეჭრა გვაუწყა. ნატურალისტებმა (იბსენი, ჰაუპტმანი) სცადეს ახალი რომანების სცენაზე წარმოდგენა და ამისთვის გამოიყენეს თვით ამ რომანების ფორმა – ეპიკური ფორმა". იქვე ბრეჰტი შენიშნავს, რომ ასეთი ფორმა ძველ საუკუნეებში შეინიშნებოდა ინდოეთსა და ჩინეთში...[2]. ბრეჰტის ამ მსჯელობაში, ისე როგორც სხვა ადრინდელ წერილებსა და რეცენზიებში, არის ცალმხრივობა, უზუსტობა და გადაჭარბება, მაგრამ ამჯერად მათზე ყურადღებას არ ვამახვილებთ. ჩვენ გვაინტერესებს „ეპიკური" დრამის საწყისები, მათი განვითარება, ამიტომ ჯერჯერობით უპირატესად დრამატურგის აზრებისა და გამონათქვამების ერთგვარი სისტემის სახით ჩამოყალიბებას ვცდილობთ.

კაპიტალიზმის კრიზისის დროს, „მეცნიერების საუკუნეში", – განაგრძობს ბრეჰტი, – მთავარია საზოგადოებრივი იდეალების,

---

[1] Ibidem, S. 129-130 („...Es war die sogenannte dramatsche Form, und dramatisch bedeutet dabei: wild bewegt, leidenschaftlich, kondtradiktorisch, dynamisch...").
[2] იქვე, გვ. 132.

კოლექტიური შრომისა და ბრძოლის მხატვრული ჩვენება. ამას ვერ შეძლებს „ინდივიდუალისტური დრამა, რომელიც ეპიკურ დრამას უპირისპირდება“, ამისათვის არ გამოდგება მკითხველსა და მაყურებელზე „შთაგონებითი ზემოქმედება“, რასაც ძველი დრამატურგია და თეატრი იყენებდა. ჰ. იერინგის კითხვაზე, თუ ვინ არის დრამის „ეპიზირების“ ტენდენციის ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენელი — ბრეჰტი უპასუხებს: გეორგ კაიზერი. „მართალია, განმარტავს იქვე ბრეჰტი, გეორგ კაიზერი ინდივიდუალისტიც იყო, მაგრამ მის ტექნიკაში არის რაღაც, რაც მის ინდივიდუალიზმს არ ეგუება, ჩვენთვის კი მისაღებია“. ეს არის ის, რომ კაიზერი „მიმართავს გონებას“ და — „უარყოფს შთაგონებით ზემოქმედებას“. უფრო მეტიც, „უკვე კარგა ხანია, — წერს ბრეჰტი, – კაიზერმა შესაძლებელი გახადა თეატრებში შექმნილიყო მაყურებლის სრულიად ახალი განწყობა, განწყობა — ცივი, კვლევითი, დაინტერესებული, სახელდობრ მეცნიერული საუკუნის მაყურებლის განწყობა“[1]... შევნიშნავთ, რომ აქ ბრეჰტი არსებითად ლაპარაკობს მაყურებლის „კრიტიკულ განწყობაზე“, რაც სცენაზე განსახიერებულისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას და ნანახიდან კრიტიკული დასკვნების გამოტანას გულისხმობს. რამდენადაც ვიცით, ბრეჰტი აქ პირველად ხმარობს ისეთ გამოთქმას, როგორიცაა „მეცნიერული საუკუნის მაყურებელი“ და „კვლევითი განწყობა“. იმავე საუბარში იერინგთან (1928) ბრეჰტი ამბობს: „კაიზერამდე დრამას საუკეთესო წარმომადგენლებიც კი სუგესტიურ დრამას წერდნენ. სუგესტიას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ ასეთი დრამა აგებული იყო ინდივიდუალურ ვნება-წამებაზე. სუგესტიური ზემოქმედება წარმოიშვება დაახლოებით ისევე, როგორც ეპილეფსიის დროს, როცა ერთი ეპილეპტიკოსი ამავე სენით დაავადებულ სხვა ადამიანებზეც ახდენს გავლენას. ეს არის სულისმიერი ფაქტი, წმინდა სულიერი მოვლენა. ასეთი თეატრი და დრამა ფორმის თვალსაზრისით უკვე კაიზერმა უარყო. კაიზერი მაყურებლის გონებას მიმართავს. იგი მას სადისკუსიოდ იწვევს. როგორც თვითონ ამბობს, ოცნებობს „პლატონური დი-

[1] „Aber Kaiser war doch da schon viel weiter: Er hat schon eine Zeitlang in den Theatern jene ganze neue Haltung des Publikums ermöglicht, jene kühle, forschende, interessierte Haltung, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters...“ (ibidem, 135).

ალოგის ფორმაზე".[1]

ცნობილია, რომ კაიზერი არ წერდა თეატრისათვის. 1928 წელს ჰერმან კაზაკთან საუბარში ის პირდაპირ აცხადებს, რომ დრამაზე მუშაობის დროს ანგარიშს არ უწევს სცენის მოთხოვნებს. „მხოლოდ შემთხვევითობაა, ამბობს ის, რომ ჩემი იდეოლოგიური ნაწარმოებები თეატრის მოთხოვნებს აკმაყოფილებს". მისივე სიტყვებით, დრამატურგიაში მთავარია „პლატონური სიყვარულის განახლება", დიალოგის ფორმით გადმოცემული აზროვნების პროცესი, იდეების დრამატიზირება. „დაწერო დრამა ნიშნავს, ბოლომდე მოიფიქრო რაიმე აზრი... იდეა ფიგურების გარეშე – უაზრობაა", – წერს კაიზერი.

კაიზერის პიესები ბრეჰტს თავიდანვე მოსწონდა. ამას ადასტურებს ჯერ კიდევ 1920 წელს დაწერილი რეცენზია აუგსბურგის თეატრში „გაზის" დადგმის გამო. შემდეგ წლებში ბრეჰტი მის დრამატურგიაში ხედავს „შთაგონებითი ზემოქმედების" უარყოფას, მაყურებლის გამოწვევასა და დაინტერესებას, გონებისა და აზროვნების პროცესის განდიდებას, რაც სავსებით მისაღები იყო „ეპიკური" თეატრის თეორეტიკოსებისათვის. ბრეჰტი არ ეთანხმება იერინგსა და შტერნბერგს, რომ კაიზერს „პიროვნული ხელწერა" და „საკუთარი სტილი" აქვს, მისი განმარტებით, კაიზერის სტილი არ არის მხოლოდ „ხელწერა", ის არის დრამის სტრუქტურა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს დრამის განახლებისათვის. აშკარაა, რომ ბრეჰტი, რომელიც კაიზერის იდეალიზმსა და ინდივიდუალიზმსაც არ ივიწყებს, თავის წერილებსა და შენიშვნებში უპირატესად დრამის სტრუქტურისა და დიალოგის ფორმაზე მსჯელობს. ასე, რომ შტერნჰაიმისა და ვედეკინდის ტრადიციებზე აღზრდილი გეორგ კაიზერი, ასეთი გაგებით, ბრეჰტის ერთ-ერთი დასაყრდენია 20-იან წლებში. 1928 წლის „წერილში კაიზერისადმი" ბრეჰტი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ ექსპრესიონისტული დრამების ავტორი არ თანამშრომლობს „ეპიკური" დრამისა და თეატრის დამცველებთან.

„ეპიკური" დრამის საფუძვლების ძიების პროცესში ბრეჰტმა ახლებურად წაიკითხა ბერნანდ შოუს პიესები. ამას სულ ხუთიოდე წელი დასჭირდა. გავიხსენოთ, რომ 1920 წელს „პიგმალიონზე" დაწერილ რეცენზიაში „ყვავილების გამყიდ-

[1] Hecht, W., Brechts Weg zum epischen Theateer, Berlin, 1962, S. 62.

ველ გოგოზე“ პიესის ავტორს ბრეჰტის სიტყვებით, „უეჭველად აკლია როგორც პოეტური შემართება... ასევე სატირიკოსის ძალა“. 1926 წლის 22 ივლისს ბრეჰტი ალბერტ ერენშტაინთან, ლეოპოლ იესნერთან, ერვინ პისკატორთან, იაკობ ვასერმანთან და სხვებთან ერთად სამოცი წლის შოუს უგზავნის მისალმებას, რომელშიც მაღალ შეფასებას აძლევს ინგლისელი მწერლის შემოქმედებას. ეს შეფასება უფრო ვრცლადაა გადმოცემული ლიტერატურულ წერილში „ოვაცია შოუს“, რომელიც „ბერლინერ ბიორზენ-კურირში“ სამი დღის შემდეგ გამოქვეყნდა. წერილის პირველ ნაწილში ბრეჰტი საგანგებოდ გამოჰყოფს შოუს კრიტიციზმს, რომელსაც „ისეთი არაჩვეულებრივი იარაღი აქვს, როგორიცაა იუმორი“, შოუს პიესებში, ბრეჰტის სიტყვებით, „მოქმედებს ჩვეულებრივი ადამიანის წყნარი, მოუსყიდველი თვალი, რომლისაც ამა ქვეყნად ყველას ეშინია“. სწორედ ამ თვალითაა დანახული სინამდვილე, რომელიც შოუს პიესებშია ასახული, ბრეჰტის მიხედვით, შოუს უბრალო ადამიანის ირონიული ღიმილი უფრო მეტს გვეუბნება, ვიდრე დაშტამპული თეორიების მიხედვით გათამაშებული სცენები. ბრეჰტი განსაკუთრებით აკვირდება დრამის სტრუქტურასა და პერსონაჟთა გამოძერწვის ხელოვნებას. მას მოსწონს ისეთი შემთხვევები, როცა შოუს დრამის ფიგურები „აფორიაქებენ შეჩვეულ ასოციაციებს“. ეს იმიტომ ხდება, რომ შოუს პერსონაჟები არ არიან ერთ თარგზე გამოჭრილნი, მათი თვისებები არ დაიყვანება „აპრობირებული“ გმირის თვისებებამდე. მწერლობა შოუსთვის არ არის „მელანქოლიური საქმიანობა“, ლიტერატურული მოღვაწეობით ის არასდროს განდგომია ცხოვრებას. „პირიქით, – წერს ბრეჰტი, – მე არ ვიცი, ეს ნიჭიერების კრიტერიუმია თუ არა, მაგრამ შემიძლია ვთქვა, რომ განსაკუთრებული ზემოქმედების ძალა აქვს მის განუმეორებელ მხიარულებასა და კარგ განწყობილებას“. შოუს, ბრეჰტის სიტყვებით, ახასიათებს „გონებრივი სიმახვილე და თამამი მჭევრმეტყველება“. მას ღრმად სწამს, რომ „კაცობრიობას აქვს უნარი დაუსრულებლად იზრუნოს საკუთარი მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე“. შოუს პიესებში ნაჩვენებია აზრებისა და შეხედულებების უპირატესობა გრძნობებსა და ემოციებზე. დრამატურგის პათოსი „უშიშრადაა მიმართული გონებისაკენ“. „შოუს სამყარო, განაგრძობს ბრეჰტი, შეხედულებებშია გამოხატული. მისი პერ-

სონაუების ბედი მათივე შეხედულებებია. პიესის შექმნისათვის შოუ გამოიგონებს ხოლმე კვანძს, რომელიც პერსონაუებს საშუალებას აძლევს რაც შეიძლება თავისუფლად გამოთქვან თავიანთი აზრები და დაუპირისპირდნენ ჩვენს შეხედულებებს". სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ბრეჰტის აზრით, შოუს პიესის კვანძი თუ კონფლიქტი არაა გამიზნული მკითხველის „მოქმედებაში შეყვანისათვის", კონფლიქტის ხასიათი არ ახშობს მის განსჯის უნარს. ბრეჰტი შოუს შემოქმედებაში პოულობს იმ პრინციპის დადასტურებასაც, რომლის მიხედვით, „რამდენადაც უცნაურად არ უნდა გვეჩვენოს, სინამდვილის მხოლოდ გადაღება ვერ გადმოგვცემს ჭეშმარიტების შთაბეჭდილებას". ბრეჰტი ყურადღებას აქცევს იმ ფაქტსაც, რომ შოუ თავის პიესებში ხშირად ცნობილ ისტორიულ და ლიტერატურულ მასალასაც იყენებს.

1926-1929 წლების სხვა შენიშვნებსა და ჩანაწერებში ბრეჰტი კვლავ იმეორებს იმას, რომ უკანასკნელი საუკუნის დრამატურგიაში „ეპიკური" ტენდენციის საწყისები მიეწერება ნატურალიზმს, რომელმაც რუსული და ფრანგული რომანები აამეტყველა სცენაზე. მაგრამ, „ეპიკური" ფორმა ნატურალისტურ დრამატურგიაში „მხოლოდ ფორმალური პრინციპი" იყო. მხოლოდ „ახალმა დრამატურგიამ, დიალექტიკურმა დრამატურგიამ" შეავსო ის აქტუალური ფაქტებითა და მოვლენებით, რომელთა მიზანიც იყო საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნა. განსხვავებით ნატურალისტური პიესებისაგან, რომელშიც „ცარიელი ანარეკლი" ან „მკვდარი ანაბეჭდი" ჭარბობს, ახალ პიესაში „ეპიკური" ელემენტების გამოყენებამ შესაძლებელი გახადა მოვლენებისათვის ისტორიული ხასიათის მიცემა. მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ამაზეა დამოკიდებული შეძლებს თუ არა თეატრი გამოვიდეს ცარიელი ასახვის სფეროდან და ისევ შეიჭრას კულტურული და პოლიტიკური ცხოვრების სფეროში... ბრეჰტი ამჩნევს, რომ თეატრი თანდათან ხდება „ადგილი ფიქრთ გასართველად" და მოითხოვს გაიწმინდოს იქ „ზეიმობის მდგრადი, საშინელი ჰაერი, რომელიც ნატურალიზმმა და ექსპრესიონიზმმა წარმოშვა". „დიალექტიკურმა დრამატურგიამ", „ეპიკურმა" დრამამ უნდა შეცვალოს დრამის ძველი ფორმა, რომელიც შესაძლებლობას არ გვაძლევს, სამყარო ისე წარმოვიდგინოთ, როგორც ჩვენ მას დღეს აღვიქვამთ".[1]

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater..., I, („Über eine neue Dramatik", „Die dialek-

„ეპიკური დრამა, „ეპიკური“ თეატრი მოწოდებულია მეცნიერების საუკუნეში მიმდინარე საზოგადოებრივი პროცესები ასახოს. „ეპიკურ“ თეატრს ახალი დრამატურგია ჩვენი დროის თეატრალურ სტილს უწოდებს, – წერს ბრეჰტი – 1927 წლის 27 ნოემბრის გაზეთში „ფრანკფურტერ ცაიტუნგ“ და თავის პირვანდელ შეხედულებებს ასე აყალიბებს: „ეპიკური თეატრის პრინციპების რამდენიმე სიტყვით გადმოცემა შეუძლებელია. ეს პრინციპები მეტნაკლებად მოიცავს სასცენო ტექნიკას, მსახიობის თამაშს, თეატრალურ დრამატურგიას, მუსიკას, ფილმის გამოყენებას და ა. შ. „ეპიკური“ თეატრისათვის არსებითია ის, რომ ყველაფერი მოქმედებს არა იმდენად მაყურებლის გრძნობაზე, რამდენადაც მის გონებაზე, მაყურებელი კი არ უნდა განიცდიდეს, არამედ კრიტიკულად მსჯელობდეს. ამასთანავე სრულიად უმართებულო იქნება, ამ თეატრს გრძნობა გამოაცალო“.[1] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.) მაშასადამე, თეატრალური ცხოვრების გარდაქმნისათვის 20-იანი წლების გერმანიაში ბრეჰტს პირველ რიგში საჭიროდ მიაჩნია კრიტიკული და რაციონალური საწყისების გაძლიერება, გონების თვალით მოვლენების შეფასება. ამ გზით ცდილობს ამაღლდეს ის მაღალი, საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე ხელოვნების დონემდე. ანგარიში გაუსწოროს მოძალებულ პომპეზურ სტილს, ყალბ მგრძნობელობასა და ილუზიას. ამასთანავე, იგი იმთავითვე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „გონების გადარჩენის“ მოთხოვნა არამც და არამც არ ნიშნავს გრძნობისა და განცდის უარყოფას, მათ შეუფასებლობას, როგორც ამას ხშირად უსაყვედურებდნენ ხოლმე ბერტოლტ ბრეჰტს – „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის დამცველს.

გონების, ინტელექტუალური საწყისის უპირატესობაზე დრამატურგიაში ბრეჰტი გარკვევით ლაპარაკობს ბერნარდ გილიემინთან, რომელმაც საუბრის ჩანაწერი 1926 წლის 30 ივლისს გამოაქვეყნა გაზეთში „ლიტერარიშე ველტ“.[2] თავისი ადრინდელი შემოქმედების ძირითად ნაწილად ბრეჰტს პიესები მიაჩნია. „ჩემი ლირიკა – ეუბნება ის გილიემინს – მეტწილად პირადული ხასიათისაა... დრამაში კი, პირიქით, ავსახავ არა მხოლოდ პირადულ განწყობას, არამედ ქვეყნის განწყობასაც“... ბრეჰტი

---

tische Dramatik“ u. a.), (A).

[1] Ebdem, S. 200 („Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“).

[2] Brecht, Schriften zum Theater... II, 287-291, (A).

შემდეგ განმარტავს, რომ როგორი ძლიერიც არ უნდა იყოს ლირიკული ნაკადი მის დრამატულ ნაწარმოებებში, მაინც დაუშვებელია მათი ავტორის ლირიკოსად გამოცხადება და სცენაზე პიესების „ლირიკული“ ინტერპრეტაცია. „ლირიკული“ ინტერპრეტაცია, კატეგორიულად აცხადებს ბრეჰტი, აყალიბებს სინამდვილეს, რომელიც დრამატურგიაშია ასახული. ამ გზით დრამას პირადული ხასიათის ვიწრო გრძნობები მოერევა ხოლმე და სამყაროს სურათიც ყალბად წარმოგვიდგება. „დრამატული გამოსახვის პროცესს არ ჩაერთვის ჩემი გრძნობა. ეს სინამდვილეს გააყალბებს – წერს ბრეჰტი. მე მივყვები უფრო კლასიკურ ცივი ასახვის სტილს, რომელიც გონებიდან მომდინარეობს“. ასეთი სტილი, ბრეჰტის ვარაუდით, უზრუნველყოფს იმას, რომ დრამაში ნაჩვენები მოქმედება „აბსოლუტურად ნამდვილია და სწორი“. დრამატურგმა და რეჟისორმა კარგად უნდა იცოდეს, რომ მაყურებელი და მკითხველი „გონების თვალით“ ამოწმებს ყველაფერს, ამიტომ მთავარი ამოცანა სწორედ გონებაზე ზემოქმედებაა. მე ჩემს დრამებში, – ამბობს ბრეჰტი, – ვუჩვენებ მხოლოდ ამბავს (მოვლენას), რათა ფიქრის საშუალება მივცე მაყურებელს, ავამოქმედო მისი ინტელექტი... „გრძნობა პირადულია და შეზღუდული, გონება კი ლოიალური და შედარებით ფართო“.

გილიემინი მთელ ამ მსჯელობას „მკაცრ ინტელექტუალიზმს“ უწოდებს და დიდ დამსახურებად უთვლის ბრეჰტს იმას, რომ „არ მოექცა ახლო წარსულის ანტიინტელექტუალური მოდური მიმდინარეობების გავლენის ქვეშ“. ამავე დროს შენიშნავს, რომ ბრეჰტის პიესები ყველასათვის არ არის მისაწვდომი, ზოგი მასალას ვერ ითვისებს, ზოგი კი გადმოცემულ ამბავს ვერ იგებს. ბრეჰტი ნაწილობრივ ეთანხმება ინტერვიუს ავტორს და განმარტავს: „როგორც არ უნდა იყოს, მაინც არა ვარ ისე ქაოსური, ზოგიერთი რომ ფიქრობს. მართალია, ჩემს დრამებში ვიზღუდები წმინდა მასალით, მაგრამ განვასახიერებ ტიპიურს (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.), ვარჩევ და ამით ვაღწევ წესრიგს“. ბრეჰტს არც სინამდვილის ქაოსად გამოცხადება მიაჩნია მართებულად. „ქაოსი, ამბობს ის, მხოლოდ იმიტომ არის, რომ ჩვენი აზროვნება არაა სრულყოფილი. რასაც ჩვენ გონებით ვერ ვწვდებით, ირაციონალურს ვუწოდებთ“. საუბრის დასასრულს ბრეჰტი კვლავ იმეორებს თავის თეზისს: „ადამიანების შეხედულებები

უფრო მეტად მაინტერესებს, ვიდრე გრძნობები. გრძნობებს უმთავრესად შეხედულებები წარმოშობენ...“ როგორც ვხედავთ, შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში ბრეჰტი უპირატესობას ანიჭებს კრიტიკულ აზროვნებას, გონებრივ განსჯას, აზრის ლოგიკურ განვითარებას. მაგრამ, როგორც თვითონ გვაფრთხილებს ხოლმე, „ეპიკური“ სტილი, ინტელექტუალური დრამა და „მეცნიერული საუკუნის თეატრი“ არ გამორიცხავენ გრძნობებს, განცდებს და ემოციებს. ბრეჰტს თავიდანვე კარგად ესმის, რას ნიშნავს ინტელექტუალური საწყისის უპირატესობა და გრძნობა-გონების დიალექტიკა მხატვრული აზროვნების პროცესში. შესაძლებელია, ადრინდელ პიესებსა და თეორიულ ნაწერებში ეს თვალსაზრისი ჯერ კიდევ არაა ბოლომდე თანმიმდევრულად გატარებული, მაგრამ მწერალი რომ აქეთკენ მიისწრაფვის, ეს უდავოა, ამას ციტირებული მასალაც ადასტურებს.

20-იანი წლების დასაწყისიდანვე ბრეჰტი თეატრის პრაქტიკული მუშაკიც იყო. მისი საქმიანობა დაკავშირებულია აუგსბურგის, მიუნჰენისა და ბერლინის თეატრებთან. ამ ქალაქების თეატრალურ პრესასთან და გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეებთან. ფრანკ ვედეკინდისა და გეორგ კაიზერის შემდეგ ახალგაზრდა ბრეჰტის შემოქმედებითი განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მეგობრობასა და საქმიან თანამშრომლობას ლიონ ფოიჰტვანგერთან და ალფრედ დიობლინთან. ფოიჰტვანგერთან ერთად 1923 წელს გადაამუშავა მან სცენისათვის ქრისტოფერ მარლოს ისტორიული ქრონიკა „ედუარდ II“, რომლის დადგმა თვით ბრეჰტმა განახორციელა 1924 წლის გაზაფხულზე მიუნჰენის თეატრში „კამერშპილე“, ფრიც შტერნბერგი, რომელსაც ბრეჰტი თავის „პირად მასწავლებელს“ უწოდებს, გადმოგვცემს, რომ ფიოჰტვანგერმა კაიზერთან და დუბლინთან ერთად გარკვეული გავლენა მოახდინა ახალგაზრდა ბრეჰტზე „ეპიკური დრამის პრინციპების გამომუშავების პროცესში.[1] აქვე უნდა დავასახელოთ კარლ ვალენტინი და მისი თეატრი, რომელმაც ბრეჰტს ხალხური სანახაობების ტრადიციული ელემენტები გააცნო, რეჟისორი ერიჰ ენგელი, რომელმაც 1923 წელს მიუნჰენში, ხოლო 1924 წელს ბერლინში დადგა „ქალაქების ჯუნგლებში“. უფრო ადრე, 1922 წელს რეჟი-

---

[1] Sternberg, Fritz. Der Dichter und die Ratio (Erinnerungen an Bertolt Brecht), Göttingen, 1964, S.17.

სორმა იურგენ ფელინგმა ბერლინში წარმოადგინა „დაფდაფი ღამით“. ბრეჰტი, ცხადია, დაინტერესებული იყო თავისი პიესების სცენური განსახიერებით, ამიტომ აქტიურად თანამშრომლობდა როგორც რეჟისორებთან, ასევე მსახიობებთან. იმავე წლებში თვით ბრეჰტი დრამატურგად მუშაობდა ჯერ მიუნჰენის თეატრში „კამერშპილე“, ხოლო შემდეგ ბერლინში რაინჰარდტის „გერმანულ თეატრში“. ცნობილია, რომ ბრეჰტი დიდად აფასებდა მაქს რაინჰარდტის, ლეოპოლდ ისენერის და ერვინ პისკატორის თეატრალურ მოღვაწეობას.

1926 წლის 14 თებერვალს ბრეჰტმა „გერმანულ თეატრში“ დადგა მისივე „ბაალი“, ამ დადგმისათვის, როგორც ვიცით, მან პიესაში გარკვეული ცვლილებები შეიტანა. ეს ცვლილებები, როგორც ამას დ. შმიდტი ასაბუთებს, „ეპიკური“ ხასიათისაა.[1] კერძოდ, მოქმედება 20-იანი წლებიდან გადატანილია საუკუნის დასაწყისში, ლირიკული ჩანართებით შენელებულია დრამატიზმი, პირველი ვარიანტის ექსპანსიურ სტილს „ასახვის ცივი სტილი“ უპირისპირდება. დ. შმიდტი ვარიანტების, ცალკეული სცენების შეპირისპირებით ცხადყოფს, რომ „ბაალის“ 1926 წლის სცენური დამუშავება „ეპიკური“ თეატრის თეორიის პირველი საფეხურის გამოხატულებაა. კარლ ცუკმაიერი, რომელიც მაშინ ბრეჰტთან ერთად მუშაობდა „გერმანულ თეატრში“, გადმოგვცემს, რომ „ბაალის“ ავტორი და რეჟისორი „ეპიკური“ თეატრის პრინციპების მიხედვით მთელი რეპერტუარის შეცვლას მოითხოვდა. ბრეჰტი უკმაყოფილო ყოფილა იმით, რომ თეატრში „მთელი ძალაუფლება მას არ ეკუთვნოდა“.

ბერნარდ გილიემინთან საუბარში ბრეჰტი პირველად ხმარობს „ეპიკური“ თეატრის ცნებას. დრამატურგის მუდმივი თანამშრომლის ელიზაბეთ ჰაუპტმანის 1926 წლის 26 ივლისის ჩანაწერებში კი ვკითხულობთ: ვაგროვებდით მასალებს პიესისათვის – „ყასაბი ჯო“. მუშაობის დროს ბრეჰტმა წამოაყენა „ეპიკური დრამის“ თავისი თეორია.[2] ჰაუპტმანი გადმოგვცემს: დასახელებულ პიესაში მოქმედება უნდა გაშლილიყო ჩიკაგოს ფონზე. პიესების ციკლს – „კაცობრიობის შესვლა დიდ ქალაქებში“ უნდა ეჩვენებინა კაპიტალისტური ცხოვრების ცალკეუ-

---

[1] Schmidt, Dieter. Baal und der junge Brecht, Stuttgart, 1966, S. 51. 57.

[2] Erinnerungen an Brecht, Leipzig, Reclam, 1966. (Hauptmann, E. Notizen über Brechts Arbeit 1926, S. 49–52)

ლი მხარეები. ჩვენ, – წერს ელიზაბეთ ჰაუპტმანი, – საგანგებოთ ვსწავლობდით სპეციალურ ლიტერატურას. ბრეჰტი ცდილობდა გარკვეულიყო ეკონომიკის, ფულის მიმოქცევის საკითხებში. „დრამის წინანდელი (დიდი) ფორმა არ ვარგოდა“ ისეთი თანამედროვე პროცესების გამოხატვისათვის, როგორიცაა, მაგალითად, მარცვლეულის განაწილება მსოფლიოში, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების პირობები და სხვ. ასეთი თემები, აღნიშნვდა ბრეჰტი, ტრადიციული გაგებით არ არის დრამატული, ხოლო თუ მათ „პოეტურად გადავამღერებთ“, მაშინ დრამაში ნაჩვენები სინამდვილე არ იქნება სწორი და მართალი. გამოვა რომ, – დრამამ სწორად ვერ ასახა სინამდვილე. მაშასადამე, ტრადიციული „დიდი ფორმა“, ძველი დრამატული საშუალებებით უვარგისია სოციალური მოვლენების ასახვისათვის.

ელიზაბეთ ჰაუპტმანის უფრო ადრინდელი ჩანაწერიც (1926 წლის 23 მარტის) მოწმობს, რომ ბრეჰტი ამ დროისათვის უკვე ინტენსიურად მუშაობდა „ეპიკური“ დრამის და თეატრის ძირითად პრინციპებზე, მუშაობდა როგორც თეორიულად, ასევე პრაქტიკულად. მუშაობის ბრეჰტისეული სტილი გულისხმობს გულმოდგინედ მომზადებას ყოველი პრაქტიკული ნაბიჯისათვის, ამ ნაბიჯის ანალიზს და აქედან სათანადო დასკვნების გაკეთებას შემდგომი ნაბიჯისათვის. ბრეჰტის წერილებსა და ჩანაწერებში ეს სტილი აშკარად იგრძნობა.

1926 წელს, როგორც ვნახეთ, ბრეჰტი „ეპიკური“ დრამისა და თეორიის შესახებ მსჯელობს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „ბაალზე“ მუშაობის დროიდან შეიძლება ლაპარაკი იმ ელემენტებზე დრამაში, რომლებიც, შემდეგ თანდათან, გარკვეული თვალსაზრისით ჯერ „ეპიკური“ დრამის ადრინდელ ნიმუშებად გვესახებიან, ხოლო შემდეგ სისტემის გარკვეულ სახეს ღებულობენ. ეს რომ ასეა ამას ადასტურებს პიესაც – „კაცი კაცია“ (1924–1926 წწ.).

„კაცი კაცია“ ბრეჰტის პიესებიდან პირველია, რომელსაც იგი „ეპიკურს“ უწოდებს, უკვე 1928 წელს, ჰერბერტ იერინგთან საუბარში ბრეჰტი ადასტურებს, რომ მან არნოლტ ბრონენთან, მარილუიზე ფლაისერთან და სხვებთან ერთად ჩამოაყალიბა „ეპიკური“ დრამის თეორია. იგი იქვე ასახელებს თავის პიესას „კაცი კაცია“, ბრონენის „ლაშქრობას აღმოსავლეთ პოლუსზე“, ფლაისერის დრამებს ინგოლშტატზე, როგორც „ეპიკური“

დრამის ნიმუშებს, როგორც პიესებს, რომლებიც დაწერილია „ეპიკური ტექნიკის“ მიხედვით.[1]

1. პირველი „ეპიკური“ პიესა „კაცი კაცია“

„კაცი კაცია“ თითქმის ყველა გამოცემაში 1924-26 წლებითაა დათარიღებული. ეს იმიტომ, რომ ბრეჰტმა ამ წლებში პიესის რამდენიმე ვარიანტი შექმნა. ყველაზე უფრო ძველია და ვრცელი პირველი ვარიანტი (1924/25წწ.), რომელიც 1926 ბერლინში გამოსცა „პროპილეენფერლაგმა“. ამ ვარიანტის ბოლო ორ სცენას — „ვაგონში“, „შორეულ ტიბეტის ციხე-სიმაგრესთან“ და დამატებას, „ჩართულ სცენას ფოიესათვის“ ხშირად კვეცენ ხოლმე ტექსტის სცენური დამუშავების დროს. უკვე 1921 წელს ბრეჰტს ჰქონია მასალები და ცალკეული სცენები, რომლებშიც შეიძლება პიესის მთავარი გმირის — გელი გეის შორეული პროტოტიპები ამოვიცნოთ. ასეთებად მიუნსტერერი ასახელებს კომედიურ სცენებს; რომელთა საერთო სათაური თავდაპირველად უნდა ყოფილიყო „მწვანე გარაგა“, ხოლო შემდეგ „გაიგაი“ ან „გელიგეი“.[2] 1926 წლის 30 აპრილის ჩანაწერით ელიზაბეთ ჰაუპტმანი გვატყობინებს, რომ პიესა ბრეჰტმა „კიდევ ერთხელ გადაამუშავა (მე მგონია, — წერს იგი, — მეშვიდეჯერ, ზოგიერთი სცენა კი უფრო მეტჯერაც), თანაც გადაამუშავა იმ თვალსაზრისით, რომელიც არ ეხება თეატრალურ ზემოქმედებას“. ჰაუპტმანი შენიშნავს, რომ ამ დროს ბრეჰტის თეატრალური ინტერესები სუსტი იყო, ვინაიდან თეატრს ჯერ კიდევ „შორიდან შესცქეროდა“. თვალსაზრისი, რომლითაც დრამატურგი პიესის ტექსტს ამუშავებდა, ჰაუპტმანის სიტყვებით „შეეხებოდა ადამიანთა საზოგადოებას და მასზე ზემოქმედებას“.[3]

პიესას „კაცი კაცია“ ბრეჰტი კომედიას უწოდებს და ასეთ ქვესათაურს უკეთებს: „შემფუთავი გელი გეის გარდაქმნა კილკოას სამხედრო ბარაკებში 1925 წელს“. „ეპიკური ტექნიკის“ გამოყენება ქვესათაურიდანვე იწყება. უკვე ვიცით მთავარი, მისი

---

[1] Schriften zum Theater I, 132 (A).

[2] Münsterer H. O. Bert Brecht (Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922), Zürich, 1963, S. 164.

[3] Erinnerungen an Brecht, S. 50.

სოციალური მდგომარეობა, მოქმედების დრო, ადგილი და გარემო. რაც მთავარია, ისიც ვიცით, რომ ნაწარმოებმა პიროვნების გარდაქმნის პროცესი უნდა გვიჩვენოს. და მართლაც, უბრალო მუშის, შემფუთავი გელი გეის მეტამორფოზი იწყება მაშინვე. როგორც კი იგი სახლიდან თევზის საყიდლად გამოვა და ინგლისის კოლონიალური არმიის ჯარისკაცების – იურია შელის, ჯესს მეჰონის, პოლი ბეიკერის, ჯერაია ჯიპის გარემოცვაში მოხვდება. ჯარისკაცებს მდიდარი ტიბეტური ტაძარი გაუძარცვავთ, ახლა ქვრივი ქალის ბეგბიკის მოძრავ დუქანში ერთობიან და თან იმაზე ფიქრობენ, როგორ დაიხსნან განსაცდელიდან ჯერაია ჯიპი, რომელიც ტაძარში დარჩა, როგორ აიცდინონ სასჯელი ტაძრის დარბევისათვის, როგორ ეჩვენონ უფროსებს თანამებრძოლის გარეშე. შექმნილ სიტუაციაში ისინი იმედს ამყარებენ გელი გეიზე, „კაცზე, რომელსაც უარის თქმა არ შეუძლია“. მან უნდა შეცვალოს ჯერაია ჯიპი, უნდა ჩაიცვას ჯარისკაცის ფარაჯა, უნდა „გარდაიქმნას“. მაგრამ როგორ? პიესის ავტორი გვეუბნება, რომ ადამიანის ასეთი „გარდაქმნა“ იმ საზოგადოებაში, სადაც ძალმომრეობა დამკვიდრებულია და ყველაფერს ბანკნოტები განსაზღვრავს, არცთუ ისე ძნელია, ჩვეულებრივი მოვლენაა. სწორედ ასეა, რადგან ადამიანს არა აქვს საკუთარი აზრი, პიროვნული „მე“, გაურკვეველია მისი არსებობის მიზანი და საფუძველი. „სამყარო“ საშინელებაა. ადამიანებს ვერ ენდობი. ყველაზე საზიზღარი, რაც ცოცხლობს, და ყველაზე სუსტიც ადამიანია“ – ასე მსჯელობენ პიესის გმირები.[1] გელი გეი მორჩილად მიჰყვება ცხოვრების დინებას. მას მხოლოდ არსებობის ინსტინქტი ამოძრავებს. ჯარისკაცები იოლად იმორჩილებენ საბრალო ადამიანს, რომელსაც „უარის თქმა არ შეუძლია“. გელი გეის ადვილად მოხიბლავენ „მცირე ბიზნესით“, რომლითაც კაცმა შეიძლება ხელი მოითბოს. ამგვარი „ბიზნესის“ ძიებაში ის ხან გელი გეია, ხან ჯერაია ჯიპი, ხან გულჩვილი და თვინიერი მტვირთავი მუშა, ხან კიდევ კოლონიური არმიის სალდაფონი. ორიოდე ბოთლი ლუდი, რამდენიმე ჯამი ბრინჯი, ბეგბიკის დუქანი და სიგარის კვამლი მას ავიწყებს ოჯახს, სადაც ცოლი ელოდება, ნავსადგურს, სადაც მუშაობს, ბრმად ასრულებს იურიას, ჯესის, პოლისა და მათი უფროსების ბრძანებებს, ცდილობს თავი გამოიჩინოს ბრძოლებში „მტრის

[1] Brecht, Stücke, II „Mann ist Mann“, S. 272, (A).

წინააღმდეგ“. სამხედრო მანქანა მას მაინც გათელავს. იგი უნდა დაიხვრიტოს „სპილოს საქმის“ გამო, რომელიც მისთვის უკანასკნელი „ბიზნესი“ იყო. მხოლოდ მაშინ მიხვდება გელი გეი, რომ მას სხვისი ფარაჯა აცვია, რომ ის არ არის ჯარისკაცი ჯიპი. მაგრამ უკვე გვიანაა. ის აღარც გელი გეია, თვინიერი გელი გეი, რომელიც ცოლმა პატარა თევზის საყიდლად გაგზავნა. „გამიგონეთ, – მიმართავს ის ჯარისკაცებს, რომლებმაც უნდა დახვრიტონ, – ვაღიარებ, ვაღიარებ, რომ არ ვიცი, რა მომივიდა, დამიჯერეთ, ნუ გაიცინებთ, მე ისა ვარ, რომელმაც არ იცის, ვინ არის, ვიცი მხოლოდ, რომ არა ვარ გელი გეი, არც ის ვარ, რომელიც უნდა დაიხვრიტოს. მაინც ვინა ვარ?“ – კითხულობს ის და ისევ ასეთ პასუხს ახერხებს: „ისა ვარ, რომელსაც დაავიწყდა ვინ არის“.[1] ძალადობის მანქანისათვის კი მნიშვნელობა არა აქვს, ვინ არის ის, – გელი გეი თუ ჯერაია ჯიპი, მისთვის ჯარისკაცი – ჯარისკაცია, კაცი – კაცია. მთავარია მანქანამ იმოძრაოს შეუფერხებლად, იმოძრაოს ინდოეთის დაბლობებსა თუ ტიბეტის უღელტეხილებზე, გათელოს და მიწასთან გაასწოროს ყველაფერი, თუკი ეს ძალაუფლების განმტკიცებისათვის არის საჭირო. ამ მანქანას ესაჭიროება ადამიანი, რომელსაც საკუთარი აზრი არა აქვს, ადამიანი – უმნიშვნელო, უსიცოცხლო პატარა მექანიზმი, მანქანის დამატება. ასეთი ადამიანის გარდაქმნა კი არა, დაშლა და აწყობა, მონტირება შეიძლება. სწორედ ასეთია ბრეჰტის გელი გეი, ასეთი იყო დრამატურგის ჩანაფიქრი:

„ბატონი ბერტოლტ ბრეჰტი ამტკიცებს: კაცი კაცია.
ამის დამტკიცება ყველას შეუძლია,
მაგრამ ბატონი ბერტოლტ ბრეჰტი იმასაც ამტკიცებს,
რომ ნებისმიერ კაცს გარდაქმნი, თუ მოინდომებ.
დღეს აქ, საღამოს, ადამიანს დაშლიან ისე,
როგორც მანქანას,
თანაც ის ამ დროს არაფერს კარგავს“...

ამ სიტყვებს ავტორი ათქმევინებს ბეგბიკს მერვე სცენის შემდეგ, როცა გელი გეის გარდაქმნის პროცესი ფაქტიურად უკვე დასრულებულია. ესაა ავტორისეული „ჩართული თქმა“, რომელშიც ერთგვარად შეჯამებულია მომხდარი ამბავი და მი-

[1] Brecht, Stücke, II „Mann ist Mann“, S. 255, (A).

ნიშნებულია, რაც უნდა მოხდეს. „ბატონო ბრეჰტი“ ამავე დროს გვაფრთხილებს: თუ გელი გეის ყურადღებას არ მივაქცევთ, მას „ერთ ღამეში ჯალათად აქცევენ“. მის მაგალითზე ყველა დაინახავს, რომ „სახიფათოა ცხოვრება ამა ქვეყნად“.

„ჩართული თქმით“ ბრეჰტი ამთავრებს ამბის თხრობას, მოვლენების ბუნებრივი განვითარების ჩვენებას. ფაბულა მარტივია და დანაწევრებული. გელი გეისა და ფრაუ გეის საუბარი, მტვირთავისა და ქვრივი ქალის შეხვედრა, ტაძრის დარბევა, ღრეობა ბეგბიკის დუქანში, გელი გეისა და ჯარისკაცების შეხვედრები – ყველაფერი ეს ტრადიციული დრამატული სცენები და სიტუაციებია. ზოგიერთი მათგანი გროტესკულ-კარიკატურულია, ბევრგან იგრძნობა სატირა და იუმორი. მოქმედება შედარებით სწრაფად ვითარდება. შეინიშნება სცენების წყვეტილობა და სწრაფად გადასვლები, იშვიათია ლირიკული ჩანართი და მაყურებლისადმი უშაუალო მიმართვა. ერთადერთია საკმაოდ ვრცელი ჯარისკაცების სიმღერა (მეოთხე სცენის დასაწყისი) – „სონგი ქვრივი ბეგბიკის დუქანზე“, რომლის რეფრენიც სამჯერ მეორდება. პიესის პირველი ნაწილის მე-8 სცენაში მოქმედება რამდენადმე იძაბება. გელი გეი შეეგუა სამხედრო ტანსაცმელს, ერთობა ჯარისკაცებთან, დაავიწყდა ოჯახი და თევზის მოსახარშად ცეცხლზე შედგმული წყალი. „ვხედავ, რომ ჯარისკაცების ცხოვრება სასიამოვნოა“ – ამაყად აცხადებს ის. ამ დროს ფრაუ გელი დაკარგულ ქმარს ეძებს, ხოლო სერჟანტი – ტაძარში დარჩენილ ჯარისკაცს. ჯარისკაცები კმაყოფილნი არიან იმით, რომ ჯიპის შემცვლელი კაცი იშოვეს. მათთვის ხომ კაცი კაცია! გადაცმული გელი გეი უარყოფს თავის ვინაობას, ფრაუ გელი და სერჟანტი ვერ ამოიცნობენ კაცს და გაეცლებიან იქაურობას. გალაღებული გელი გეი – ჭერაია ჯიპი ცეკვავს და მღერის – „ო, ალაბამის მთვარეე!..“ ისმის სერჟანტის ხმა, რომ „არმია ღამის ორ საათზე ჩრდილოეთ საზღვრისაკენ უნდა წავიდეს“. არსებითად აქ წყდება მოქმედება. სწორდ აქაა „ჩართული თქმა“, აშკარაა, რომ „თქმა“ გამოყენებულია დრამატული დაძაბულობის შენელებისა და მოქმედების შეწყვეტისათვის. ესაა „ეპიკური“ პაუზა, რომელმაც დრამატული ასპექტი უნდა მოხსნას და ამბის თხრობა, ფაბულის გაშლა სხვა ასპექტში უნდა გადაიტანოს. ესაა ბრეჰტისეული „ეპიკური“ ასპექტი ანუ პლანი, რომელიც ყოველთვის დრამატულ პლანთან ორგანულ

მთლიანობაში უნდა წარმოვიდგინოთ. დასახელებული ასპექტის შესაქმნელად ბრეჰტი პიესაში იყენებს „დამონტაჟებულ“ წყვეტილ სცენებს, განსაზღვრული მხატვრული ფუნქციის მქონე სონგებსა და სხვა ლირიკულ ჩანართებს, პერსონაჟთა სცენური მოქმედებიდან გამოსვლას, სხვადასხვა სახის ავტორისეულ კომენტარს და სხვ. ეს სფერო მეტ გასაქანს აძლევს პირობითობასა და ფანტაზიას, ხელოვნურობასა და მოჩვენებითობას. ტიპურია ამ სფეროსათვის ზღაპრული და ალეგორიული მხატვრული ფორმები, პარაბოლისა და იგავის გამოყენება.

პიესის „კაცი კაცია“ მეორე ნაწილი (მე-9 სცენიდან) უპირატესად პარაბოლაა. უცნობი ხმა გვაუწყებს, რომ ომი დაწყებულა. ჯარი ჩრდილოეთისაკენ მიემართება. ქვრივი ბეგბიკი კი მღერის, მღერის ცხოვრების ამაოებაზე. ჯარისკაცი იურია გვამცნობს: „მეგობრებო, დაიწყო ომი. დრო უწესრიგობისა გავიდა. კერძო სურვილებს ანგარიშს ვერ გავუწევთ. ამიტომ კილკოელი შემფუთავი გელი გეი სასწრაფოდ ჯარისკაც ჯერაია ჯიპად უნდა გარდაიქმნას. ამ მიზნით ჩვენ მას, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ჩვენს დროში, ერთ საქმეში ჩავითრევთ და საამისოდ ხელოვნურ სპილოსაც ავაგებთ“... ჯარისკაცებს გადაუწყვეტიათ, ხელოვნური სპილო აჩუქონ გელი გეის, შემდეგ მონახონ მისი მყიდველი და მოაწყონ აუქციონი, საბრალო გეის არმიის სპილოს ქურდობა დააბრალონ და დასახვრეტად გაგზავნონ. გელი გეი შეშინდება და დახვრეტას ჯართან ერთად ჩრდილოეთში გამგზავრებას ამჯობინებს, როგორც ჯარისკაცი ჯერაია ჯიპი – ასეთია იურიასა და მისი ძმაკაცების ვარაუდი.

ამრიგად, ამბავი თავიდან ბოლომდე ვიცით. იწყება მისი ჩვენება. ერთმანეთს მოსდევს ხუთი სცენა – ნომერი პირველი გვაცნობს „ხელოვნური სპილოს საქმეს“, მეორე – აუქციონს, მესამე – მსჯავრდადების პროცესს, მეოთხე – დახვრეტის ცერემონიალს, ნომერი მეხუთე კი დასაფლავების სცენაა. ხუთივე დანომრილი სცენა ქმნის თავისებურ მონტაჟს, რომელმაც უნდა გვიჩვენოს გელი გეის გარდაქმნა, როგორც ინდივიდის მონტირების პროცესი. გარდაქმნა-მონტირება დამთავრდა. სამხედრო მანქანამ დაამარცხა ადამიანი. გელი გეი – ადამიანი ორმოში ჩააგდეს ისე, რომ მხოლოდ თავი უჩანდა, ხოლო შემდეგ წახნაგოვან ყუთში ჩატმასნეს. შესანდობარი უთხრეს და საიქიოს გაგზავნეს, გელი გეი – სალდაფონი კი კოლონიურ არმიას

ჩრდილოეთისაკენ მიჰყვება. ადრეც იცოდნენ, რომ ადამიანი არარაობაა, მაგრამ მისი გარდაქმნის პროცესი რთული ეგონათ, მოვუსმინოთ ჯესის (მე-9 სცენა): „...რაც აქ ხდება, ისტორიული მოვლენაა. მაინც რა ხდება აქ? საგანგებოდ აკვირდებიან პიროვნებას, რათა მის არსს მიუახლოვდნენ. გადამწყვეტ ზომებს იღებენ. ტექნიკა ჩაერია საქმეში. გირაგსა და კონვეი-ერთან უკვე გასინჯეს დიდი და პატარა ადამიანი აგებულების მიხედვით. პიროვნება! ძველი ასირიელები – უხსნის ჯესი ბეგ-ბიკს – პიროვნებას წარმოადგენდნენ როგორც ხეს, რომელიც იშლება, იშლება, აი, ასე! შემდეგ კი ისევ იკეცება... ადამიანი არარაობაა! თანამედროვე მეცნიერებამ დაამტკიცა, რომ ყველაფერი რელატიურია... რას ნიშნავს ეს? მაგიდა, სკამი, წყალი, კაწაპი, ყველაფერი რელატიურია... ადამიანი დგას ცენტრში, მაგრამ მხოლოდ რელატიურად..“ ჯესის ეს სარკასტული მონოლოგი „ეპიკური“ კომენტარია, რომელიც ანზოგადებს მომხდარ ფაქტს და „ჩართულ თქმასთან“ ერთად ამზადებს მკითხველსა და მაყურებელს „დანომრილი“, „დამონტაჟებული“ სცენებისათვის, ე. ი. თხრობისა და ჩვენების „ეპიკურ“ სფეროში გადატანისათვის, შეკრულ, ორმოში ჩაგდებულ, თვალებახვეულ გელი გეის ამასობაში ისე დაამუშავებენ, რომ არა მარტო თავის ვინაობას უარყოფს, არამედ ამასაც ამბობს: „...მე ჯიპი ვარ, შემიძლია დავიფიცო... სპილო არც დამინახავს, თოკი იყო, ხელში რომ მეჭირა..“ დახვრეტის გათამაშების შემდეგ ისევ ჯესი გვიხსნის, რაც მოხდა და გვთავაზობს ფაქტის ქვეტექსტს: „არცთუ ისე შორს ჩვენგან, ბატონო – მიმართავს პოლის – უხეში ბრეზენტის ქვეშ გდია კაცი, გამოწყობილი ბრიტანეთის არმიის საველე ტანსაცმელში. ისვენებს მძიმე სამუშაოს შემდეგ. ჯერ კიდევ ოცდაოთხი საათის წინ – სამხედრო თვალსაზრისით რომ ვთქვათ – დაბობღავდა, ოთხით დადიოდა, თავისი დიაცის ხმა აკრთობდა მას. გაძღოლის გარეშე იმასაც ვერ ახერხებდა, რომ თევზი ეყიდა. ერთი სიგარისათვის მზად იყო, მამის სახელიც დაევიწყნა. ზოგიერთებმა შეიკედლეს ის, როცა შემთხვევით მისთვის ადგილი გამოჩნდა. ახლა კი, თუმცაღა მტკივნეული პროცესის შემდეგ, ის გახდა კაცი, რომელმაც მომავალ ბრძოლებში თავისი ადგილი უნდა შეავსოს“... იქვე ის ათახსირებს სერჟანტ ჩარლის, რომელსაც მაზარა გაუხდია და „სამოქალაქო ცხოვრების“ დაწყებას აპირებს.

როგორც ვხედავთ, დრამატურგი ბრეჰტი გარკვეული მხატვრული კანონზომიერების საფუძველზე ავტორისეული ჩანართებისა და პერსონაჟების მიხედვით სათანდო დასკვნებსაც გვთავაზობს. მკითხველსა და მაყურებელს ისღა დარჩენია, რომ კრიტიკულად შეაფასოს მოთხრობილი და წარმოდგენილი. მკითხველმა და მაყურებელმა შეიძლება იმაზეც იფიქროს, რომ ხომ არ შეიძლებოდა ყველაფერი ეს სხვაგვარად დასრულებულიყო? სწორია თუ არა ავტორისეული დასკვნები? ხომ არ გამომდინარეობს სხვა ტენდენციაც სცენებიდან და სიტუაციებიდან? „ეპიკური ტექნიკა“ სწორედ იმას ემსახურება, რომ მაყურებელმა და მკითხველმა ასეთი შეკითხვები დასვან, დასვან რამდენჯერმე, შეამოწმონ და გადაამოწმონ საკუთარი აზრები, შეხედულებები. ამ გზით მივაღწევთ გონების ამოქმედებას, აქტიურ აზროვნებას, „კრიტიკულ განწყობას“, ამბავი, ფაქტი, მოვლენა მოვუთხროთ, ვაცნობოთ, ავუხსნათ ყველას. გამოვიყენოთ ამისთვის ნებისმიერი დრამატურგიული ხერხები, აგრეთვე კინო, რადიო, მიკროფონი, რეპროდუქტორი, ეკრანი, ფირი და სხვ. მთავარია ისტორიული თუ ყოველდღიური ცხოვრებიდან აღებული ფაქტი და მოვლენა მაყურებელსა და მკითხველს რამდენიმე განასერში, რამდენიმე ასპექტში მივაწოდოთ, რამდენიმე კუთხიდან ვუჩვენოთ, რათა მათ დაკვირვების, შესწავლისა და განსჯის მეტი საშუალება ჰქონდეთ. „ეპიკური“ სცენებითა და პასაჟებით ისინი ხან ახლოს უნდა მივიყვანოთ საგანთან, ობიექტთან, ხან კიდევ ისე მაღლა ავიტაცოთ, რომ შეიძლება ვინმეს იმის სიშიც გაუჩნდეს, ხომ არ დაიკარგა დანახული, აღქმული და განცდილი საგანი, ობიექტი შეიძლება გავადიდოთ, ან დავაპატარაოთ იმისდა მიხედვით, თუ როგორია ავტორისეული ჩანაფიქრი. ასეთია ზოგიერთი არსებითი ნიშანი ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდისა, რომლითაც დაწერილია პიესა „კაცი კაცია“. ამ მეთოდის საფუძველზე იქმნება „ეპიკური“ დრამა.

„ეპიკური“ დრამის ბევრი ნიშან-თვისება ამოვიკითხეთ პიესაში — „კაცი კაცია“. ამიტომ ბრეჰტი მას სამართლიანად უწოდებს „ეპიკურს“. „ეპიკურია“ სცენების დიდი ნაწილი და სიტუაციების შემოფარგვლის მანერა, დრამის სტრუქტურა და კომპოზიციური თავისებურებები. „ეპიკური“ ელემენტების გაერთიანებისა და შეკვრისათვის გამოყენებულია პარაბოლისა

და მონტაჟის მხატვრული ფორმა, ხოლო პიესის სტილისტურ-მხატვრულ სპეციფიკას ძირითადად განსაზღვრავს სატირა, იუმორი, გროტესკი და კარიკატურა. სანიმუშოდ გამოდგება პიესის თითქმის ყოველი ნაწილი, ყოველი პერსონაჟი, მაგრამ მაინც შეიძლება თქმა, რომ პირველი ნახევარი უფრო „დრამატულია“, ხოლო მეორე – უპირატესად „ეპიკური“, საბოლოოდ კი „დრამატულიცა“ და ეპიკურიც“ ერთ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის. მთლიანობის შთაბეჭდილებას არ ანელებს ის გარემოება, რომ თავისთავად დასრულებულის ილუზიას წარმოშობს მკვეთრი კონტურებითა და დრამატურგიული აქცენტით ერთმანეთისაგან გამოყოფილი სცენები და ნაწილები. პიესის ასეთი სტრუქტურა, მთელისა და ნაწილების ამგვარი ურთიერთმიმართება „ეპიკური“ დრამის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურებაა.

გავიხსენოთ, ზოგიერთი ადგილი პიესიდან, პირველი რვა სცენა, როგორც ვთქვით, უფრო „დრამატულია“, მოქმედების განვითარება ტრადიციული კომპოზიციური ხერხებით ხდება. მიუხედავად ამისა, პიესის პირველ ნაწილშიაც აშკარად შეინიშნება სცენების წყვეტილობა, კონტრასტული გადასვლები, ამბის თხრობა, ფაქტის კომენტირება, ხელოვნური პაუზები და სხვ. ამ ნაწილს, როგორც ვიცით, ამთავრებს „ჩართული თქმა“. ერთი შეხედვით, აქვე მთავრდება გელი გეის გარდაქმნის პროცესიც. ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. „ეპიკური ტექნიკის“ მიხედვით ძალიან ხშირად პიესა არ მთავრდება იქ, სადაც თითქოს ამბავი, მოქმედება დასრულდა. მორჩენებითი ეფექტის შემდეგ იწყება ცნობილი ფაქტისა თუ მოვლენის სხვა ასპექტში, სხვა სფეროში მხატვრული დამუშავება. ამ ხერხს ბრეჰტი, დრამატურგი და რეჟისორი ხშირად მიმართავს შემოქმედებითს პრაქტიკაში (ტიპურია ამ თვალსაზრისით „დედა კურაჟის“ ფინალი და მისი რეჟისორული გადაწყვეტა „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე).

პიესის მეორე ნაწილი ე.წ. „დანომრილი“, „დამონტაჟებული“ სცენებია. აქ უფრო მკაფიოდ იგრძნობა „ეპიკური“ პიესის სპეციფიკური ნიშნები. შესამჩნევად მატულობს ლირიკული ჩანართები, რომლებიც გამიზნულია ხან მოქმედების, დაძაბულობის შენელებისათვის, ხან კი ავტორისეულ კომენტარს წარმოადგენს. ასევე მატულობს პერსონაჟების მოქმედებიდან გამოსვლისა და მაყურებლისადმი უშუალოდ მიმართვის შემთხვევები.

ზოგჯერ ისიც ხდება, რომ ჩანართის ერთი ნაწილი რეჩიტაციაა, უპირატესად მორალურ-დამრიგებლური ხასიათისა, ხოლო მეორე – ლირიკული რეფრენი, რომელიც სიმღერით უნდა შესრულდეს. ქვრივი ბეგბიკი, მაგალითად, ხშირად მოთქვამს ცხოვრების არარაობაზე, ადამიანის გაუფასურებაზე და ყოველ გამოსვლას ერთი და იმავე სიმღერით ამთავრებს.

სხვა ჩანართებს შორის გამოირჩევა გელი გეის ვრცელი რეჩიტაცია – მონოლოგი (მეხუთე სცენა). პიესის ცენტრალური გმირი აფასებს განვლილ გზას, ანალიზს უკეთებს მომხდარ ფაქტებს, რამაც პიროვნების გაორება გამოიწვია. გელი გეის გამოაქვს განაჩენი: „ჰოსა და არას შორის არ არის დიდი განსხვავება“, თურმე შეიძლება დროის მცირე მანძილზე ერთი ადამიანი მეორე გახდეს, ადამიანი დაიშალოს ისე, რომ „გელი გეის თვალმა ვერ იცნოს გელი გეის მკლავი“. აღარ არის ადამიანი გელი გეი, არის მხოლოდ მანქანის დანამატი – ჯერაია ჯიპი. ეს ის ჯერაია ჯიპია, რომელსაც ჯესი ჯარისკაცებთან ერთად ასე ესალმება: „გაუმარჯოს ჯერაია ჯიპს, ადამიანურ საბრძოლო მანქანას!“ მოვლენათა განვითარებამ, სინამდვილემ დაადასტურა ის, რასაც „ჩართულ თქმაში“ ბრეჰტი შეგვპირდა: კაცი რომ კაცია. ახლა გელი გეი, მკვდრეთით აღმდგარი, დგას საკუთარ კუბოსთან და ადასტურებს ფაქტს: აღარ არის გელი გეი, ის იქ, ცივ ყუთში დარჩა, არის მხოლოდ ჯერაია ჯიპი, რომელიც ომის მანქანას უნდა აედევნოს.

მისი მონოლოგი – რეჩიტაცია ჩართულია უკანასკნელ სცენაში. იგი განყენებული თეორიული მსჯელობის თავისებური ვარიანტია. შემდეგ გელი გეი უბრუნდება მოქმედებას, აგრძელებს საუბარს ბეგბიკთან და სალაშქროდ გამზადებული ჯარისკაცების წინაშე წარმოთქვამს გამოსამშვიდობებელ სიტყვას: „...აქ განისვენებს გელი გეი, კაცი, რომელიც დახვრიტეს. ის დილით სახლიდან გამოვიდა, რათა პატარა თევზი ეყიდა, საღამოს ბედმა დიდი სპილო არგუნა, ხოლო იმავე ღამით დახვრიტეს. ნუ დაიჯერებთ, ჩემო კეთილებო, რომ ის ერთი ვიღაც იყო, ვიდრე არსებობდა. ქალაქის ბოლოს მას თავის ქოხიც კი ჰქონდა, მეტი რომ არაფერი ვთქვათ. რაც ამ კეთილმა კაცმა ჩაიდინა, არც ისე დიდი დანაშაულია, თქვან, რაც მოესურვებათ, ისე კი ფაქტია, რომ ეს მხოლოდ პატარა შეცდომა იყო. თანაც, ბატონებო, ძლიერ მთვრალი ვიყავი, მაგრამ რას იზამ, კაცი კაცია და ისიც

დახვრიტეს...“ აქ უკვე მეორედ მთავრდება მოქმედება, ამჯერად ეპიკური სცენების მეშვეობით. პიესის პირველი ნაწილიდან ვიცოდით, რომ ნავსადგურის მუშა სალდაფონი გახდა. შემდეგ განხორციელდა გარდაქმნის პროცესის „მეორადი“ ჩვენება „ეპიკური ტექნიკის“ საშუალებით, რამაც საბოლოოდ მონტაჟის ფორმა მიიღო. ამასვე გვატყობინებდა პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი უკანასკნელი სცენის დასაწყისშივე: „...ვამთავრებთ ჩვენს მონტაჟს. ვფიქრობთ, რომ ახლა ჩვენი კაცი გარდაქმნილია“.

მეათე სცენა გვიჩვენებს გელი გეი – ჯერაია ჯიპის გმირობას ბრძოლებში ციხე-სიმაგრისათვის ტიბეტის უღელტეხილზე. ამ სცენას ზოგჯერ გამოტოვებენ ხოლმე ტექსტის სცენური დამუშავების დროს. მიაჩნიათ, რომ „მეცხრე სცენა საკმარისად განასახიერებს იმას, თუ რისთვის გამოიყენება გელი გეის გარდაქმნა“. სცენის ფინალში გამოკვეთილია ინდივიდი – „ადამიანური სამხედრო მანქანა“, რომელიც მზადაა „მტერს კბილებით სწვდეს ყელში“.

პიესას დამატების სახით დართული აქვს „ჩართული სცენა ფოიესათვის“. მოქმედება ხდება თეატრში „რეზინის ხეებს ქვევით გამართულ ფიცრულ სცენაზე“. თავიდან ბოლომდე პირობით – ზღაპრულ გარემოში, რაც უნდა გავიგოთ როგორც პაროდია სცენაზე ხელოვნური სპილოს მონაწილეობით. ეს სცენა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მესამე განზომილებას აძლევს პირველ ცხრა სცენაში აღწერილ და მოთხრობილ ამბავს. სწორედ ამიტომ იგი პიესის დამატებაში შედის და ხშირად უგულებელყოფილია როგორც რეჟისორების, ასევე ლიტერატურული რეცენზენტების მიერ. ჩვენთვის საინტერესოა ამ სცენის დასაწყისი და ფინალი. ჯარისკაცები ალეგორიულ პერსონაჟებად გადაქცეულან (პატარა სპილოს დედა, მთვარე, ბანანის ხე) და ისევ იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ ამა ქვეყნად, სადაც „ყველაფრის დამტკიცება შეიძლება“, ადამიანი ცხოველია, რომელმაც თავისი წარმოშობაც კი არ იცის. პოლი, რომელიც შემდეგ ბანანის ხედ უნდა გადაიქცეს, ფარდის წინ გამოდის და გვაფრთხილებს: „ვინც მოქმედებას ახლავე ვერ გაიგებს, არც უნდა იმტვრიოს თავი, ის გაუგებარია“. და ბოლოს გელი გეის სახით მოვლენილი პერსონაჟი ყველაფერს ასე აჯამებს: „ახლა კი, ჩემი აზრით, ყველა დაინახავს, რაც ჩვენ წარმოვადგინეთ, სიმართლე იყო

თუ არა. ჩემო კეთილებო, იმასაც ხედავთ, ეს თეატრი კარგი იყო თუ ცუდი“.

პიესის სიმართლე მეტნაკლებად ყველამ დაინახა, მაგრამ მისი გამოხატვის ფორმები თავიდანვე დავას იწვევდა. ამას მოწმობს, როგორც პირველი თეატრალური ინტერპრეტაციები, ასევე მაშინდელ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიები. „კაცი კაცია“ უკვე 1926 წლის 26 სექტემბერს წარმოადგინეს დარმშტატის სცენაზე (რეჟისორი იაკობ გაისი), ხოლო 1928 წელს ბერლინის ფოლკსბიუნემ“ განასახიერა (რეჟისორი ერიჰ ენგელი, მხატვარი კასპარ ნეერი, გელი გეი – ჰაინრიხ გეორგე, ბეგბიკი – ჰელენე ვაიგელი). თვით ბრეჰტმა საკუთარი პიესა დამატებული სცენების გარეშე დადგა 1931 წლის ბერლინის სახელმწიფო თეატრში. ცნობილია აგრეთვე პიესის მიხედვით შექმნილი რადიო-სპექტაკლი (ბერლინი, 1927 წელი. რეჟისორი ალფრედ ბრაუნი, ბეგბიკი – ჰელენე ვაიგელი). იმავე წლების თეატრალური კრიტიკა ძირითადად დადებითად აფასებს როგორც პიესას, ასევე დასახელებულ სპექტაკლებს. მაგალითად, ჰ. იერინგი ლაპარაკობს ე. ენგელის დადგმის „კოლოსალურ წარმატებაზე“, ხოლო ი. გაისი თეატრების დირექტორებს მოუწოდებს „შეიძინონ ეს პიესა“. საწინააღმდეგო აზრები გამოთქვეს სხვა კრიტიკოსებმა (დიბოლდი, კერი და სხვ.). ისინი აღიარებენ ბრეჰტის ნიჭიერებას, მისი ფანტაზიის ძალას და ენის ხატოვანებას, მაგრამ არ მოსწონთ პიესის „ზღაპრული უბრალოება“, ნაწარმოების „სიცარიელე, უწყინარობა, რაც არარაობად იქცევა“, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შეფასება, რომელიც „ფოლკსბიუნეს“ წარმოდგენას მისცა გერმანიის კომუნისტური პარტიის ორგანომ – „როტე ფანემ“ 1928 წლის 6 იანვარს. გაზეთს მოსწონს რეჟისორის ნამუშევარი, სპექტაკლის მხატვრობა და მსახიობთა თამაში. ხაზგასმითაა აღნიშნული რეცენზიაში ის ფაქტი, რომ „მწერალი ბერტ ბრეჰტი დიდად ნიჭიერია“, რომ აშკარად ჩანს მისი „დამოკიდებულება ეპოქის კლასობრივი ძალებისადმი“. ამავე დროს გაზეთი აკრიტიკებს პიესის ავტორს, რომელიც იდეოლოგიურად ნათელი პოზიციიდან ვერ აფასებს მილიტარიზმსა და იმპერიალისტური პოლიტიკის მესვეურებს.

თვით ბრეჰტის შენიშვნებიდან პიესაზე „კაცი კაცია“ ამჯერად განსაკუთრებით საინტრესოა ის ნაწილი, რომელიც 1927 წლით თარიღდება. ეს შენიშვნები დაწერილია ბერლინის რა-

დიოდადგმის გამო (რეჟისორი ალფრედ ბრაუნი), შემდეგ კი გადაბეჭდა ჟურნალმა „დი სცენე“. დაახლოებით 1920 წლიდან, – იგონებს ბრეჰტი, – ახალგაზრდების ერთ ჯგუფთან ერთად ვცდილობდი დრამატურგიაში ახალი ნაკადის შეტანას და შორიდან შევცქეროდი თეატრს, რომლის მაყურებელიც „ჩვენს პიესებში სასიკვდილოდ გამეტებული მამები იყვნენ“. მათი შვილები კი, ბრეჰტის სიტყვებით, გაურბოდნენ თეატრს, ვინაიდან ვეღარ იტანდნენ სცენაზე გაბატონებულ სტილს, რომლითაც პიესები იდგმებოდა. ეს იყო „ყალბი, სპაზმების აღმძვრელი, ბლეფზე აგებული სტილი“, რომელიც მსახიობებისა და მაყურებლის დიდი ფიზიკურ და სულიერ დაძაბულობას გულისხმობს. ბრეჰტი აღიარებს, რომ მათი „ესთეტიკა არ იყო განსაკუთრებით ძლიერი. უკეთეს შემთხვევაში ჩვენ ვხედავდით ძალას, მაგრამ არანათელ ფორმებს... ეს ფორმებიც, კარგად თუ დავაკვირდებით, არ იყო ახალი. ჩვენ მივისწრაფოდით თეატრში, რათა მის ცნობილ ზემოქმედებაზე გვეთქვა უარი და დიდ იმედს ვამყარებდით ჩვენი ნაწარმოების შინაარსზე. ზოგიერთი ჩვენთაგანისათვის მთავარი იყო „ეპიკური“ თეატრი, თითქმის ყველასთვის – „ნაივური თეატრი...“ იქვე ბრეჰტი განმარტავს, რომ მაშინ ისინი ოცნებობდნენ თეატრზე, რომელშიც შესაძლებელი იქნებოდა ცხოვრების სურათების ჩვენება, შეხედულებათა და გამოცდილების ურთიერთგაზიარება ისე, როგორც ამას მოვლენებით მდიდარი ჩვენი ცხოვრება და ახალი ადამიანი მოითხოვდა.

ახალ ადამიანზე, „ადამიანის ახალ ტიპზე“, ბრეჰტი უფრო დაწვრილებით მსჯელობს შენიშვნების მეორე ნაწილში, რომელსაც ჰქვია „შესავალი პიესისათვის“ „კაცი კაცია“. „შესავლის“ ავტორი დარწმუნებულია, რომ ძველი, დრომოჭმული საზოგადოება ისტორიის არენიდან ჩამოდის, რომ ახლა, – წერს ის 1927 წელს, – ყველასათვის შესამჩნევის ახალი სოციალური ძალა, ახალი ადამიანი, რომელმაც უნდა განსაზღვროს კაცობრიობის მომავალი. ბრეჰტი მოითხოვს, მწერლობამ თვალი გაუსწროს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს და შემოქმედებითს ნიმუშებში აამეტყველოს ამ ცვლილებების მთავარი გმირი – ახალი ადამიანი. „ნაწარმოებები, რომლებიც მას არ გვიჩვენებენ, საერთოდ არაფერს გვიჩვენებენ და ამდენად მოკლებულნი არიან სიცოცხლის უნარს“ – შე-

ნიშნავს ბრეჰტი. ის აშკარად გრძნობს, რომ ახალ ადამიანებს, ახალ გმირებს რევოლუციური პროლეტარიატი და კაცობრიობის ინტერესებისათვის მისი ბრძოლა წარმოშობს. მაგრამ „შესავალში“ არ არის პირდაპირი და კონკრეტული მითითება დასახელებულ სოციალურ ფაქტორებზე. მწერალი მხოლოდ იმის აღნიშვნით კმაყოფილდება, რომ „ადამიანის ეს ახალი ტიპი არ იქნება ისეთი, როგორიც ეს ადამიანის ძველ ტიპს ჰქონდა წარმოდგენილი. მე მჯერა: არათუ მანქანები მოახერხებენ მის შეცვლას, არამედ ის თვითონ შეცვლის მანქანებს და ამავე დროს, როგორც ყოველთვის, ის დარჩება, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანი“.

ცხოვრების შეცვლა, სინამდვილის გარდაქმნა ისტორიული აუცილებლობით განპირობებული პროცესია, რომელიც ხელოვნების სფეროსაც მოიცავს. ეს კარგად ესმის ბრეჰტს და ამიტომაა, რომ ცდილობს სიახლე ხელოვნებაში საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლებას, ახალ სოციალურ ძალას, ახალ ადამიანს დაუკავშიროს. „შესავლის“ ავტორს მიაჩნია, რომ მან და მისმა ზოგიერთმა კოლეგამ ნაწილობრივ უკვე შეძლეს პიესებში ზოგიერთი სიახლის ასახვა, შესაბამისად, მათ უარი თქვეს ძველი დრამის ცალკეულ ნიშან-თვისებებზე. ასეთი ცვლილება, ბრეჰტის აზრით, კანონზომიერია, ვინაიდან საზოგადოების გარკვეული ფენები დაღმავალი გზით ვითარდებიან. მათ დაკარგეს შინაგანი რწმენა, ცხოვრების ხალისი და წარმოსახვის უნარი, ეს კი „ხელოვნებისათვის იმას ნიშნავს, რომ ასეთ ადამიანებს არც რაიმე ხელოვნების შექმნა შეუძლიათ და არც მისი ათვისება“

ბრეჰტს სურს მოსაზრებები ადამიანის ახალ ტიპზე და სიახლეზე ხელოვნებაში მიუსადაგოს პიესას „კაცი კაცია“, კერძოდ, ამ განასერში დაახასიათოს გელი გეი. მართალია, იგი გვაფრთხილებს, რომ პიესაში დასმული და განხილული არაა ყველა ის პრობლემა, რომლებზეც საუბარი იყო „შესავალში“, მაგრამ ცენტრალურ პერსონაჟთან დაკავშირებით რამდენიმე ორიგინალურ დაკვირვებას გვთავაზობს. ბრეჰტს მიაჩნია, რომ გელი გეის სახით გამოვლენილია „ტიპის ახალი სახე“, შესაძლებელია „სწორედ ერთ-ერთი წინაპარი ადამიანის იმ ახალი ტიპისა“, რომელსაც „შესავალში“ გავეცანით. გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით ბრეჰტი მკითხველს განუმარტავს, რომ გელი

გეი არ არის „ძველი ნაცნობი“, რომელიც მას აქამდე თეატრში შეხვედრია. გელი გეი პერსონაჟით გაუცნაურებულია, გაუცხოებულია (befremden), პიროვნების ზოგიერთი თვისება, რის გამოც გამორიცხულია მკითხველის ნაწარმოების გმირთან გაიგივების ან მიახლოვების შესაძლებლობა. მაგალითად, გელი გეი, ბრეჰტის სიტყვებით, „დიდი მატყუარაა და გამოუსწორებელი ოპორტუნისტი; ის შეიძლება ყველას შეეგუოს... მიჩვეულია ბევრის ატანას, საკუთარ აზრსაც იშვიათად ამბობს...“ გარდა ამისა, განაგრძობს ბრეჰტი, – ის არის კაცი, რომელიც არასაც ვერ ამბობს. ასეთები ჩვეულებრივ საბრალოებად მიაჩნიათ, მაგრამ „გელი გეი სრულებითაც არ არის სუსტი, პირიქით, ის უძლიერესია. განსაკუთრებით ძლიერია ის მაშინ, როდესაც საკუთარ პიროვნებასაც დაკარგავს. ის მასაში ხდება ძლიერი...“ ამ, ერთი შეხედვით, უცნაურ მსჯელობას ბრეჰტი ასე ამთავრებს: „თქვენ ნამდვილად იმასაც იტყვით, რომ საბრალოა ადამიანი, რომელსაც ასე ათამაშებენ და, რომელიც იძულებულია თავისი ძვირფასი მე დაკარგოს. ეს, ასე ვთქვათ, ერთადერთი, რაც მას გააჩნია, მაგრამ ეს ასე არაა. მხიარული ამბავია. გელი გეი არაფერს ზარალობს, პირიქით, მოგებული რჩება. ადამიანი, რომელიც ამგვარ მდგომარეობაში აღმოჩნდება, იგებს. მაგრამ შეიძლება თქვენ სულ სხვა თვალსაზრისამდე მიხვედით. არც ამის საწინააღმდეგო მაქვს რაიმე“.

შესაძლებელია, გელი გეის დახასიათება რომელიც ჩვენი შრომის წინა გვერდებზე გადმოვეცით, ერთ-ერთი ისეთია, რომლის „საწინააღმდეგო არაფერი აქვს“ პიესის ავტორს, მაგრამ მაინც აუცილებელია ბრეჰტისეული კრიტერიუმით მივუდგეთ მთელ ნაწარმოებს. ეს მხოლოდ გაზრდის მის მხატვრულ ძალას. ბრეჰტის კრიტერიუმი გვეხმარება სწორად გავიგოთ პარაბოლური პიესა, მისი პირობითობა და თემის „ეპიკური“ დამუშავების თავისებურებანი. სადავო არ არის ხოლმე ამგვარი დამუშავების ხარისხი, ფორმისა და შინაარსის, რეალურისა და პირობითის ურთიერთმიმართება და შეპირისპირება, მაგრამ ყოველთვის ცხადია ავტორისეული ჩანაფიქრი და შემოქმედებითი, მხატვრული ლოგიკა, რაც ბრეჰტის ტალანტზე მეტყველებს. თანაც არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „კაცი კაცია“ პირველი „ეპიკური“ პიესაა. პიესის რა თავისებურებაზე ამახვილებს ყურადღებას ავტორი „შესავალში?“ მხატვრული ჩვენების

იმ ხერხზე, რომელიც მკითხველიდან პერსონაჟის დაცილებას, ნაცნობის უცნობად, ჩვეულის უჩვეულოდ, ნანახის უცხოდ, უცნაურად წარმოსახვას გულისხმობს. ეს ხერხია „შესავალში“ ახსნილი. ავტორს მიაჩნია, რომ გელი გეის პერსონაჟი საკმაოდ კარგად ასრულებს ამ ფუნქციას, სწორედ ამას გამოხატავს ბრეჰტი გამოთქმით – hefremden. უცხოდ მოჩვენების, უცნაურად წარმოსახვის მხატვრული ფუნქცია „ეპიკურ“ პიესაში შეიძლება შეასრულოს პერსონაჟმა, მოქმედების ადგილმა და გარემომ, ზღაპრულ-ალეგორიულმა სცენებმა, ფიგურებმა და სხვ. „შესავალში“ ბრეჰტი ყურადღებას ამახვილებს წამყვან მოქმედ პირზე გელი გეიზე, რადგან მთავარი პიესაში მისი გარდაქმნის პროცესის ჩვენებაა. სხვა მომენტები სხვაგან იქნება ნაჩვენებიო – გვპირდება ბრეჰტი. როგორც დავინახავთ, ის ამ პირობას შეასრულებს, რადგან „შესავალში“ აღწერილ თავისებურებებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „ეპიკური“ დრამის თეორიაში.

„ეპიკური“ პიესა დრამატურგიული საფუძველია „ეპიკური“ სპექტაკლისათვის, მაგრამ, როგორც ბრეჰტი მრავალგზის მიუთითებს, სასურველი ეფექტი მიიღება მხოლოდ რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრისა და კომპოზიტორის ერთობლივი მუშაობის შედეგად. მათ მუშაობას უნდა აერთიანებდეს ახალი იდეურ-ესთეტიკური კონცეფცია, რომელიც „ეპიკური“ თეატრის დამცველებმა ძველ თეატრთან ბრძოლაში შეიმუშავეს. ამ კონცეფციის საფუძველზე ბრეჰტი თანდათან მეტ ყურადღებას აქცევს რეჟისორისა და მსახიობის ოსტატობის საკითხებს. 1931 წლის დასაწყისში ბერლინის სახელმწიფო თეატრში მან თვითონ განახორციელა თავისი პირველი „ეპიკური“ პიესის დადგმა და თანამოაზრეებთან ერთად სცადა „ეპიკური“ სპექტაკლის შექმნა. სპექტაკლის გამო იმავე წელს ბრეჰტმა გამოაქვეყნა „შენიშვნები“, რომელშიც „ეპიკური“ თეატრის თვალსაზრისით განმარტებულია ცალკეული სცენების რეჟისორული გადაწყვეტა და მსახიობთა თამაშის მანერა. შედარებით ვრცლად ახასიათებს ბრეჰტი მსახიობ პეტერ ლორეს, რომელიც სპექტაკლში გელი გეის როლს ასრულებდა. ლორეს ბრეჰტი თვლის „ეპიკური სტილის“ მსახიობად, რომელიც რეპეტიციების პროცესში ჩასწვდა პიესის დედააზრს და რეჟისორის ჩანაფიქრს. ამას, როგორც ბრეჰტი გადმოგვცემს, აზრთა სხვადასხვაობა გამოუწვევია. მაყურებელთა ერთი ნაწილს ვერ გაუგია ლორეს

თამაშის მანერა, რომელიც „ეპიკური ხელოვნების“ ნიმუშია. ლორე, ბრეჰტის სიტყვებით, „ეპიკური მსახიობია“, რომელიც განსხვავებით ძველი პროტაგონისტისაგან, მაყურებელთან ახლოს მისვლას, მის „ჩათრევას“ კი არ ცდილობს, არამედ მას ამოსუნთქვის, დაფიქრების საშუალებას აძლევს. „ეპიკური“ სპექტაკლის მიზანია, მაყურებელს დაახლოებით ისეთი მდგომარეობა და განწყობა შეუქმნას, როგორიც შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს, რომელიც „წიგნს კითხულობს, წაკითხულ გვერდებს ფურცლავს და ერთმანეთს ადარებს“. „ეპიკურ“ მსახიობს უსაყვედურებენ ხოლმე, რომ ის „მხოლოდ ეპიზოდებს“ თამაშობს, რომ მას მთელი სპექტაკლისათვის „სუნთქვა არ ყოფნის“ ბრეჰტი იმეორებს „ეპიკური“ სპექტაკლის სპეციფიკურ ნიშნებს: „წყვეტილობა და ნახტომები“ მოქმედების განვითარებაში, რაც არ ვნებს სპექტაკლის მთლიანობას, ტემპის ცვალებადობა იმის გათვალისწინებით, რომ „აზროვნების პროცესი განსხვავდება შეგრძნების პროცესისაგან“, ცალკეული ამბებისა და მოვლენების განზრახ გამკვეთრება, გამუქება ან მოჩვენებით უცნაურ გარემოში გადატანა, რათა გამჭოლი მოქმედება უკეთესად გამოჩნდეს, მსახიობთა მეტყველების „ჟესტური“ ხასიათი და სხვ. ბრეჰტი „შენიშვნებში“ საკუთარი სპექტაკლის მაგალითზე იმ პრინციპებს გვიხსნის, რომლებიც მან პიესის „შესავალში“ წამოაყენა. აქაც პიესის რეალისტური იდეის თავისებური მხატვრული გადაწყვეტისა და მსახიობის თამაშის „ეპიკური“ მანერის აღწერის დროს ბრეჰტი, დრამატურგი და რეჟისორი ხმარობს გამოთქმას – befremdlich (befremden), რაც თავისთავად ცნობილია გერმანულ ენაში, მაგრამ თანდათან ახალ შინაარსს იძენს ბრეჰტის ხელოვნების თეორიაში. ამას ადასტურებს პროლოგი და ეპილოგი პიესისა და „გამონაკლისი და წესი“, ხოლო უფრო გვიან სხვა ნაწარმოებები და ლიტერატურულ-კრიტიკული შენიშვნებიც.

ჩვეულებრივი, ცნობილი ამბის „უჩვეულოდ, უცხოდ“ წარმოდგენისათვის. როგორც ვთქვით, ბრეჰტი ხშირად მოქმედების ადგილსა და გარემოსაც ცვლის. ამ ხერხს ის ადრეულ პიესებშიც იყენებდა (მაგალითად, „ქალაქების ჯუნგლებში“), მაგრამ მაშინ მას არ შეეძლო მისი ერთიანი მხატვრული კონცეფციის საფუძველზე ახსნა. ადრეული „ეპიკური“ ელემენტების ამგვარ გააზრებას იგი, როგორც აღნიშნული გვაქვს, 20-იანი

წლების მეორე ნახევრიდან ცდილობს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ბრეჰტის 1928 წლის 24 ივლისის შენიშვნები დასახელებული პიესის ჰაიდელბერგში დადგმის გამო. ჩვენ გავეცანით პიესას „ქალაქების ჯუნგლებში“ და ვნახეთ, რომ მოქმედება ამერიკულ გარემოში ხდება. ბრეჰტის სხვა პიესებისა და შენიშვნების ანალიზის შემდეგ აღარ უნდა გაგვიკვირდეს ბრეჰტის გაფრთხილება, რომ „ამერიკული გარემო, როგორც ხშირად ჰგონიათ, არაა რომანტიკით გატაცების შედეგი“. შემდეგ დრამატურგი განმარტავს: „მე ასევე შემეძლო ბერლინი შემერჩია, მაგრამ მაშინ მაყურებელი იტყოდა არა ასე: ადამიანი მოქმედებს თავისებურად, შესამჩნევად, გამორჩეულად, არამედ მხოლოდ ასე: ბერლინერი, რომელიც ასე მოქმედებს, გამონაკლისია“. ამერიკული ფონის საშუალებით, ფიქრობს ბრეჰტი, შესაძლებელი გახდა მთავარი პერსონაჟების ქმედების იმგვარად წარმოჩენა, რომ ისინი დაუპირისპირდნენ არა თავიანთ ვიწრო გარემოცვას, არამედ „რომანტიკულ მაყურებელს“, ე. ი. მაყურებელთა ფართო წრეებს, გერმანულ გარემოში თვით პერსონაჟები იქნებოდნენ რომანტიკული და ამგვარი დაპირისპირება მოიხსნებოდაო – დაასკვნის ბრეჰტი.

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების გამოკვეთილ იდეურ მიზანდასახულობას. მის დრამატურგიაში ყველაფერი მიმართულია იქითკენ, რომ პიესა (შემდეგ კი სპექტაკლიც) მკითხველზე (მაყურებელზე) აქტიური იდეური ზემოქმედების საშუალება იყოს. ამას ემსახურება მწერლის ნიჭი, რეჟისორის ალღო, შემოქმედის ფანტაზია და მხატვრულ შესაძლებლობათა მთელი არსენალი. მხოლოდ ამ ასპექტში უნდა შევაფასოთ ბრეჰტის პიესის თემა და კომპოზიცია, პირობითი გარემო და ზღაპრული ფონი, ავტორისეული რეჟიტაცია და გმირის დეკლამაცია, „ეპიკური“ პაუზა და ლირიკული ჩანართი. სხვა გზა მხოლოდ ფორმალისტური ექსპერიმენტი იქნება, რომელიც ვერასოდეს შეგვიყვანს იმ სამყაროში, რომელსაც ბრეჰტის სამყარო ჰქვია, მისი ადრეული შემოქმედების ცნობილი ნიმუშებიც კი გვაძლევენ საკმაო საფუძველს ამგვარი მტკიცებისათვის.

ბერტოლტ ბრეჰტი ხშირად, უკვე 20-იან წლებიდანვე, თვითონ გვაძლევს ნიმუშს, იმისას, თუ როგორ უნდა გაიგო და შეაფასო ესა თუ ის ნაწარმოები, მრავალრიცხოვან წერილებსა და

შენიშვნებში იგი იცავს იდეურ საწყისს მხატვრულ შემოქმედებაში და განმარტავს ხოლმე თავისი შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებებს. „ტრადიციულად“ მოაზროვნე მკითხველსა და მაყურებელს, მისი აზრით, აუცილებლად უნდა მივაწოდოთ კრიტიკული კომენტარი, რათა მხატვრულ სიახლეს გზა გავუხსნათ ფართო მასებისაკენ. თვით ბრეჰტი ამას დიდი მოთმინებით აკეთებს. მართალია, კრიტიკულ შენიშვნებში ზოგჯერ ირონიასა და გესლიან სიტყვასაც გაურევს ხოლმე, მაგრამ, როგორც გადმოგვცემენ, ეს მისი პიროვნების ორგანული თვისება იყო.

ბრეჰტის კრიტიკულ ნააზრევში შენიშვნებს საკუთარ პიესებზე საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია. მათ შორის არის 20-იანი წლების შენიშვნებიც, რომელთა ნაწილსაც ჩვენ უკვე გავეცანით. ავტორისეული მითითებები დაგვეხმარა, მაგალითად, პიესის „კაცი კაცია“ ანალიზის დროს. ამავე პიესის შეფასებისათვის საინტერესოა ერთი „დიალოგი“, რომელიც ბრეჰტს „შენიშვნებში“ აქვს ჩართული, როგორც ჩანს, მაშინ ასეთი პოლემიკა დასახელებული პიესის გამო ხშირი იყო. მაყურებელი თეატრიდან ბრუნდება, ცუდ ხასიათზეა და ბუზღუნებს: „ვნახე ბერტ ბრეჰტის პიესა „კაცი კაცია“ და უნდა ვთქვა, რომ იგი ცუდი პიესაა, დღევანდელი საღამო კი – დაკარგული“. თუ რატომ, ამას ასე გვიხსნის: „პიესა საზიზღარ ამბებზე მოგვითხრობს. მე არაფერს მეუბნებიან ადამიანები, რომლებსაც ცუდად აცვიათ და გაშტერებული შემომცქერიან თავიანთი მდაბიო ცხოვრების სიბილწეთა გამო... პიესის მახვილგონიერება ვერ მაცინებს, ხოლო სერიოზულობა – ვერ მატირებს... მე მიყვარს პიესები, რომლებშიც კეთილშობილური და ამაღელვებელი ამბები ხდება, კარგად ჩაცმული და ფაქიზი ადამიანები მოქმედებენ... მე ვაფასებ პიესებს, რომლებშიც მახვილსიტყვაობა ნაკადებად გადმოსჩქეფს, ანდა სამწუხარო ამბავი გულს ესალმუნება... მე მომწონს პიესები, რომლებშიც ბუნების თვალწარმტაცი სურათებია აღწერილი: გაზაფხულის ბრწყინვალება და ქარის შრიალი ზაფხულის ხეებში, აპრილის მკრთალი ცა და შემოდგომის გვიანი ყვავილი... მე მსიამოვნებს ლამაზი ქალები და მათი ხილვა სცენაზე...“ „დიალოგის“ მაყურებელი ცხოვრებით განებივრებული საქმოსანია, რომელსაც სურს თეატრში „მცირე ხნით მაინც დაივიწყოს ცხოვრების ტვირთი“. მისმა პარტნიორმა, „დიალოგის“ ავტორმა იცის, რომ ძნელია პოლემიკა ასეთ მაყურებელთან, რესპექ-

ტაბელურ ბიურგერთან, ამიტომ მის ყოველ ფრაზასა და არგუმენტს ერთსა და იმავე შეკითხვას უპირისპირებს: „კი მაგრამ, რას გიშველიან კარგად ჩაცმული და ფაქიზი ადამიანები... რას გიშველის გაზაფხულის ბრწყინვალება და ქარის ზუზუნი... რას გიშველიან ლამაზი ქალები, როცა ხედავ, რომ რკინის გავარვარებული ნაჭერი გვხვდება და უნდა აღიგავო პირისაგან მიწისა...“ მაყურებელი მოთმინებიდან გამოჰყავს ავტორისეული შეკითხვის ხშირ გამეორებას, ავტორი კიდევ ერთხელ განმარტავს, რომ საჭიროა გელი გეის თავგადასავალმა ჭკუა ასწავლოს ყველას, ვინც ჯერ კიდევ არ გამხდარა სამხედრო მანქანის მსხვერპლი, ვისაც „ჯერ კიდევ არ მოხვედრია რკინის გავარვარებული ნაჭერი და არ დაბნელებია მზე“. „მე ვიმეორებ ამას – მიმართავს ავტორი თვითდაჯერებულ მაყურებელს, – ვინაიდან შენც, ისე როგორც იმ კაცს პიესაში, შეიძლება მოგწვდნენ, შეიძლება გაქრეს შენი პიროვნება და სახელი, შენი სახლი, ოჯახი და მოგონება, შენი სიცილი და თანაგრძნობა, ქალის სიყვარული და ღმერთისკენ მისწრაფება, ვიმეორებ, ვინაიდან იმ კაცის მსგავსად, შენც შეიძლება ჩაგაყენონ ასეულ ათასობით ადამიანთა რიგებში, სალდაფონებს შორის, საველე სამზარეულოს გვერდით ისე, როგორც ეს გაუკეთეს მილიონებს წარსულში და როგორც უპირებენ მილიონებს მომავალში, ვინაიდან, ვიმეორებ, შენც შეიძლება მოგხვდეს რკინის გავარვარებული ნაჭერი და აღიგავო პირისაგან მიწისა“. „ო, წამოიყვირებს მაყურებელი, – ახლა კი ვხვდები, რომ პიესა კარგია, ხოლო მისი იდეა – ყურადსაღები“. ბრეჰტის „დიალოგი“ მიმართულია არა მარტო მაშინდელი „ტრადიციული“ მაყურებლის წინააღმდეგ, არამედ დამაჯერებელი გაკვეთილია ყველა მათთვის, ვისაც არ ესმოდა „ეპიკური“ დრამის თავისებურებანი.

ბრეჰტის პირველი „ეპიკური“ პიესის იდეა არამხოლოდ „ყურადსაღებია“, „როგორც „დიალოგის“ პერსონაჟი ამბობს, არამედ აქტუალურიცაა. ასე იყო მაშინ, ასეა ახლაც. პიესის პარაბოლური ხასიათი, მისი „ეპიკური“ კომპოზიცია ვერ ანელებს ამ შთაბეჭდილებას. ცნობილია, რომ 1931 წელს, როცა ბრეჰტმა პიესა ბერლინის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე დადგა, „დიალოგში“ გაკრიტიკებული მაყურებლის აგრესიულმა ნაწილმა გელი გეის გარდაქმნის პროცესში საშიში ტენდენცია დაინახა და სპექტაკლის აკრძალვა მოითხოვა. საქმეს

ვერ უშველა იმ დიდმა პირობითობამ, რომელიც რეჟისორმა ბრეჰტმა გამოიყენა სპექტაკლში. „პიესა „კაცი კაცია“ პარაბოლის ტიპისაა. ამ კომედიის ბერლინში დადგმის დროს, – წერს ბრეჰტი 1931 წელს, – გამოვიყენეთ არაჩვეულებრივი საშუალებები, ჯარისკაცები და სერჟანტი სცენაზე გამოდიოდნენ ოჩოფეხებითა და მავთულხლართებით, როგორც განსაკუთრებით დიდი ურჩხულები. მათ ჰქონდთ ნიღბები და გოლიათის ხელები. დაბოლოს მტვირთავი გელი გეიც გადაიქცა ასეთ ურჩხულად“. როგორც ჩანს ბრეჰტს უნდოდა ხელოვნური, არაადამიანური საშუალებებით მოეხაზა გარემო და ეჩვენებინა ის „ყალბი, ცუდი კოლექტივი („ბანდა“), რომელსაც შემდეგ ჰიტლერი და მისი დამქაშები შეუერთდნენ. ბრეჰტისავე სიტყვებით, პიესის პრობლემა არის სწორედ ამ კოლექტივის („ბანდის“) მაცდური ძალის მხილება... ასეთი შეფასება ავტორმა პიესას უფრო გვიან, 1954 წელს მისცა „პირველი პიესების გადასინჯვისას“, მაგრამ ფაქტია, რომ 30-იანი წლების დასაწყისშიაც მაშინდელი გერმანიის ოფიციალურმა წრეებმა პიესაში „ყალბი, ცუდი საზოგადოების („ბანდის“)“ კრიტიკა დაინახეს. ამას ადასტურებს ისიც, რომ პიესა სულ რამდენჯერმე დაიდგა, ხოლო ბრეჰტს, „სამგროშიანი ოპერისა“ და „კაცი კაციას“ ავტორს უნდობლობა გამოუცხადეს. „ეპიკურმა“ პიესამ და სპექტაკლმა მიზანს მიაღწია.

კომედია „კაცი კაცია“ მიზანს აღწევს დღესაც. მისი იდეური პათოსი მიმართულია იმ რეაქციული ძალების წინააღმდეგ, რომლებიც მილიტარიზმისა და ნეოკოლონიალიზმის პოლიტიკას იცავენ. გელი გეის ისტორია აფრთხილებს ე. წ. „ნეიტრალიტეტის“ დამცველებს, რომ ისინი შეიძლება ადვილად გახდნენ ამ პოლიტიკის მსხვერპლნი. ასე აჟღერდა ბრეჰტის ძველი პიესა მოსკოვის კომკავშირის სახელობის თეატრში 1965 წელს (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი), ასეთივე ხასიათისაა სპექტაკლები პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში და სხვა ქვეყნებში. ახალი სიცოცხლე დაიწყო გელი გეიმ ბერლინში, „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე 1967 წლიდან (რეჟისორი უ. ბირნბაუმი). როგორც მოსალოდენლი იყო, ბრეჰტის თეატრში შემოქმედებითად აითვისეს 1931 წლის მოდელი და თანამედროვე სპექტაკლი შექმნეს ისე, რომ არ უღალატეს პიესის იდეურ ხაზსა და დრამატურგის სახელმძღვანელო მითითებებს. სპექტაკლის ავტორებმა, კერძოდ, სწორად გაიგეს ბრეჰტის 1936

წლის შენიშვნა იმის თაობაზე, თუ როგორ შეიძლება დაკონკ-რეტდეს მოქმედება პიესაში. „პარაბოლა „კაცი კაცია", – წერს დრამატურგი, – ადვილად შეიძლება დაკონკრეტდეს. წვრილი ბურჟუის გელი გეის გარდაქმნა „ადამიანურ საბრძოლო მანქა-ნებად" ნაცვლად ინდოეთისა შეიძლება გერმანიაში გათამაშ-დეს". ასეთ შემთხვევაში, განმარტავს ბრეჰტი, კილკოაში არ-მიის შეკრება შეიძლება ანტიმუშური პარტიის თავყრილობით შეიცვალოს, ვანგის ტაძარში ჯარისკაცების შეჭრა მეძველმანე ებრაელის დუქნის დარბევით და ა. შ. „ამ პიესაში ინდოეთი უბ-რალოდ უცხო ქვეყანაა", ამბობს ბრეჰტი და ამით ერთხელ კი-დევ მიუთითებს, რომ მოქმედება შეიძლება მოხდეს ყველგან, სადაც ძალმომრეობაა და ადამიანების გარკვეული ნაწილი მი-სი პირდაპირი მსხვერპლი ხდება. ამრიგად, ზოგად-პირობითი მხატვრული სფერო არ ზღუდავს პიესის იდეურ შინაარსს, არ ამცირებს მის ზემოქმედებითს ძალას. პირიქით, ზემოქმედე-ბის ძალამ შეიძლება მოიმატოს კიდეც, თუ მთელი ნაწარმოები სწორად იქნება წაკითხული, ხოლო სცენაზე შემოქმედებითად იქნება გამოყენებული მოქმედების დაკონკრეტების რეალის-ტური პრინციპები. სწორედ ამ პრინციპებს იცავს ბრეჰტი, მისი პიესა „კაცი კაცია" ამის საშუალებას იძლევა.

კომედია „კაცი კაცია" გარკვეული თვალსაზრისით აჯამებს ბრეჰტის ადრეულ შემოქმედებას და ამავე დროს, როგორც პირველი „ეპიკური" პიესა მხატვრულად განასახიერებს თა-ვისებურებებს, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ მისი ავ-ტორის შემდგომი შემოქმედებითი განვითარებისათვის. ამ მო-მენტს კარგად გრძნობდა თვით ბრეჰტიც, რომელიც ყველანაი-რად ცდილობდა სწორად წარედგინა მკითხველთა და მაყურე-ბელთა ფართო წრეებისათვის პიესისა და სპექტაკლის იდეური არსი და მხატვრული რაობა. სწორედ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მან ჯერ კიდევ 20-იანი წლების მეორე ნახევარში მრავალი შენიშვნა და განმარტება გამოაქვეყნა პიესის გამო. როგორც ჩანს, იგი აპირებდა ამ მასალის პიესის „შესავლის" სახით გა-ერთიანებას და თავისი ესთეტიკური მრწამსის თეორიულ და-საბუთებას. „შესავლის" ნაწყვეტებში, რომელთა საკმაოდ დიდ ნაწილს ჩვენ უკვე გავეცანით, ბრეჰტი მრავალგზის განიხილავს იდურისა და მხატვრულის ერთიანობის პრობლემას, მართა-ლია, მისი მსჯელობა ჯერ კიდევ ფრაგმენტულია, მაგრამ საკმა-

ოდ საფუძველი გვაქვს იმის მტკიცებისათვის, რომ აღნიშნული ერთიანობის გარეშე მისთვის არ არსებობდა ჭეშმარიტი ხელოვნება. ეს აზრი მან ერთხელ კიდევ ნათლად ჩამოაყალიბა დაახლოებით 1926 წელს დაწერილ ფრაგმენტებში, რომელთაც სწორედ „შესავლის“ ნაწილებად თვლიან. დასკვნით ნაწილში, რომელსაც ავტორი „რეზიუმეს“ უწოდებს, ვკითხულობთ: „დარწმუნებული ვარ, რომ სოციალიზმი, სახელდობრ, რევოლუციური სოციალიზმი, ჯერ კიდევ ჩვენ სიცოცხლეში შეცვლის ჩვენი ქვეყნის სახეს. ჩვენი ცხოვრება აღსავსე იქნება სწორედ ამგვარი ხასიათის ბრძოლებით“. სწორედ ეს ბრძოლები განსაზღვრავს ხელოვნების არსსა და დანიშნულებას, ამბობს მწერალი, მაგრამ მათი ასახვა არ იქნება ისეთი პირდაპირი და სწორხაზოვანი, როგორც ზოგიერთი „მემარცხენე“ ლიტერატორი ფიქრობს. ფრაგმენტების მეორე ნაწილში ბრეჰტი „მემარცხენეებს“ განუმარტავს, რომ არ არის ერთი და იგივე „რევოლუციით წარმოშობილი გრძნობა“ და ხელოვნების ნაწარმოებით აღძრული განცდა, რომ „პროლეტარული ხელოვნება არაა განსაკუთრებული ხელოვნება“, მას ჭეშმარიტი ხელოვნების ყველა ნიშანი უნდა ჰქონდეს. ბრეჰტის კრიტიკა, როგორც ჩანს, მიმართულია 20-იანი წლების იმ „მემარცხენე“ ხელოვანთა და ლიტერატორთა წინააღმდეგ, რომლებიც „სასარგებლო საქმეებს“ აკეთებდნენ, მაგრამ „თეატრის შექმნა არ შეეძლოთ“. არ შეეძლოთ, რადგან მხოლოდ რევიუ და ფელეტონი, რაც თავისთავად სასარგებლო იყო, ბრეჰტის აზრით, შორს იყო ჭეშმარიტი დიდი ხელოვნებისაკენ. ბრეჰტი აკრიტიკებს იმათაც, რომლებიც „პროლეტარული სიახლის“ დაცვის საბაბით პიესების „ინტელექტუალურ გამარტივებას“ მოითხოვდნენ. ხელოვნება ხელოვნებაა, დათმობა და შეღავათი დაუშვებელია – ხმამაღლა ამბობს ბრეჰტი, თუმცა მას „მემარცხენეობის“ წინააღმდეგ ბრძოლის გამოცდილება ჯერ კიდევ არ აქვს, ამავე დროს ის ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ინდივიდები ვერ გადაწყვეტენ ჭეშმარიტი ხელოვნების პრობლემებს, რომ დიდი ხელოვნება ხალხის საქმეა. „ხელოვნება, – წერს ის, – არ არის რაღაც ინდივიდუალური, იგი როგორც წარმოშობის, ასევე ზემოქმედების მიხედვით, კოლექტიურია“. ბრეჰტი დარწმუნებულია რომ, თუ აღნიშნულ პრინციპებს დავიცავთ, მაშინ „მთელ ხარახურას“, რასაც აქამდე ხელოვნებას უწოდებდნენ, ამ სახელს აღარავინ

დაუძახებს“ . ამრიგად მე ვამტკიცებ, – წერს ბრეჰტი, – რომ მემარცხენე შეხედულება ხელოვნებაზე ყალბია“. ასეთი მტკიცება უდავოდ პროგრესული იყო მაშინდელ გერმანიაში, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იგი ეკუთვნის მწერალს, რომლის პოლიტიკური შეხედულებები „მემარცხენეთა“ ზემოქმედების ვითარებაში ყალიბდება. მართალია, ამ წლებში ბრეჰტი გულმოდგინედ სწავლობს მარქსიზმ-ლენინიზმს, მაგრამ „მემარცხენე“ რეციდივების დაძლევას ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს. ეს მომენტი აშკარად მჟღავნდება ე. წ. სასწავლო პიესებში („ბადენის სასწავლო პიესა შეთანხმებაზე“, „ღონისძიება“ და სხვ.), რომელთაც ქვევით განვიხილავთ.

კომედიის „კაცი კაცია“ მიხედვით ბრეჰტი მსჯელობს „ეპიკური“ დრამატურგიის შესაძლებლობებსა და მხატვრულ თავისებურებებზე. ამისათვის იგი იყენებს ახალ თეორიულ პრინციპებს, რომლებიც მან ბურჟუაზიული კულტურის წინააღმდეგ ბრძოლაში შეიმუშავა, და საკუთარ შემოქმედებითს გამოცდილებას, რომელსაც მის ადრინდელ პიესებში გავეცანით. ბრეჰტმა გვიჩვენა, რომ „ეპიკური“ პიესა რეალისტური შემოქმედებითი ნიმუშია, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ ჯანსაღ, ცხოვრებისეულ საწყისზე შეიძლება შეიქმნას. ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი უარყოფს „მემარცხენე“ ყაიდის „პროლეტარულ“ და „პოლიტიკურ“ თეატრებს, ვინაიდან მათ მესვეურებს სწორად არ ესმოდათ პოლიტიკისა და ხელოვნების, სინამდვილისა და ხელოვნების ურთიერთობის პრობლემები. ვაიმარის რესპუბლიკის იდეოლოგიურ ბურუსში, რომელიც სულს უხუთავდა მოწინავე რევოლუციურ მოღვაწეებსაც, ბრეჰტმა შედარებით სწორად გაიგნო გზა დიდი რეალისტური ხელოვნებისაკენ. ამას მან მიაღწია გერმანიის რევოლუციურ ძალებთან დაახლოების შემდეგ, მარქსიზმ-ლენინიზმის შტუდირების შედეგად. ახალ საფუძველზე დრამატურგმა შემოქმედებითად გამოიყენა ადრინდელი პიესების ცალკეული პასაჟები, ხორცი შეასხა პირველ „ეპიკურ“ ელემენტებს, რომლებიც მან ექსპრესიონიზმის დაძლევის პროცესში გამოიყენა. ამავე დროს მან აღიარა მასობრივ-სააგიტაციო მუშაობისათვის საჭირო მხატვრული ფორმები (მუშათა გუნდები და სცენები, პროლეტარული რევიუ და სხვ.), თანამშრომლობდა გერმანელ პროლეტართა მწერალთა კავშირში, თანაუგრძნობდა მუშათა თეატრების ორგანიზაციასა და

ისეთ ჯგუფებს, როგორიც იყო „როტე ბლუზე“ და „როტე ფაკელნ“. სწორედ ამით უნდა ავხსნათ ის გარემოება, რომ ბრეჰტმა, რომელიც მხატვრული სიტყვით რევოლუციური იდეების პროპაგანდას მოითხოვდა, „სასწავლო ანუ დიდაქტიკური პიესებიც“ დაწერა. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ის შენაკადია ბრეჰტის შემოქმედებაში, რომელიც მალე შთანთქა ძირითადმა დინებამ. „სასწავლო პიესები“ მან გარკვეული მიზნით დაწერა მაშინდელ გერმანიაში პოპულარული მუშათა გუნდებისა და თეატრალური დასებისათვის. ბრეჰტის არასოდეს უცდია სასწავლო პიესებისა და სხვა მასობრივ-სააგიტაციო მხატვრული ფორმების დიდი ხელოვნების ნაწარმოებებთან გაიგივება ან შედარება. ვიმეორებთ, ბრეჰტი აღიარებდა მათ მნიშვნელობას, თვითონაც დაწერა „სასწავლო პიესები“, მაგრამ ძირითადი მაინც „ეპიკური“ დრამისა და თეატრისათვის ბრძოლა იყო.

ამ ბრძოლის მიზნებსა და ამოცანებზე ბრეჰტი სისტემატურად „კაცი კაციაზე“ მუშაობის დროიდან ლაპარაკობს, მაგრამ „ეპიკურის“ სათავეები, როგორც ვნახეთ, ბევრად უფრო ადრეა საძებნი. „ეპიკური“ დრამა ბრეჰტისათვის არის აზრით დატვირთული ლიტერატურული ნაწარმოებები, რომელიც დიდ გასაქანს აძლევს შემოქმედის ინდივიდუალობასა და მხატვრულ ფანტაზიას. „ეპიკური“ ელემენტების შემოქმედებითს განახლებას, გარკვეული სისტემის სახით გააზრებას ბრეჰტი ახალი მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისის მხატვრული ხორცშესხმისათვის იყენებს. ამდენად, „კაცი კაცია“ უნდა წავიკითხოთ არა როგორც ფორმალურ-მხატვრული „ეპიკური“ აქსესუარებით გამდიდრებული კრიტიკულ-რეალისტური პიესა, არამედ ბრეჰტთან ერთად უნდა ჩავთვალოთ „ეპიკურ“ დრამატურგიულ ნაწარმოებად, რომელიც რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე შეიქმნა. „კაცი კაცია“ და მასთან დაკავშირებული ლიტერატურულ-კრიტიკული მასალის მიმოხილვა მოწმობს, რომ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა რეალისტური დრამის ნაირსახეობაა. ამ დროიდან ბრეჰტი თანმიმდევრულად იცავს და ავითარებს „ეპიკური“ დრამის პრინციპებს, ამოწმებს და სრულყოფს მათ შემოქმედებითს პრაქტიკაში.

2. ბრეჰტი და პისკატორი („ეპიკური თეატრისა“ და „პოლიტიკური თეატრის“ ურთიერთობისათვის)

„...მთელი მოღვაწეობის მანძილზე
პისკატორი იყო ყველაზე
მნიშვნელოვანი ადამიანი ჩემი
მხატვრული განვითარებისათვის“.
ბრეჰტი

1906 წელს ბერლინში შეიქმნა მუშათა თეატრების კავშირი – „თეატრებისა და გასართობი დაწესებულებების გაერთიანებათა შარლოტენბურგის კავშირი“. ორი წლის შემდეგ მას უწოდეს „გერმანიის მუშათა თეატრების გაერთიანებათა კავშირი“. კავშირის ბეჭდვითი ორგანო იყო „დი ფოლკსბიუნე“, როგორც კავშირი, ასევე მისი ორგანო იმთავითვე გერმანიის სოციალდემოკრატიულ პარტიასთან იყო დაკავშირებული, ამიტომ რეფორმიზმისა და ოპორტუნიზმის მომძლავრება უშუალო გავლენას ახდენდა მათ საქმიანობაზე. მუშათა თეატრების კავშირის ხელმძღვანელობას იდეურად არასწორი პოზიცია ეკავა იმპერიალისტური ომის წინ და ომის წლებში. ამ პერიოდში მიღებული დოკუმენტები აშკარად ეწინააღმდეგებოდა რევოლუციური პროლეტარიატის ინტერესებს. მიუხედავად ამისა, 1919 წლისათვის კავშირმა შეძლო ძალების გადაჯგუფება და მუშათა თეატრალურ გაერთიანებებთან დაახლოება, მაგრამ პოლიტიკურ-ორგანიზაციული მუშაობის მაშინდელ პირობებში თავი ვერ დააღწია შინაგან წინააღმდეგობებსა და შეცდომებს.

გერმანიის თეატრალურ ცხოვრებაში მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ცნობილია საკმაოდ ბევრი მუშათა თეატრალური დასი, სცენის მოყვარეთა ჯგუფი, რომლებიც ცდილობენ პოლიტიკურ სიტუაციაში გარკვევასა და ხალხის ცხოვრების ჩვენებას, მაგრამ ამას მხოლოდ ნაწილობრივ ახერხებდნენ, მათი პოლიტიკური მრწამსი და ესთეტიკური კრედო ერთობ შეზღუდული იყო. „რევოლუციური თეატრალური ხელოვნების შექმნა პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ – სწორად შენიშნავს კლაუს პფიუცნერი – განსაკუთრებით გაძნელდა. ვინაიდან არ იყო დრამატურგია, რომელიც შეესაბამებოდა რევოლუციური თეატრის პოლიტიკურ მოთხოვნებს და შეძლებდა ახალი

თემატიკის მხატვრულ განსახიერებას".[1] თეატრისმოყვარეთა სცენებზე ამ წლებში ნახავდით კარლ ვიტფოგელის ერთმოქმედებიან პიესებს – „დედას" და „ლტოლვილს", ერიჰ მიუზამის „მოღალატეს", ფრანც იუნგის დრამატულ ნაწარმოებებს და სხვ. 1919 წელს კარლ ჰაინც მარტინმა ბერლინში დააარსა „დი ტრიბიუნე". და მის სცენაზე წარმოადგინა ტოლერის „გარდაქმნა". „დი ტრიბუნე" , მარტინის ჩანაფიქრის მიხედვით, უნდა ყოფილიყო „პროლეტარული თეატრი". ასეთივე თეატრის შექმნა იმავე წელს სცადეს ლუდვიგ რუბინერმა, რუდოლფ ლეონჰარდმა, ართურ ჰოლიჩერმა და სხვებმა, მაგრამ ორივე ცდა მარცხით დამთავრდა. მათ ვერ მოახერხეს სათანადო რეპერტუარის შედგენა და ხალხის ფართო მასების დაინტერესება. 20-იანი წლების დასაწყისისათვის მალიკის გამომცემლობამ ბერლინში გამოსცა ერთადერთი კრებული, რომელიც „მემარცხენე" ორიენტაციის მქონე თეატრალური კოლექტივისათვის იყო გამიზნული. გარდა ზემოთ დასახელებული პიესებისა კრებულში არის ეპტონ სინკლერის „პრინცი ჰაგენი და „მანქანა". კარლ ვიტფოგელის „წითელი ჯარისკაცები" და „ვინაა ყველაზე ბრიყვი", ფელიქს გასბარას „პრუსიული ვალპურგის ღამე" და სხვ.

1919 წლის მარტში ერვინ პისკატორმა ჰერმან შიულერთან ერთად საფუძველი ჩაუყარა „პროლეტარულ თეატრს". პისკატორი კოლექტიური მუშაობის პრინციპს იცავდა და მუშათა წრეებიდან კვალიფიცირებულ მსახიობთა აღზრდას მოითხოვდა. თეატრმა შეძლო რევოლუციური პროლეტარიატის მოწინავე ნაწილთან საერთო ენის გამონახვა და მაყურებელთა ფართო აუდიტორიის დაინტერესება, მაგრამ დაახლოებით ორი წლის შემდეგ ოფიციალური წრეების რეპრესიების შედეგად არსებობა შეწყვიტა. დაწყებული საქმე ერვინ პისკატორმა გააგრძელა ბერლინის „ფოლკსბიუნეში" და თეატრში ნოლენდორფპლაცზე. 20-იანი წლების გერმანულ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის ერვინ პისკატორმა ყველაზე უკეთ შეძლო რევოლუციასთან ხელოვნების დაკავშირება, ისეთი „პროლეტარული თეატრის" შექმნა, რომელიც მიუხედავად „პროლეტკულტური" შეცდომებისა, შედარებით უკეთ ეხმაურებოდა მასების რევოლუციურ ბრძოლას. პისკატორმა, რეჟი-

[1] Flützer, Klaus. Das revolutionäre Arbeitertheater in deutschland, 1918-1933. Berlin, 1959, S/ 384.

სორმა და თეატრალურმა მოღვაწემ, შემოქმედებითად განავითარა მუშათა თეატრალური დასების გამოცდილება, ორგანულად შეითვისა „პროლეტარული რევიუ“, ტრადიცია საღამო-წარმოდგენებისა სიმღერისა და დეკლამაციის თანხლებით, გაამდიდრა თეატრალურ-გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი და სხვ. „პროლეტარული თეატრისა“ და გერმანიის სხვა თეატრების სცენაზე ერვინ პისკატორმა ბევრი პიესა დადგა, მათ შორის — 1920 წელს კარლ აუგუსტ ვიტფოგელის „ხეიბარი“, მ. გორკის „მტრები“, ეპტონ სინკლერის „პრინცი ჰაგენი“, აუგუსტ სტრინდბერგის „აჩრდილთა სონატა“, ფრანკ ვედეკინდის, „სიკვდილი და ეშმაკი“, „ვეტერშტაინის სასახლე“, გეორგ კაიზერის „კენტავრი“; 1921 წელს — ფრანც იუნფის პიესები, 1922 წელს — გორკის „მდაბიონი“, რომენ როლანის „დრო მოვა“, 1924 წელს — ალფონს პაკეს „ბაირაღები“, 1925 წელს — ბერტა ლასკის „განთავისუფლება“, რუდოლფ ლეონჰარდის „აფრა ჰორიზონტზე“, ჰანს იოსტის „მხიარული ქალაქი“, 1926 წელს — შილერის „ყაჩაღები“, გორკის „ფსკერზე“, პაულ ცეხის „მთვრალი ხომალდი“, ალფონს ჰაკეს „ძლიერი ნაკადი“, 1927 წელს — ჰაუპტმანის „ფეიქრები“, ემ ველკის „ქარიშხალი გოტლანდზე“, ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ და ა. შ. ეს საკმაოდ ვრცელი სია სცენაზე განსახიერებული პიესებისა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ერვინ პისკატორის მოღვაწეობაზე 1920-1927 წლებში, როცა იგი თავგამოდებით იცავდა ჯერ „პროლეტარული“, ხოლო შემდეგ „პოლიტიკური თეატრის“ პრინციპებს. უკვე 1920 წელს პისკატორი წერილში „პროლეტარული თეატრის“ საფუძვლებისა და ამოცანების შესახებ წერს, რომ რევოლუციური ხელოვნება, რევოლუციური მუშათა მასების სულს უნდა განასახიერებდეს. მას კარგად ესმის, რომ „წმინდა ხელოვნების“ ფორმალური ექსპერიმენტების, „გამრთობი თეატრის“ დრო დიდი ხანია წავიდა. თეატრი — წერს პისკატორი — პოლიტიკური დაწესებულებაა, საზოგადოებრივი ინსტიტუტია, რომელმაც ცხოვრებისეული სიმართლე უნად ასახოს. „პოლიტიკური თეატრის“ მიზანს და დანიშნულებას რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლა განსაზღვრავს.[1] პისკატორი მოკლედ მიმოიხილავს მე-20 საუკუნის გერმანული თეატრის ისტორიას და საგანგებოდ ჩერდება იმ დრამატურ-

[1] Piscator, Erwin. Das politische Theater, Berlin, 1968, S. 57.

გებზე, რომლებმაც, მისი აზრით, ცხოვრებისეულ პრობლემებზე გაამახვილეს ყურადღება, ხელოვნება ცხოვრებას დაუახლოვეს და ამით საფუძველი მოუმზადეს „პოლიტიკურ თეატრს". ის გამოჰყოფს იბსენსა და ჰაუპტმანს, სტრინდბერგსა და ვედეკინდს, შტერნჰაიმსა და კაიზერს, ლაპარაკობს ნატურალიზმისა და ექსპრესიონიზმის შეზღუდულობაზე, მაგრამ საბოლოოდ ვერ აკეთებს სწორ დასკვნებს, თვით რჩება შეზღუდული, როცა უპირატესობას ანიჭებს იდეურად და მხატვრულად სუსტ ზოგიერთ ნაწარმოებს მხოლოდ იმიტომ, რომ მათში ომისა და მასების ბრძოლის ამსახველი სურათებია წარმოჩენილი.

თავის წერილებსა და გამოსვლებში ის იცავს „პოლიტიკური თეატრის" პრინციპებს, მაგრამ უკმაყოფილოა იმის გამო, რომ ჯერ კიდევ არაა ობიექტური პირობები მათი ხორცშესხმისათვის. მის მიერ განხორციელებული დადგმები მას მიაჩნია „ექსპერიმენტად", რაც აუცილებელია ყოველი დიდი წამოწყებისათვის. ამგვარი მუშაობა მით უფრო აუცილებელია ახალ თეატრში, რომლის ლიტერატურაც მხოლოდ ახლა ვითარდება.[1] იგი მოითხოვს დრამატურგთან ერთობლივ მუშაობას, ვინაიდან, თვლის, რომ დადგმის დღემდე პიესა დამთავრებული არ არის. პისკატორის თეატრალური მოღვაწეობის მნიშვნელობა გაიზარდა იმით, რომ იგი არ დაკმაყოფილდა „პროლეტკულტური" რეპერტუარით და სცენაზე განასახიერა რეალისტური დრამატურგიის ცნობილი ნიმუშები. სპექტაკლის შექმნის პროცესში ის იყენებდა ხოლმე ახალ თეატრალურ საშუალებებს (მაგ. მბრუნავ სცენას, კინოპროდუქციას და სხვ.), ქმნიდა პიესის თავისებურ რეჟისორულ ვარიანტებს, მაგრამ, როგორც თვითონ ამბობს, სრულიად არ აინტერესებდა რაიმე „ორიგინალური სტილის" დამკვიდრება. მისთვის მთავარი იყო პიესასა და სპექტაკლს ჰქონოდა აღმზრდელობითი ხასიათი, თეატრს გავლენა მოეხდინა მაყურებლის გონებაზე. „თეატრი, – წერს პისკატორი, – აღარ უნდა ახდენდეს მაყურებელზე გავლენას მხოლოდ გრნობის შემწეობით, სპეკულაციას არ უნდა უწევდეს მის ემოციურ მზადყოფნას. თეატრი სრულად შეგნებულად ზემოქმედებს მის გონებაზე. თეატრის მეშვეობით უნდა მივაღწიოთ არა მხოლოდ აღგზნებას, აღტაცებას, თავდავიწყებას, არამედ განათლებას, ცოდნას, შემეცნებას".

[1] Piscator, Erwin. Das politische Theater, Berlin, 1968, S. 58.

ერვინ პისკატორის თეატრალურ მოღვაწეობასა და თეორიულ შეხედულებებს 20-იან წლებში საკმაოდ სრულიად ვეცნობით მისვე წიგნით „პოლიტიკური თეატრი“, რომელიც 1929 წელს გამოვიდა. წიგნის მეექვსე თავში იგი საგანგებოდ მსჯელობს გერმანელი მწერლის ალფონს პაკეს (1881-1944) ნაწარმოებზე – „ბაირაღები“, რომელსაც „დრამატულ რომანს“ უწოდებენ. „ბაირაღები“ (1923), რომელიც მე-19 საუკუნის ბოლოს ჩიკაგოს მუშათა ბრძოლის თემაზეა შექმნილი, 1924 წელს პისკატორმა განასახიერა ბერლინის „ფოლკბიუნეს“ სცენაზე. ამასთან დაკავშირებით, „პოლიტიკური თეატრის“ ავტორი წერს: „ბაირაღები“, როგორც დრამა იყო პირველი თანმიმდევრული ცდა იმისა, რომ დარღვეულიყო დრამატული მოქმედების სქემა და თავისი ადგილი დაეკავებინა მასალის ეპიკურ მსვლელობას. ამ გაგებით, „ბაირაღები“ პირველი შეგნებულად დაწერილი ეპიკური დრამაა, რომელსაც სამართლიანად აქვს ასეთი ქვესათაური. ამასთანავე არ უნდა დავტოვოთ უყურადღებოდ საკითხი, თუ რამდენად შეძლო პაკემ ამ ნაწარმოებში ეპიკური დრამის ყველა მოთხოვნის შესრულება. ამ საკითხებზე ჩვენ დღეს გარკვეული წარმოდგენა გვაქვს დიობლინის, ჯოისის, დოს პასოსის (რომანის სფეროში), ბრეჰტის, აგერეთვე პისკატორის სცენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებებისა და გამოცდილების საფუძველზე...“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.). იქვე პისკატორი იმოწმებს ალფრედ დიობლინს, რომელიც ჯერ კიდევ 1924 წელს საგანგებოდ მსჯელობს პაკეს „ბაირაღებზე“. როგორც „შუალედურ საფეხურზე მოთხრობასა და დრამას შორის“. ამავე დროს, ისევ დიობლინის სიტყვებით, „პაკე არ არის პირველი, რომელიც დრამა-რომანის შუალედურ სფეროში შევიდა. უკანასკნელ წლებში შექმნილი მთელი რიგი დრამები ამავე სფეროს განეკუთვნება“. პისკატორი დიობლინთან ერთად იცავს „დრამატულ რომანს“, რომელიც, მათი აზრით, აფართოებს დრამატული ფორმის შესაძლებლობებს და ხელს უწყობს ისტორიული მოვლენების ობიექტურად ჩვენებას, ნაწარმოების სოციალური ტენდენციის გამოვლენას. ასეთ პიესას, დრამას ისინი „ტენდენციურ პიესას“, „ტენდენციურ დრამას“ ან „დიალექტიკურ დრამას“ უწოდებენ.

როგორც ვხედავთ, პისკატორისა და ბრეჰტის თეატრალურ-ესთეტიკურ შეხედულებებში ბევრი რამაა საერთო. ორივე მოითხოვს თეატრის განახლებას, ინტელექტის წინა პლანზე წამო-

წევასა და „ეპიკური“ დრამის განვითარებას. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედებითი შეხვედრა მხოლოდ 20-იანი წლების ბოლოს მოხდა. ეს იყო 1927 წელს, როცა „პისკატორის სცენისათვის“ ბრეჰტმა ფელიქს გასბარასა და ლეო ლანიასთან ერთად ალექსეი ტოლსტოის „რასპუტინი“ დაამუშავა. ასეთივე ერთობლივი მუშაობის შედეგად 1928 წლის დასაწყისში იმავე სცენაზე პისკატორმა წარმოადგინა „შვეიკის თავგადასავალი“ ჰაშეკის რომანის მიხედვით. თვით ბრეჰტის პიესა მას 20-იან წლებში არ დაუდგამს, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე 1929 წელს იგი კარგად იცნობდა ბრეჰტს, როგორც „ეპიკური“ დრამის ავტორს. ცნობილია, რომ შემდეგაც პისკატორი, რომელიც 1966 წელს გარდაიცვალა, იშვიათად დგამდა ბრეჰტის პიესებს.

„პროლეტარული თეატრის“ რეპერტუარში ყოველთვის საპატიო ადგილი ეკავა „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტების ნაწარმოებებს, განსაკუთრებით ე. ტოლერის, გ. კაიზერის, კ. შტერნჰაიმის და სხვათა პიესებს. 20-იანი წლების გერმანიის თეატრალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად ითვლება ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, რომელიც „პისკატორის თეატრის სცენაზე“ 1927 წელს დაიდგა. პისკატორმა სპექტაკლში პირველად ჩართო ნაწყვეტები კინოფილმიდან, გამოიყენა ისინი პიესის „პაციფისტურ-ანარქისტული ტენდენციის“ („როტე ფანე“, 8. 9. 1927) შეცვლისა და მასობრივი გამოსვლების ჩვენებისათვის. პისკატორი ყოველთვის გატაცებით მუშაობდა კაიზერის „გაზზე“, შტერნჰაიმის პიესაზე „1913“ და სხვ. კაიზერისა და შტერნჰაიმის დრამატურგიას ბრეჰტიც ყოველთვის ცალკე გამოჰყოფს ხოლმე, როცა გერმანულ ექსპრესიონიზმზე მსჯელობს. პისკატორი და ბრეჰტი ცდილობდნენ „მემარცხენე“ ექსპრესიონისტთა წვრილბურჟუაზიული რადიკალიზმის დაძლევას, უარყოფენ აბსტრაქტულ ადამიანსა და ამაღლებულ პათეტიკას, არ მოსწონთ მათი ნაძალადევი კონფლიქტები და ხელოვნური ენა, მიუხედავად ამისა, თითოეული მათგანი თავისებურად აღიარებს ექსპრესიონისტული მხატვრული სიტყვის ძალასა და ძლიერებას. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვინაიდან იგი მძლავრად გაისმოდა პოეზიასა და დრამატურგიაში, მხატვრობასა და კინოში, საერთოდ მე-20 საუკუნის 10-იანი და 20-იანი წლების გერმანულ ხელოვნებაში. „პროლეტარული თეატრის“ დახასიათებისას პისკატორი შენიშნავს, რომ 20-

იანი წლების დასაწყისისათვის არ იყო პიესები, რომლებიც „პოლიტიკური სცენისათვის“ გამოდგებოდა. ამის მიზეზად მას მიაჩნია ის ფაქტი, რომ მსოფლმხედველობრივად მოწინავე მწერლებიც კი ექსპრესიონიზმის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდნენ და ვერ ქმნიდნენ ნაწარმოებებს, რომლებიც ახალ თეატრს ესაჭიროებოდა... პისკატორი მოითხოვდა „ყოველი მხატვრული ჩანაფიქრი დამორჩილებოდა რევოლუციურ მიზანს: კლასობრივი ბრძოლის იდეის შეგნებულ გამოყოფასა და პროპაგანდას“. თანაც ყველაფერი უნდა თქმულიყო გარკვევით, „არა ექსპრესიონისტულად“, ყოველგვარი ექსპერიმენტის გარეშე, ხოლო სტილისტურ-მხატვრული საშუალებანი უნდა შემოწმებულიყო იმის მიხედვით, თუ რა სარგებლობა მოაქვს ფართო პროლეტარული აუდიტორიისათვის. „ამგვარად, – წერს პისკატორი, – ჩვენ თავიდან ავიცილებთ ნეორომანტიკულ, ექსპრესიონისტულ და მსგავს სტილურ სახეობებსა და პრობლემებს, რომლებიც ბურჟუაზიულ ხელოვანთა ინდივიდუალისტურ-ანარქისტული მოთხოვნილებიდან გამომდინარეობენ“.

შემოქმედებითს პრაქტიკაში პისკატორმა ბოლომდე ვერ გაატარა თავისივე მოთხოვნები. აქტუალური პრობლემატიკის ძიებაში იგი ხშირად „შიშველ ტენდენციურობამდე“ მიდიოდა, „პროლეტკულტის“ რეციდივები ზოგჯერ ჩრდილავდა ჭეშმარიტ იდურობასა და მხატვრულობას. რთული იყო პისკატორისთვის, კერძოდ, ექსპრესიონიზმის დაძლევის პერიოდიც: ერთი მხრივ, იგი ცდილობდა ტოლერისა და კაიზერის პიესების თავისებურებად დამუშავებასა და „პოლიტიკური თეატრისათვის“ მოდიფიკაციას, მეორე მხრივ კი, არ ერიდებოდა ექსპრესიონიზმის ხელოვნების თეორიის კრიტიკასაც. უფრო მეტიც, მიუხედავად ექსპრესიონიზმის ზოგიერთი დრამატურგიული პრინციპის უარყოფისა, მისთვის უცხო არაა ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურული და მხატვრული ნიშნების ორიგინალური გაგება და გამოყენება. ეს მომენტი დამახასიათებელია როგორც პისკატორის სპექტაკლებისათვის ასევე იმ პიესებისათვის, რომლებიც პისკატორის სცენისათვის იყვნენ გამიზნულნი: „ხეიბარი“. „ჭიშკრის წინ“, „რუსეთის დღე“, „ბაირაღები“ და სხვ. სწორია ის აზრი, რომ ამ პიესებში, ისე როგორც, კერძოდ, პიესაში „რუსეთის დღე“, ექსპრესიონიზმი ძირითადად დაძლეულია შინაარსობრივი თვალსაზრისით, მაგრამ აშკარად შეიმჩნე-

ვა ექსპრესიონიზმის გამოსახვითი მხატვრული საშუალებების შეგნებული გამოყენება „პროლეტარული თეატრის“ მიზნებისათვის. კ. ჰფიუცნერი, რომელიც მიმოიხილავს ზემოთ დასახელებულ პიესებს, კერძოდ, „რუსეთის დღე“, ცხადია, სცილდება ექსპრესიონიზმის ფარგლებს“... მაგრამ „ექსპრესიონიზმიდან შეგნებულად გადმოღებული გამოსახვის საშუალებები — ჩვენებითი სცენური კომპოზიცია, დეკლამატორული მოწოდება, ფიგურების ტიპიზირება, მოქმედების ადგილის სწრაფი ცვლა — გამოყენებულია კლასობრივი ბრძოლის პროპაგანდისათვის“. პიესაში, ჰფიუცნერის სიტყვებით, აშკარად შეიმჩნევა ექსპრესიონიზმის „ფორმალური გავლენა“. ამ გავლენის შედეგად პიესაში „სრულებით არაა მოქმედება, მის მაგივრად არის სცენების სტატიკური მიმდევრობა, ცალკეული სცენების რევიუსმაგვარი სწრაფი მონაცვლეობა, ზოგიერთ ნაწილში კი მონოლოგური დეკლამაცია და ექსტაზური ყვირილი, ცოცხალი ადამიანების ნაცვლად ვხვდებით ალეგორიულ ფიგურებს. წარმოსახვის ექსპრესიონისტული მანერა ძლიერ განეიტრალებულია სცენური დიალოგით, რომელიც ზოგან დამაჯერებელ რეალისტურ სიღრმესაც იძენს“.

გერმანული „პროლეტარული თეატრისა“ და რევოლუციურ-პროლეტარული მწერლობისათვის აუცილებელი იყო ექსპრესიონიზმის დაძლევა. ეს სავსებით კანონზომიერია, ვინაიდან როგორც პისკატორი, ასევე ბევრი სხვა მწერალი და თეატრალური მოღვაწე ექსპრესიონიზმის წიაღიდან გამოვიდნენ. იოჰანეს ბეხერიც კი რომელიც ჯერ „სპარტაკის“ ჯგუფს შუერთდა, ხოლო შემდეგ გერმანიის კომუნისტური პარტიის აქტიური წევრი გახდა, მიუხედავად პოლიტიკური შეხედულებების შეცვლისა და საკუთარი წარსულის გადაფასებისა, 20-იანი წლების ბოლომდე ვერ აღწევს ფორმისა და შინაარსის რეალისტურ ერთიანობას, ექსპრესიონისტული მხატვრული აზროვნების ფარგლებიდან გამოსვლას. ცნობილია, რომ ექსპრესიონიზმს თავისებურად ხარკი გადაუხადეს ფრიდრიხ ვოლფმა და ლუდვიგ რენმა, ალფრედ დიობლინმა და ჰაინრიხ მანმა. „აქციონის“, „შტურმის“ „დი ვაისენ ბლეტერის“ და სხვა ექსპრესიონისტული დაჯგუფებებიდან გამოსული მხატვრული სიტყვის ოსტატები ცხოვრებისა და შემოქმედების სულ სხვადასხვა პრინციპებს ირჩევენ. ერთნი ბოლომდე გაჰყვნენ რევოლუციურ

პროლეტარიატსა და მის საქმეს, მეორენი – ანტიმილიტარისტები და ანტიფაშისტები – კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებზე დარჩნენ, მესამენი „წმინდა ხელოვნების“ ნავსაყუდელში აღმოჩნდენ და ა. შ. მათ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც 20-იანი წლების რთულ სიტუაციაში ვერ გაერკვნენ და რეაქციის ბანაკში გადაბარგდნენ. ცალკე უნდა გამოვყოთ ის ექსპრესიონისტები, რომლებიც გარკვეულ წლებში გერმანიის კომუნისტური პარტიის წევრებიც კი გახდნენ, მაგრამ პარტიის ამოცანებისა ხელოვნების სფეროში თითქმის ვერაფერი გაიგეს (ლუდვიგ რუბინერი, ჰერვართ ვალდენი და სხვ.) კერძოდ დრამაში გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა სხვადასხვა იდეური და მხატვრული რაობის ნაწარმოებები დაგვიტოვა. სოციალური პრობლემატიკითა და კრიტიკული პათოსით გეორგ კაიზერის, კარლ შტერნჰაიმის, ერნსტ ტოლერის, ვალტერ ჰაზენკლევერისა და სხვათა პიესები ისტორიულად ბევრად უფრო პროგრესულია, ვიდრე, მაგალითად, ფრანც ვერფელის, ჰანს ჰენი იანისა და ფრიც ფონ უნრუს შემოქმედებითი ნიმუშები. ამიტომ გასაგებია, რომ „პროლეტარული თეატრის“ რეპერტუარში უპირატესად პირველად დასახელებულ მწერალთა ნაწარმოებებმა შეაღწიეს.

პისკატორის მოღვაწეობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა 20-იანი წლების გერმანიაში კიდევ უფრო შესამჩნევი გახდება, თუ გავიხსენებთ იმ ფაქტს, რომ მხოლოდ 1928 წლის 19 ოქტომბერს შეიქმნა „გერმანიის პროლეტარულ-რევოლუციური მწერლების კავშირი“. კავშირის თავმჯდომარე იყო იოჰანეს ბეხერი. მანამდე გერმანიის კომუნისტურმა პარტიამ ვერ შეძლო კულტურისა და ხელოვნების მუშაკთა ორგანიზაციული გაერთიანება. ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენდა „ჯგუფი 1925“, რომელშიც („როტე ფანეს“ 1926 წლის 51-ე ნომერში მოთავსებული ინფორმაციის მიხედვით) შედიოდნენ: იოჰანეს ბეხერი, ალფრედ დიობლინი, ეგონ ერვინ კიში, ლეონჰარდ ფრანკი, ბერტ ბრეჰტი, ალბერტ ერენშტაინი, ვალტერ ჰაზენკლევერი, რუდოლფ ლეონჰარდი, კურტ ტუხოლსკი და სხვ. ამ ჯგუფის შესახებ იოჰანეს ბეხერი წერილში „პროლეტარულ-რევოლუციური ლიტერატურის შესახებ გერმანიაში“ (1927) წერს: „ჯგუფი 1925“ ცდილობს გამოაცოცხლოს ბერლინის ლიტერატურული ცხოვრება. მას ეკუთვნიან მემარცხენე ბურჟუაზიული მწერლების წარმომადგენლები და რამდენიმე კომუნისტი მწერალი, მათი

მუდმივი დისკუსიის ძირითადი თემაა ბურჟუაზიული და პროლეტარულ-რევოლუციური ხელოვნების ურთიერთობა...".[1] ბეხერი ლაპარაკობს რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერლობაზე, როგორც „ახალ საწყისზე" 20-იანი წლების გერმანიის კულტურულ ცხოვრებაში, მაგრამ იქვე შენიშნავს: „რიცხვი მწერლებისა, რომლებიც მას, ეკუთვნიან, ძალიან მცირეა; მისი განვითარების შესაძლებლობა უაღრესად შეზღუდულია ცენზურისა და მატერიალური სიძნელეების გამო..." გერმანიის კომუნისტური პარტია ჯერ კიდევ ვერ აქცევს სათანადო ყურადღებას რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერლობას, „პროპაგანდის ამ ნამდვილ იარაღს". იმავე წერილში ბეხერი დადებითად ახასიათებს პისკატორის თეატრს, რომელმაც „ახლებურად დააყენა რევოლუციურ-პროლეტარული დრამატურგიის პრობლემა". თეატრმა, მისი აზრით, შეძლო მუშათა აუდიტორიების დაინტერესება, რის გამოც რეაქციული პრესა მას „სახიფათო ტრიბუნას" უწოდებს. „როტე ფანეს" 1927 წლის ნომრებშიც არის პირდაპირი მოწოდებები მხარი დაუჭირონ პისკატორის თეატრს, როგორც „პროლეტარული თეატრის ჩანასახს", მიუხედავად იმისა, რომ ის ჯერ კიდევ სუსტად პასუხობს კლასობრივი ბრძოლის მოთხოვნებს.

პროგრესული გერმანული ლიტერატურის სისუსტეზე ლაპარაკობს იოჰანეს ბეხერი პროლეტარული და რევოლუციური მწერლების საერთაშორისო კონგრესზეც (მოსკოვი, 1927). არიან მხოლოდ ცალკეული ლიტერატორები, ამბობს ბეხერი, რომლებიც ახლოს არიან მუშათა ორგანიზაციებთან. ისინი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად მოქმედებენ. პროლეტარიატის საქმისადმი კეთილად განწყობილმა მწერლებმა (დიობლინი, ბრეჰტი, ლეონჰარდ ფრანკი, ბეხერი) ბერლინში სცადეს გაერთიანება, მაგრამ „თანამშრომელთა მუშაობის შედეგები არცთუ ისე დიდი იყო".[2] ასეთ ვითარებაში პისკატორის „პროლეტარული თეატრი", „პისკატორის სცენა", პისკატორის საქმიანობა სხვადასხვა თეატრში, „პოლიტიკური თეატრის" პრინციპები, მიუხედავად არსებითი ხასიათის თეორიული შეცდომებისა, უდავოდ პროგრესული მოვლენა იყო.

---

[1] Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland (Eine Auswahl von Dokumenten), Aufbau-Verlag, Berlin, 1962, S. 23.

[2] იქვე, გვ. 20, 54-55, 74.

პისკატორის თეატრალურმა თეორიამ და პრაქტიკამ დიდი გავლენა მოახდინა ბრეჰტის – დრამატურგისა და რეჟისორის იდეურ-მხატვრულ განვითარებაზე. როგორიც არ უნდა იყოს წინააღმდეგობა თეატრის ამ ორ დიდ მოღვაწეს შორის, მაინც ფაქტია, რომ ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრის გენეზისს სწორად ვერ გავიაზრებთ პისკატორის „პოლიტიკური თეატრის“ თეორიული პრინციპებისა და სპექტაკლების გარეშე. პისკატორი მოითხოვდა „გადაელახათ ზღურბლი ხელოვნური თეატრიდან თანამედროვე თეატრამდე“. გაემდიდრებინათ რეპერტუარი „დოკუმენტური დრამებით“, რომლებიც სცენაზე აიყვანდნენ ისტორიულად მოქმედ პოლიტიკურ ძალებს. ასეთი დრამა უნდა ყოფილიყო „ეპოქის პოლიტიკური დოკუმენტი“ და არა „რომელიმე გმირის ბედის ტრაგედია“. ახალი დრამატურგიისა და თეატრის მხატვრულ ფორმად „ეპიკური ფორმა“, „ეპიკური სტილი“ გამოაცხადა.

ბერტოლტ ბრეჰტი თავიდანვე თანაგრძნობით შეხვდა პისკატორის „ექსპერიმენტებს“ თეატრის სფეროში. 1926 წლის დასაწყისში, „ფოლკსბიუნეს“ სცენაზე ალფონს პაკეს „ბაირაღების“ ნახვის შემდეგ ბრეჰტი ლაპარაკობს პისკატორის თეატრალურ ექსპერიმენტზე, რომელიც მისი სიტყვებით, „წყალს ასხამს ეპიკური თეატრის წისქვილზე“. პისკატორის სხვა სპექტაკლებს იგი არ ასახელებს. საგანგებოდ აღნიშნავს მხოლოდ ერიჰ ენგელის მიერ 1925 წელს ბერლინის „ლესინგთეატრში“ დადგმულ შექსპირის „კორიოლანს“, რომელსაც, მისი აზრით, გარკვეული მნიშვნელობა აქვს „ეპიკური“ თეატრისათვის. „ეპიკური“ თეატრის შექმნის ყველა სხვა ცდა მხოლოდ დრამის სფეროში შეინიშნება. აქ ბრეჰტი ასახელებს თავის „დრამატულ ბიოგრაფიას“ – „ბაალს“, როგორც პირველ დრამას ამ თვალსაზრისით, შემდეგ – ემილ ბურისის „ამერიკელ ახალგაზრდობას“ და არნოლტ ბრონენის „ლაშქრობას აღმოსავლეთ პოლუსზე“.[1] პისკატორის სპექტაკლს ბრეჰტი დიდ მიღწევად უთვლის ფილმის გამოყენებას, რამაც შესაძლებელი გახადა ისტორული ფაქტებისა და მოვლენების სცენაზე პირდაპირი გადატანა, მსახიობისა და სცენის განტვირთვა, ამბებისა და შემთხვევების ობიექტური ჩვენება და კომენტირება. ამ გაგებით, – წერს ბრეჰტი, – „ფილმი გზას

[1] A. Brecht, Schriften zum Theater, I. 202 („Der piscatorische Versuch“).

უკაფავს დრამას".[1] 1926-29 წლების სხვა შენიშვნებშიც ბრეჰტი მაღალ შეფასებას აძლევს „თეატრის განახლების პისკატორისტულ ცდას", თუმცა მიუთითებს, რომ სწორი არაა მისი გამოცხადება „რევოლუციად შემოქმედებისა და პოლიტიკის სფეროში". პისკატორის თეატრალური ექსპერიმენტების გავლენა დრამაზე, ბრეჰტის თანახმად, ისეთივე ხასიათის მოვლენაა, როგორიც ნატურალიზმის ეპოქაში რომანის დრამაზე ზემოქმედება იყო. იქვე დასძენს, რომ ახალ თეატრალურ წამოწყებას ცხოვრებაში არაფერი ცვლილება არ მოჰყოლია, ისევე როგორც საერთოდ ვერაფერი შეცვალა ექსპრესიონიზმმა, რომელიც „მხოლოდ ინფლაციის მოვლენა იყო.[2] ბრეჰტი უარყოფს გავრცელებულ აზრს, თითქოს თეატრის ტენდენციის შესახებ მხოლოდ პისკატორის მიხედვით შეიძლება მსჯელობა. 1926 წლის ერთ-ერთ ინტერვიუში იგი აკრიტიკებს „ფოლკსბიუნეს", სადაც ამ დროს პისკატორი მოღვაწეობდა, „წმინდა ხელოვნების ტენდენციის" გამო და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „დიდ ეპიკურ და დოკუმენტურ თეატრს, რასაც ჩვენ ველოდებით, „ფოლკსბიუნე" ვერ შექმნის...".[3] მსგავსი აზრია გამოთქმული კრიტიკულ შენიშვნებში, რომლებიც ბრეჰტმა „ბერლინერ ბიორზენ-კურირში" გამოაქვეყნა 1929 წლის 1 თებერვალს სოფოკლეს „ოიდიპოსის" ლეოპოლდ იესნერისეული დადგმის გამო. მესამე შენიშვნაში ვკითხულობთ: „მიმდინარე სეზონი მოწმობს, რომ პისკატორს დიდი გავლენა აქვს. მან განსახილველად გამოიტანა (როგორც მიაჩნდათ) არა იმდენად ფორმის საკითხი (თეატრის ტექნიკა), რამდენადაც შინაარსის საკითხი. ეს არის მისთვის მთავარი. საშუალო თეატრები შინაარსს მიცვივდნენ („დამნაშავე", „ბუნტარი", „თიხა მეჭურჭლის ხელში"), იყო მხოლოდ ორი გამონაკლისი: „სამგროშიანი ოპერა" და „ოიდიპოსი". ფორმის საკითხი ორჯერ დაისვა". ბრეჰტი ცდილობს თეატრალური ფორმისა და შინაარსის პრობლემა დიალექტიკის საფუძველზე განიხილოს. იგი იცავს პრინციპს, რომ „ფორმა და შინაარსი ავსებენ ერთმანეთს" და ლაპარაკობს „დიდ ფორმაზე", რომელსაც ყოველთვის კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე განსაზღვრავს. „ძველი დროის დიდი დრამატული ფორმა, – წერს

[1] A. Brecht, Schriften zum Theater, I . 202 („Der piscatorische Versuch"). გვ. 203.
[2] Ibidem, S. 83-84 („Tendenz der Volksbühne. Reine Kunst").
[3] Ibidem, S. 209- 210 („Piscatortheater").

ბრეჰტი, – ახლანდელი თემებისათვის არ გამოდგება. უხეშად რომ ვთქვათ, სპეციალისტებისათვის, დღევანდელ თემას ვერ გამოვხატავთ ძველი „დიდი ფორმით“.[1] ასე, მაგალითად, განმარტავს ბრეჰტი, „დიდი დრამატული ფორმით არ შეიძლება დაიწეროს პიესა, რომელშიც მოქმედება, ვთქვათ, მარცვლეულის ბირჟაზე ხდება“. „როგორი უნდა იყოს ჩვენი დიდი ფორმა?“ – კითხულობს „შენიშვნების“ ავტორი და იქვე უპასუხებს: ეპიკური. ამ დროისათვის (1929 წლის დასაწყისი) ბრეჰტი უფრო გაბედულად ლაპარაკობს დრამისა და თეატრის ეპიკურ ფორმაზე, ვინაიდან პირველი „ეპიკური“ პიესის („კაცი კაცია“) შემდეგ საკმაო გამოცდილება მიიღო – პისკატორის „სცენისთვის“ დაამუშავა (გასბარასა და ლანიასთან ერთად) „შვეიკი“ და „რასპუტინი“, დაწერა „სამგროშიანი ოპერა, რომელიც ერიჰ ენგელთან ერთად 1928 წლის 31 აგვისტოს განასახიერა კიდეც თეატრში შიფბაუერდამზე. ამავე თეატრის სცენაზე ფაქტიურად ბრეჰტმა პირველად მიიღო პრაქტიკული მუშაობის შესაძლებლობა, რაც მისთვის აუცილებელი იყო საკუთარი სტილის დასამკვიდრებლად. მან შემოიკრიბა მსახიობები – ერნსტ ბუში, ჰელენე ვაიგელი, ლოტე ლენია, კაროლა ნეერი, პეტერ ლორე, ალექსანდერ გრანაჰი და სხვები, რომლებთანაც ერთად დიდი მონდომებით ატარებდა „ექსპერიმენტებს“ თეატრის „ეპიკური“ ფორმის სრულყოფისათვის. ბრეჰტის „ექსპერიმეტნები გულისხმობდა „ეპიკური“ პიესის დახვეწასა და გადამუშავებას სცენური თვალსაზრისით, რეპეტიციების დროს ცალკეული სცენების შემოწმებას, დრამატურგისა და რეჟისორის ერთობლივ მუშაობას. ამ დროიდანვე ბრეჰტი გარკვეული სისტემის სახით გვთავაზობს შეხედულებებს „ეპიკურ თეატრზე“, მის შემადგენელ კომპონენტებზე. თუ აქამდე მეტი ადგილი მის მსჯელობებში დრამის თეორიულ საკითხებს ეკავა, „სამგროშიანი ოპერის“ პრემიერის შემდეგ განსაკუთრებულ ყურადღებას თეატრალური ხელოვნების პრობლემებს აქცევს. კერძოდ, 20-იანი წლების მიწურულში ბრეჰტი ხშირად ლაპარაკობს მსახიობის ოსტატობაზე, რაც, მისი აზრით, „ეპიკური“ თეატრის წარმატების საწინდარია. დიალოგის ფორმით დაწერილ შენიშვნებში (17 თებერვალი. 1929 წ.) იგი იწუნებს მსახიობებს, რომლებიც „ცუდად კი არა, ყალბად თამაშობენ“. ბრეჰტის სიტყვებით, ყალბია მსა-

[1] ibidem, S. 221-222 („Piscatortheater“).

ხიობი, რომელიც „სუგესტიის დახმარებით თავის თავსაც და მაყურებელსაც ტრანსის მდგომარეობაში აყენებს“. მსახიობმა უნდა იცოდეს, – წერს ბრეჰტი, – რომ „მეცნიერული საუკუნის მაყურებლისათვის თამაშობს“; ან უნდა იცოდეს „ადამიანური ურთიერთობანი, ადამიანური ქმედებები, ადამიანური ძალები“ და ეს ცოდნა უნდა გვიჩვენოს სცენიდან. ასეთია, მისი გამოთქმით, „მსახიობის ახალი ტიპი“, რომელსაც თეატრმცოდნენი უკვე ამჩნევენ.

როგორც დრამატურგიის, ასევე თეატრის სფეროში ბრეჰტი საკუთარი გზის გაკვლევას ცდილობს. არსებითად ეს არის რეალისტური დრამატურგიისა და თეატრისათვის თავდადებული ბრძოლის გზა 20-იანი წლების გერმანიაში. ამ ბრძოლაში ბრეჰტს არ ჰყოფნის მსოფლიო ომისა და ნოემბრის რევოლუციის წლებში მიღებული პოლიტიკური წრთობა და თეორიული ცოდნა, ბოლომდე სწორად და თანმიმდევრულად ვერ აფასებს ეკონომიკურ და სოციალურ ცვლილებებს ცხოვრებაში. მართალია, ის თანაგრძნობით შეხვდა ოქტომბრის რევოლუციასა და სოციალიზმის მშენებლობის პირველ მიღწევებს ჩვენს ქვეყანაში, განსაკუთრებული ინტერესით ადევნებდა თვალყურს ახალგაზრდა სოციალისტური ქვეყნის პირველ წარმატებებს კულტურის დარგში, მაგრამ ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი, რომ ამაღლებულიყო ახალ მსოფლმხედველობრივ პოზიციამდე. ბრეჰტი ახლოსაა გერმანიის რევოლუციურ პროლეტარიატთან, გერმანიის კომუნისტურ პარტიასთან, პროგრესულ გერმანულ მწერლებთან ერთად ცდილობს მოწინავე შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრებას გერმანულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამ მისიის შესრულება განსაკუთრებით ძნელი იყო 20-იანი წლების გერმანიაში, სადაც, როგორც ვიცით, რევოლუციურმა პროლეტარიატმა ვერ მიაღწია სასურველ ორგანიზაციულ-პოლიტიკურ ერთიანობას რეაქციის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველი წრეები სასტიკად უსწორდებოდნენ კომუნისტებსა და მათ მომხრეებს, პოლიტიკურ მოღვაწეებსა და კულტურის მუშაკებს, ყველას, ვინც კი ამა თუ იმ ფორმით ოფიციალური რეჟიმის წინააღმდეგ გამოვიდოდა. ტიპიურია ამ მხრივ სასამართლო პროცესი იოჰანეს ბეხერის წინააღმდეგ 1927 წელს, რომელსაც „სახელმწიფო ღალატი“ დააბრალეს. ფაქტიურად ბეხერს, გერმანიის რევოლუ-

ციურ-პროლეტარულ მწერალთა კავშირის თავმჯდომარეს, გასამართლება მოუნდომეს ნაწარმოებებისათვის – „ლუიზიტი“, „წინ, წითელო ფრონტო“. „გვამი ტახტზე“, „მუშები, გლეხები, ჯარისკაცები!“, რომლებშიც მხილებულია ვაიმარის რესპუბლიკის მთავრობისა და იმპერიალისტური ბურჟუაზიის საშინაო და საგარეო პოლიტიკა. ბეხერის დასაცავად გამოვიდნენ მხატვრული სიტყვის ცნობილი ოსტატები – მ. გორკი, რ. როლანი, ა. ბარბიუსი და სხვ. მათთან ერთად უსამართლობის წინააღმდეგ ხმა აიმაღლა ბერტოლტ ბრეჰტმაც. „ჯგუფი 1925“-ის სხვა წევრებთან ერთად მან გააკრიტიკა ბურჟუაზიული მართლმსაჯულება და მისი მოხელენი.

20-იანი წლების რთულ სოციალურ ვითარებაში გერმანიის კომუნისტურმა პარტიამ და მისმა გაზეთმა „როტე ფანემ“, გერმანიის რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერალთა პირველმა ჯგუფებმა, შემდეგ კი მწერალთა კავშირმა და მისმა ჟურნალმა „დი ლინკსკურვემ“ ვერ შეძლეს მარქსისტულ-ლენინური პრინციპების თანმიმდევრული გატარება ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში; „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენი“ და სექტანტობა, „პროლეტკულტისა“ და აბსტრაქტული ჰუმანიზმის რეციდივები ძალუმად იჩენდა ხოლმე თავს მათ საქმიანობაში. თავისთავად ცხადია, რომ კონკრეტული ისტორიული სინამდვილე, თეორიულ-იდეოლოგიური და პრაქტიკულ-ორგანიზაციული ხასიათის ფაქტორები უშუალოდ მოქმედებენ როგორც ბრეჰტის, ასევე პისკატორის შემოქმედებითს ევოლუციაზე. ამიტომ ბუნებრივია, რომ მათი ცალკეული დებულებები, პრინციპები და მოსაზრებანი ახლოსაა ერთმანეთთან. 20-იანი წლების გერმანული თეატრის მოკლე მიმოხილვაში (1936) ბრეჰტი წერს: „პისკატორი უეჭველად ყველა დროის ერთ-ერთი დიდი თეატრალური მოღვაწე იყო. რამდენიმე წლის მანძილზე მან თეატრში მთელი რიგი მნიშვნელოვანი სიახლეები შეიტანა. სპექტაკლში ჩართო ფილმი. გაცოცხლდა და მოქმედებას შეუერთდა დეკორაცია. შეიქმნა შესაძლებლობა სცენის უკანა ფონზე წარმოდგენილიყო დოკუმენტები, სტატისტიკური მონაცემები, სხვადასხვა ადგილზე ერთდროულად მომხდარი ფაქტები...“ სხვა სიახლეთა შორის ბრეჰტი ასახელებს მბრუნავი სცენის შექმნას და სხვადასხვა მექანიზმის გამოყენებას, რამაც სცენის შესაძლებლობა დიდად გაზარდა. კერძოდ, ახლებურად გამართული სცენის

შემწეობით სპექტაკლების ორგანული ნაწილი გახდა მუსიკალური და გრაფიკული ელემენტები, რაც აქამდე უცხო იყო თეატრისათვის. უფრო გვიანდელ თეორიულ შრომებში, წერილებსა, მოხსენებებსა და გამოსვლებში ბრეჰტი ყოველთვის საპატიო ადგილს უთმობს პისკატორს და საგანგებოდ აღნიშნავს ხოლმე მის ღვაწლს გერმანული თეატრის ისტორიაში. მოხსენებაში „ექსპერიმენტული თეატრის შესახებ“ (1939) ბრეჰტი აღნიშნავს: „პისკატორის ექსპერიმენტებმა თითქმის ყოველგვარი პირობითობა ააფეთქეს. მათი გარდამქმნელი ზემოქმედება გავრცელდა დრამატურგთა შემოქმედებითს მანერაზე, მსახიობთა თამაშის სტილზე, სცენის მუშაკთა საქმიანობაზე. მათ საერთოდ თეატრს მიანიჭეს სრულიად ახალი საზოგადოებრივი ფუნქცია“. ბრეჰტის სიტყვებით, პისკატორმა სცადა პოლიტიკური და დიდაქტიკური თეატრის შექმნა, გამოიყენა ამისათვის ახალი ტექნიკური მიღწევები და ამ გზით სცენაზე გადაიტანა დიდი თანამედროვე თემები. ეს მისი „ყველაზე უფრო რადიკალური ექსპერიმენტი იყო“ – დასძენს ბრეჰტი და „პოლიტიკური თეატრის“ შემოქმედს რაინჰარტის, იესნერის, სტანისლავსკის, მეიერჰოლდის, ვახტანგოვისა და სხვათა გვერდით ასახელებს.

კიდევ უფრო ვრცლად მოგვითხრობს ბრეჰტი პისკატორის თეატრალურ მოღვაწეობაზე დიალოგის ფორმით დაწერილ კრიტიკულ შენიშვნებში, რომლებიც გაერთიანებულია სათაურით – „დენ-მესინგკაუფ“ (1939-40 წწ.). დიალოგის ერთ ნაწილში, რომელსაც „პისკატორის თეატრი“ ჰქვია, ბრეჰტი დეტალურად აღწერს პისკატორის თეატრს ნოლენდორფპლაცზე ბერლინში და იმ ტექნიკურ სიახლეს (ფილმი, ეკრანი, მბრუნავი სცენა, სცენის მანქანური მოწყობილობა და სხვ.), რამაც ძირეულად შეცვალა მაშინდელი თეატრის სცენა. „პისკატორი იყო ყველა დროის ერთ-ერთი დიდი თეატრალური მოღვაწე, – წერს ბრეჰტი. – მან მოახდინა თეატრის ელექტროფიცირება და ამით შესაძლებელი გახადა დიდი თემების დაძლევა...“

დიალოგის შემდეგ ნაწილში არის შენიშვნები ბრეჰტის შემოქმედებითს საწყისებზე, ვეცნობით აგრეთვე ბრეჰტისა და პისკატორის ურთიერთდამოკიდებულების საინტერესო ფაქტებს. თეატრის დრამატურგი, როგორც დიალოგის ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე, გვიხასიათებს ბრეჰტს, „პიესების მწერალს“, მის თეატრს შიფბაუერდამზე და პისკატორის

„პოლიტიკურ თეატრს“. გასაგებია, რომ თეატრის დრამატურგის მეშვეობით ლაპარაკობს თვით ბრეჰტი. პიესების მომავალ მწერალზე 10-იანი წლების ბოლოს დიდი გავლენა მოუხდენია სახალხო კლოუნის კარლ ვალენტინის გამოსვლებს უბრალო სცენებზე, ფრანკ ვედენკინდის ხალხურ მელოდიებზე აგებულ სიმღერასა და გეორგ ბიუხნერის „ვოიცეკის“ ფრაგმენტს. მაშინ, გადმოგვცემს ბრეჰტი, მედიცინასა და ბუნებისმეტყველებას ვსწავლობდი. ხელოვნებასთან ერთად მეცნიერების შესწავლა სასარგებლო აღმოჩნდა. მეცნიერება ასევე ხელოვნება იყო ახალგაზრდა მწერლებისათვის. თეატრით გატაცების შემდეგ ბერჰტი დაინტერესებულა პისკატორის მოღვაწეობით. უკვე ცნობილი დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე, „დედა კურაჟისა“ და „გალილეის“ ავტორი აღიარებს, რომ პისკატორმა მასზე უფრო ადრე შექმნა პოლიტიკური თეატრი. „პისკატორის უპირველესი დამსახურებაა, — წერს ის, — თეატრის დაახლოება პოლიტიკასთან. ამ დაახლოების გარეშე პიესების ავტორის (ე. ი. ბრეჰტის — ზ. ჭ.) თეატრი წარმოუდგენელია“. უფრო მეტიც. „არაარისტოტელური თეატრის საკუთრივი თეორია და გაუცხოების ეფექტის დასაბუთება პიესების ავტორს უნდა მიეწეროს, მაგრამ ბევრი რამ აქედან პისკატორმაც გამოიყენა, თანაც სრულიად დამოუკიდებლად და ორიგინალურად“[1] (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.). გარდა ამისა, ბრეჰტის სიტყვებით, პისკატორი, რომელსაც არასოდეს დაუწერია პიესა, ნიჭიერი დრამატურგიც იყო. ეს უნარი მან მრავალგზის გამოამჟღავნა პიესების სცენური დამუშავების დროს. პისკატორი, იგონებს ბრეჰტი, 1918 წლის ნოემბრის რევოლუციის დამარცხებამ პოლიტიკამდე მიიყვანა. ამ დონემდე თვით ბრეჰტი უფრო გვიან ამაღლდა, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში. ამავე წლებში თანამშრომლობდნენ ისინი, მაგრამ ორივეს უკვე საკუთარი თეატრი ჰქონდა, ერთს ნოლენდორფპლაცზე, მეორეს — შიფბაუერდამზე. დრამატურგი „პოლიტიკური თეატრის“ ხელმძღვანელთან ერთად ამუშავებდა პიესებს, წერდა ცალკეულ სცენებს. პისკატორიც, ბრეჰტის სიტყვებით, მიდიოდა ხოლმე მასთან რეპეტიციებზე, ეხმარებოდა მუშაობაში.

პისკატორი ყოველთვის მაღალი აზრისა იყო ბრეჰტის ტალანტზე და შემოქმედებითს მიღწევებზე, რაც ბრეჰტს უკვე

[1] Brecht, Schriften zum Theater, V, 150.

20-იან წლებში ჰქონდა. იგი არ მალავს მათ შორის არსებულ განსახვავებასაც, მაგრამ კატეგორიულად უარყოფს ზოგიერთი კრიტიკოსის ცდას ერთმანეთს დაუპირისპირონ „ეპიკური“ და „პოლიტიკური“ თეატრი, მიიჩნიონ ისინი ერთმანეთის საწინააღმდეგო პოლუსებად.[1] სწორია როგორც პისკატორი, ასევე ბრეჰტი, რომლებიც ცდილობენ ისტორიულ ასპექტში განიხილონ თავიანთი თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები, საკუთარი პრაქტიკული მოღვაწეობა და ამგვარად განმარტონ მე-20 საუკუნის გერმანული თეატრის ისტორიის ზოგიერთი საკითხი. პისკატორი სამართლიანად იცავს თავს იმ რეცენზენტთა თავდასხმებისაგან, რომლებიც „პოლიტიკური თეატრის“ ზოგიერთ სპექტაკლს და ბრეჰტის „ეპიკურ ექსპერიმენტს“ ფორმალისტურად თვლიან, „არ შეიძლება, – ამბობს პისკატორი, – ფორმალისტი იყოს ის, ვინც ერთი წუთითაც არ ივიწყებს დიდი ადამიანურ პრობლემებს“, ვისთვისაც ტექნიკური საშუალებები, ისევე როგორც მხატვრული გამოხატვის სხვა ფორმები, თვითმიზანი კი არ არის, არამედ რეალისტური ხელოვნების ორგანული ნაწილია. ჩვენ – განაგრძობს ის – არც გვეცალა „ფორმალური თამაშობებისათვის“. ერთ-ერთ გვიანდელ საუბარში (1958) პისკატორი იგონებს: „მე მიყვარს ბრეჰტი, რომელიც ჩემი მეგობრი იყო და ასევე დიდად ვაფასებ მის ტალანტს, როგორც ეს ვინმე სხვას შეუძლია გააკეთოს. ბრეჰტს უნდოდა ჩემთან ერთად დაეწერა წიგნი ჩვენი მცდელობის შესახებ. მეც, ცხადია, ვეთანხმები მას, რომ, მაშინ, როცა ჩვენ ვმუშაობდით, ყველაფერი ჯერ კიდევ მცდელობა იყო. დრო იყო მეტად ძნელი, ძნელი იყო რაიმე შედეგის მიღწევა. შედარებაც კი არ შეიძლება მუშაობის იმ პირობებთან, რაც ახლა საბჭოთა კავშირში ან გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში არის...“[2]

„ეპიკურის“ შესახებ საინტერესო მოსაზრებებს გვთავაზობს ერვინ პისკატორი საუბარში ანგელიკა ჰაფნერთან (1956), გერდ ზემმერთან (1958), აგრეთვე ამავე წლების მოხსენებებსა და გამოსვლებში. პისკატორი განმარტავს, რომ „ეპიკურის“ სცენა და შინაარსი არ არის მისი, ან ინტელიგენთა თუ მწერალთა ერთი ჯგუფის გამონაგონი. „ეპიკური თეატრის საწყისები, მისი

---

[1] Arbeitskreis Bertolt Brecht (abb) Mitteilungen und Diskussionen, Nachrichtenbrief Nr. 38, April 1966.

[2] Piscator E. Aufsätze, Reden, Gespräche, S. 226-227.

სიტყვებით, ორგანულად გამომდინარეობენ მუშათა იმ დარბაზებიდან, რომლებშიც პროლეტარიატის ფართო ფენების მონაწილეობით საღამოები და დისკუსიები იმართებოდა. მათი მონაწილენი ყოველთვის აქტუალურ თემებზე მსჯელობდნენ, ინსცენირების დროს ხშირად მიმართავდნენ ხელოვნურ წარწერებს, ავტორისეულ განმარტებებს, კრიტიკულ ჩანართებს და ა. შ. „ეპიკურის" ცნება, – დაასკვნის პისკატორი, – ნამდვილად წარმოიშვა მაშინდელი მეტად მოძრავი, ძლიერი, უაღრესად რევოლუციური მუშათა ფენებიდან, რომლებიც ცხოველი ინტერესით მონაწილეობდნენ თემატურ საღამოებში. ვერ ავიღებ ჩემს თავზე იმის მტკიცებას, რომ ეპიკური თეატრი მე გამოვიგონე. იგი მაშინ დაიბადა".[1]

პისკატორი ეთანხმება გ. ზემმერს, რომ 20-იან წლებში ძალიან ცოტა იყო პიესა „პოლიტიკური სცენისა" თუ „ეპიკური" თეატრისათვის, ასეთ პიესებად იგი ისევ ასახელებს ტოლერის პიესას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!", ალექსეი ტოლსტოის „რასპუტინს" და ი. ჰაშეკის „შვეიკს", რომლის სცენურ დამუშავებაში, როგორც ვიცით, ბრეჰტიც მონაწილეობდა. ამავე დროს იგი სპექტაკლებიდან გამოჰყოფს „ეპიკური ჩვენების საშუალებებს", რომლებსაც მხედველობაში იღებდნენ ხოლმე ტექსტის რეჟისორული გააზრების დროს. პისკატორი უპირატესობას ანიჭებდა პიესებს, რომლებიც მაშინდელი გერმანიის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას ასახავდნენ. მისი სიტყვებით, პოლიტიკური აქტუალურობით 20-იანი წლებიდანვე გამოირჩევა „ე. წ. ეპიკური თეატრის დრამატურგია", რომელიც „შინაარსს გვიჩვენებს არა კლასიკური დრამის ფიქსირებული ფორმებით, არამედ აუცილებელი შემთხვევების მიხედვით, დაწვრილებითი ექსპოზიციის გარეშე, თანაც სწრაფად და სხვადასხვა მხრიდან..." იქვე პისკატორი გვაწვდის ანგარიშგასაწევ დებულებას, რომ 20-იან წლებში იგი ეპიკური თეატრისათვის უპირატესად სცენაზე იღვწოდა, ხოლო ბრეჰტი – დრამის სფეროში.[2]

პისკატორი არსად არ ცდილობს დაუპირისპირდეს ბრეჰტს.

---

[1] Piscator E. Aufsätze, Reden, Gespräche, S. 227.

[2] „...Und hier kommen wir wieder zum Stück, zu dem neuen Stück unserer Epoche. Seine Dramaturgie hat seit den zwanziger Jahren bedeutende und erfolgreiche Beispiele aufzuweisen, es ist die Dramaturgie des sogenannten epischen Theaters, das von mir vorwiegend auf der Bühne und von Brecht im Drama gefunden wurrde..." (ibid., 236-237).

პირიქით, მისი მსჯელობა ადასტურებს, რომ „პოლიტიკური თეატრისა“ და „ეპიკური თეატრის“ პრინციპები არსებითად ავსებენ ერთმანეთს. ისევე როგორც ბრეჰტი მრავალგზის იმეორებს, რომ „პისკატორის გარეშე წარმოუდგენელია პოლიტიკური, ანტიემოციური თეატრი“, ასევე პისკატორიც ხაზგასმით აღნიშნავს ხოლმე ბრეჰტის პიესებისა და ეპიკური თეატრის“ დიდ მნიშვნელობას მე-20 საუკუნის ხელოვნებაში. საგულისხმო ფაქტია, რომ გერდ ზემმერმა თავისი საუბარი პისკატორთან 1958 წლის 5 ივნისს დიუსელდორფის ერთ-ერთ გაზეთში ასეთი სათაურით გამოაქვეყნა: „რეჟისორის დაბადებიდან 65 წლისთავის გამო. მას პოლიტიკური თეატრი უნდოდა, აღმოაჩინა ეპიკური თეატრი“. ამასვე იმეორებს ზემმერი 1966 წლის აპრილში პისკატორის გარდაცვალების გამო (30. III. 1966) გამოქვეყნებულ მოკლე წერილში.[1] ამავე წერილიდან ვიგებთ, რომ ბრეჰტი, რომელიც ყოველთვის „საკუთარი“ სცენისაკენ ისწრაფვოდა, არც პისკატორთან თანამშრომლობაზე ამბობდა უარს. ნ. გრიგის „დამარცხების“ ინსცენირება, რაც შემდეგ „კომუნის დღეების“ საფუძველი გახდა, მას პისკატორისათვის შეუთავაზებია კიდეც. თვით პისკატორის გადმოცემით, ჯერ კიდევ ემიგრაციის წლებში, ამერიკაში მიიღო ბრეჰტის წერილი, რომელშიც ვკითხულობთ: „მე მინდა თქვენ ამით გითხრათ, რომ მთელი ჩემი მოღვაწეობის მანძილზე თქვენ იყავით ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ადამიანი ჩემი მხატვრული განვითარებისათვის“[2] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).

20-იანი წლების გერმანული თეატრის დახასიათებისას ბრეჰტი, როგორც უკვე ვთქვით, საგანგებოდ აღნიშნავს პისკატორის დამსახურებას, მისი „სცენის“ დიდ ზემოქმედებას ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაზე. იმავე მიმოხილვაში ბრეჰტი მიუთითებს, რომ თეატრთან ერთად „მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა დრამატურგიამ. გამომუშავდა პიესების აგების ახალი ტექნიკა“... თეატრისა და დრამატურგიის ასეთმა განვითარებამ, – წერს ბრეჰტი, – ასეთივე მეტად რთული ახალი მეთოდების ნაწილობრივმა გამოყენებამ გაგვიადვილა დიდი პროცესების

---

[1] Piscator E. Aufätze, Reden, Gespräche S. 373; abo, Nachrichtenbrief Nr. 38, April 1966, S. 1.

[2] Piscator E. Aufsätze..., S. 228.

მარტივად წარმოდგენა...".[1] „ახალი ტექნიკის" მიხედვით დაწერილ პიესათა შორის ის ასახელებს თავის ნაწარმოებს „კაცი კაცია", 30-იანი წლების დასაწყისის ნიმუშებიდან – „წმინდან იოჰანას", „წვრილთავიანებსა და მრგვალთავიანებს". თავის მხრივ პისკატორიც ასახელებს ხოლმე ბრეჰტს იმ ავტორთა შორის, რომლებმაც ჩვენი დროის ღირსეული ნაწარმოებები შექმნეს. წერილში „რომანების ეპიზირება" (1956), მაგალითად, იგი იზიარებს იმ აზრს, რომ როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის მიხედვით არა გვაქვს ეპოქის შესაფერისი დრამატული ლიტერატურა და გამონაკლისად თვლის მხოლოდ ბრეჰტის, სარტრის, არტურ მილერის, ო კეისის, ო, ნეილის პიესებსა და სცენებს.[2] ამგვარი კრიზისის ვითარებაში მიზანშეწონილად მიაჩნია ცნობილი რომანებისა და ნოველების გადამუშავება სცენისათვის, მით უფრო რომ, მისი სიტყვებით, „ყოველი დრამა, უნდა გავიგოთ როგორც ძველი ეპიკური თემის დრამატიზირება". წერილის ავტორი მოგვაგონებს, რომ ინდური თეატრის საფუძველი ინდური ეპოსია, რომ ჩინურ თეატრს წინათ „მთხრობელ წიგნსაც" ეძახდნენ, რომ ბერძნული დრამა წარმოუდგენელია ჰომეროსის, ხოლო ევროპული დრამა-მისტერიების გარეშე. ცნობილია ისიც, განაგრძობს პისკატორი, რომ „მეფე ლირი" ერთი ბალადის საფუძველზე შეიქმნა, ხოლო „რომეო და ჯულიეტას" ავტორმა იტალიური ნოველა გამოიყენა. ამრიგად, სავსებით ლოგიკურია როგორც ეპოსის, ეპიკური ნაწარმოებების დრამატიზირება, ასევე დრამის ეპიზირება. თეორიულად შესაძლებელი ამ ტენდენციისათვის, როგორც ვნახეთ, ხელსაყრელი ობიექტური პირობები შეიქმნა 20-იანი წლების გერმანიაში. ამ მომენტს ხაზგასმით აღნიშნავს როგორც პისკატორი, ასევე ბრეჰტი, განსხვავება მათ შორის ისაა, რომ „პოლიტიკური თეატრის" დამცველი უპირატესობას ანიჭებს პოლიტიკურ სიტუაციასა და რევოლუციურ-პროლეტარული ჯგუფების საქმიანობას კულტურის სფეროში, ხოლო „ეპიკური თეატრის" თეორეტიკოსი, არ უარყოფს დასახელებულ ფაქტორებს და თავის ადრინდელ წერილებში უფრო ხშირად თეორიულ-ლიტერატურულ წყაროებზე მსჯელობს. როგორც თავის დროზე აღვნიშნე, ამ წყაროთა შორის ბრეჰტი პირველ რიგში ასახელებს „ეპიკური" დრამის

[1] Brecht. Schriften zum Theater, III, 19-20 (A).
[2] Piscator E. Aufätze..., 211.

ისეთ ნიშნებს, რომლებიც რომანის ჟანრულ თავისებურებათა საფუძველზე შეიძლება ავხსნათ. მისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ნატურალისტურ რომანს, ექსპრესიონისტული დრამის სტრუქტურას, დიობლინისა და სხვა პროზაიკოსების ნაწარმოებებს. ბრეჰტის ადრინდელი პიესები — „ბაალი“, „ქალაქის ჯუნგლებში“, „დაფდაფი ღამით“ და განსაკუთრებით „კაცი კაცია“ „ეპიკური“ პიესები უფროა, ვიდრე საგანგებოდ „პისკატორის სცენისათვის შექმნილი ნაწარმოებები. მათ აკლიათ ისეთი პოლიტიკური ტენდენცია და დიდაქტიკურ-აგიტაციური ხასიათი, როგორსაც პისკატორი მოითხოვდა. ბრეჰტი იმთავითვე ერიდებოდა ემპირიულ სქემატიზმს, პოლიტიკურ რადიკალიზმს, შიშველ დიდაქტიზმს და პლაკატურობას. ეს მისი აშკარა დამსახურებაა. სწორედ ეს განსაზღვრავს მისი ადრინდელი პიესების შედარებით მაღალ დონეს და თუ მაინც ვაკრიტიკებთ ახალგაზრდა ბრეჰტს, ძირითადად იმიტომ, რომ მან შემოქმედებითს პრაქტიკაში ბოლომდე ვერ დაძლია „მემარცხენეობის“ ზოგიერთი რეციდივი. ბრეჰტის პიესებს თავიდანვე დაჰყვა რამდენიმე არსებითი ნიშან-თვისება, რომლებიც ვერ ეგუებოდა „პროლეტარულ თეატრს“. ასეთებია კონკრეტული თემის სწრაფი განზოგადება, დაუოკებელი მხატვრული ფანტაზია და უკიდურესობამდე დაყვანილი პირობითობა, ზოგადაბსტრაქტული სცენების დიდი ხვედრითი წონა, მოქმედების ტრადიციული ლოკალიზაციის უარყოფა და სხვ. ყველა პიესაში ბრეჰტი მართლაც ვერ აღწევს კონკრეტულისა და ზოგადის, რეალურისა და მხატვრულის ისეთ სინთეზს, როგორსაც რეალისტური ხელოვნება მოითხოვს. ამიტომ ზოგჯერ არ მოსწონთ ხოლმე პრობლემის ზოგად პლანში დასმა, მოქმედების აბსტრაქტული ხასიათი, ავტორისეული გმირების პათოსი. ასე იყო 20-იან წლებში, ასეა ახლაც. ობიექტურ ჭეშმარიტებას მივაგნებთ მხოლოდ მაშინ, როცა ცალკეულ ნაწარმოებებს განვიხილავთ კონკრეტულ-ისტორიულ ასპექტში. ჩვენ ეს ვცადეთ ბრეჰტის ადრინდელი პიესების ანალიზის დროს. ამჯერად კი იმის ნათელყოფა გვინდა, რატომ არ წყალობდა პისკატორი ბრეჰტის დასახელებულ პიესებს, რა არის მათ შორის საერთო და განსხვავებული. ორივე იცავს პრინციპს, რომ ხელოვნებას, თეატრს საზოგადოებრივი დანიშნულება აქვს. ასეთია „პოლი-ტიკური თეატრი“, ასეთივეა „ეპიკური თეატრი“. რაც შეეხება განსხვავებებს მათს შეხედუ-

ლებებში, ამაზე პირდაპირ მსჯელობს თვით პისკატორი, თანაც 1956 წელს, როცა მას მეტი შესაძლებლობა აქვს ობიექტურად შეაფასოს განვლილი შემოქმედებითი გზა. „ბრეჰტი ჩემი ძმაა, – ამბობს ის, – მაგრამ ჩვენი შეხედულებანი მოვლენათა ერთიანობაზე – განსხვავებულია: ბრეჰტი წარმოგვიდგენს სოციალური ცხოვრების მნიშვნელოვან დეტალებს, მე კი ვცდილობ ვუჩვენო პოლიტიკური მოვლენები მათს მთლიანობაში. გარკვეული აზრით შეიძლება ითქვას, რომ მისი დედა კურაჟი არის ფიგურა დროის გარეშე. მე შევეცდებოდი ოცდაათწლიანი ომი ამესახა და ამით ის ისტორიულად მეჩვენებინა. ჩემთვის მთავარია წარმოვადგინო პოლიტიკური სინამდვილე მის მოძრაობაში, ბრეჰტს სურს, გარდიგარდმო გადასწვდეს გარკვეულ ეპოქებს, რომელთა სტრუქტურასაც გვაწვდის, მე კი მინდა უპირატესად უწყვეტელი განვითარება ვუჩვენო. განსხვავებულად გვესმის ჩვენ სიტყვა ეპიკური (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.), რომლითაც მე გამოვხატავ იმას, რაც გამიზნულია გმირული, ადამიანებზე დაფუძნებული საზოგადოების შექმნისათვის. ამ თვალსაზრისით „ბიბლია“ და „ედები“ ისეთი ნაწარმოებებია, რომლებშიც ეპიკურ ელემენტს ვიპოვით“.[1] პისკატორს არ მოსწონს ადამიანური სიკეთის ბრეჰტისეული გაგებაც. მისი სიტყვებით, „ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ ადამიანი კეთილი მხოლოდ მაშინაა, როცა ღარიბია“. ამის საპირისპიროდ ის წერს: „ჩემთვის საკითხი ასე არ დგას, ადამიანი არც კარგია, არც ცუდი. სოციალიზმის დროს ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებაა ის ფაქტორი, რომელიც ადამიანებს მორალურად გაამდიდრებს...“[2].

პისკატორის ამ ვრცელ მსჯელობაში ზოგი რამ სადავოა. ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის რამდენიმე თავისებურების დახასიათებაც არ არის სრული და ზუსტი. მიუხედავად ამისა, ანგარიში უნდა გავუწიოთ იმ მითითებას, რომ პისკატორს, რომელიც სცენაზე ისტორიული მოვლენების პირდაპირ გადატანას მოითხოვს, სხვაგვარად ესმის „ეპიკურის“ ცნება. განსხვავება უფრო მკვეთრად ჩანს 20-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც პისკატორი „პროლეტარული თეატრის“ პრინციპებს აყალიბებს, ხოლო ბრეჰტი უპირატესად დრამატურგიაში „ეპიკური ტექნიკის“ გამოყენებას მოითხოვს. მათ ერთმანეთს

[1] Piscator E. Aufsätze..., 207
[2] a.a. S.

უკეთ გაუგეს 20-იანი წლების ბოლოს. ამას ადასტურებს არა მარტო მათი ერთობლივი მუშაობა, არამედ ახალი ტენდენციაც ბრეჰტის შემოქმედებაში. ესაა ტენდენცია რომელიც შედეგად მოჰყვა მწერლის დაახლოებას რევოლუციურ პროლეტარიატთან და უშუალოდ გამოვლინდა ე. წ. „დიდაქტიკურ პიესებში" („ღონისძიება", „ბადენის დამრიგებლური პიესა შეთანხმებაზე" და სხვ.). აშკარაა ბრეჰტის მისწრაფება შეზღუდოს მოქმედების ზოგად-აბსტრაქტული გარემო, უფრო კონკრეტული გახადოს ნაწარმოების თემა და იდეა, უშუალოდ სინამდვილიდან აიღოს მხატვრული დამუშავებისათვის საჭირო მასალა, უკეთესად გაიგოს რევოლუციური პროლეტარიატის ბრძოლის ხასიათი და მხატვრული შემოქმედების ადგილი ამ ბრძოლაში. ამავე დროს ბრეჰტი არ ღალატობს „ეპიკური" დრამისა და თეატრის პრინციპებს, ახლებურად იყენებს მათ ახალ ისტორიულ ვითარებაში. ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდი ამ ეტაპზეც იდეურ-თემატურ განახლებასთან ერთად მხატვრული ფორმის შემდგომ სრულყოფას გულისხმობს. ეს ის პერიოდია, როცა ბრეჰტი, ერთი მხრივ, მუშაობს და აქვეყნებს „წმინდა იოჰანას" (1929-1930 წწ.) და „დედას" (გორკის რომანის მიხედვით, 1930-32 წწ.), ხოლო მეორე მხრივ, ე. წ. „დიდაქტიკურ პიესებს" – „ბაიდენის დამრიგებლური პიესა შეთანხმებაზე" (1929), „ღონისძიება" (1930), „გადაფრენა ოკეანეზე" (პირვანდელი სათაურით – ლინბერგების გადაფენება, 1929), „ჰოსმთქმელი და არასმთქმელი" (1929-30 წწ.), „გამონაკლისი და წესი" (1930). ბრეჰტმა სცადა მუშათა კლასის რევოლუციური ბრძოლიდან ცალკეული ეპიზოდების დამუშავება („ღონისძიება" და სხვ.) და მებრძოლი რევოლუციონერის მხატვრული სახის შექმნა („დედა" და სხვ.). ამით „ეპიკური" უშუალოდ დაუკავშირა „პოლიტიკურს", თუმცა, როგორც ვიცით, „ეპიკურის" ბრეჰტისეული გაგება იმთავითვე გულისხმობდა საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ისტორიულ სინამდვილეს, ამდენად ბრეჰტის რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას ამ ეტაპზე „ეპიკურისა" და „პოლიტიკურის" ურთიერთობა განსაზღვრავს. უნდა დავეთანხმოთ პისკატორს, რომ „ეპიკური" „სტილისტური ფორმა კი არაა სხვა ფორმათა შორის", არამედ შემოქმედებითი მეთოდია. 1958 წელს იგი იმასაც კი ამბობს, რომ „ეპიკური", როგორც „ბუნებრივი მოვლენა" ისე განვითარდა რევოლუციური

მუშათა წრეების საქმიანობიდან, „აბსოლუტურად ისაა, რასაც შეიძლება სოციალისტური რეალიზმი ვუწოდოთ“.[1] ძნელია პისკატორის ამ თეზისის ყოველმხრივი შემოწმება, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია: ის სწორად მიუთითებს, რომ „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის პრინციპების დაცვა 20-იანი წლებისა და შემდეგდროინდელ გერმანიაში, ეს იყო თავდადებული შემოქმედებითი მუშაობა რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის დამკვიდრებისათვის პროგრესულ მწერლობასა და ხელოვნებაში. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თეატრი უნდა განვიხილოთ, როგორც ნაყოფიერი ცდა რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის შესაძლებლობათა ჩვენებისა იმპერიალიზმისა და პროლეტარული რევოლუციების ეპოქაში.

„ეპიკური“ ბრეჰტისათვის არ არის უცვლელი კატეგორია. მართალია, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში ის „ეპიკურის“ ზოგიერთი არსებითი ნიშან-თვისების გამოყოფასა და მათი სისტემის სახით ჩამოყალიბებას ცდილობს, მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი ფაზაა ამ კატეგორიის შევსების, დახვეწისა და სრულყოფის გზაზე. სინამდვილისადმი, მოვლენებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა ბრეჰტის სტიქია იყო და გასაგებია, რომ ასევე უდგებოდა ის საკუთარ თეორიასა და პრაქტიკას. გავიხსენოთ, რომ ის თითქმის ყოველი პიესის რამდენიმე ვარიანტს ქმნიდა და, როცა კი შესაძლებლობა ჰქონდა, ყოველ მათგანს სცენაზე ამოწმებდა. ამიტომ ბრეჰტის მთელი შემოქმედებითი ევოლუცია გარკვეული კანონზომიერების საფუძველზე ეტაპებად თუ საფეხურებად უნდა წარმოვიდგინოთ და ამგვარად წარმოვაჩინოთ მათზე გამავალი მაგისტრალური ხაზი. ეს ხაზი ადრინდელი ლირიკიდან, ერთმოქმედებიანი პიესებიდან და „ბაალიდან“ იწყება. იგი აშკარად კრიტიკულ-რეალისტურია. რეალიზმის მოთხოვნებს არ ეწინააღმდეგება „ქალაქების ჯუნგლებში“, „დაფდაფი ღამით“, 20-იანი წლების თეატრალური რეცენზიები, წერილები და კრიტიკული შენიშვნები, რომლებშიც „ეპიკური“ დრამის ადრინდელ ელემენტებსა და ნიშან-თვისებებს ვეცნობით. „ეპიკური“ ელემენტები და ნიშან-თვისებები, ისევე როგორც პირველი „ეპიკური“ დრამის – „კაცი კაცია“ იდეური და მხატვრული თავისებურებანი, მხოლოდ რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველზე შეიძლება

[1] Piscator E. Aufsätze..., 227.

ავხსნათ. გასაგები უნდა იყოს, რომ დასახელებულ ნაწარმოებებში ჩვენ ვეძებთ არა ფორმისა და შინაარსის რეალისტურად სრულყოფილ სინთეზს, რომლისგანაც ბრეჰტი შორსაა 20-იან წლებში, არამედ „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული გაგების საფუძველსა და რაობას, რასაც უდავოდ მოიცავს ჭეშმარიტი რეალისტური მეთოდი. „ეპიკური“ და რეალისტური, ცხადია, არაა სინონიმები. „ეპიკური“ ერთ-ერთი ძლიერი ნაკადია რეალიზმის რთულ და მრავალფეროვან სამყაროში, რომლის ერთ-ერთი ცნობილი წარმომადგენელი ბერტოლტ ბრეჰტია. ბრეჰტის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, მისი მხატვრული თავისებურება, რასაც „ეპიკური“ დრამა და თეატრი განსაზღვრავს, რეალისტური მეთოდის საფუძველზე წარმოიშვა და განვითარდა. ეს მოხდა 20-იანი წლების გერმანიაში, ვაიმარის რესპუბლიკის დროს, ბურჟუაზიულ-რეაქციული კლასობრივი ძალებისა და იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლის ვითარებაში. ამან განაპირობა მძაფრი კრიტიციზმი, როგორც ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ორგანული ნაწილი. პროგრესულ გერმანელ მწერლებთან ერთად ბრეჰტი ამხელს კაპიტალისტური ჩაგვრის, ექსპლოატაციის პირობებში პიროვნების დაცემასა და დაკნინებას, ადამიანურ ურთიერთობათა გაუფასურებას. მან სოციალური თემატიკის მხატვრული დამუშავებისათვის „ეპიკური“ ფორმა გამოიყენა. იდეისა და ფორმის მთლიანობის ძიებაში იგი ცდილობს თავი დააღწიოს ექსპრესიონიზმის გავლენას, ახლოს მივიდეს „მემარცხენე“ ძალებთან, ჩასწვდეს კულტურის სფეროში მათ პოლიტიკის არსს. ბრეჰტი იყო გერმანიის კომუნისტური პარტიის თანამგრძნობელთა შორის, თანამშრომლობდა რევოლუციურ-პროლეტარულ მწერალთა დაჯგუფებებში, მაგრამ არსებითად უარყო „პროლეტარული თეატრი“ და მისი დრამატურგია. იგი რევოლუციური მასების მხარეზეა და სურს მათი ცხოვრება ასახოს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ აქვს სათანადო მსოფლმხედველობრივი საფუძველი და ესთეტიკური მრწამსი. მისი პოზიცია უნდა შევაფასოთ როგორც კრიტიკულ-რეალისტური, რაც მას უპირატესად კაპიტალისტური ცხოვრების ზოგიერთი მანკიერების ჩვენების შესაძლებლობას აძლევს. უფრო გვიან, 20-იანი წლების ბოლოს ბრეჰტი მეტ ინტერესს იჩენს „პოლიტიკური თეატრისა“ და პისკატორის მოღვაწეობისადმი, უფრო მაღალია მისი პოლიტიკური აზროვნების დონეც, მაგრამ ყოველივე ამას

არ მოჰყოლია საგულისხმო მეთოდოლოგიური ცვლილებები. ე.წ. სასწავლო-დიდაქტიკურ პიესებში მატულობს თემის აქტუალობა და სოციალური ჟღერადობა, მაგრამ აშკარაა იდეური ხარვეზები და მხატვრული შეზღუდულობა.

3. „სასწავლო პიესების" ადგილი ბრეჰტის დრამატურგიაში

პისკატორთან და „პოლიტიკურ თეატრთან" დაახლოების შემდეგ ბრეჰტი უფრო სრულად და თანმიმდევრულად მსჯელობს „ახალ დრამატურგიაზე", ახალ შინაარსა და ფორმაზე, „დიდ დრამაზე", „დიდ ფორმაზე" და ა. შ.. 1927-1929 წლების კრიტიკულ შენიშვნებსა და ჩანაწერებში ის ხშირად იმეორებს თავის ძირითად თეზისს: „დრამის ძველი ფორმა საშუალებას არ გვაძლევს სამყარო ისე ავსახოთ, როგორც ჩვენ მას ვხედავთ. ადამიანური ხვედრის ჩვენთვის ტიპური პროცესი არ შეიძლება ვუჩვენოთ ახლანდელი დრამატული ფორმით...".[1] ახალი დრამატურგიის შექმნისათვის, ბრეჰტის აზრით, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სინამდვილის ცოდნას, კონკრეტულ-ისტორიულ სიტუაციაში გარკვევას. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მივაგნოთ ახალ თემებსა და პრობლემებს და ჩავწვდეთ ადამიანთა ურთიერთობის საიდუმლოებას. ბრეჰტის სიტყვებით, მხოლოდ ამ გზით, მხოლოდ „ასეთი სერიოზული მონდომებით შეიძლება შეიქმნას დიდი დრამა, რომელიც დღეისათვის საკმაოდ მკვეთრად არ არის გამოყოფილი საშუალო გასართობი დრამისაგან". „მაშ, ასე, — დაასკვნის ბრეჰტი, — პირველია — ახალი თემების წვდომა, მეორე — ახალ ურთიერთობათა ასახვა; საფუძველი — ხელოვნება მიჰყვება სინამდვილეს".[2] ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ როგორც მოქმედება დრამაში, ასევე პერსონაჟის ხასიათი უნდა ავხსნათ მხოლოდ სინამდვილის საფუძველზე. ამიტომ დიდი ხელოვნების ნაწარმოები არ შეიქმნება ისე, თუ დრამატურგმა კარგად არ იცის სინამდვილე და ის ფაქტორები, რომლებიც გმირის ხასიათსა და მოქმედებას განსაზღვრავენ. „უბრალო საგაზეთო შენიშვნის დრამატიზირებისას, — წერს

[1] Brecht, Schriften zum Theater, I, 217 (A).

[2] იქვე, გვ. 57.

ბრეჰტი, – აღარ გვეყოფა ჰებელისა და იბსენის დრამატული ტექნიკა. იძულებული ვარ ეს ფაქტი ვაღიარო. შეუძლებელია დღევანდელი პერსონაჟი და მოვლენა ახსნა იმ თვისებებითა და მოტივებით, რაც საკმარისი იყო ჩვენი მამების ეპოქაში".[1]

სინამდვილის რეალისტური ასახვა, ბრეჰტის აზრით, რთული პროცესია. განსაკუთრებით ძნელია საზოგადოებრივი ურთიერთობის მხატვრული ჩვენება. სწორად მიგნებული ფორმით, შენიშნავს ბრეჰტი, შეიძლება გაამარტივო ეს ურთიერთობა და გადაიტანო იგი ნაწარმოებში, „მაგრამ ამ ფორმის მიგნება, ვკითხულობთ 1929 წლის 31 მარტის კრიტიკულ შენიშვნებში, შეიძლება მხოლოდ მაშინ, თუ მთლიანად შეიცვლება ხელოვნების მიზანდასახულობა. მხოლოდ ახალი მიზანი წარმოშობს ახალ ხელოვნებას. ეს ახალი მიზანი პედაგოგიკაა"[2] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.). უფრო გვიან, კერძოდ 1936 წელს 20-იანი წლების შემოქმედების მიმოხილვის დროს, ბრეჰტი ლაპარაკობს საკუთარ „პედაგოგიურ ცდებზე ანუ სასწავლო პიესაზე", რამაც, მისი აზრით, გერმანულ თეატრს გარკვეული სარგებლობა მოუტანა.[3] სასწავლო-დიდაქტიკური პიესები, როგორც ვიცით, ამ დროს თვით ბრეჰტმაც დაწერა: „ოკეანეზე გადაფრენა", „ბადენის დამრიგებლური პიესა შეთანხმებაზე", „ღონისძიება". „ეპიკურ" პიესებთან ერთად მას საჭიროდ მიაჩნია ასეთი „პედაგოგიური ექსპერიმენტები", ვინაიდან მათი მეშვეობით, ცოტაოდენი თეატრალური საშუალებებით, ზოგჯერ სცენის გარეშეც კი, შეიძლება ფართო მასებამდე პირდაპირ მიიტანო მებრძოლი პროლეტარიატის ცოცხალი სიტყვა. ასეთ პიესებში მთავარ ფუნქციას ასრულებს გუნდი და კომენტატორი, რომლებიც პროპაგანდას უწევენ, ხოლო ზოგჯერ აფასებენ კიდეც რევოლუციური ბრძოლის ცალკეულ ეპიზოდებს და ამ ბრძოლის მონაწილეებს. „სასწავლო პიესები" გამიზნული იყო როგორც რადიოსა და ორგანიზებული საღამოებისათვის, ასევე სკოლებისა და ფაბრიკა-ქარხნებისათვის. ამ პიესებში ბრეჰტი აგრძელებს მუშათა საღამო-წარმოდგენების, გუნდური დეკლამაციის ტრადიციას. დიდაქტიკური პიესების საჭიროებას ის ასაბუთებს იმითაც, რომ „ეპიკური" თეატრი და დრამატურგია ძნელად

---

[1] იქვე. გვ. 242-243.

[2] Brecht. Schriften zum Theater, I, 243-244 (A).

[3] Schriften zum Theater III, 21 (A).

იკაფავდა გზას მაშინდელ ვითარებაში, ვერ ახერხებდა ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენებისა და ფაქტების მაღალმხატვრულად წარმოსახვას. „ეპიკური“ ექსპერიმენტები გრძელდებოდა, რეალისტური ხელოვნების განვითარების პრობლემა კვლავ მწვავედ იდგა დღის წესრიგში, მაგრამ, ბრეჰტის აზრით, საჭირო იყო „პედაგოგიკური ექსპერიმენტებიც“, ვინაიდან საჭირო იყო ხალხის ფართო მასებში რევოლუციური პროპაგანდის გაძლიერება. როგორც ვიცით, ამავე მიზანს ისახავდა პისკატორიც. ჰერბერტ იერინგთან ერთ-ერთი საუბრის დროს 1929 წელს პისკატორი თავის „პოლიტიკურ თეატრს“, უწოდებს „ტენდენციურ თეატრს“, „დიდაქტიკურ თეატრს“, რომელსაც ესაჭიროება „ტენდენციური პიესები“. „ტენდენციური პიესები“ ისეთი პიესებია, რომლებიც დროს კი არ მიჰყვებიან უკან, არამედ წინ უსწრებენ, ახალ მიზანს ისახავენ...“ – განმარტავს პისკატორი.[1] „ტენდენციური თეატრი“? – გაიკვირვებს იერინგი და პისკატორს ფრანც ვერფელის ასეთ მსჯელობას სთავაზობს: ეს ხომ პლაკატია, „ეს ხომ შუქრეკლამაა რაღაც შეზღუდული და ვიწრო, მას არაფერი აქვს საერთო ხელოვნებასთან“. პისკატორი ასაბუთებს, რომ საჭიროა დოკუმენტური ნაწარმოები, ისეთი ტენდენციური პიესა, რომელშიც აქტუალური თემა უნდა დამუშავდეს ისე, რომ „ნიმუში გახდეს გარკვეული საზოგადოებრივი ძალების ენერგიული მოქმედებისათვის. დოკუმენტი უნდა გამოვიყენოთ იმისათვის, რომ სხვას ვასწავლოთ, ჭკუა დავარიგოთ (პედაგოგიკა)“.[2] აქ იერინგი პისკატორს შეაჩერებს და მოსწრებულად შენიშნავს: „გამოდის, თქვენ და ბრეჰტი სხვადასხვა გზით საერთო შედეგამდე მიდიხართ“ – ...იერინგის შენიშვნა მართებულია, პისკატორის „დიდაქტიკური თეატრის“ ზემოქმედება ბრეჰტის შეხედულებებზე იმდენად ძლიერია, რომ ძირითადი ცნებებიც (დიდაქტიკა, პედაგოგიკა...) კი ემთხვევა ერთმანეთს.

ბრეჰტის დიდაქტიკური ანუ სასწავლო პიესები, როგორც მხატვრული ნაწარმოებები, აშკარად სუსტია. არც მათი შიშველი ტენდენციაა ყოველთვის მისაღები. ჩვენთვის ისინი საინტერესოა როგორც თავისებური ლიტერატურული დოკუმენტები, რომლებიც მათი ავტორის პოლიტიკასთან, რევოლუციური

[1] Piscator, E., Aufsätze.., 63.
[2] a.a. S.

პროლეტარიატის ცხოვრებასთან დაახლოებას მოწმობენ. ლიტერატურულ-მხატვრული თვალსაზრისით მათში საინტერესოა ზოგიერთი მომენტი (ქორო, რეჩიტაცია, კომენტარები და სხვ.), რომლებიც ბრეჰტის ადრინდელ პიესებშიც შეინიშნებოდა.

სასწავლო პიესა – „ღონისძიება (1929-1930 წწ.), ბრეჰტის სიტყვებით, „არაა თეატრალური პიესა ჩვეულებრივი გაგებით. იგი არის წარმოდგენა მასობრივი გუნდისა და ოთხი შემსრულებლის მონაწილეობით". მასობრივ გუნდს პიესაში „საკონტროლო გუნდი" ჰქვია. იგი იწყებს და ამთავრებს ამბის თხრობას, კომენტარს უკეთებს ცალკეულ ეპიზოდებს, წარმართავს მსჯელობას და აყალიბებს დასკვნებს. გარდა ამისა, გუნდისათვის არის განკუთვნილი ბრეჰტისეული ლექსით დაწერილი რამდენიმე ჩანართი, რომლებშიც ავტორის ძირითადი აზრებია გადმოცემული. ასეთებია: „ქება საბჭოთა კავშირს", „ქება არალეგარული მუშაობისა", „შეცვალე ქვეყანა, ეს საჭიროა", „ქება პარტიას". ასეთივე ხასიათისაა საკონტროლო გუნდის ზოგიერთი პროზაული კომენტარი და „სონგი საქონელზე". მომხდარ ამბავს ინსცენირების სახით წარმოგვიდგენს ოთხი შემსრულებელი. ისინი ხან პარტიული დავალებით გაგზავნილი აგიტატორები არიან, ხან კი როლებს ინაწილებენ და სცენაზე გვიჩვენებენ, რაც თავს გადახდათ.

„ღონისძიების" გამო დაწერილ შენიშვნებში ვკითხულობთ: „სასწავლო პიესის მიზანია, გვიჩვენოს პოლიტიკურად არასწორი მოქმედება და ამით სწორი მოქმედება გვასწავლოს. ამ წარმოდგენით უნდა ვიმსჯელოთ აქვს თუ არა მას პოლიტიკური სასწავლო ღირებულება".[1] სადისკუსიოდ პიესა თეატრალიზებული სანახაობის ფორმით უნდა მოამზადონ მუშათა გუნდებმა, მოსწავლეთა ორკესტრმა და მომღერალთა გუნდმა, თვითმოქმედმა კოლექტივებმა. „დრამატული ჩვენება უნდა იყოს მარტივი და მშრალი, განსაკუთრებული აღტყინება და „შთამბეჭდავი" თამაში ზედმეტია. შემსრულებლებმა მხოლოდ უნდა გვიჩვენონ ოთხეულის მაშინდელი ქმედება, რაც შემთხვევის გაგებისა და შეფასების მიზნით ცნობილი უნდა იყოს (სამი აგიტატორის ტექსტი შეიძლება გავრცელდეს)...".[2]

ამავე ასპექტში უნდა განვიხილოთ კიდევ ერთი პიესა –

[1] Schriften zum Theater II, 148 (A).
[2] Brecht, Versuche 1-12, S. 353-354.

„გამონაკლისი და წესი“ (1930). ბრეჰტი მას „სასწავლო პიესას“ უწოდებს, მაგრამ იგი აშკარად განსხვავდება განხილული „სასწავლო პიესებისაგან“. ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი პიესისა, ჩვენი აზრით, არის მისი გამოკვეთილი დრამატული ფორმა. იგი არ არის განკუთვნილი იმპროვიზირებული სცენისათვის, სადაც საგუნდო შესრულება და დეკლამაცია ჭარბობს. მართალია, პიესას აქვს რეჩიტატივი, პროლოგი და ეპილოგი, ხშირად მიმართავენ მაყურებელს, შეხვდებით ლირიკულ ჩანართებსაც ‘ინაგანი მონოლოგის ფუნქციით, მაგრამ ყოველივე ეს „გამონაკლისსა და წესს“ უფრო ისეთ „ეპიკურ“ პიესებთან აახლოვებს, როგორიცაა „კაცი კაცია“, ვიდრე ისეთ „დამრიგებლურ“ ნაწარმოებებთან, როგორიცაა „ღონისძიება“ ან კიდევ „ბადენის სასწავლო პიესა შეთანხმებაზე“.

პიესა დაყოფილია სცენებად და ქვესცენებად, რომელთაგან უმრავლესობას თავისი დასათაურება აქვს. პროლოგში მონაწილენი გვიხსნიან, როგორ უნდა გავიგოთ აქ მოთხრობილი „ერთი მოგზაურობის ისტორია“, რომელშიც მონაწილეობენ „ერთი ექსპლოატატორი და ორი ექსპლუატირებული“. მოქმედება ხდება იმ დროს, როცა ბატონობს „სისხლიანი ქაოსი, დაწესებული უწესრიგობა და გეგმაზომიერი თვითნებობა“.

კაპიტალისტური ჩაგვრის, უბრალო ადამიანთა მძიმე ხვედრის, მესაკუთრული ინსტინქტების რეალისტური ჩვენებით „გამონაკლისი და წესი“ აშკარად გამოირჩევა სხვა „სასწავლო პიესებისაგან“, გამოირჩევა სოციალური პრობლემატიკის მხატვრული დამუშავების ფორმითაც. კონკრეტული და ზოგადი სფეროების მონაცვლეობა და ორგანული მთლიანობა ამ პიესაშიც განსაზღვრავს ფორმის სპეციფიკას. თანაც აქაც კონკრეტული სფერო გამოკვეთილ რეალურ ამბავს მოიცავს, ხოლო ზოგადი – პროლოგის, ჩანართების, ავტორისეული რემარკებისა და ე. წ. „ეპიკური“ პაუზების საშუალებითაა შექმნილი. საგანგებოდ შევჩერდეთ პროლოგსა და ეპილოგზე. მათი ავტორი გვიხსნის, როგორ უნდა გავიგოთ პიესის სტრუქტურა, რა საშუალებით სცადა თემის მხატვრული დამუშავება. ტექსტს პიესის მოქმედი პირები კითხულობენ, მაგრამ აშკარაა, რომ იგი ავტორისეული შესავალი და დასკვნაა. განსაკუთრებით ნიშანდობლივია პირდაპირი მითითება იმაზე, რომ პიესაში გადამუშავებული ამბავი მკითხველმა – „უცხოდ თუ არა, უცნაურად

მაინც მიიღოს", „ჩვეულებრივი უჩვეულოდ" დაინახოს, ხოლო ნაცნობისა და აღიარებულისადმი გაკვირვება და უნდობლობა გამოხატოს.[1] პროლოგსა და ეპილოგში გამეორებულია ის აზრები, რომლებიც ბრეჰტმა თავისი შემოქმედებითი თავისებურებების შესახებ გამოთქვა „შესავალში" პიესისა „კაცი კაცია" (1927) და „შენიშვნებში" ამავე სახელწოდების სპექტაკლის გამო (1931). ეს ფაქტიც გვაძლევს საფუძველს იმის მტკიცებისათვის, რომ „გამონაკლისი და წესი" თავისებური „სასწავლო პიესაა", რომელიც მხატვრული დამუშავების მანერით ახლოსაა პიესასთან „კაცი კაცია". გარდა ამისა, პროლოგი და ეპილოგი ისეთი ავტორისეული დამატებებია, რომელთა მიზანია, როგორც ბრეჰტი იტყოდა ხოლმე, მკითხველისა და მაყურებლის „პროვოცირება". ამ ხერხის დანიშნულებაც ისაა, რომ მკითხველი მოამზადოს და განაწყოს იმ შედეგისათვის, რასაც „ეპიკურმა" დრამამ უნდა მიაღწიოს.

„სასწავლო პიესები" ბრეჰტს პროლეტარიატთან მისვლისა და რევოლუციური თემატიკის სცენისათვის დამუშავების თავისებურ ცდას წარმოადგენს. როგორც თვითონ წერს, პიესებს „ექსპერიმენტული ხასიათი" აქვთ და მათი სპექტაკლების სახით წარმოდგენა მიზანშეწონილი არაა. „გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით, – წერს ბრეჰტი „შენიშვნაში სასწავლო პიესებისადმი", – პატარა პიესებიდან სასწავლო პიესებია: „ბადენის სასწავლო პიესა შეთანხმებაზე", „გამონაკლისი და წესი", „ჰოსმთქმელი და არასმთქმელი", „ღონისძიება" და „ჰორაციელები და კურიაციელები". ეს სახელწოდება („სასწავლო პიესები" – ზ. ჯ.) ეკუთვნის მხოლოდ იმ პიესებს, რომლებიც სასწავლო ხასიათისაა შემსრულებლებისათვის. მათ არ ესაჭიროებათ მაყურებელი".[2]

„სასწავლო პიესები" არ ნიშნავს „ეპიკური" ხაზის შეწყვეტას ბრეჰტის დრამატურგიაში. მათზე ბრეჰტი „ეპიკური" პიესების პარალელურად მუშაობდა (მაგ. „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა" 1929-30 წწ. დაიწერა). „სასწავლო პიესებში" ბევრი „ეპიკური" ელემენტიცაა გამოყენებული (გუნდი, რეჩიტაცია,

[1] Brecht, Stücke, V. S. 187, 229 („Die Ausnahme und die Regel"). "Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute: Findet es befremdet, wenn sich nicht fremd, unerklärlich, wenn sich gewöhnlich, unverständlich, wenn auch die Regel...." "– Was da üblich ist, das soll euch erstaunen..."

[2] Brecht Stücke, V. S. 187, 276 („Die Ausnahme und die Regel").

სონგი, ავტორისეული კომენტარი და სხვ). მწერალი მათ რევოლუციური იდეების პროპაგანდისათვის იყენებს. ამავე დროს, 1930-1932 წლებში ბრეჰტი წერს პიესას „დედა“ გორკის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით, რომელიც, ჩვენი აზრით, აერთიანებს „ეპიკური“ და „სასწავლო პიესების“ ძირითად ნიშნებს. ზოგიერთი ავტორი (მაგ. ი. ფრადკინი) „დედას“ „სასწავლო“ პიესად თვლის. ჩვენი აზრით, უფრო სწორი იქნება თუ მას „ეპიკურ-დიდაქტიკურს“ ვუწოდებთ. თვით ბრეჰტს იგი არ შეაქვს „სასწავლო“ პიესების სიაში, თუმცა მას უწოდებს“ პიესას, რომელიც „სასწავლო“ პიესის სტილით არის დაწერილი“.[1]

აქვე ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „დედა“ არის „ანტიმეტაფიზიკური, მატერიალისტური, არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუში“. „დედაში“ ბრეჰტი ცდილობს დაძლიოს „სასწავლო“ პიესების მემარცხენე – სექტანტური შეცდომები და სქემატიზმი, სწორად გაიზიაროს მასების როლი რევოლუციური გარდაქმნების პროცესში, ტიპობრივ მხატვრულ სახეებში წარმოსახოს მუშათა რევოლუციური მოძრაობა. ამისათვის მან გამოიყენა რუსეთის პროლეტარიატის გამოცდილება და მიენდო მაქსიმ გორკის ავტორიტეტს. ამ გზით მოამზადა მან იდეოლოგიური საფუძველი პოლიტიკური თემის რეალისტური დამუშავებისათვის. მაგრამ თემის დამუშავების დროს, როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოიყენა და განავითარა „ეპიკური“ დრამის ყველა მონაპოვარი. როგორც ვიცით, ეს მონაპოვარი უკვე გულისხმობს სოციალური პრობლემატიკის „ეპიკური“ ტექნიკით მაღალმხატვრულ დამუშავებას. ახლა ლაპარაკია ამ პრობლემატიკისა და ტექნიკის სრულყოფაზე. სწორედ ამ გაგებით ვმსჯელობთ ჩვენ „პოლიტიკური“ და „ეპიკური“ საწყისების შეერთებაზე ბრეჰტის დრამატურგიაში 20-იანი წლების ბოლოსა და 30-იანი წლების დასაწყისში. ეს იყო გაბედული და პროგრესული ნაბიჯი მაშინდელ გერმანიაში, სადაც მასებთან, რევოლუციურ ძალებთან დაკავშირებული ხელოვნება აშკარად სუსტი იყო. ბრძოლის წინა ხაზზე იყვნენ ფრიდრიხ ვოლფი, ბერტოლტ ბრეჰტი, გუსტავ ფონ ვანგენჰაიმი და ერვინ პისკატორი. ამ ხაზს თანდათან დასცილდნენ გეორგ კაიზერი, ერნსტ ტოლერი და ვალტერ ჰაზენკლევერი. ბრეჰტისა და პისკატორის დამსახურებას საგანგებოდ გამოჰყოფს ფრ. ვოლფი თავის

[1] Brecht, Stücke, V, 118 (A).

ერთ-ერთ თეატრალურ მიმოხილვაში, რომელშიც გერმანული თეატრის გზას 1918 წლიდან 1934 წლამდე უწოდებს განვითარებას „ექსპრესიონისტული დრამიდან ეპიკურ-პოლიტიკურ თეატრამდე". ბრეჰტისათვის სავსებით საკმარისი იყო ერთი ცნება — „ეპიკური" თეატრი.

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი ადვილად მივიდა „სასწავლო პიესებიდან" გორკის რომანის ინსცენირებამდე. მაგრამ როგორ ვითარდება ის ხაზი დრამატურგის შემოქმედებაში, რომელსაც ჩვენ „საკუთრივ ეპიკური" ვუწოდეთ? ასეთი განხრის რა ნაწარმოებები შექმნა მან კომედია „კაცი კაციას" შემდეგ? რით იპყრობენ ისინი ჩვენს ყურადღებას? ელიზაბეთ ჰაუპტმანი თავის „შენიშვნებში ბრეჰტის მუშაობაზე 1926 წელს" გადმოგვცემს, რომ „კაცი კაციას" დარმშტატში წარმოდგენის შემდეგ (1926 წლის სექტემბერში) ბრეჰტი წინასწარ შემუშავებული გეგმის მიხედვით კითხულობს შრომებს სოციალიზმისა და მარქსიზმის შესახებ. ამავე დროს ბრეჰტს მისთვის მიუწერია, რომ მთელი არსებით გატაცებულია მარქსის „კაპიტალით". ეს შრომა „მე ახლა ზედმიწევნით კარგად უნდა ვიცოდე" — ნათქვამი ყოფილა ბრეჰტის წერილში.[1] დაახლოებით ამავე დროს უნდა იყოს დაწერილი ბრეჰტის შენიშვნა: „როცა მარქსის „კაპიტალი" წავიკითხე, მაშინ გავიგე ჩემი პიესები. გასაგებია, რომ ჩემი სურვილია ამ წიგნის დიდი რაოდენობით გავრცელება. მე, ცხადია, არ აღმომიჩენია, რომ მარქსისტული პიესების მთელი წყება მქონდა დაწერილი... მაგრამ მარქსი ჩემი პიესების ერთადერთი ისეთი მაყურებელი იყო, როგორიც აქამდე არ შემხვედრია...[2] ბრეჰტის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ფაქტია ისიც, რომ იგი 1928-1929 წწ. სწავლობდა ბერლინ-ნოიკელნის მუშათა მარქსისტულ სკოლაში.

ამ პერიოდის მრავალრიცხოვან წერილებში, გამოსვლებსა და შენიშვნებში, ჩანაწერებსა და ფრაგმენტებში ბრეჰტი გაბედულად აკრიტიკებს ვაიმარის რესპუბლიკის მმართველ წრეებს, ბურჟუაზიული მთავრობის მილიტარისტულ პოლიტიკას, გაბატონებული კულტურის ანტიხალხურ ხასიათს და ა. შ. სანიმუშოდ დავასახელოთ ბრეჰტის პასუხი ერთ-ერთი გამომ-

---

[1] Hauptmann, Elisabeth. Notizen uber Brechts Arbeit 1926, „Sinn und Form", zweites Sonderheft, 1957, S. 243.

[2] Brecht, Schriften zum Theater, I, 195 (A).

ცემლობის კითხვაზე, რას ფიქრობს ის გერმანიის მომავალზე: „გერმანიას თავისი მომავლისთვის იგივე ესაჭიროება, რაც სხვა ქვეყნებს: მარქსისტული თვალსაზრისის მაქსიმალურად მოხერხებული გამოყენება საზოგადოებისა და მეურნეობის სფეროში. მხოლოდ მაშინ ექნება მას შესაძლებლობა, ისევე როგორც სხვა ქვეყნებს, ამოვიდეს კულტურის ჭაობიდან".[1]

4. „თეატრის დრამატული ფორმა" და „თეატრის ეპიკური ფორმა"

„სამგროშიან ოპერას" (1928) ბრეჰტი უწოდებს „ცდას ეპიკურ თეატრში", ხოლო „ქალაქ მაჰაგონის აღმავლობასა და დაცემას" (1928-1929 წწ.) ასეთ შენიშვნას უკეთებს: „კურტ ვაილის მუსიკასთან ერთად იგი არის ცდა ეპიკურ ოპერაში: მორალის დახასიათება". კომპოზიტორი კურტ ვაილი ელიზაბეთ ჰაუპტმანთან ერთად „ცდების" ავტორის მიერ დასახელებულია თანამშრომლად „სამგროშიან ოპერაზე" მუშაობის დროს. ეს არაა შეთხვევითი ფაქტი. კურტ ვაილის მუსიკას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა „ცდისათვის ეპიკურ თეატრში", რასაც ლოგიკურად მოჰყვა მორიგი „ცდა" უკვე „ეპიკურ ოპერაში". ამ ფაქტის ასახსნელად საკმარისი არ იქნება მხოლოდ იმის გახსენება, რომ ბრეჰტის „ეპიკური" პიესები დასერილია ლირიკული ჩანართებით, რომლებიც სცენაზე მუსიკის თანხლებით ან რეჩიტაციით უნდა შესრულდეს. არც ისაა არსებითი, რომ ბრეჰტი - ჩინებული ლირიკოსი, „საშინაო საუბრების" (1926) ავტორი, თვითონ წერდა ხოლმე მუსიკას საკუთარი ლექსებისა თუ ბალადებისათვის, ზოგჯერ ასრულებდა კიდეც მათ. მთავარი შემდეგია: მას შემდეგ, რაც ლირიკულ-მუსიკალურ ჩანართებს, განსაკუთრებით სონგებს, დრამატული ფუნქცია დაეკისრათ, პიესასა და სპექტაკლში მუსიკა „ეპიკური" თეატრის ორგანული ნაწილი გახდა. ამასთან დაკავშირებით, ბრეჰტი თავიდანვე ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის თაყვანისმცემელი, ისევე თავგამოდებით იბრძვის ხალხურობისათვის მუსიკაში, როგორც სიტყვაკაზმულ მწერლობაში. გარდა ამისა, მან აქტიურად გაილაშქრა მაშინდელი ოპერისა და ოპერეტის წინა-

[1] Brecht, Schriften zur Politik und Gesellschaft, I, 44 (A).

აღმდეგ მათში დამკვიდრებული მაღალფარდოვანებისა და „კულინარიზმის“ გამო. შენიშვნებში „სამგროშიანი ოპერისა“ და „მაჰაგონის“ შესახებ ბრეჰტი მსჯელობს მუსიკის დანიშნულებაზე „ეპიკურ“ თეატრში, განმარტავს ცალკეულ სცენებსა და პერსონაჟებს, მსახიობებს უხსნის სონგებსა და მათი შესრულების მანერას და, რაც მთავარია, აყალიბებს „ეპიკური და დრამატული ოპერის“ განმასხვავებელ ნიშნებს.[1]

„სამგროშიანი ოპერისათვის“ ბრეჰტმა გამოიყენა ინგლისელი პოეტისა და დრამატურგის ჯონ გეის (1685-1732) კომედია „მათხოვრის ოპერა“. ეს არის ე.წ. „ბალადური ოპერის“ ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში, რომელშიც შეერთებულია პაროდია და სოციალური სატირა.

„მათხოვრის ოპერის“ განახლებას ბრეჰტი ასე ასაბუთებს: „ჩვენთვის, დღევანდელი ადამიანებისათვის, — წერს ის 1929 წლის 9 იანვარს, — უცნობი არ არის „მათხოვრის ოპერის“ სოციოლოგიური საფუძველი: ისე როგორც ორასი წლის წინ, დღესაც არის ისეთი საზოგადოებრივი წყობილება, რომელშიც მოსახლეობის თითქმის ყველა ფენა თავისებურად უწევს ანგარიშს მორალურ პრინციპებს. მაგრამ არსებითად ისინი მორალურ ნორმებს კი არ იცავენ, არამედ მორალით ცხოვრობენ. ასეთია, მაგალითად, „ოპერის“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ჯონათან პიჩემი, რომელიც „თავისი გამჭრიახობის წყალობით ადამიანთა გაჭირვებას საკუთარი გამდიდრების წყაროდ იყენებს“ (ბრეჰტი). ასევეა აღწერილი საზოგადოების სხვა წარმომადგენლებიც, ლონდონის გარეუბნების სოჰოუსა და უაიტჩეპლის მკვიდრნი, მეკჰითი და ძმანი მისნი, პოლიციის უფროსი ბრაუნი, რომელთაც მტაცებლური, ეგოისტური, ანგარებითი მორალის ყველა ნიშან-თვისება ახასიათებთ. მიუხედავად თეატრალურ-სანახაობითი ფორმისა, გროტესკულ-კარიკატორული სცენებისა და პაროდიული ფინალისა „ოპერის“ მიხედვით ყველასთვის ცხადია, რომ ბრეჰტის სატირული მახვილი მიმართულია ბურჟუაზიული მორალის წინააღმდეგ. კარგად წერს ერიჰ ენგელი: „სამგროშიანი ოპერა“ აკრიტიკებს „კაპიტალიზმის ერთ მთავარ და მუდმივად დამახასიათებელ თვისებას. ეს არის ყოველგვარ ადამიანურ ურთიერთობათა გამოყენება ანგარე-

[1] Brecht, Schriften zum Theater, II, 126 (A).

ბის მიზნით. საჩვენებლად ერთი მაგალითიც კმარა: აი, პიჩემს სიბრალულის გრძნობა საქმოსნური ანგარიშით მოგების წყაროდ გაუხდია, ხოლო ბიბლია ეფექტური სარეკლამო ლოზუნგების საგანძურად გადაუქცევია“.

„სამგროშინი ოპერის“ შენიშვნებში გამოთქმული აზრები ეპიკური სტილის შესახებ გაღრმავებულია, გავრცობილია და კატეგორიების სახით არის ჩამოყალიბებული შენიშვნებში ოპერაზე „ქალაქ მაჰაგონის აღმავლობა და დაცემა“. ეს „შენიშვნებიც“ ძირითადად 20-იანი წლების მიწურულსაა დაწერილი. მათში პირველადაა ჩამოყალიბებული სისტემის სახით „ეპიკური“ თეატრის ძირითადი პრინციპები. ბუნებრივია, რომ ჩვენ მათ მთლიანად ამოვიწერთ: „...თანამედროვე თეატრი, — წერს ბრეჰტი, — ეპიკური თეატრია. აქვე მოცემული სქემა გვიჩვენებს ზოგიერთ განსხვავებას დრამატულ და ეპიკურ თეატრებს შორის“. მოსალოდნელ გაუგებრობათა თავიდან აცილების მიზნით ბრეჰტი აქვე საგანგებოდ აცხადებს: „ეს სქემა გვიჩვენებს არა აბსოლუტურ წინააღმდეგობებს მათ შორის (ე. ი. დრამატულ და ეპიკურ თეატრებს შორის — ზ. ჭ.), არამედ მხოლოდ მახვილთა გადანაცვლებას. ასე, მაგალითად, ამბის გადმოცემის დროს შეიძლება უპირატესობა მიენიჭოს გრძნობად შთაგონებას, ანდა წმინდა რაციონალურ რწმენას“. ბრეჰტი აქ კვლავ გვაფრთხილებს, რომ მისი რაციონალიზმი და ინტელექტუალიზმი არ გამორიცხავს გრძნობად-ემოციურ საწყისს მხატვრული შემეცნებისა და გარდასახვის პროცესში. პირიქით, ბრეჰტის „გონების სამეფო“ არ არსებობს „გრძნობად-ემოციური რეგიონების“ გარეშე, გონება და გრძნობა ორგანული მთლიანობაა მის აზროვნებასა და შემოქმედებაში. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს მწერალთან, რომელიც თანმიმდევრულად ცდილობს მარქსისტული დიალექტიკის საფუძველზე ააგოს ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ შეხედულებათა მთელი სისტემა.

ბრეჰტისეული სქემა ასეთია:

თეატრის დრამატული ფორმა	**თეატრის ეპიკური ფორმა**
სცენა „განასახიერებს“ გარკვეულ ამბავს, ჩაითრევს მაყურებელს მოქმედებაში და	მოგვითხრობს მას, ხდის მას მეთვალყურედ, მაგრამ
ადუნებს მის აქტიურობას წარმოშობს მის ემოციებს	აძლიერებს მის აქტიურობას აიძულებს მიიღოს გადაწყვეტილება
იწვევს მის განცდას მაყურებელი ჩართულია მოქმედებაში	აწვდის მას ცოდნას უპირისპირდება მოქმედებას
იყენებს შთაგონებას შეგრძნებები არ ვითარდება ადამიანი წარმოდგენილია, როგორც ნაცნობი უცვლელი ადამიანი	იყენებს არგუმენტებს ვითარდება შემეცნებამდე ადამიანი ძიების საგანია ცვალებადი და გარდამქმნელი ადამიანი
დაინტერესება კვანძის გახსნით	დაინტერესება მოქმედების მიმდინარეობით
ერთი სცენა მეორისათვის მოვლენები ვითარდება სწორხაზოვნად ბუნება არ აკეთებს ნახტომებს	ყოველი სცენა თავისთვის მრუდეებში აკეთებს ნახტომებს
სამყარო, როგორიც ის არის რაც ადამიანმა უნდა გააკეთოს	სამყარო, როგორიც ის იქნება რაც ადამიანმა აუცილებლად უნდა გააკეთოს
ადამიანის ვნებები აზროვნება განსაზღვრავს ყოფიერებას	ადამიანის მოტივები საზოგადოებრივი ყოფიერება განსაზღვრავს აზროვნებას“.[1]

ბრეჰტის ეს სქემა, რომელიც ხშირად არის ხოლმე კრიტიკული განხილვის საგანი, თავდაპირველად „ცდების“ მეორე რვეულში გამოქვეყნდა 1930 წელს. ჩვენ მიერ ციტირებული ვარიანტი ბევრად უფრო გვიანდელია. მასში ბრეჰტს შეტანილი აქვს მცირეოდენი ცვლილებები, რაც სქემის ხასიათს არსებითად არ ცვლის. მიუხედავად ამისა, მაინც საინტერესოა ვიცოდეთ, რომ

[1] Brecht, Schriften zum Theater, II, 123-125 (A).

სქემის პირვანდელ ვარიანტში არის ასეთი დაპირისპირებები:

თეატრის დრამატული ფორმა	**თეატრის ეპიკური ფორმა**
„განცდა	მსოფლაღქმა
.....	.....
განვითარება	მონტაჟი
	.....
ევოლუციური გარდაუვალობა	ნახტომები
ადამიანი, როგორც განსაზღვრული	ადამიანი, როგორც პროცესი
.....	.....
გრძნობა	გონება“.[1]

როგორც ვხედავთ, სქემის ძველ ვარიანტში უფრო მკვეთრი იყო გრძნობა-გონების დაპირისპირება. სწორედ ეს დაპირისპირება იყო და არის წყარო ზოგიერთი გაუგებრობისა, რომლის გასაფანტავად ბრეჰტს მრავალჯერ დასჭირდა საჯაროდ გამოსვლა. სქემას მისთვის ყოველთვის პირობითი მნიშვნელობა ჰქონდა. „ეპიკური“ და „დრამატული“, რაციონალური და ემოციური არასოდეს არ ყოფილა კონტრადიქტორული ცნებები, ხოლო კატეგორიებისა და ფორმულირების მიხედვით აგებული სქემა – დოგმატური პრინციპების უცვლელი კოდექსი. ანტიდოგმატიზმი და მუდმივი შემოქმედებითი ძიება ბრეჰტის სტიქია იყო.

„ეპიკური“ თეატრის აღნიშნული ძირითადი ნიშნები ბრეჰტმა შეიმუშავა საკუთარი შემოქმედებისა და თეატრალურ-პრაქტიკული მოღვაწეობის საფუძველზე. აქედან მთავარია მისი თანამშრომლობა მუშათა თეატრალურ დასებთან, პროლეტარულ-პოლიტიკურ თეატრთან და შემოქმედებითი ისტორია პირველი „ეპიკური“ პიესებისა: „კაცი კაცია“ და „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“. ერთი შეხედვით მოულოდნელია, რომ ბრეჰტი „ეპიკური“ თეატრის პრინციპებს იმ ნაწარმოების „შენიშვნებში“ გვაცნობს, რომელსაც ოპერას უწოდებს. არსებითად აქ მოულოდნელი არაფერია. ჯერ ერთი, ბრეჰტისეული „ოპერა“, ისეთი როგორიც „მაჰაგონია“, „ეპიკური“ თეატრისათვის არის გამიზნული. მეორეც ის, რომ თვისებრივი გარდაქმნისა და განახლების მოთხოვნა, რასაც ბრეჰტი გაბედულად აყენებდა მა-

[1] Brecht, Versuche, Heft 1-4, S. 103-104.

შინდელ გერმანიაში, პირდაპირ ეხებოდა საოპერო თეატრებსაც. მხედველობაშია მისაღები ის გარემოებაც, რომ ამ დროს, 20-იან წლებში, ვაიმარის რესპუბლიკის საოპერო თეატრების რეპერტუარში წამყვანი ადგილი ეკავათ ჰენდელისა და ვაგნერის ოპერებს, რომელთაც იმპერიალისტური ბურჟუაზია აყალბებდა და ნაციონალისტურ-შოვინისტური პროპაგანდისათვის იყენებდა. სწორედ ამან განაპირობა „მემარცხენე" რადიკალიზმი ბრეჰტისა, რომელმაც არა მარტო დასახელებული კომპოზიტორების შემოქმედების ფალსიფიცირების წინააღმდეგ გაილაშქრა, არამედ უარყო რომანტიკულ და ისტორიულ-მითოლოგიურ სიუჟეტებზე შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებების საჭიროებაც. მას მიაჩნდა, რომ ასეთი ნაწარმოებები ასუსტებდნენ რევოლუციური ბრძოლის პათოსს.

„შენიშვნების" ბოლოს ბრეჰტი წერს: „ოპერა „მაჰაგონი" დაწერილია ორი წლის წინათ, (1928/29 წლებში). მომდევნო ნამუშევრებში ვეცადე, რაც შეიძლებოდა წინ წამომეწია დიდაქტიკური, თანაც კულინარიულის ხარჯზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყოველნაირად ვეცადე დატკბობის საშუალებებიდან მიმეღო დიდაქტიკის საშუალებები, ხოლო გასართობი დაწესებულებები მორალური ზემოქმედების ადგილად გადამექცია". ბრეჰტმა ეს პირობა მართლაც შეასრულა, როგორც „სასწავლო" და „ეპიკური" პიესების ავტორმა. ამავე დროს, მომდევნო წლებში ის სხვა საფუძველზე და სხვა ასპექტში კვლავ ლაპარაკობს ბურჟუაზიული დრამისა და თეატრის კრიზისზე, თეორიულად ასაბუთებს „ეპიკური ფორმის" აუცილებლობას და ისტორიულ კანონზომიერებას. მხედველობაში გვაქვს 1930-31 წლებში დაწერილი ფრაგმენტები, რომელიც მისი „თეატრალური წერილების" პირველ ტომში გაერთიანებულია სათაურებით: „გზა დიდი თანამედროვე თეატრისაკენ" (1930) და „დიალექტიკური დრამატურგია" (1931).

„დიდი თანამედროვე თეატრი", „ახალი კოლექტიური თეატრი" მხოლოდ „ეპიკური" შეიძლება იყოს — ასეთია ბრეჰტის თეზისი. მან კარგად იცის, რომ გზა მომავლის დიდი თეატრისაკენ რთულია და გრძელი. ამ გზას ყველა ვერ გაივლის. ბურჟუაზიას, მაგალითად, არ აინტერესებს ეს გზა, გზა მომავლისა, ვინაიდან სული ეხუთება ეკონომიკური და სულიერი კრიზისის მარწუხებში. მისი იდეოლოგები ისტორიულ წარსულს თავიანთი

კლასის სასარგებლოდ კითხულობენ. ბურჟუაზიული თეატრიც „ახლად ასაღებს ძველის ვარიანტებს". ბურჟუაზია აყალიბებს ისტორიულ და კულტურულ ტრადიციებს, „ნამდვილი რევოლუციური საქმის გაგრძელებისათვის ტრადიცია აუცილებელია, – წერს ბრეჰტი, – შემტევი კლასები უნდა ცდილობდნენ წესრიგში მოიყვანონ თავიანთი ისტორია. ჩვენ, მაგალითად, ტრადიციის ძიებისას უკანასკნელი ასი წლის (1830-1930) დრამატურგიული ლიტერატურის მრავალ ტენდენციათაგან შევარჩიეთ ტენდენცია ეპიკური ასახვისაკენ". ძიების პროცესში, მსჯელობს ბრეჰტი, მივედით ნატურალიზმამდე, რომელმაც რუსული და ფრანგული რომანების გასცენიურებით დრამას ეპიკური ელემენტები შესძინა. მართალია, შემდეგ ოფიციალური კრიტიკის შემოტევის შედეგად „ნატურალიზმმა უღალატა და მიატოვა საკუთარი ტენდეციები", მაგრამ ის, რაც გააკეთა, დავიწყებას არ მისცემია. ნატურალისტურ ნაწარმოებებს შორის ბრეჰტი გამოჰყოფს ჰაუპტმანის „ფეიქრებს", რომელიც, მისი აზრით, თავისი თემით საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს.[1]

თანამედროვეობის დიდი თეატრი, თანახმად ბრეჰტის კონცეფციისა, თავისი მეთოდოლოგიური საფუძვლებით არსებითად განსხვავდება ბურჟუაზიული თეატრისაგან, რომელიც „მოითხოვს მხოლოდ საქონელს, ნედლეულს იმისათვის, რომ გადააქციოს იგი ისევ საქონლად ისეთი აპარატის მეშვეობით, როგორიც თვით არის".[2] ასეთი თეატრი, ცხადია, ვერ ეგუება ახალ დრამატურგიას, რომელიც „თავისი შინაგანი ბუნების გამო მთელი ძალით უპირისპირდება არსებულ თეატრს, მის შენობას, სცენას, ადამიანს და ისწრაფვის ამ თეატრში (მაყურებლის ჩათვლით) მოახდინოს სრული გადატრიალება".

თანამედროვე ბურჟუაზია, ბრეჰტის მიხედვით, ყოველნაირად ცდილობს ბურჟუაზიული დრამის განახლებას, ახლის საფარქვეშ ძველის ვარიანტებს აკოწიწებს. მაგრამ რომელი ვარიანტიც არ უნდა ავიღოთ, საბოლოოდ ხელში შეგვრჩება ბურჟუაზიული დრამა და მეტი არაფერი. ნატურალიზმი, „უხეში და ზედაპირული რეალიზმი", ბრეჰტის აზრით, არსებითად ვერ გასცდა ბურჟუაზიული დრამის ფარგლებს. „ეპიკურმა" დრამამ შეძლო „აემეტყველებინა რეალური სინამდვილე, რეა-

[1] Schriften zum Theater, I. 247- 248 (A).

[2] იქვე, გვ. 263.

ლური ადამიანი“ (ბრეჰტი). „ეპიკური“ დრამების ავტორებს „შენიღბულ რომანისტებს“ ეძახიან და ბრალად სდებენ საკუთრივ „დრამატურგიულის“ საზღვრების დარღვევას. სინამდვილეში მათ მოშალეს არა მხოლოდ დრამის ტრადიციული უანრული საზღვრები, არამედ შეცვალეს დამოკიდებულება ასახვის ობიექტისადმი საერთოდ. ადამიანი, ინდივიდი „ეპიკური“ პიესების ავტორებმა წარმოაჩინეს როგორც საზოგადოების წევრი, სოციალური ფენომენი, მისი ქმედება სცადეს აეხსნათ საზოგადოებრივი ურთიერთობის საფუძველზე, ხოლო სინამდვილე განეხილათ მოძრაობასა და ცვალებადობაში და არა როგორც „მკვდარი საგნების“ ერთობლიობა. ამრიგად, ბრეჰტის მტკიცებით, „ეპიკურმა“ დრამატურგიამ უარყო ნატურალისტებისა და იმპრესიონისტების ემპირიზმი და მხატვრული ასახვისათვის მატერიალისტური დიალექტიკა მოიმარჯვა. აქ ბრეჰტი პირველად ხმარობს ცნებას – „დიალექტიკური დრამატურგია“ და წერს: „დიალექტიკურმა დრამატურგიამ პირველად ძალა მოსინჯა უპირატესად ფორმისა და შინაარსის სფეროში. იგი არ იყენებდა ფსიქოლოგიასა და ინდივიდებს. აშკარად გამოხატული ეპიკური მანერით მან მდგომარეობა წარმოადგინა პროცესებად“. ტიპური სახეები, განაგრძობს ბრეჰტი, ნაჩვენები იყო მხოლოდ სხვა ტიპურ სახეებთან მიმართებაში. სხვაგვარად ახსნა პერსონაჟების ქმედებაც და ა. შ. „საბოლოოდ, დაასკვნის ბრეჰტი, ამ მოძრაობამ მიზნად დაისახა მთელი თეატრის, მასთან ერთად მაყურებლის შეცვლაც. მან მოითხოვა თეატრის, როგორც საზოგადოებრივი დაწესებულების ფუნქციის შეცვლა, არც მეტი და არც ნაკლები“...[1]

„დიალექტიკური დრამტურგიის“ ფრაგმენტები, ბრეჰტის სიტყვებით, დაწერილია „იმის დასახასიათებლად, თუ როგორი რევოლუციური როლი ითამაშა დიალექტიკამ ყველგან, სადაც კი შეიჭრა, აგრეთვე იმის საჩვენებლად, რომ იგი (ე. ი. დიალექტიკა – ზ. ჭ) ბურჟუაზიული იდეებისა და დაწესებულების ყველაზე კარგი მესაფლავეა“.[2]

„დიალექტიკური დრამტურგიის ფრაგმენტები მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია იმ ვრცელი კონსპექტისა, რომელიც ბრეჰტის შენიშვნებმა და ჩანაწერებმა შეადგინა 20-იანი წლების

[1] Schriften zum Theater, I. 274 (A).

[2] იქვე, გვ. 262.

ბოლოსა და 30-იანი წლების დასაწყისში. კონსპექტში გამოქვეყნებული და არქივში დაცული მასალები ნათელს ჰფენს იმას, თუ როგორ გულმოდგინედ სწავლობდა ბრეჰტი მარქსისტულ ფილოსოფიას, პოლიტიკურ ეკონომიას, უცხოელ და გერმანელ მეცნიერთა შრომებს.

„დიალექტიკური დრამატურგიის" ფრაგმენტები, კერძოდ, უნდა განვიხილოთ ორგანულ მთლიანობაში იმ ჩანაწერებთან, რომლებსაც გამომცემლები აერთიანებენ საერთო სათაურის ქვეშ — „დიალექტიკის შესახებ".[1] დასახელებული მასალების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბრეჰტი ცდილობს მატერიალისტური დიალექტიკა აღმავალ რევოლუციურ კლასსა და საზოგადოებრივ პრაქტიკას დაუკავშიროს. მას სჯერა, რომ „ნამდვილი დიალექტიკის გამოყენებამ ამ საზოგადოებრივი წყობილების პირობებში მაშინვე და უშუალოდ უნდა მიგვიყვანოს რევოლუციურ ქმედებამდე და ორგანიზაციებამდე". ფეოდალიზმთან კლასობრივი ბრძოლის ვითარებაში, მსჯელობს ბრეჰტი, ბურჟუაზიამ შეიმუშავა თავისი დიალექტიკა, რომელსაც ჰეგელმა „დიდებული შენობის" სახე მისცა. მაგრამ „ეს მოხდა იმ დროს, როცა რევოლუციის ხანა დამთავრებული იყო და ბურჟუაზია კლასობრივი წინააღმდეგობის მორიგებაზე, განვითარების შეჩერებაზე ზრუნავდა". სწორედ ამ ეტაპზე მიიღო პროლეტარიატმა ბურჟუაზიული დიალექტიკა, გამოამუღავნა დიდი შემოქმედებითი ენერგია, ბრეჰტის სიტყვებით, მოახდინა ძველის „ექსპროპრიაცია და განადგურება". ამ ეტაპზე, განაგრძობს ბრეჰტი, „ბურჟუაზია არის დიალექტიკის ცუდი, შემაფერხებადი რეფერენტი. თავის მდგომარეობის გამო უკეთესი რეფერენტია პროლეტარიატი... ბურჟუაზიას არ ძალუძს პრინციპები, რომლებიც წარსულში გამოიმუშავა, აწყმოში, მით უფრო მომავალში გამოიყენოს. იყო ისტორია, ახლა აღარ არის. შემდგომ ისტორიას სხვა მწერალი წერს" (ფრაგმენტი „პროლეტარული დიალექტიკა").[2]

ბურჟუაზიული დიალექტიკისა და ჰეგელის ასეთი შეფასების შემდეგ კანონზომიერია, რომ ბრეჰტი აკრიტიკებს იდეალისტურ ფილოსოფიას (ფრაგმენტები „კანტის შეუცნობელი საგანი თავისთავად", „იდეალიზმის შესახებ" და სხვ.). ცდილობს

[1] Schriften zum Politik.., I, 243 ff (A).

[2] იქვე, 248-250 (A).

სოციოლოგიის, კულტურისა და აზროვნების სფეროებში მარქსისა და ლენინის აზრების გამოყენებას (ჩანაწერები – „ობიექტივიზმი“, „თეზისები ზედნაშენის თეორიისათვის“ და სხვ.).

ბრეჰტი დიალექტიკის, დიალექტიკური აზროვნების შესწავლასა და გავრცელებას მოითხოვს. ერთ დროს, მას საამისოდ „დილექტიკოსთა საზოგადოების“ შექმნაც კი მიაჩნდა მიზანშეწონილად. ის დარწმუნებულია, რომ „აზროვნების ყველა კატეგორიის დიალექტიზირება გარდაუვალია...“, ხოლო თვით დიალექტიკურ აზროვნებას ასე აფასებს: „დიალექტიკური აზროვნება, რომელიც ეკონომიკის სფეროში გამოვლინდა და თავის არსებობას პროლეტარიატის არსებობას უმადლის, სულ უფრო და უფრო ვრცელდება სხვა სფეროებშიც, მაგრამ აზროვნების პროლეტარულ ფორმად რჩება“.[1]

ბრეჰტის ჩანაწერები, თეზისები, ფრაგმენტები და შენიშვნები, როგორც ვთქვით, უნდა განვიხილოთ, როგორც კონსპექტი ან „სამუშაო ჟურნალი“, როგორც მას თვითონ უწოდებდა. ბუნებრივია, რომ კონსპექტსა თუ „სამუშაო ჟურნალში“ არ იქნება დასრულებული ანალიზი და ვრცელი მსჯელობები. ყოველგვარი სახის ჩანაწერები უნდა განვიხილოთ მხატვრულ ნაწარმოებებთან და თეორიულ შრომებთან ერთად, რათა სრულად წარმოვიდგინოთ ბრეჰტის ფენომენი. როგორი ხარვეზებიც არ უნდა ჰქონდეს მის ნააზრევს, აშკარაა, რომ „ეპიკური“ თეატრის ქომაგი იმ დროისათვის პროგრესულ პოზიციაზე დგას.

ა.) ბრეჰტი და დიობლინი

ფრაგმენტებში – „დიალექტიკური დრამატურგია“ ბრეჰტი ადასტურებს, რომ „ახალმა დრამატურგიამ მიაღწია ეპიკურ ფორმას... წარმოაჩინა მისი დოკუმენტური ხასიათი“ ეს პროცესი, ბრეჰტის აზრით, წარმოუდგენელია „დიდი ეპიკოსის“ ალფრედ დიობლინის გარეშე, რომელიც თავისი შემოქმედებით თავიდანვე უწყობდა ხელს „ეპიზირების“ ტენდენციას დრამატურგიაში. უფრო მეტიც, თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ ალფრედ დიობლინის მხატვრულმა ნაწარმოებებმა და

[1] Schriften zum Politik..., I, 121.

თეორიულმა შრომებმა უშუალო ზეგავლენა მოახდინეს ბრეჰტის „ეპიკური“ სტილის თავისებურებებზე. საკმარისი იქნება გავიხსენოთ დიობლინის ე. წ. „ჩინური“ რომანი „ვანგ-ლუნის სამი ნახტომი“ (1915), უტოპიური რომანი „მთები, ზღვები და გიგანტები“ (1924), მითოლოგიური პოეტური ეპოსი „მანას“ (1927), მათში წარმოსახული მითოლოგიურ-უტოპიური სამყარო, ეგზოტიკური გარემო და ძალაუნებურად მოგვაგონდება ბრეჰტის „ბაალის“, „დიკიჰტის“, „კაცი-კაციას“ ზოგიერთი სცენა და პერსონაჟი, მოქმედების ფონი და ადგილი, ცალკეული გეოგრაფიული სახელწოდებები. უნდა ვიფიქროთ, რომ „კეთილი ადამიანის“ თემის დამუშავებაც ბრეჰტმა დიობლინის უშუალო გავლენის შედეგად დაიწყო. როგორც თვით დიობლინი ამბობს, უკვე „მანასშია“ დასმული კითხვა, თუ „როგორ ცხოვრობს კეთილი ადამიანი ამ საზოგადოებაში“. უფრო საფუძვლიანად ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა სცადა მწერალმა ცნობილ რომანში – „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“ (1929). 1930 წელს, როგორც არქივში დაცული ფრაგმენტი გვიჩვენებს (არქივის ნომერი 464), ბრეჰტი იწყებს მუშაობას „კეთილი ადამიანის“ თემაზე, რაც 1940 წელს დაასრულა პიესით „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. თვით ბრეჰტიც არ უარყოფს დიობლინის გავლენას, მრავალჯერ ახსენებს და იმოწმებს მას ლიტერატურული ტრადიციების მიმოხილვის დროს. ბრეჰტს თავიდანვე მოსწონდა დიობლინის წერის მანერა, ეპიკური თხრობის მაღალი კულტურა და ჟანრული ნორმებისადმი თავისუფალი დამოკიდებულება. ბრეჰტი იმასაც ამჩნევს, რომ დიობლინის ადრინდელ ნაწარმოებებს „ბევრი რამ აქვს საერთო „წმინდა ხელოვნებასთან“, მაგრამ უკვე 1928 წლის ოქტომბრის წერილში „დიდი ეპიკოსისადმი“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ რომანების დრამატიზირება სავსებით შესაძლებელია და ნიმუშად ასახელებს დიობლინის „ვანგ-ლუნსა“ და „ვალენშტაინს“. ამავე დროს ბრეჰტი დიობლინს აცნობებს, რომ ეძებს ფორმას, რომელიც შესაძლებელს გახდის სცენაზე იმ განსხვავების ჩვენებას, რომელიც მის (დიობლინის) და თომას მანის რომანებს შორის არის.[1] უნდა ვიფიქროთ, რომ ბრეჰტს იზიდავდა „ვანგ-ლუნისა“ და „მანასის“ პარაბოლური სტილი, „ვალენშტაინის“ ისტორიული მასალა, ისტორიულისა და მითოლოგიურის გამოყენება ისეთი სოციალური თემის

[1] Schriften zur Literatur..., I, 84 (A).

დამუშავებისათვის, როგორიცაა „კეთილი ადამიანის ხვედრი ჩვენს საზოგადოებაში“ (დიობლინი). ყოველივე ამას ბრეჰტი, ჩვენი აზრით, უპირისპირებს თომას მანის ადრეულ რომანებს, განსაკუთრებით „ჯადოსნურ მთას“, რომელსაც ის 20-იან წლებში უარყოფითად აფასებდა. როგორც 1926 წელს ზოგიერთი კრიტიკული წერილიდან ჩანს, „ჯგუფი 1925“-ის წევრს ბერტოლტ ბრეჰტს (ამ ჯგუფს ეკუთვნოდა ალფრედ დიობლინიც) აღიზიანებდა თომას მანის „ასოცირებული წერის მანერა“ – ფორმის შენარჩუნების მიზნით „ერთი წინადადების მეორეზე გადაბმა“, ხოლო „ჯადოსნური მთის“ ავტორს აკრიტიკებდა სინამდვილისაგან განდგომისა და „რომანის მოძველებული ფორმების გამოყენების“ გამო. იოჰანეს ბეხერის „ლუიზიტიც“ კი ბრეჰტისათვის მაგალითია იმისა, თუ როგორ „დაზარალდა შესანიშნავი მასალა რომანის ძველი ფორმის და განსაკუთრებით, ასოცირებული წერის მანერის შედეგად“.[1] თომას მანისადმი ბრეჰტის კრიტიკული დამოკიდებულება, რაც ძირითადად 20-იან წლებში „მემარცხენეობის საყმაწვილო სენის“ შედეგია, რამდენადმე მხოლოდ 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან შეიცვალა, დიობლინი კი ბრეჰტთან ერთად ამაგრებდა „ეპიკური“ დრამის საფუძვლებს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა დიობლინის რომანს „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“ (1929), რომელიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტიპური „ეპიკური“ რომანია და მისივე ვრცელ თეორიულ შრომას „ეპიკური ნაწარმოებების აგებულება“ (1929), რომელშიც ჩამოყალიბებულია შეხედულებები ეპოსსა და დრამაზე, ეპიკურსა და დრამატულზე. ცნობილია, რომ თავიდანვე ბრეჰტი ბევრად უფრო ახლოს იყო ქვეყნის მოწინავე ძალებთან, ვიდრე დიობლინი. ისიც ფაქტია, რომ ბრეჰტის მსოფლმხედველობა სულ სხვა მეთოდოლოგიურ საფუძველზე განვითარდა. მიუხედავად ამისა, „ეპიკური ფორმის“ ძიების პროცესში ბრეჰტმა შემოქმედებითად აითვისა დიობლინის მხატვრული გამოცდილება და თეორიული პრინციპები. აშკარაა, რომ დასახელებული რომანისა და თეორიული შრომის მნიშვნელობა ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრალური სისტემისათვის დიდია. ცხადია, მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ ბრეჰტი აქტიურად თანამშრომლობდა როგორც პისკატორთან, ასევე დიობლინთან. ძალიან

[1] იქვე, გვ. 63, ff.

ხშირად ერთად მსჯელობდნენ და ამუშავებდნენ საკითხებს, რომელთაც შემდეგ ინდივიდუალურად და ორიგინალურად იყენებდნენ პრაქტიკაში. ამ გზით უნდა იყოს მიღებული ბრეჰტის „თეატრის დრამატული და ეპიკური ფორმის“ ცნობილი სქემა, რომელსაც უკვე გავეცანით.

„ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“, ცხრა წიგნად ანუ თავად არის დაყოფილი, ყოველ თავს წამძღვარებული აქვს მოკლე შესავალი, რომლითაც ავტორი გვატყობინებს ბიბერკოფის ცხოვრებაში მომხდარ ზოგიერთ ფაქტს, მის სულიერ მდგომარეობას, მიგვანიშნებს იმაზეც, თუ რას აპირებს ბერლინერი მუშა მომავალში, როგორია მისი აზრები. მოკლე შესავლის შემდეგ იწყება ამბის მხატვრული თხრობა. ყოველი თავი დანაწევრებულია ქვეთავებად, ანუ ქვენაწილებად, როგორც შესავალში, ასევე საკუთრივ რომანის ტექსტში. უპირატესად ზოგიერთი ნაწილის დასასრულს ავტორი უშუალოდ გამოელაპარაკება ხოლმე მკითხველს, აწვდის მას დამატებით ცნობებს მომხდარ ფაქტზე, ან იმაზე, რაც უნდა მოხდეს. რომანის ასეთი ადგილები, რომლებშიც ზოგიერთი ჯოისის შინაგანი მონოლოგის გავლენას ეძებს, ძალაუნებურად გვახსენებენ „ეპიკური“ დრამის ავტორისეულ ისეთ ჩანართებს, როგორსაც ხშირად შევხვდით კომედიაში „კაცი კაცია“. „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“ მთლიანად, თავისი სტრუქტურით ახლოსაა „ეპიკურ“ დრამასთან. ამიტომაც იყო, რომ ბრეჰტი მას თვლიდა პროზაულ ნაწარმოებად, რომლის „ეპიკური“ გასცენიურებაც ადვილად შეიძლებოდა. დიობლინის რომანში ისევე ჭარბად მოიძებნება „ეპიკური“ დრამის ელემენტები, როგორც „ეპიკურ“ დრამაში, კერძოდ — ბრეჰტის პიესებში — პროზაული ჩანართები. დიობლინის რომანმა ისე როგორც ბრეჰტის „ეპიკურმა“ ნაწარმოებებმა ერთხელ კიდევ დაადასტურა, რომ ჟანრობრივი საზღვრები დრამასა და რომანს შორის ბევრ შემთხვევაში პირობითია. ამასთან ერთად ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ როგორც ბრეჰტისათვის, ასევე დიობლინისათვის ჟანრობრივი აღრევა თვითმიზანი ან ფორმალური ექსპერიმენტი კი არ არის, არამედ გარკვეულ იდეურ საფუძველზე აღმოცენებული ისეთი სინთეზური მხატვრული ფორმის ძიებაა, რომელიც უკეთესად დაიტევს სოციალურ სინამდვილეს და ორგანული იქნება აქტუალური საზოგადოებრივი თემატიკისათვის, როგორც ვნახეთ,

ძიების პროცესში ბრეჰტმა მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. მიუხედავად მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობისა, ამავე სფეროში საინტერესო აზრებს გვთავაზობს დიობლინიც თეორიულ შრომაში – „ეპიკური ნაწარმოების აგებულება".[1]

დიობლინი ამოწმებს იმ დებულებას, რომ დრამის ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი დიალოგია, ხოლო ეპიკური ნაწარმოებისა – ამბის გადმოცემა. ამბის გადმოცემა, თხრობა, მისი აზრით, შეიძლება იყოს ნამდვილი, უშუალო, ანდა მიბაძვითი, იმიტირებული. როდესაც საგაზეთო ქრონიკა, ვთქვათ, რაიმე უბედურ შემთხვევას გვაუწყებს, ამბის გადმოცემა ნამდვილია, მაგრამ, როცა რომელიმე რომანისტი, მაგალითად, გმირის ყოვედღიურ საქმიანობას აგვიწერს ან მის ქცევას ახასიათებს, მწერალი აშკარად სცილდება სინამდვილეს, ცდილობს წარმოგვიდგინოს ყველაფერი ისე, როგორც ეს სინამდვილეში შეიძლება მომხდარიყო. ცხადია, ის ეყრდნობა თავის ცოდნას, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, მაგრამ მხოლოდ მხატვრული ფანტაზიით შეიძლება შეავსოს ის, რასაც სინამდვილის აღდგენის, მიბაძვის შედეგად გადმოგვცემს. ასეთ შემთხვევებში გადმოცემა იმიტირებულია, მიბაძვითია. ამბის ასეთი გადმოცემა ისე უნდა მოხდეს, რომ მკითხველმა დაგვაჯეროს. თუ დაჯერების, ნდობის მომენტი მოხსნილია, მაშინ მწერალი ვერ მიაღწევს მიზანს. ასეთი მსჯელობის შემდეგ დიობლინი დაასკვნის: ხელოვანი ახლოს უნდა მივიდეს საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, არ უნდა ღალატობდეს სინამდვილეს და სიმართლეს, უნდა იყენებდეს კონკრეტულ, რეალურ და ისტორიულ ფაქტებს, მაგრამ ძირითადად უნდა ეყრდნობოდეს საკუთარ ცოდნას და შემოქმედებითს ფანტაზიას, რომლის გარეშეც ხელოვნების ნაწარმოებები არ შეიქმნება. დიობლინი არ ივიწყებს მწერლის ენობრივ ნაკადს, რომელშიც სინამდვილე, სიმართლე და ფანტაზია ვლინდება. ამდენად ეპიკურ ხელოვნებაში კანონზომიერია ამბის გადმოცემის, თხრობის ორივე ფორმა, – როგორც ნამდვილი, უშუალო, ასევე მიბაძვითი, იმიტირებული. ანალოგიური აზრები, როგორც ვნახეთ, გატარებულია ბრეჰტის თეორიულ ნაწარმოებშიც. კერძოდ, აქ უნდა გავიხსენოთ მისი მსჯელობა საკუთრივ „ეპიკურზე" და ნაწარმოებები, რომლებშიც ის

[1] Döblin, Alfred. Der Bau des epischen Werkes (In: „Vertreibung der Gespenster". Berlin, 1968, S. 459 ff).

თემის სოციალური ჟღერადობის გაძლიერების მიზნით ფართოდ იყენებს უშუალო თხრობას, ისტორიულ ფაქტსა და საგაზეთო ქრონიკას, რეალური სინამდვილიდან აღებულ ამბავსა და მოვლენას.

ბრეჰტისათვის ძირითადად მისაღები უნდა იყოს აგრეთვე დიობლინის აზრები ეპოსისა და დრამის ბუნებაზე, მათი ჟანრული საზღვრების პირობითობაზე და ეპიკური ნაწარმოების სპეციფიკურ ნიშნებზე. დიობლინი უარყოფს გავრცელებულ შეხედულებას, რომ „დრამატურგი გვიჩვენებს ამჟამად მიმდინარე მოქმედებას, ხოლო ეპიკოსი მოგვითხრობს დამთავრებულ მოქმედებაზე...“ ის დოგმას უწოდებს იმ დებულებასაც, რომ დრამაში მოქმედება დიალოგის ფორმითაა გადმოცემული. „განსხვავება ეპიკოსსა და დრამატურგს შორის, — წერს დიობლინი, — მდგომარეობს იმაში, რომ დრამატურგის მიერ წარმოდგენილი მოქმედება მხედველობისა და სმენის ორგანოებისათვის უნდა იყოს მისაწვდომი, ხოლო ეპიკოსი ჩვენების ადგილად ფანტაზიას იყენებს. მხოლოდ ეს ადგილი, სცენა თუ ფანტაზია განასხვავებს ხელოვნების ამ სახეობებს ერთმანეთისაგან“. სხვა განმასხვავებელი ნიშნები მას არაარსებითად, პირობითად და დროებითად მიაჩნია. ხელოვნებას, დიობლინის აზრით, სტაბილური კანონები, ხელოვნებისათვის სავალდებულო, ერთობ ცოტა აქვს: „ხელოვანი თვით ქმნის ხელოვნების კანონთა უმრავლესობას“. მწერალს, ეპიკოსს სრული უფლება აქვს არ გამოიყენოს მხოლოდ ტრადიციული თხრობის ფორმა. ეპიკური ნაწარმოებების ავტორებს ის ურჩევს, „თამამად გამოიყენონ ლირიკულიცა და დრამატულიც“, დაარღვიონ ჰომეროსის, დანტეს, სერვანტესის ტრადიცია. მას მოსწონს ჟანრული ნორმების დარღვევის შემთხვევები შექსპირის დრამატურგიაში, ანტიკურ თეატრში... მისი დასკვნები ასეთია: „ეპიკური მხატვრული ნაწარმოების ფორმა არ არის მყარი. იგი უნდა ვითარდებოდეს მუდმივად, როგორც დრამა, თანაც ყველგან და ყოველთვის ტრადიციისა და მისი დამცველების საწინააღმდეგოდ... ჩემი მოწოდებაა, გახდეს ეპიკური ფორმა სრულიად თავისუფალი, რათა ავტორმა გამოიყენოს ასახვის ყველა საშუალება, რომელსაც მისი თემა მოითხოვს“. ნებისმიერ შემთხვევაში დიობლინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მთხრობელის ობიექტურობას, აგრეთვე ფაქტებსა და დოკუმენტებს, რომლე-

ბითაც. „თვით დიდი ეპიკოსი, ბუნება ლაპარაკობს“.[1]

თეორიულ შრომაში „ეპიკური ნაწარმოების აგებულება“, რომელიც დიობლინმა „ფრანც ბიბერკოფის ისტორიაზე“ მუშაობის დროს დაწერა, როგორც მოსალოდნელი იყო, განვითარებული და გავრცობილია ადრინდელი მოსაზრებები ეპოსსა და დრამაზე. საინტერესოა, კერძოდ, დიობლინის წერილი „შენიშვნები რომანზე“ (1917), მასში მან პირველად გამოთქვა აზრი იმის შესახებ, რომ ეპიკური ნაწარმოები შეიძლება ისეთ ნაწილებად დაიყოს, რომელთაგან თითოეულს დამოუკიდებელი არსებობის უფლება აქვს.[2] ეს აზრი სხვადასხვა ვარიაციით გაიმეორა თვით დიობლინმა, შემდეგ კი ბრეჰტმა. იგი დაკონკრეტდა და „ეპიკური“ დრამის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი გახდა ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკაში. „ეპიკური“ დრამა ხომ სწორედ ისეთი ნაწილებისაგან შედგება, რომლებიც ერთ ორგანულ მთლიანობას ქმნიან, მაგრამ ამავე დროს დამოუკიდებელი აზრობრივი მხატვრული ფუნქციებითაც გამოირჩევიან. „ეპიკოსმა დიობლინმა, – წერს ბრეჰტი დაახლოებით 1936 წელს სპეციალურ წერილში „ეპიკურ“ თეატრზე – შესანიშნავი დახასიათება მოგვცა, როცა თქვა, რომ ეპოსი განსხვავებით ტრადიციული დრამატურგიისგან, ასე ვთქვათ, მაკრატლით შეიძლება დავჭრათ ნაწილებად, რომლებიც სავსებით სიცოცხლისუნარიანი არიან.[3]

ალფრედ დიობლინმა თავისი ნაწარმოებებით (განსაკუთრებით რომანით – „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“) გააძლიერა დრამის ეპიზირების ტენდენცია. ბრეჰტი ყოველთვის მაღალ შეფასებას აძლევს წერისა და თხრობის დიობლინისებურ მანერას, რომანის სტრუქტურულ და მხატვრულ ელემენტებს, მსჯელობს ხოლმე ამ ელემენტების დისოციაციაზე დიობლინისა და დოს პასოსის შემოქმედებაში, დიობლინისა და ჯოისის ასოცირებული წერის მანერაზე და ა. შ. თავისი შეხედულებანი დიობლინზე ბრეჰტმა, შეიძლება ითქვას, შეაჯამა 1938 წელს, წერილ-

[1] Döblin, Alfred. Der Bau des epischen Werkes (In: „Vertreibung der Gespenster“, Berlin, 1968, S. 467-469 ff).

[2] Döblin A. Bemerkungen zum Roman (ibidem, 448)

[3] Brecht, Schriften zum Theater, III, 57 (A).

(„...Der Epiker Döblin gab ein vorzügliches Kennzeichen, als er sagte, Epik - könnt man im Gegensatz zu Dramatik sozusagen mit der Schere in einzelne Stücke schneiden, welche durchaus lebensfähig bleiben“).

ში „დიდი ეპიკოსისადმი“ მისი დაბადებიდან სამოცი წლისთავის გამო. წერილში ვკითხულობთ: „ძნელია წარმოვიდგინოთ, – წერს ბრეჰტი დიობლინს, – რომ ვინმემ მასების მოძრაობის ასახვა სცადა და თქვენი ამ სფეროში გზის გამკაფველი წერის ტექნიკა არ შეისწავლა. მასობრივ მოძრაობასა და მის განვითარებაში ინდივიდის ადგილის აღწერის დროსაც თქვენ ახალი პერსპექტივები გადაშალეთ ეპოსისათვის. ჩემი აზრით, ეპოსისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს თქვენს თეორიას ეპიკური ნაწილების ავტონომიის შესახებ და თქვენ დამოკიდებულებას „გაიგივების“ („აინფიულუნგის“) ფენომენისამი. დარწმუნებული ვარ, რომ ტექნიკური ხასიათის ამგვარი მითითებების გამო ვუპირისპირდები კონვენციონალური ესთეტიკის დამცველებს, მაგრამ ეს საჭიროა იმათი ლიტერატურული შემოქმედების დაცვისათვის, რომლებიც საზოგადოებრივ პროცესში ერევიან და ჩვენს ეპოქაში ადამიანთა თანაცხოვრების ასახვისაკენ მიისწრაფვიან. თქვენი ნაწარმოებები მე მიმაჩნია სიამოვნებისა და სწავლების განძსაცავად, რომლიდანაც ჩემმა საკუთარმა შრომებმაც ბევრი რამ შეიძინა. მერწმუნეთ, აღიარების ღირსეული ფორმა იქნება თუ ვიტყვით, რომ მე თქვენი ექსპლოატატორი ვიყავი“.[1] არ შეიძლება ბრეჰტის აღიარება არ გავიზიაროთ.

ბ.) „ეპიკური“ დრამის ფრაგმენტები

როცა დიობლინი „ფრანც ბიბერკოფის ისტორიას“ წერდა და „ეპიკური“ ნაწარმოების თავის თეორიას აყალიბებდა, ბრეჰტი, – „გელი გეის გარდაქმნის“ ავტორი და რეჟისორი, სხვა თემებთან ერთად „ჩიკაგოსა“ და „იოჰანას“ თემებით იყო გატაცებული. ამ თემებთან მნიშვნელოვანწილად არის დაკავშირებული ის „ეპიკური“ ხაზი ბრეჰტის დრამატურგიაში, რომელიც 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში „სასწავლო პიესების“ პროგრამასთან ერთად ვითარდება. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ის ფაქტი, რომ პიესა „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ 1929-30 წლებით არის დათარიღებული, არამედ ფრაგმენტებიც და ჩანაწერებიც, რომლებიც ბრეჰტს 1926-28 წლებიდან დარჩა. პირველ რიგში, აქ უნდა

[1] Döblin A. Vertreibung der Gespenster, 554.

დავასახელოთ „ყასაბი ჯო“, რომლისთვისაც, როგორც ელიზაბეტ ჰაუპტმანი გადმოგვცემს, ბრეჰტი თანამშრომლებთან ერთად გულმოდგინედ აგროვებდა და ამუშავებდა დოკუმენტურ მასალას კაპიტალისტური ქალაქის, ჩიკაგოს ბირჟის, საერთოდ კაპიტალიზმის ეკონომიკის შესახებ და ფრაგმენტი „პურის დუქანი“. „ჩაფიქრებული თეატრალური პიესის ფონისათვის, – წერს ბრეჰტი, – მესაჭიროებოდა ჩიკაგოს ხორბლის ბირჟა. მეგონა, რომ სპეციალისტებისა და პრაქტიკოსების გამოკითხვით მალე შევიძენდი საჭირო ცოდნას. საქმე არ გამოვიდა, დაგეგმილი დრამა არ დაწერილა, ნაცვლად ამისა დავიწყე მარქსის კითხვა. მხოლოდ ამის შემდეგ გაცოცხლდა ჭეშმარიტად ჩემი საკუთარი პრაქტიკული გამოცდილება და შთაბეჭდილებები...“.[1] ბრეჰტის ეს ჩანაწერი კიდევ ერთი დოკუმენტია იმისა, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევარში ბრეჰტი ინტესიურად სწავლობს მარქსიზმს, დაინტერესებულია კაპიტალიზმის პოლიტიკური ეკონომიის საკითხებით. პოლიტიკური სწავლების პერიოდმა გააძლიერა სოციალური თემატიკა ბრეჰტის მრავალფეროვან შემოქმედებაში. ეს მომენტი გამოჩნდა არა მარტო „სასწავლო პიესებში“, არამედ „ეპიკურ“ პიესებშიც, კერძოდ დრამატულ ფრაგმენტებში – „ეგოისტ იოჰან ფაცერის დაღუპვა“ (1927-30 წწ.), „პურის დუქანი“ (1929-30 წწ.) და დრამაში „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ (1929-30 წწ.).

დასახელებულ ფრაგმენტებს, როგორც ირკვევა, ბრეჰტი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ამას მოწმობს არქივში დაცული მასალები (თემის მონახაზები, სცენების სქემები, ეპიზოდების, სიმღერების, ლექსების ვარიანტები და სხვ.), რომელთაგან შედარებით უფრო დასრულებული რამდენიმე სცენა, სიმღერა და ლექსია გამოქვეყნებული. ამ გამოქვეყნებასაც თავისი ხანგრძლივი ისტორია აქვს. სცენები ლირიკული დანართებითა და ჩანართებით, რასაც ფრაგმენტებს ვუწოდებთ, მკითხველმა ფაქტიურად 1967 წელს მიიღო.[2]

ფრაგმენტებისადმი ინტერესს აძლიერებს ბრეჰტის ჩანაწერიც „სამუშაო ჟურნალში“ 1939 წლის 25 თებერვალს. ჩანაწერიდან ჩანს, რომ ბრეჰტი არ არის კმაყოფილი „გალილეის“ ფორმით, პიესაში დასმული პრობლემის მხატვრული გადაწყ-

[1] Hecht W. Brechts Weg zum epischen Theater, 77.

[2] Brecht, Gesammelte Werke, (S), Stücke, Band 7 (Anmerkungen, 2-3).

ვეტით. მას მიაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები მისთვის არის „დიდი უკანდახევა მხატვრული ტექნიკის თვალსაზრისით". მისი აზრით, საჭირო იყო თემის „ეპიკური" საშუალებებით დამუშავება, დრამატული ფორმის „ეპიკურით" შეცვლა. ამის შემდეგ იმავე ჩანაწერში ვკითხულობთ: ...უპირველეს ყოვლისა შესწავლილი იქნებოდა ფრაგმენტები – „ფაცერი" და „პურის დუქანი". „ორივე ფრაგმენტი ტექნიკის მიხედვით უმაღლესი სტანდარტია". ცხადია, რომ ბრეჰტი მაღალ შეფასებას აძლევს ფრაგმენტების თემის მხატვრულ დამუშავებას, ეს დამუშავება კი, როგორც ვნახეთ, „ეპიკურია".

„ეგოისტ იოჰან ფაცერის დაღუპვა", როგორც ჩანს, უნდა ყოფილიყო პიესა, რომელსაც უნდა ერვენებინა ომის დამღუპველი გავლენა ხალხის ცხოვრებაზე. ოთხი ჯარისკაცი – ფაცერი, კოინერი, ბიუშინგი და ლეები იმპერიალისტური ომის ბოლო წელს უარს ამბობენ ომის გაგრძელებაზე და გამორბიან ფრონტიდან, რათა ამით „დააჩქარონ ომის დამთავრება". ისინი ჩამოდიან ქალაქ მიულჰაიმში, სადაც ფაცერი ცხოვრობს. პირველი სცენა – „ფაცერი ქალაქ მიულჰაიმში დაბორიალებს" წარმოგვიდგენს ჯარისკაცს, რომელიც საჭმელს ეძებს. ქალაქი შიმშილობს, „მდიდარი უფრო გამდიდრებულა, ღარიბი სულს ღაფავს", მედუქნეებს პროდუქტები გადაუმალავთ, ვინც მოგებას იღებს, „არ უნდა ომი დამთავრდეს". ფაცერი ამაოდ ცდილობს გამონახოს საერთო ენა ყასბებთან, რომლებიც მას მუშტით უმასპინძლდებიან, მხოლოდ ერთი იქაური ახალგაზრდა ჯარისკაცი, რომელსაც „თავისი აზრი არა აქვს", შეპირდა მას დახმარებას მეორე დღისათვის. შემდეგი სცენა გვაცნობს ფაცერის სამ ფრონტელ ამხანაგს, რომელიც ლუკმა პურისათვის ქუჩაში გამოსულან. ისინი თავიანთ ვინაობას ვერ ამხელენ, ელოდებიან ფაცერს, ეძებენ ახალგაზრდა ჯარისკაცს, რომელიც მათ დახმარებას შეპირდა. ფაცერი იგვიანებს. ჯარისკაცი არ ჩანს. ბოლოს ყველანი ისევ ყასბებს მიადგებიან. ფაცერს კვლავ სცემენ. ამხანაგები მას არ ექომაგებიან, პირიქით ამბობენ, არ ვიცნობთო. აქ მთავრდება პიესის ფრაგმენტი, რომელსაც თავისუფალი ლექსით დაწერილი რამდენიმე ნაწყვეტი აქვს დართული. როგორც ჩანს, ეს ნაწყვეტები ავტორს უნდა შეეტანა დრამატულ ტექსტში, რათა მათ გარკვეული ფუნქციები შეესრულებინათ. პირველი ნაწყვეტი – „ფაცერ, წამოდი" საგუნდო სიმღერაა. გუნდი მოუ-

წოდებს ფაცერს დატოვოს საგუშაგო და ახალი ადგილი მოძებნოს. გუნდი ამართლებს ჯარისკაცის გადაწყვეტილებას, ზურგი შეაქციოს უაზრო ომს. გუნდის მომდევნო სიმღერის (ბრეჰტის აღნიშვნით – „მეშვიდე გუნდი“) აზრი ასეთია: „უსამართლობა ადამიანურია, მაგრამ კიდევ უფრო ადამიანურია ბრძოლა უსამართლობის წინააღმდეგ“. ბოლო ნაწილია – „კარგია ასე, ცუდია ასე! (გუნდი და მისი მოპაექრე გუნდი“). გუნდი ადასტურებს, რომ „ადამიანი, რომელიც სიკვდილისთვის არ დაბადებულა“, შიმშილობს, განსაცდელშია. და შემდეგ: „უსამართლობა იმდენია, რამდენიც წყალი. უბედურება მზესავით თავს წამოგადგება. ადამიანი ჭამს ადამიანს, როგორც თევზი თევზს“. მოპაექრე გუნდი ადამიანის ინტერესებს იცავს. „რაც ხდება, არ უნდა მოხდეს, შეცვალეთ სინამდვილე!“ – ასეთია მისი მოწოდება. შეუძლებელია იმის მტკიცება რომელი სცენისათვის ჰქონდა გამიზნული ავტორს „კარგია ასე, ცუდია ასე!“, მაგრამ ცხადია, რომ პირველი ნაწილი (გუნდი) იმის „ეპიკური“ ხასგასმაა, რასაც ჯარისკაცების ცხოვრება გვიჩვენებს, ხოლო მეორე ნაწილი (მოპაექრე გუნდი) ავტორისეული რეჩიტატივია, ისეთი, როგორსაც სხვა პიესებშიც შევხვდით.

ბევრად უფრო ვრცელია „პურის დუქნის“ გამოქვეყნებული ნაწილები (სამი სცენა, ხუთი ლექსი და სიმღერა). არქივში დაცული მასალა პირდაპირ მიუთითებს იმაზე, რომ ავტორი დიდი მონდომებით მუშაობდა პიესაზე, რომელსაც უნდა ეჩვენებინა, კაპიტალისტური სამყაროს ისეთი მანკიერებანი, როგორიცაა მასობრივი უმუშევრობა და მშრომელთა გაღატაკება. საარქივო აღრიცხვის მიხედვით დარჩენილი მასალა შეიცავს მანქანაზე დაბეჭდილ 165 გვერდს.[1] აქედან გამოქვეყნებულია შედარებით უფრო დასრულებული სცენები: „ბრძოლა გროშისათვის,“ „ქვრივი ქალის ნიობე ქვეკის შეშა,“ შეტაკება პურის გამო და ვაშინგტონ მაიერის სიკვდილი“. პირველ სცენას იწყებს უმუშევართა ჯგუფი. იგი მაყურებელს მიმართავს: „ნება მოგვეცით, მოგითხროთ ჩვენს გაჭირვებაზე, როგორ ვეძებთ მუდმივად საჭმელს, სამუშაოს... სამწუხაროდ, საჭმელსა და სამუშაოს მტკიცედ განაგებს უცნობი კანონები...“ ბედი გაუღიმებს პატარა ვაშინგტონ მაიერს. გაზეთებით მოვაჭრე ულისე სმიტი უმუშევრებისაგან მას ამოარჩევს და მოურიგდება, ათი გაზეთი გაყი-

[1] BBA, - 1352, 1353, 1354, 1355. u.a.

დოს ათი გროშის ფასად, აქედან გასამრჯელოდ ერთი გროში აიღოს, თანაც ბიჭს ეუბნება: „შენ არარაობა ხარ, სიცარილე ხარ, რომელიც პურს ეძებს, ცარიელი ხახა ხარ, რომელსაც საჭმლის თქვეფა უნდა... ათი გაზეთი შენთვის ყველაფერია, ყველაფერი, რაც ქვეყანას შენთვის მოუცია...“ უმუშევრები მაიერს არიგებენ, როგორ ივაჭროს, როგორ გაასაღოს გაზეთი, როგორი არიან ადამიანები: „იცოდე, გიგანტები არ ყიდულობენ სიმართლეს გიგანტებზე! ისწავლე, რომ ორნაირი ადამიანები არიან! მათი სურვილები განსხვავებულია, სხვადასხვაა მათი აზრები და საქმეები“. ხაბაზი მაინინგერი, დამზღვევი აგენტი ფლამი, შეშით მოვაჭრე როიტერი, „გადარჩენის არმიის“ მაიორი მოწყალებას გაიღებენ, გაზეთებს ყიდულობენ, ხაბაზის შეგირდი აიაქს იანუშეკი კი ბიჭს ცემს, გაზეთს წაართმევს, საფასურს არ იხდის. სასოწარკვეთილი ბავშვი აიაქსის დედას აცოდებს თავს. დიდი ხვეწნის შემდეგ მიიღებს გროშს, „რომელიც მისთვის ყველაფერია“. უმუშევართა ჯგუფი მაიერის ბედს შენატრის.

მეორე სცენის დასაწყისში ვეცნობით ქვრივ ქალს ნიობე ქვეკს: „მე ვარ ქვრივი ქვეკი, – ამბობს ის, – ვერ გადავიხადე ქირა, ბატონი მაინინგერი, რომელსაც ეს სახლი ეკუთვნის, მგზავნის ხოლმე აქეთ-იქით. ასე ვცხოვრობ ჩემი შვიდი მცირეწლოვანი ბავშვით მას შემდეგ, რაც ქმარი დაიღუპა...“ მაინინგერის დავალებით ქვეიკი შეშას შეუკვეთავს როიტერს. უმუშევრებს ჰგონიათ, რომ „ბედნიერი დღე დადგა“, სამუშაოს იშოვნიან, შეშას ხომ დაპობა დაჭირდება. ფლამი მაინინგერს დარჩენილ გადასახადს სთხოვს, თანაც უხსნის, რომ მისი დუქანი მალე დაიხურება, რადგან ვერ გაუძლებს კონკურენციას. „მე არ შემიძლია, – ეუბნება ფლამი მაინინგერს, – აგიხსნა მრეწველობისა და ვაჭრობის ერთობ დახლართული ურთიერთობა“, – მაგრამ ფაქტია, რომ „პატარა ბანკები ლიმონივით გამოწურა დიდმა ბანკებმა“. შეშინებული მაინინგერი უარს ამბობს შეშის მიღებაზე, ქვეკს ურჩობასა და თვითნებობას დააბრალებს, ხოლო როიტერს უმტკიცებს, რომ მას შეშა არ შეუკვეთია. დუქნის პატრონი და შეშით მოვაჭრე მალე მორიგდებიან და შეშის საფასურს ქვრივი ქალისაგან მოითხოვენ. ქვეკს არაფერი გააჩნია გარდა ძველი კარადისა და სავარძლისა. მაინინგერი საბრალო ქალს ოთახს დააცლევინებს, კარადასა და სავარძელს ქუჩაში გამოყრის, მათ გაყიდვას აპირებს. უმუშევრებიც გაცდენილი დროის

ანაზღაურებას ქვეკს სთხოვენ. არავინ აპირებს მოწყალების გაღებას. მხოლოდ „გადარჩენის არმიის“ წარმომადგენელი პოულობს გამოსავალს. იგი ქვეკს გადასცემს ავეჯის გამოსასყიდ მცირეოდენ თანხას, როგორც „ღვთის მოწყალებას“.

ამ სცენაშიც ხშირად ხდება ეპიზოდების და გამოთქმული აზრების კომენტირება. ამას აკეთებს როგორც უმუშევართა ჯგუფი, ასევე სცენაზე მყოფი პერსონაჟები, რომლებიც გაერთიანდებიან ხოლმე და შეაფასებენ მომხდარ ფაქტს. ლაპარაკობენ კონკურენციაზე, „გიგანტების ბრძოლაზე“, ჩაგრულთა მძიმე ხვედრზე, მაგრამ არავინ აპირებს უპასუხოს კითხვას, რატომ ხდება ასე. უმუშევრებს ისიც კი აშინებთ, რომ „გიგანტებს საფუძველი ერყევათ“. ისინი მხოლოდ ამის თქმას ახერხებენ: „როცა მდიდრები დაობენ, ღარიბი იცინის“.

უმუშევართა განწყობილება შეცვლილია მესამე სცენაში – „შეტაკება პურის გამო და ვაშინგტონ მაიერის სიკვდილი“. ისინი ახლა აღშფოთებული არიან მაინინგერის ძალადობით. დუქნის პატრონი აპირებს ქვრივ ქალს შეშა წაართვას. ქალის ინტერესებს იცავენ უმუშევრები, მათ შორის ყველაზე გაბედულია პატარა მაიერი. „გადარჩენის არმიის“ რაზმი მღერის: „მიაპყარით თვალნი მაღალ ღმერთს! ნუ იცქირებით სხვაგან. მიწიერი მხოლოდ დაცინვაა, ღმერთია ყოვლისშემძლე“... უმუშევრები პურის დუქნის დარბევას აპირებენ. მაინინგერი მდგმურებს იხმობს დასახმარებლად, მალე პოლიციაც მოდის. უმუშევრები ლანძღავენ მაინინგერსა და მოძალადეებს. პატარა მაიერი დუქნის პატრონს კაპიტალისტსა და „კაცობრიობის ნარჩენს“ უწოდებს, ხოლო ერთ-ერთ პოლიციელს ჯოხსაც კი უთავაზებს რამდენჯერმე. პოლიციელები კლავენ მებრძოლ ბიჭს. დარჩენილი უმუშევართა ჯგუფი ამბობს:

„ასე დაიღუპა ვაშინგტონ მაიერი დღეს, საღამოს შვიდზე,
ქუჩის კუთხეში, როგორც მებრძოლი
ერთი ქალის ინტერესებისათვის, თვით
მარტოხელა, უბინაო და საცოდავი...“

უმუშევართა ჯგუფის გარდა სცენაზეა „გადარჩენის არმიის“ რაზმი, მაინინგერის მდგმურები და პოლიციელები. ისინი ხშირად გვატყობინებენ რა მოხდა, ან რა უნდა მოხდეს. საკუთრივ

მოქმედება, თვით ფაქტი მხოლოდ რამდენჯერმე გათამაშდება სცენაზე. მოქმედებას ავსებს როგორც ცალკეული, ასევე ჯგუფური პერსონაჟების გამოსვლები. ამათგან მთავარი დრამატული ფუნქცია უმუშევართა ჯგუფს აქვს დაკისრებული. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჯგუფი თავისებური ქოროა, რომელიც აქტიურადაა ჩართული მოქმედებაში, წარმართავს მას, ხშირად მიგვითითებს კიდეც, რას მივაქციოთ ყურადღება. ლოგიკური მახვილის, დამატებითი ინფორმაციის, მოქმედების შევსებისა და კომენტირების ფუნქციას ასრულებენ ლექსები და სიმღერები, რომლებიც პიესის ფრაგმენტებთან ერთად არის გამოქვეყნებული. დაახლოებით შეიძლება განვსაზღვროთ ზოგიერთი მათგანის ადგილიც. „ბალადა ქვრივ ქვეკზე“, რომელიც გარითმული ლექსითაა დაწერილი, ალბათ, მეორე სცენისათვის იყო გამიზნული, რადგან ქვრივ ქალს და მის ოჯახურ მდგომარეობას გვაცნობს, უმუშევართა სიმღერა „გზა ქვევით!“ პირველ სცენას უფრო შეეფერება. სიმღერაში ისმის ჩაგრულთა სევდიანი ხმა, რომელიც გვაუწყებს, რომ „გზა მხოლოდ ქვევით მიდის“. პესიმისტურია თავისი ხასიათით ლექსიც „სუფი ვნახე ერთხელ“ და ა. შ. არავინ იცის, რა სახეს მიიღებდა საბოლოოდ „პურის დუქანი“, მაგრამ სადავო არ უნდა იყოს ის, რომ ჩვენ ხელთა გვაქვს ფრაგმენტი ტიპური „ეპიკური“ პიესისა, რომელსაც ბრეჰტი, როგორც ვთქვით, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. გარდა ამისა, „პურის დუქნის“ დარჩენილი ფრაგმენტი არის სწორედ ისეთი „ეპიკური ნაწილი, რომელსაც ამ სახითაც დამოუკიდებელი არსებობის უფლება აქვს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი „ეპიკური“ პიესის ნაწილია, რომელმაც შეიძლება სცენაზე აიდგას ფეხი და გარკვეულ მიზანს მიაღწიოს. ამაში საბოლოოდ დავრწმუნდით, როცა ბრეჰტის „პურის დუქანი“ „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე ვნახეთ (დაიდგა 1967 წელს, რეჟისორები მანფრედ კარგე და მათიას ლანგჰოფი). პიესის 1929-30 წწ. ფრაგმენტი რეჟისორებმა, როგორც თვითონ აღნიშნავენ, „მიიღეს როგორც ისტორიული დოკუმენტი და არა როგორც შემთხვევით დაუსრულებელი სამუშაო“. ფრაგმენტის მიხედვით მათ გაიაზრეს პიესა, რომელსაც უნდა აესახა მასობრივი უმუშევრობა გერმანიაში კაპიტალიზმის საერთო ეკონომიკური კრიზისის დროს. „პურის დუქანს“, – წერენ ისინი, – უნდა მოეთხრო იმდროინდელ სოციალურ მდგომარეობაზე, ბრძოლებზე ექს-

პლოატატორთა და ჩაგრულთა შორის, ბრძოლებზე პურისა, ბინისა და სამუშაოსათვის. ამ ბრძოლებისა და მშრომელთა მძიმე ხვედრის ჩვენებით პიესას „ზემოქმედება უნდა მოეხდინა მაყურებელზე, რათა გაეძლიერებინა მათი მისწრაფება საზოგადოებრივი სიტუაციის შეცნობისა და გარდაქმნისაკენ“. რეჟისორების განმარტებით, მათი პოზიცია ემყარება ბრეჰტის შემდეგ შენიშვნას: „შემსრულებელი: უმუშევართა გუნდი. უმუშევართა გუნდი მიუთითებს ჩაგრულთა მძიმე მდგომარეობაზე და აღნიშნავს, რომ მათ არ იციან კანონები, რომლებიც მათ ბედს განაგებს“. სწორია კარგესა და ლანგჰოფის აზრი, რომ პიესის ავტორს „მაყურებლის პროვოცირება“ უნდოდა, სხვაგვარად, მშრომელთა მასების მძიმე მდგომარეობასა და განზრახ ხაზგასმული „დიდი მოთმინების“ ჩვენებას მაყურებელი უნდა გამოეყვანა მოთმინებიდან და განეწყო გაბატონებული რეჟიმის წინააღმდეგ საბრძოლველად. მიზანი მიღწეული იქნებოდა მაშინ, თუ თეატრალური საშუალებებით წინ წამოვწევდით ბრეჰტის ჩანაფიქრს, პიესის ქვეტექსტს, რომელზეც პირდაპირ მითითებას მხოლოდ ერთხელ ვხვდებით, სახელდობრ, მესამე სცენაში. უმუშევართა ერთი ჯგუფი მიმართავს მეორეს: ნუთუ გგონიათ, რომ ერთი დუქნის დარბევა საქმეს უშველის... „აზრი აქვს მხოლოდ ჩვენს მუდმივ ბრძოლას თვით სახელმწიფოსა და დიქტატურისათვის“. ეს აზრი უნდა მიეტანა მაყურებლამდე „ბრძოლას ერთი გროშისათვის“, „შეტაკებას პურისათვის“ და ა. შ,. ამას აღწევს კიდეც „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი, მაგრამ რაც არ უნდა დადებითი უკურეაქცია ახლდეს ბრეჰტისეულ ნეგაციას, შთაბეჭდილება მაინც ისეთია, რომ წამყვანი პიესაში კრიტიკული და უარმყოფელი ძალაა.

დრამატული ფრაგმენტების სწორ წაკითხვასა და სცენურ განსახიერებას პირდაპირი კავშირი აქვს ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ თავისებურებასთან. ეს თავისებურება მოითხოვს, ბრეჰტის ყოველი ნაწარმოები, დიდი თუ მცირე, დასრულებული თუ ნაწყვეტი განვიხლოთ როგორც ერთიანი შემოქმედებითი პროცესის შედეგი, პროცესისა, რომლის მიზანია ისტორიულად აქტუალური პრობლემების დასმა და მათზე პასუხის ძიება, ცხადია, ისე, როგორც ეს დიდ ხელოვანს შეეფერება. მანფრედ ვეკვერთი, ბრეჰტის ყოფილი მოწაფე და თანამშრომელი, ლაპარაკობს ბრეჰტის მუშაობის განსაკუთ-

რებულ სტილზე, უფრო ზუსტად, მეთოდზე, რომელიც გულისხმობს „სინამდვილის შეცვლასთან დაკავშირებული კითხვების უპასუხოდ დატოვებას თვით სინამდვილის მის ცვალებადობაში წვდომის მიზნით“. ამ მეთოდითაა დაწერილი ფრაგმენტების სახით დარჩენილი პიესებიც. ცნობილია, რომ ბრეჰტს პიესაზე მუშაობის დასრულება უაღრესად პირობითად ესმოდა. პრემიერის შემდეგაც კი იგი არ წყვეტდა მუშაობას სპექტაკლებზე. ყოველი ახალი სპექტაკლი მისთვის იყო კონკრეტული ისტორიული სიტუაციის მიხედვით შექმნილი მოდელი, რომელიც შეიძლება დაიხვეწოს, განივრცოს და შეიცვალოს ახალი ვითარების შესაბამისად. მას უნდოდა მთელი მისი შემოქმედება ყოფილიყო ფესვმაგარი, მარად ცოცხალი ხე დიდი და პატარა ტოტებით, რომელთაგან ბევრს ხშირად გადაბელავდა ან გასხლავდა იმ მიზნით, რომ მათ ადგილზე ახალი ყლორტები გაზრდილიყო. ამით ის თვით ხის სიცოცხლისუნარიანობასაც ამოწმებდა ხოლმე. სწორედ ასევე შეიძლება წარმოვიდგინოთ ბრეჰტის მნიშვნელოვანი დრამატული ფრაგმენტები და განვსაზღვროთ მათი ადგილი მთელ შემოქმედებითს სისტემაში. დავიმოწმოთ ისევ ვეკვერთი: „აღნიშნული მეთოდის გაგებისათვის ფრაგმენტები ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც პიესები. ისინი პიესების დონეზე დგანან როგორც ტექნიკურად, ასევე მხატვრულად, მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულ ფაზაში წყდებიან. ამიტომაა, რომ პასუხებთან ერთად ისინი შეიცავენ კითხვების მთელ წყებას“... „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე „პურის დუქანი“ განსახიერებულია, როგორც „თამაში თამაშში“: თვით უმუშევრები გვიჩვენებენ „სპექტაკლს ნამდვილი ამბების მიხედვით“, როგორც ამას დასაწყისშივე გვაუწყებს აფიშა, რომელიც ერთ-ერთ უმუშევარს კისერზე აქვს ჩამოკიდებული. შემდეგ უმუშევართა ჯგუფს გამოეყოფა ხან ერთი, ხან რამდენიმე წარმომადგენელი, გაითამაშებენ რომელიმე სცენას და ისევ ქოროს უბრუნდებიან, რათა ყველამ ერთად ავტორისეული კომენტარი მოგვაწოდოს. როგორც ჩანს, სპექტაკლის ავტორებს უნდოდათ პიესა პარაბოლის გამოკვეთილი ფორმით წარმოედგინათ და ბრეჰტის ცნობილი ტრადიცია არ დაერღვიათ. თეატრალური ხაზგასმა ამისა აუცილებელი იყო, რადგან პიესის ნაწილები არ იძლევა საკმარის საფუძველს პარაბოლური სპექტაკლისათვის.

„პურის დუქანი“ ერთ-ერთი პირველია იმ მცირეოდენი პიესებიდან, რომლებშიც კონკრეტული თემა დამუშავებულია პირდაპირ, პირობით-ალეგორიული სცენების გარეშე. ასეთია მიღებული თვალსაზრისი, რომელსაც ჩვენ ძირითადად ვეთანხმებით. მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ პიესის ფრაგმენტში არის რაღაც განსაკუთრებული, ბრეჰტისეული. ჩვენი აზრით, ესაა დიდი სოციალური თემის დაკონკრეტების ისეთი ცდა, როგორსაც იშვიათად თუ შევხვდებით; ფართო ეპოქალურ მოვლენას დრამატურგი წარმოგვიდგენს ისე, თითქოს აქ არაფერია განსაკუთრებული, თითქოს ყველაფერი ცნობილია და ჩვეულებრივი. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ზოგადის და კონკრეტულის, თემისა და მასალის ორიგინალური დაპირისპირება, რასაც ბრეჰტი ხშირად მიმართავს ხოლმე. უფრო კონკრეტულად, ისეთი სოციალური პრობლემის მხატვრული დამუშავებისათვის როგორიცაა მასობრივი უმუშევრობა კაპიტალიზმის საერთო კრიზისის დროს, მან გამოიყენა არა რომელიმე მონოპოლიის ცენტრი ან ბირჟა, არამედ პურის დუქანი და გაქირავებული ძველი სახლი, სცენაზე გამოიყვანა არა კონცერნების მფლობელნი და ბანკების მსხვილი მოხელენი, არამედ დუქნის პატრონი და შეშით მოვაჭრე, დაზღვევის აგენტი და გაზეთის გამყიდველი. ასეთი დაპირისპირება აძლიერებს მკითხველზე და მაყურებელზე ზემოქმედებას, მათ „პროვოცირებას“, მათ ინტერესს ნაჩვენები სინამდვილის სოციალური ძირებისადმი. როცა ცნობილ გერმანელ დრამატურგს ჰელმუტ ბაიერლს თხოვეს, შეეფასებინა ბრეჰტის „პურის დუქანი“ , კერძოდ მისი დრამატული ფორმა, მან თქვა: „ყველაზე მშვენიერი ჩემთვის ამ პიესაში არის სიმარტივე, უბრალოება. მისი მიღწევა, როგორც ჩანს, ძნელია, თორემ თვით ბრეჰტიც ამ ტიპის ბევრ პიესას დაწერდა. „პურის დუქანი“ რომ პარაბოლა არ არის, ამას დანამდვილებით ვერ ვიტყვი. ყოველ შემთხვევაში აშკარაა, რომ ბრეჰტმა „პურის დუქანში“ ერთმანეთს დაუკავშირა დიდი განზოგადება და კონკრეტულობა, ყოველი წინადადება ემყარება ათასჯერ ცნობილ მაგალითს, მაგრამ ამავე დროს განსაკუთრებულია, განუმეორებელია. სწორედ ესაა უძლიერესი რეალიზმი“.[1]

„პურის დუქანთან“ დაკავშირებული მასალები ციტირებულია „ბელინერ ანსამბლის“, თეატრალური ცნობარი მისედვით.

1929-30 წწ. ბრეჰტი კიდევ ერთ პიესაზე მუშაობდა. როგორც ჩანს, იგი უნდა ყოფილიყო კომედია სათაურით „არაფრისაგან არაფერი“. „პურის დუქანთან“ ერთად გამოქვეყნებულია პიესის დასაწყისი, სონგი და ლირიკული დანართი გუნდისათვის. განსაკუთრებით საინტერესოა პიესის სტრუქტურა, რომელზეც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის გამოქვეყნებული პირველი სცენები. სცენების წამყვანი პერსონაჟია მოაზროვნე, რომელიც მსახიობებს ესაუბრება. მოაზროვნე სცენაზეა, სკამზე ზის და წარმოდგენის დაწყებას ელოდება. მსახიობებს მოუმზადებიათ ერთი „ამერიკული ტრაგედია“, მაგრამ მის ნაცვლად მოაზროვნეს უჩვენებენ პიესას, რომელიც „მისთვის მოამზადეს“. ესაა პიესა, რომელიც „ასახავს ადამიანის ცხოვრებას ადამიანთა შორის“. „რა გინდათ ამით დაამტკიცოთ?“ – ეკითხება მოაზროვნე. „ჩვენ არაფერი ვიცით“ – არის პასუხი. რადგან არაფერი იცით, განმარტავს მოაზროვნე, „არაფრისგან არაფერს მიიღებთ“, მაგრამ „ვინაიდან ადამიანი არაფერია, შეიძლება ყველაფერი გახდეს“. წარმოდგენის დაწყებამდე მოაზროვნე სიტყვით მიმართავს მსახიობებს: „მაქვს რამდენიმე სურვილი, თუ გინდათ, თქვენი ქმედებიდან ზოგი რამ სერიოზულად მივიღო, ნუ შეიმჩნევთ აღგზნებულებას, როგორც ეს ბრიყვებს ემართებათ, ბრიყვებს, რომლებიც აღგზნების დროს თითქმის ყველაფერს ამბობენ. ჩვენების პროცესში ძალიან ნუ გაბრაზდებით, დრო მომეცით, რომ თქვენი მოქმედება შევადარო იმ მოქმედებას, რომელიც მეხსიერებამ შემოინახა, ხოლო თქვენი აზრები იმ აზრებს, რომელთაც ვიცნობ. ნუ ითამაშებთ ისე, თითქოს ყველაფერი თავისთავად ცხადია, რასაც ადამიანი აკეთებს. ნუ მომიახლოვებთ მას, უმჯობესია დამაშოროთ, რათა უკეთესად დავინახო.

უპირველეს ყოვლისა, ჩემთვის მთავარია აქვე, სკამზე ისეთი განწყობილება შემექმნას, როგორიც მოაზროვნეს შეჰფერის, კერძოდ, განწყობილება სასიამოვნო, კვლევითი და მწიგნობრული“.

მოაზროვნის „სიტყვა მსახიობებისადმი“ ცალკე შეიძლება განვიხილოთ როგორც ადრინდელი თეორიული ფრაგმენტი, რომელშიაც გადმოცემულია პიესებში („კაცი კაცია“, „გამონაკლისი და წესი“) და ცალკეულ შენიშვნებში გამოთქმული აზრები ნაცნობი საგნისა და მოვლენის „უცხოდ ჩვენების“,

„მანძილის გრძნობის“, „კვლევითი განწყობილების“ შესახებ და სხვ. მოაზროვნის წინ მსახიობები გაითამაშებენ სცენას – „მწყემსები დაიქირავებენ ბოგდერხანს მწყემსად“. მოქმედება ხდება სადღაც მთაში, რომელსაც მოხუცი მწყემსი ტიბეტად მოიხსენიებს. მოხუცი და ახალგაზრდა მწყემსი ღატაკ ბოგდერხანს ლუკამპურის ფასად დაიქირავებენ დარაჯად, რათა უკეთ დაიცვან პირუტყვი ყაჩაღების თავდასხმისაგან. მათ სწორედ ბოგდერხანი შეარჩიეს, რადგან ის არის „ღატაკი, სუსტი, საცოდავი, იაფი, არარაობა“. მწყემსები მიდიან. ბოგდერხანი და მისი ცოლი ხარბად ჭამენ პურის ნარჩენებს. შემდეგი სცენიდან შევიტყობთ, რომ უცნობ ჯარისკაცებს რამდენიმე სული პირუტყვი დაუკლავთ და შეუჭამიათ. ბოგდერხანი იმალება. როცა მწყემსები დაბრუნდებიან, დარაჯს პურით აღარ უმასპინძლდებიან. სცენებს შორის ჩართულია მოაზროვნის საუბარი ბოგდერხანის როლის შემსრულებელთან. მოაზროვნე კმაყოფილია იმით, რომ მსახიობი თამაშობდა „ადამიანს-არარაობას, „არარაობის ფორმას“, არაფერს საზოგადოებრივი თვალსაზრისით“. მსახიობის პასუხი ამთავრებს საუბარს: „სწორედ საზოგადოების შემწეობით უნდოდა მას რაღაც გამხდარიყო“. ლირიკულ დანართში არის სონგი და ტექსტი გუნდისათვის.

დასახელებული პიესების ნაწყვეტებს ჩვენ არსებითად შევეხეთ მხოლოდ იმიტომ, რომ მათში მომავალი პიესებისა და ცალკეული სცენების კონტურები ჩანს. კერძოდ, ძალაუნებურად გვახსენდება „კავკასიური ცარცის წრის“ სტრუქტურა და შესავალი სცენა. საინტერესოა მოაზროვნის პერსონაჟიც. იგი უდავოდ პროტოტიპია იმ ფილოსოფოსისა, რომელიც დიალოგის ფორმით დაწერილ თეატრალურ-ესთეტიკურ ტრაქტატში – “სპილენძის შესყიდვა“ ბრეჰტის თეორიის ძირითად საკითხებზე მსჯელობს.

ფრაგმენტების განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ 1928-1930 წწ. ბრეჰტის შემოქმედებითი მუშაობის ძირითადი მიზანი „ეპიკური“ პიესის შექმნაა. ფრაგმენტებში მოსინჯულია გზა ამ მიზნისაკენ, მიზნის მიღწევად ამ ეტაპზე „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ უნდა ჩაითვალოს.

გ.) „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ და „დედა“, როგორც ახალი ეტაპი ბრეჰტის შემოქმედებით ევოლუციაში

თქმულებანი წმინდან იოჰანაზე თუ ჟანა დარკის ლეგენდარული თავგადასავალი ბევრმა მწერალმა გამოიყენა მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის (ვოლტერი, შილერი, ფრანსი, შოუ და სხვ.). ბრეჰტის პიესის ანალიზის დროს შეიძლება პარალელების ძიება სხვა მწერლების ანალოგიურ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში. პირველ რიგში, ამ თვალსაზრისით საინტერესოა შილერის „რომანტიკული ტრაგედია“ „ორლეანელი ქალწული“ და შოუს „დრამატული ქრონიკა“ „წმინდანი იოჰანა“ (ნაწილობრივ „მაიორი ბარბარაც“). აქვე უნდა დავასახელოთ ეპტონ სინკლერის რომანი „ჯუნგლი“, ელიზაბეტ ჰაუპტმანის პიესა „ჰეპი ენდ“ და თვით ბრეჰტის ფრაგმენტები „ყასაბი ჯო“, „პურის დუქანი“, რომელთა ანარეკლიც „სასაკლაოების წმინდან იოჰანაში“ ადვილი შესამჩნევია. საყურადღებოა ბრეჰტის შენიშვნა, რომელიც მან „იოჰანას“ „ცდების“ მეხუთე რვეულში გამოქვეყნებისას (1931) წაუმძღვარა: „მეცამეტე ცდა – „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“. მან უნდა გვიჩვენოს ფაუსტური ადამიანის განვითარების დღევანდელი საფეხური. პიესა შეიქმნა ელიზაბეტ ჰაუპტმანის „ჰეპი ენდის“ საფუძველზე. გარდა ამისა, გამოვიყენე რამდენიმე კლასიკური ნიმუში და სტილისტური ელემენტები...“.[1] გამოყენებულ კლასიკური ნიმუშებიდან უნდა დავასახელოთ შილერის „ორლეანელი ქალწული“ და გოეთეს „ფაუსტი“, მაგრამ აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ ეს გამოყენება უაღრესად თავისებურია. ბრეჰტი იყენებს დასახელებული ნაწარმოებების ცალკეულ სცენებს, ზოგიერთ მოტივსა და მონოლოგს, ბაძავს მათ, მაგრამ ეს მიბაძვა პაროდიაა. ბრეჰტის პაროდიის მიზანია ნაცნობი მოტივების უცნობად წარმოსახვა, ჩვეულებრივის უჩვეულოდ წარმოდგენა, გავრცელებული ამბის უცხოდ წარმოჩენა, ყურსშეჩვეულის უცნაურად გახმოვანება და არა კლასიკოსებისა და მათი მხატვრული ფორმის განქიქება, მათი ავტორიტეტის შერყევა. ასე უნდა გავიგოთ ფაუსტური თემის გამოყენება, კერძოდ, ის ტირადები (იოჰანასი, მაულერის და სხვების), რომლებიც დაწერილია ფაუსტის ცნობილი მო-

[1] Brecht, Versuche, Heft 5-8, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, S6.

ნოლოგის – „ორი სული ბინადრობს ჩემში“ მიხედვით, ადგილები პიესიდან, რომლებიც „ფაუსტის“ ფინალს მოგვაგონებენ (იოჰანას ადამიანური სათნოების განდიდება და ანგელოზთა გუნდი „ფაუსტიდან“), ბრეჰტის, იოჰანას გამოსვლები ამბოხებულ მუშათა წინაშე (პარალელი – შილერის ჟანა დარკი ჯარისკაცების წინაშე), სცენები, რომლებიც სიზმარსა და ხილვას შეიცავენ და სხვ. განსაკუთრებულ პაროდიულ ეფექტს ქმნის იოჰანას მონოლოგები, რომლებიც ხუთტერფიანი იამბით არის დაწერილი. შილერის „ორლეანელი ქალწულის“ ლექსს ბრეჰტი იყენებს სწორედ მაშინ, როდესაც პაროდიულად ჟღერს ამაღლებული სტილი და უსაფუძვლო პათოსი (მაულერისა და კრაიდლის მონოლოგები, მათი საუბარი ბაზარზე, ხორცის ფასზე და სხვ.). „სასაკლაოების იოჰანას“ ზოგიერთი სცენა ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ბრეჰტი შილერის „რომანტიკული ტრაგედიის“ სიუჟეტურ ხაზს მიჰყვება. გარეგნულად ეს მართლაც ასეა, მაგრამ არსებითად სცენების, სიუჟეტური ხაზის მიმსგავსებაც პარიოდული ხასიათისაა.

ბრეჰტის იოჰანა დარკი „შავი ჩალისქუდოსნების“ რაზმის ლეინტენანტია. ეს რაზმი წარმოადგენს რელიგიურ-ფილანტროპიულ ორგანიზაციას, ისეთს, როგორიც „გადარჩენის არმია“ იყო. რაზმისა და მის ხელმძღვანელს აწუხებს ამა ქვეყნად გავრცელებული „გეგმაზომიერი თვითნებობა, დაკანონებული უწესრიგობა და სისხლიანი არეულობა“; „არაადამიანურ კაცობრიობას“ წუთისოფელი ბრძოლის ასპარეზად გადაუქცევია. „ჩვენ მოწყალე ღმერთის ჯარისკაცები ვართ – ამბობს იოჰანა. ქუდების გამო გვეძახიან „შავ ჩალისქუდიანებს“. დაფდაფითა და დროშებით მივდივართ იქ, სადაც არეულობა და ძალმომრეობაა, რათა ყველას მოვაგონოთ მოწყალე ღმერთი, რომელიც დაივიწყეს, სულთა ჩვენთა მფარველი...“ არეულობაა ჩიკაგოს სასაკლაოებზე, ხორცის მთელი წარმოების მფლობელის, „ხორცის მეფის“ მაულერის, მსხვილი მრეწველების კრაიდლისა და ლენოქსის, ბირჟის მაკლერებისა და სხვა საქმოსნების ურთიერთკონკურენცია და ფინანსური მაქინაციები ძვირად უჯდებათ ათასობით დაქირავებულ მუშებსა და მათი ოჯახების წევრებს. ისინი შიმშილობენ, უმუშევართა რიცხვი თანდათან იზრდება, ვერ გაუგიათ რა ხდება, რატომ იხურება წარმოება, რატომ არ მუშაობენ, რატომ შიმშილობენ, რატომ

არიან ღარიბები, და აი, იოჰანა უხსნის მათ: „...არა იმიტომ, რომ კურთხეული არა ხართ მიწიერ სიკეთეთაგან, – ყოველი ხომ არ იქნება, – არამედ იმიტომ რომ არ აფასებთ უზენაესს. ამიტომ ხართ ღარიბები. თქვენ ესწრაფვით მდაბიო სიამოვნებებს, გინდათ ცოტა საჭმელი, მოწყობილი ბინა და კინო, მაგრამ ეს ხომ უხეში გრძნობადი სიამოვნებებია და მეტი არაფერი. სულ სხვაა ღვთის სიტყვა, ისაა ბევრად უფრო ფაქიზი, შინაგანი და რაფინირებული სიამოვნება... თქვენ არ იცით, როგორი ტკბილია ღვთის სიტყვა... ყველას გინდათ ზევით ამოხვიდეთ, მაგრამ რა არის ეს ზევით, ანდა როგორ უნდა ამოხვიდეთ?". როცა პასუხს ვერ მიიღებს, თვითონვე აგრძელებს: „...უხეში ძალით! ვითომ არ იცით, რომ მას არასდროს არაფერი მოუტანია, გარდა ნგრევისა. თქვენ გგონიათ, თუ ყალყზე შედგებით, დედამიწაზე სამოთხე იქნება. გამიგონეთ, სამოთხე კი არა, ქაოსი იქნება".

იოჰანა და „ქუდოსნები" ამშვიდებენ ამხედრებულ მუშებს. იოჰანა პირდება მათ, რომ მოაგვარებს საკონფლიქტო საქმეებს. ის თვითონ მიდის მაულერთან, ეცნობა სასაკლაოების მუშაობას, ღმერთის სახელით იცავს უმუშევრებსა და ღარიბებს, „ხორცის მეფეს" მოწყალებას თხოვს. ერთხელ მაულერი მართლაც გაიღებს „მოწყალებას": სასაკლაოებზე მუშაობა განახლდება, გაფიცული მუშებიც ადგილებზე ბრუნდებიან. იოჰანას ჰგონია, რომ მაულერს გული მოულბო, რომ სასაკლაოების პატრონში ადამიანურმა საწყისმა გაიღვიძა. „ხორცის მეფემ" ნიანგის ცრემლები ღვარა, როცა მუშათა გასაჭირი შეიტყო! იოჰანა ღვთის სახელით მადლობას უთვლის მაულერს, ხოლო მუშებს ასე უყვება მასთან შეხვედრას: „ველაპარაკე. როგორც ადამიანს. პასუხიც ადამიანური იყო. მაშასადამე არიან კეთილი ადამიანები". დამშეულ მუშებს არ სჯერათ კაპიტალისტების სიკეთე. ისინი გენერალური გაფიცვისათვის ემზადებიან. იოჰანასა და მისი რაზმელების საშუალებით მაულერი და ძმანი მისნი გაფიცულთა დაშოშმინებას ცდილობენ, მაგრამ ამაოდ. მუშებმა ახლა უკვე იციან, რომ „თავიანთ საქმეს თვითონ უნდა მიხედონ". როგორც ერთ-ერთი მუშა ამბობს, „საჭიროა მოიხმონ სხვებიც", გაერთიანდნენ, „ისწავლონ ბრძოლა", „ძალის გამოყენება". იოჰანა, ჩიკაგოს სასაკლაოებზე მოვლენილი წმინდანი, ისევ ქადაგებს: „... ძალმომრეობით არ ებრძვიან უსამართლობას, დაბნეულობას. უნდა გავიგოთ, რომ დიდია ცდუნების

ძალა!..“ მუშები აღარ თანაუგრძნობენ მას, მაშინ ის საჯაროდ განაცხადებს: „მე წავალ, არ შეიძლება კეთილი იყოს, რაც ძალმომრეობით გაკეთდება. თქვენ არ გეკუთვნით...“ მაულერი, სხვა მრეწველები და ბირჟის მოხელენი დეტექტივების დახმარებითა და მოტყუებით გაფიცვას ჩაშლიან, ბევრს აპატიმრებენ კიდეც. აპატიმრებენ, სახელდობრ ორ მუშასაც, რომელთაც იოჰანასთვის ბარათი უნდა გადაეცათ. იწყება იოჰანას გარდაქმნა, იოჰანას ხილვა. სასაკლაოების წმინდანი წუხს, ვერ გაუგია რატომ შეიპყრეს მუშები, რა ეწერა ბარათში, მაგრამ მაინც თავის აზრს იცავს: „... არ შემეძლო იმის გაკეთება, რაც ძალით უნდა გაკეთებულიყო და ძალმომრეობას წარმოშობდა“... მაულერი და მისი დამქაშები იოჰანას „სასაკლაოების წმინდანად“ გამოაცხადებენ. როგორც სლიფტი ამბობს, იოჰანას სახელი სასაკლაოების მფლობელთათვის „საბუთია იმისა, რომ დიდად აფასებენ ადამიანობას“. „შავი ჩალისქუდოსნების“ გუნდი დასტირის წმინდანს: „ადამიანურად იქცეოდა, ადამიანურია დაბნევა მისი“.

ხილვის პროცესში იოჰანა შეიგნებს, რომ დამნაშავეა ღარიბ-ღატაკთა წინაშე. იგი ახლა სულ სხვაგვარად მსჯელობს. მან იცის, რას ნიშნავს „ზევით“ და „ქვევით“ ცხოვრებაში. მათ შორის, ამბობს ის, უფრო დიდი უფსკრულია, ვიდრე ჰიმალაის მთასა და ზღვას შორის. სასაკლაოების წმინდანად გამოცხადებული, ადამიანებს მოუწოდებს: „...შეცვალეთ სამყარო, მას ეს სჭირდება, იზრუნეთ არა მარტო იმაზე, რომ კარგი იყოთ, როცა ქვეყნიდან წახვალთ, არამედ დატოვეთ კარგი ქვეყანა!“... სასაკლაოების მუშათა გუნდი და „შავქუდიანთა რაზმი“ უმღერიან მამაზეციერს, ღვთიურ სიკეთესა და სათნოებას; მათი აზრით, „უნდა იყოს ზევით და ქვევით, რომ შენობა ამაღლდეს“. ისინი ცდილობენ დაფარონ იოჰანას ხმა.

„ხორცის მეფის“ მსახურნი აცხადებენ: „იოჰანა დარკი, ოცდახუთი წლისა, გარდაიცვალა ფილტვების ანთებით სასაკლაოებზე ღვთის სამსახურში, მებრძოლი და მსხვერპლი“. მიკროფონებში ამ დროს გამაყრუებლად გაჰყვირიან: „სტერლინგი დაეცა! ინგლისის ბანკი სამასი წლის მანძილზე პირველად დაიხურა!“, „რვა მილიონი უმუშევარი ამერიკის შეერთებულ შტატებში!“, „ხუთწლიან გეგმას ასრულებენ!“. „ექვსი მილიონი უმუშევარი გერმანიაში!“ და ა. შ. მძლავრად გაისმის იოჰანას

უკანასკნელი სიტყვებიც: „ძალმომრეობას მხოლოდ ძალით მოუღებენ ბოლოს, ადამიანს კი ხელს გაუწვდის ადამიანი“.

ყველანი ქორალს მღერიან. იოჰანას ხმა მიწყდა. „ქუდოსანი“ გოგონები ცდილობენ მომაკვდავს პირში ერთი თეფში სუფი ჩაასხან. იოჰანა ორჯერ ხელით მოიშორებს თეფშს, მესამეჯერ კი წვდება მას, მაღლა ასწევს და გადმოაპირქვავებს. მან უარი თქვა ღვთის მოწყალებაზე, იმ თეფშზე, რომელსაც წინათ თვითონ გაუწოდებდა ხოლმე საბრალო ადამიანებს. იგი აღარ არის სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა, იგი ადამიანია, რომელიც უკეთესი ცხოვრებისათვის ბრძოლას აპირებს. „ორი სულის ბრძოლა“ იოჰანას პიროვნებაში, მიწიერისა და ღვთაებრივის კონფლიქტი, მიწიერისა და ადამიანურის გამარჯვებით დამთავრდა. იოჰანა ფაუსტური ადამიანის გზას გაჰყვა. ასეთი გმირები არ შეგვხვედრია ბრეჰტის ადრინდელ პიესებში.

„სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ პირველი პიესაა რომელშიც დრამატურგი მუშათა კლასის ორგანიზებულ ბრძოლას ასახავს. პიესის ცენტრალური პერსონაჟი იოჰანა დარკი კლასობრივი ბრძოლის უშუალო მონაწილეა. იგი თანდათან უკეთ იგებს სოციალური სინამდვილის შინაგან კანონზომირებებს, გმობს საკუთარ რეფორმისტულ შემრიგებლურ საქმიანობას, აკრიტიკებს და უარყოფს კაპიტალისტურ საზოგადოებრივ სისტემას, აღიარებს ძალის, ბრძოლის გამოყენების აუცილებლობას. მაგრამ მისი ტრაგედია მაინც მარტოხელა გმირის ტრაგედიაა, გმირისა, რომელმაც თავიდან ვერ გაუგო მშრომელთა მასას, მებრძოლ მუშებს, თავისი საქციელით ხელი შეუწყო საყოველთაო გაფიცვის ჩაშლას და სწორ დასკვნებამდე მაშინ მივიდა, როცა მუშებმა ზურგი შეაქციეს. მისი მოწოდებები ახლა აღარავის ესმის. მასთან არიან მხოლოდ „ჩალის შავქუდოსანთა“ რაზმის წევრები, რომელთა ქორალი თანდათან ახშობს მომაკვდავი ქალის ხმას, რაზმის წევრები განადიდებენ ამა ქვეყნად ტანჯულ წმინდანს, მათი დროშები ფარავს იოჰანას ცხედარს.

პიესის ასეთი ფინალი, ერთი შეხედვით, მოულოდნელია და არ შეეფერება პირველ სცენებს, რომლებშიც მუშათა მასობრივი გამოსვლებია აღწერილი. მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ ბრეჰტისათვის დამახასიათებელი არ არის კონფლიქტის თანმიმდევრული განვითარება, კვანძის გასკვნა და გახსნა კონვენ-

ციონალური გაგებით, მაშინვე უსაფუძვლო აღმოჩნდება ასეთი ილუზია, ბრეჰტი კვლავ პიესის ნაწილების, სცენების, პერსონაჟების კონტრასტული დაპირისპირების დრამატურგიულ ხერხს იყენებს, იცავს „ეპიკური“ დრამის ძირითად მოთხოვნებს. აშკარად უპირისპირდება ერთმანეთს პიესის პირველი, „დრამატული“ ნაწილი (იოჰანა მუშებსა და კაპიტალისტებს შორის) და მეორე, „ეპიკური“ ნაწილი (იოჰანას მოქცევა, სცენა-ხილვა), თანაც მთავარი გმირის დადებითი აზრები გადმოცემულია მეორე ნაწილში, რომელიც პარაბოლური ხასიათისაა. იოჰანა თავის პოზიტიურ შეხედულებებს გვთავაზობს არა იქ, სადაც ეს თითქოს უფრო ლოგიკურია, არამედ მაშინ, როცა ამისათვის თითქმის საფუძველი აღარ არის. ახალი ამ პიესაში ის არის, რომ დადებითი აზრები მკვეთრად და პირდაპირ არის გამოთქმული, დადებით დასკვნაზე, რომელიც მკითხველმა უნდა გააკეთოს, გვაქვს ავტორის უშუალო მითითება. იოჰანა ვერ უგებს აჯანყებულ მუშებს, არაფერს ამბობს მათ სასარგებლოდ მაშინ, როცა ამისათვის ობიექტური პირობები არსებობს, არ თანაუგრძნობს გაფიცულთ, როცა ისინი მხარში უდგანან და პირიქით, მათ ინტერესებს იცავს მაშინ, როცა ამ ქვეყნიდან ხილვის ქვეყანაში გადავა, როცა „შავი“ ანგელოზები დაფრინავენ მის გარშემო. ამით ბრეჰტმა თავისებურად დაიცვა „ეპიკური პიესის“ ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი, რომელიც უარყოფის შედეგად დადებითი აზრის შემუშავებას გულისხმობს დადებითზე ყოველგვარი პირდაპირი მითითების გარეშე. ზოგჯერ ეს მითითება, ასე ვთქვათ, შენიღბულია თვით ავტორის მიერ, მისი მიგნება და ამოკითხვა თავისთავად მხატვრული ეფექტია („იოჰანა“, „დედა კურაჟი“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და სხვ.). ეს უკანასკნელი მომენტი შესამჩნევია იმ პიესებში, რომლებშიც დადებითი იდეალი კონკრეტულადაა მინიშნებული.

წინააღმდეგობრივი ნიშნების გამოკვეთის გზით ბრეჰტი მთლიანობას აღწევს სხვა შემთხვევებშიც. კერძოდ ასეთ მთლიანობად აღვიქვამთ სცენებში გაფიცული მუშებისა და „ჩალის შავქუდოსანთა“ დაპირისპირებას, იოჰანასა და მაულერის ურთიერთობას, გაორებას იოჰანას პიროვნებაში და სხვ. პიესის ანალიზის დროს ჩვენ მისი სხვა ეპიკური ნიშნებიც აღვნიშნეთ (კლასიკური მოტივებისა და ფორმის პაროდირება, „უცხოდ მოჩვენების“ ტექნიკა, ქოროსა თუ გუნდის ფუნქციით

„შავქუდოსანთა“ რაზმის გამოყენება, სცენების დასათაურება და წარწერები, მოქმედებიდან გამოსვლა და გამოლაპარაკება მაყურებელთან, როლებისა და პერსონაჟების პირობითობა – ყველას გაერთიანება ზოგიერთ სცენაში, მაგალითად, ქორალის სამღერლად და ა. შ.).

„იოჰანაში“, ისე როგორც სხვა პიესებშიც, მხატვრულ პირობითობას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. ხილვის სცენა, პიესის ფინალი, ამის ნათელი დადასტურებაა. მიუხედავად ამისა, ნაწარმოების სოციალური ტენდენციურობა, მისი რეალიზმი ყველასთვის ნათელი უნდა იყოს. არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ ბრეჰტს, როცა წერს: „ამ პიესის მიზანია ხელი შეუწყოს ჩვენი დროის დიდი საზოგადოებრივი პროცესების ღრმა და აქტიურ შემეცნებას“... შენიშვნებში „იოჰანას“ გამო იგი განმარტავს, რომ ასეთი შემეცნება გულისხმობს არა მარტო გაბატონებული საზოგადოებრივი სისტემის ზოგად მხილებას, არამედ იმ რელიგიური და მორალური ინსტიტუტების (ეკლესია, სკოლა, და ა.შ.) კრიტიკასაც, რომელთა გამოყენებას ბურჟუაზია ცდილობს. ცხოვრების ეკონომიკური პირობებით უკმაყოფილო მშრომელი ადამიანების ფართო მასებმა უნდა იცოდნენ, – წერს ბრეჰტი, – ამ ინსტიტუტების ორგანიზაციული და სულიერი კავშირი გაბატონებულ სისტემასთან, რათა თავი დააღწიონ მათი რელიგიური და მორალური იდეების გავლენას. ასე გვიხსნის თვით ბრეჰტი პიესის აზრს.[1]

არის თუ არა „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ რეალისტური პიესა? - ასეთ შეკითხვას სვამს ბრეჰტი ერთ-ერთ შენიშვნაში და იქვე დადებით პასუხს გვაძლევს. როგორც ჩანს, საკითხის დასმა განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ კრიტიკოსთა ნაწილმა სწორად ვერ ახსნა პიესის ფინალი და მასში გამოყენებული მხატვრული პირობითობა. ბრეჰტს უსაყვედურეს თემის სტილიზირება, მოქმედების „მოუფიქრებელი აბსტრაჰირება“. ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „სტილიზირება დიალექტიკის გარეშე მართლაც ვერ შექმნის რეალისტურ ნაწარმოებებს. შემთხვევითი, მოუფიქრებელი აბსტრაჰირება კი საერთოდ არ არის რეალისტის საქმე... სტილიზირება თავისთავად არის ისეთი მომენტი, რომელიც არარეალისტურად მოქმედებს, მით უფ-

[1] Brecht, Schriften zum Theater, II, 149 (Erklärung des Sinns der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“).

რო მაშინ, როცა თანამედროვეობის სტილიზირება ხდება"...[1] ბრეჰტს კარგად ესმის მხატვრული აბსტრაქციის როლი და დანიშნულება შემოქმედებითს პროცესში, იცავს „იოჰანას" ფინალს, ლაპარაკობს მისი პირობითობის სოციალურ ფუნქციაზე. „მხოლოდ იმ ადამიანებს გაგიჭირდებათ ამ პიესის რეალისტურად მიჩნევა, რომლებიც ვერ ანსხვავებენ რეალიზმსა და მატერიალიზმს. მათ შეიძლება პიესა მატერიალისტურადაც არ ჩათვალონ". იმავე შენიშვნებში ბრეჰტი მსჯელობს პიესის სტილის იმ თავისებურებაზე, რომელიც მოითხოვს ცალკეული სცენებისა და პერსონაჟების (იოჰანა და მაულერი, იოჰანა და „ჩალის შავქუდოსანთა" ხელმძღვანელი, სასაკლაოების მოხელენი და უმუშევარი მუშები) „წინააღმდეგობრივ მთლიანობაში" განხილვას.

„სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა", ბრეჰტის სიტყვებით, „არაარისტოტელური დრამატურგიის პიესაა". იგივე თქვა მან გორკის რომანის მიხედვით შექმნილ თავის პიესაზეც — „დედა".

რომანის დრამატიზირება, როგორც ვთქვით, ბრეჰტს 20-იან წლებში ალფრედ დიობლინთან ერთად თეატრის რეპერტუარის გამდიდრების ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად მიაჩნია. ამავე მიზნით ბრეჰტისა და პისკატორისათვის გორკის „დედის" დამუშავება უფრო ადრე სცადეს გიუნთერ ვაიზენბორნმა და გიუნთერ შტარკმა. როგორც გადმოგვცემენ, თავდაპირველად ბრეჰტს უნდოდა მათი ვარიანტის ინსცენირება, მაგრამ შემდეგ საკუთარის შექმნა გადაუწყვეტია. ვაიზენბორნისა და შტარკის მიერ დამუშავებული ნაწარმოები სცენური დიალოგების ფორმით გორკის დედის შინაარსის განმეორება იყო. დამუშავების ასეთი „დრამატული" ფორმა სასურველი არ იყო „ეპიკური" თეატრისათვის. ამიტომ ბრეჰტმა ახალი ვარიანტი შექმნა. მასთან მუშაობა გააგრძელა გ. ვაიზენბორნმა. რომანის თეატრალურ ვარიანტზე მუშაობდნენ აგრეთვე რეჟისორი ზლატან დუდოვი და კომპოზიტორი ჰანს აისლერი. როგორც ბრეჰტი წერს, მათ გამოიყენეს ვაიზერნბორნ-შტარკის ადრინდელი დამუშავებული ვარიანტიც, კოლექტიური მუშაობის შედეგად მივიღეთ პიესა „ეპიკური" თეატრისათვის, პიესა, რომელსაც „ბერლინერ ანსამბლი" უწოდებს „გორკის რომანის თავისუფალ დამუშავე-

[1] ibidem, S. 150-151 (Ist „Die heilige Johanna der Schlachthofe" ein realistisches Wer<?).

ბას“. საკმარისია ითქვას, რომ ბრეჰტმა, რომელიც ძირითადად მიჰყვება გორკის იდეურ კონცეფციას, რომანში აღწერილი 1905-1907 წწ. რევოლუციური ეპიზოდები ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დაწყებამდე გააგრძელა. გარდა ამისა, მან პიესაში შემოიტანა და გააძლიერა ისეთი სოციალური პრობლემები, როგორიცაა რევოლუციურ ბრძოლებში შეძენილი გამოცდილების ისტორიული მნიშვნელობა, რეფორმიზმისა და ოპორტუნიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა, იმპერიალისტური ომის რეაქციული არსი, ომის საშიშროების მხილება და სხვ. ბრეჰტს უნდოდა რუსეთის პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლა, პირველი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციიდან ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე გზის მაჩვენებელი ყოფილიყო გერმანიის მშრომელი მასებისათვის, რომლებიც ვაიმარის რესპუბლიკის დესპოტური რეჟიმის პირობებში აშკარად გრძნობდნენ ფაშისტური საფრთხის მოახლოებას. გორკის რომანის საფუძველზე ბრეჰტი დამაჯერებლად გვიჩვენებს მუშა ქალის პელაგეა ვლასოვას კლასობრივი შეგნებულობის ზრდას რევოლუციური პროლეტარიატისა და მისი პარტიის პოლიტიკურ-ორგანიზაციული განმტკიცების შედეგად. განსხვავებით „ღონისძიებისა“ და სხვა „სასწავლო“ პიესებისაგან, ბრეჰტი გორკის რომანის დახმარებით ტიპიზირებულ ინდივიდებსა და ინდივიდუალიზირებულ ტიპებს ძერწავს, რათა დაძლიოს სოციოლოგიური სქემატიზმის გადმონაშთები. პელაგეა ვლასოვა, მისი ვაჟი პავლე და სხვა რევოლუციონერები აღარ არიან ისეთი უსახო მებრძოლები, მებრძოლები „ზოგადად“, როგორებიც „სასწავლო“ პიესების პერსონაჟები იყვნენ. მუშათა ორგანიზებული ბრძოლის ასახვა, როგორც ვნახეთ, ბრეჰტმა უკვე „იოჰანაში“ სცადა. თუ „დედაში“ ამ თემის შემდგომ გაღრმავებასა და განვითარებას დავინახავთ, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ გორკის რომანის სცენური დამუშავება ამ თვალსაზრისით თვისებრივად ახალი ეტაპია ბრეჰტის დრამატურგიაში. იგივე უნდა ვთქვათ რეალისტური ტიპიზაციის ხარისხზეც, რომელსაც ბრეჰტმა ამ დამუშავებაში მიაღწია. იდეური და მხატვრული ამაღლების ეს ახალი საფეხური, რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპების შემდგომი განმტკიცება სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის „იოჰანას“ ავტორზე პირდაპირი ზემოქმედების შედეგია. რამდენიმე წლის შემდეგ ამ ფაქტს თვით ბრეჰტი

ასე გადმოგვცემს: „გორკის შემოქმედების მაღალმხატვრული და პოლიტიკური ღირებულება რუსულ და მსოფლიო ლიტერატურაში იმდენად აშკარაა, რომ არ საჭიროებს საგანგებო მტკიცებას. ლიტერატურაზე მისი გავლენის ძიება უდავოდ საინტერესოა. მე თვითონ მისი რომანის „დედის“ დრამატიზირების შემდეგ მისი გავლენის ერთ-ერთი ნიმუში ვარ“.[1] გორკის გავლენის ძალას, გავლენის თავისებურებას ბრეჰტი ხსნის არა მხოლოდ მისი განსაკუთრებული ტალანტით, არამედ ცხოვრების არაჩვეულებრივი ცოდნითა და დიდი გამოცდილებით, რისი „უჩვეულო ძლიერი ზემოქმედება მწერალსაც კი მკითხველად გადააქცევს“; გორკის გმირების მეშვეობით, ბრეჰტის აზრით, ლაპარაკობს ცხოვრებისეული ძალა, რომელსაც ძნელია წინააღმდეგობა გაუწიო. ამიტომაა, რომ ყველას სჯერა მათი, ყველა იზიარებს მათ მიერ განცდილსა და გადმოცემულს. ასეთი ძალა აქვს, კერძოდ, „დედასა“ და მის გმირებს, ეს არის გერმანიაში მათი დიდი რეზონანსის საფუძველი – დაასკვნის ბრეჰტი, გორკი, ბრეჰტის პოეტური თქმით, „ხალხის მასწავლებელია, რომელმაც ხალხისაგან ისწავლა“ (ლექსი „წარწერა გორკის საფლავზე“).

1932 წლის იანვარში ბრეჰტმა ემილ ბურისთან ერთად „დედა“ ბერლინის „კომედიენჰაუსის“ სცენაზე წარმოადგინა. პრემიერა დაუკავშირეს როზა ლუქსემბურგის სიკვდილის დღეს. ბურჟუაზიულმა პრესამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, პირდაპირი იერიში მიიტანა პიესაზე და მის ავტორზე. რეცენზენტთა ერთმა ნაწილმა სცადა ავტორის გაბიაბრუება და მისი ნაწარმოები „პრიმიტიულად“ გამოაცხადეს. პრემიერიდან რამდენიმე თვის შემდეგ ბრეჰტი მათ უპასუხებს: „პიესა დღემდე ათასობით მუშამ ნახა, ჩვენთვის ცნობილი მათი დასკვნები მოწმობენ, რომ პიესაში დასმული რთული თეორიული საკითხებიც მათ ადვილად გაიგეს“... ბრეჰტი კმაყოფილებით აღნიშნავს, რომ სცენაზე წარმოდგენილ ამბავს „ცხოველი ინტერესით შეხვდნენ პროლეტარი ქალები“. ასეთი ფაქტების შემდეგ, – წერს ბრეჰტი, – თავისთავად გასაგებია, ვინ არის პრიმიტივი, პიესის ავტორი თუ რეცენზენტებიო.[2]

---

[1] Brecht, Schriften zur Literatur und kunst (A) 223; BBA 77/10 („Gorkis Einfluss auf die Literatur“).

[2] Brecht, Schriften zum Theater, II, 230-231 (A).

ოფიციალურ ბურჟუაზიულ პრესას არ მოსწონდა „პიესის წმინდა პოლიტიკური მიზანდასახულობა“ და საჭიროდ თვლიდა „სათანადო ზომების“ მიღებას დრამატურგის, რეჟისორისა და მთავარი როლების შემსრულებელთა მიმართ. რეაქციული გაზეთი „გერმანია“, მაგალითად, პირდაპირ წერდა: „კომედიენჰაუსში“ გამართულმა საღამომ დაამტკიცა, რომ ბრეჰტის უკან მთელი კომუნისტური იდეოლოგია იმალება... დრამატურგი ბრეჰტი თანდათან გაიზარდა და გახდა ბოლშევიზმის ლიტერატურული ინტერპრეტატორი გერმანიაში“.[1]

თვისებრივად ახალი ეტაპი ბრეჰტის დრამატურგიაში, რაც „იოჰანას“ ავტორის საბჭოთა მწერლობასთან, კერძოდ, გორკისთან დაახლოებამ განაპირობა, შეუმჩნეველი არ დარჩა „როტე ფანეს“, აგრეთვე პროგრესული გერმანული კულტურის მოღვაწეებს. „როტე ფანე“ კმაყოფილებით აღნიშნავდა პიესის დიდ წარმატებას, სპექტაკლის ზემოქმედებას მუშათა ფართო წრეებზე, მარქსიზმის თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობის წარმოჩენას პიესასა და სპექტაკლში. გერმანელი კომუნისტების გაზეთი ცალკე გამოჰყოფს პიესაში ჩართულ რეჩიტატივს და საგუნდო სიმღერებს, რომლებშიც ხაზგასმულია რევოლუციური ბრძოლის აუცილებლობა. „ჩვენს წინ არის ახალი ბერტოლტ ბრეჰტი, – წერდა „როტე ფანე“, – ის გამოიქცა ბურჟუაზიული თეატრის უდაბნოდან და ახლა რევოლუციურ მუშებთან ერთად იბრძვის. მან ჯერ კიდევ ბოლომდე ვერ გაწყვიტა ყველა ძაფი, რომელიც წარსულთან აკავშირებს. ის ამას გააკეთებს. ის ამას მალე აუცილებლად გააკეთებს“.[2]

გორკის „დედის“ მიხედვით ბრეჰტმა „ეპიკური“ პიესა დაწერა. მართალია, ის ძირითადად პელაგეა ვლასოვას ცხოვრების გზას აგვიწერს, მაგრამ ეს მისთვის არაა დრამატული სიუჟეტური ხაზი ჩვეულებრივი გაგებით. ვლასოვას ცხოვრება და საქმიანობა ნაჩვენებია ცალკეული მონაკვეთების მიხედვით, რომელთა შევსებისა და გამთლიანებისათვის სხვადასხვა „ეპიკურ“ საშუალებას იყენებს. უპირველეს ყოვლისა, ეს ითქმის თვით პერსონაჟებზე, „ეპიკურ“ ფიგურებზე, რომლებიც ამბის თხრობით, ფაქტის აღწერით, მოგონებებით, შინაგანი მონოლოგით და რეჩიტაციით იწყებენ და აგრძელებენ სცენაზე

[1] Schumacher E. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 419.

[2] იქვე, გვ. 432.

ნაჩვენებ მოქმედებას, ამასვე აკეთებს ავტორისეული რემარკები და „ეპიკური“ ჩანართები. პიესის თხუთმეტი ნაწილიდან („ცდების“ მეშვიდე რვეულის მიხედვით), რომელთაგან შვიდი ბრეჰტმა, ასე ვთქვათ, დაუმატა გორკის რომანს, ყოველ ნაწილში არის დიალოგის ფორმით ნაჩვენები მოქმედება, მაგრამ იმავე ნაწილებში თითქმის ყოველთვის შევხვდებით ამ მოქმედების შემავსებელ არადრამატულ, აღწერილობითი ხასიათის სცენებსაც. როგორც სხვა „ეპიკური“ პიესების, ასევე „დედის“ სცენებს აერთიანებს არა გამჭოლი მოქმედება, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გამჭოლი იდეა, რომელსაც ავტორი მკითხველთან ერთად განიხილავს. დიალოგის დრამატული ტექსტი და „ეპიკური“ სცენები ან ჩანართები ზოგჯერ თემატურად ეხმაურებიან ერთმანეთს, მაგრამ მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით მაინც ვერ ვიღებთ ლოგიკურ გადასვლას. „ეპიკური“ ჩანართები ხშირად გამხოლოებულია, გამოკვეთილი არ არის ხოლმე მათი ფუნქციაც. მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ისინი შეადგენენ პიესის პროპაგანდისტულ-დიალექტიკურ ნაწილს, როგორსაც მრავალგზის შევხვდით „სასწავლო“ პიესებში. მართალია, „დედის“ დიდაქტიკური ნაწილი იდეურად ბევრად უფრო სრულყოფილია, ვიდრე, მაგალთად, „ღონისძიებისა“, მაგრამ მაინც ფაქტია, რომ ეს ნაწილი როგორღაც ცალკეა პიესაში. ამას უსაყვედურებენ ხოლმე ბრეჰტს, „დედის“ ავტორს. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ფაბულის „ეპიკური“ დამუშავების დროს ბრეჰტმა მხოლოდ დედის სახის რეალისტური გამოკვეთა შეძლო. პავლე ვლასოვი და მისი თანამებრძოლები სქემატურ პერსონაჟებად დარჩნენ. ამრიგად, ბრეჰტმა ჯერ კიდევ ვერ დაძლია „სასწავლო“ პიესების შიშველი დიდაქტიზმი და სქემატიზმი, თუმც, როგორც ვთქვით, თავისებურად ახალ საფეხურს მიაღწია სოციალური თემის რეალისტური დამუშავების პროცესში. ვეთანხმებით ვერნერ მიტენცვაის, რომელიც წერს: „დედით“ ბრეჰტმა დაარღვია სასწავლო პიესის ფორმა, მაგრამ მთლიანად ამ ტიპის პიესის ფარგლებიდან მაინც ვერ გამოვიდა...“.[1] ჩვენ სწორედ ამიტომ ვუწოდეთ გორკის „დედის“ მიხედვით შექმნილ პიესას ეპიკურ-დიდაქტიკური. იგი შედეგია „პოლიტიკური“ და „ეპიკური“ საწყისების შეერთებისა ბრეჰტის

[1] Mittenzwei, Werner. Brecht. Von der „Massnahme“ zu „Leben des Galilei“, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, S. 101.

შემოქმედებაში 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში.

დ.) „არაარისტოტელური დრამატურგია და „ეპიკური" თეატრი

როგორც აღნიშნული გვაქვს, „იოჰანასა" და „დედას" ბრეჰტი „არაარისტოტელური დრამატურგიის" ნიმუშებად თვლის. რას ნიშნავს ეს? შენიშვნაში „იოჰანას" გამო ბრეჰტი წერდა: „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა" არის არაარისტოტელური დრამატურგიის პიესა. ეს დრამატურგია მაყურებლის სრულიად განსაზღვრულ თვალსაზრისს მოითხოვს. მაყურებელი უნდა იყოს იმ შემსწავლელ ადამიანის მდგომარეობაში, რომელიც შეძლებს თვალი ადევნოს სცენაზე წარმოდგენილ მოვლენებს, გაიგოს ისინი სხვა მოვლენებთან ურთიერთკავშირში, გაიგოს მათი მიმდინარეობის პროცესი. ყოველივე ამის მიზანია თვითონ მან საფუძვლიანად შეამოწმოს საკუთარი მოქმედება. მას უფლება არა აქვს სტიქიურად გააიგივოს თავისი თავი გარკვეულ პერსონაჟებთან, რათა შემდეგ მათი განსაცდელი გაიზიაროს...[1]. „დედის" გამო დაწერილ შენიშვნებში ბრეჰტი აღნიშნავს: „პიესა „დედა" დაწერილია სასწავლო პიესების სტილით, მაგრამ საჭიროებს მსახიობებს. იგი არის ანტიმეტაფიზიკური, მატერიალისტური, არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუში. არაარსიტოტელური დრამატურგია არავითარ შემთხვევაში არ იყენებს მაყურებლის პერსონაჟთან ისეთ თავდავიწყებულ გაიგივებას („აინფიულუნგს"), როგორსაც არისტოტელური და არსებითად სხვაგვარ მიმართებაშია გარკვეული ფსიქიკური ზემოქმედებებისადმი, როგორიც, მაგალითად, კათარზისია"...[2] სხვა შენიშვნაში ბრეჰტი იმეორებს აქ გამოთქმულ აზრს და დასძენს: პიესა ეკუთვნის არაარისტოტელურ დრამატურგიას, ე. ი. „დრამატული თვალსაზრისით უაღრესად მაღალი რანგის დრამატურგიას. პიესის შექმნას წინ უსწრებდა დაძაბული ძიება და ხანგრძლივი სცენური ექსპერიმენტები. ძიების პროცესმა, რომელმაც არაარისტოტელურ დრამატურგიამდე მიგვიყვანა,

[1] Brecht, Schriften zum Teater, II, 152.

[2] Ibidem, S. 156 (Anmerkungen zur „Mutter" (A).

განიცადა ისეთ მეცნიერებათა ზეგავლენა, როგორიცაა უახლოესი ფსიქოლოგია, ფიზიკოსების ემპირიული ფილოსოფია და ა. შ. შემთხვევითი არაა, რომ სწორედ ამ ტიპის დრამატურგია იქნა შეტანილი პოლიტიკის სფეროში ჩვენი დროის ყველაზე მოწინავე მოძრაობის, მარქსისტულ-პროლეტარული მოძრაობის მიერ...".[1]

„არისტოტელური დრამატურგიის ცნებით ბრეჰტი აღნიშნავს დრამატურგიას, რომელიც აკმაყოფილებს არისტოტელეს „პოეტიკაში" მოცემულ ტრაგედიის პრინციპებს. არისტოტელეს ხელოვნების თეორიის ქვაკუთხედად ბრეჰტს სწორედ ტრაგედიის განსაზღვრა მიაჩნია და არა ცნობილი სამი ერთიანობის მოთხოვნა. ბრეჰტის სიტყვებით, თანამედროვე მეცნიერებამ დაამტკიცა, რომ სამი ერთიანობის მოთხოვნას არც არისტოტელე გამოჰყოფდა საგანგებოდ. „ჩვენთვის, — წერს ბრეჰტი, — განსაკუთრებით დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს იმას, რასაც არისტოტელე ტრაგედიის მიზნად სახავს, სახელდობრ კათარზისს, მაყურებლის გაწმენდას შიშისა და თანაგრძნობისაგან შიშისა და თანაგრძნობის აღმძვრელი მოქმედების მიბაძვის საშუალებით. ამგვარი განწმენდა შედეგია განსაკუთრებული ფსიქიკური აქტისა, მაყურებლის „გაიგივებისა" (Einfuhlung; Identifikation) მოქმედ პირებთან, რომელთაც ბაძავენ მსახიობები. ჩვენ არისტოტელურს ვუწოდებთ დრამატურგიას, რომელსაც შემოაქვს ასეთი გაიგივება, მიუხედავად იმისა, ხდება ეს არისტოტელეს მიერ დადგენილი წესების გამოყენებით, თუ ამ წესების გარეშე..." (ხაზი რემია — ზ. ჯ.).[2]

ბრეჰტი ეთანხმება არისტოტელეს, როცა ის „პოეტიკის" მეოთხე თავში ლაპარაკობს მიბაძვის ადამიანურ თანდაყოლილ თვისებაზე, რომლის შემწეობითაც ადამიანი ღებულობს პირველ ცოდნას სინამდვილეზე. ბრეჰტისათვის მისაღებია არისტოტელეს დებულებაც, რომ „მიბაძვის შედეგი ყველას სიამოვნებას ანიჭებს". ამავე დროს ის უარყოფს ტრაგედიის არისტოტელესეულ განმარტებას და დაუშვებლად თვლის ტრაგედიისათვის „მიბაძვის სფეროს შეზღუდვას".

„პოეტიკის" მეექვსე თავში არისტოტელე წერს: „ტრაგედია არის მიბაძვა მნიშვნელოვანი და დასრულებული მოქმედები-

[1] Brecht, Schriften zum Teater, II, 224 (Anmerkungen zur „Mutter" (A)
[2] Brecht, Schriften zum Theater, III, 23 (A).

სა, რომელსაც გარკვეული მოცულობა აქვს... მიბაძვა მოქმედებით და არა თხრობით, მიბაძვა, რომელიც შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამგვარ ვნებათაგან განწმენდას აღწევს...".[1] ბრეჰტი კატეგორიულად წინააღმდეგია იმისა, რომ ტრაგედიის მოქმედების სფერო განისაზღვროს მხოლოდ შიშისა და შეცოდების სფეროთი. ასეთი შეზღუდვის დროს, – წერს ბრეჰტი, – მსახიობები მოქმედ პირებს ბაძავენ, ხოლო ამის შედეგად მაყურებელი – მსახიობებს. გამოდის, რომ მაყურებელი მხატვრულ ნაწარმოებს აღიქვამს ამგვარად: მაყურებელი თავის თავს აიგივებს მსახიობებთან, ხოლო მისი მეშვეობით პიესის პერსონაჟთან.

ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარებასთან ერთად იცვლება ადამიანიც, მისი ფსიქიკა, სულიერი ნაწარმოების წყობა. თუ ძველ ბერძნებთან მსახიობის მეშვეობით მაყურებლის გმირთან გაიგივების გარკვეული ფორმა კანონზომიერად შეიძლება ჩავთვალოთ და ამდენად კათარზისი გავამართლოთ, ბრეჰტის აზრით, ჩვენს დროში ეს ყოვლად დაუშვებელია: „სრულიად თავისუფალი, კრიტიკული, წმინდა და მიწიერი სიძნელეების დაძლევისაკენ მიმართული მაყურებლის ქმედება არ არის ბაზისი კათარზისისათვის" (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[2]

ბრეჰტს მცდარად მიაჩნია „მტკიცება იმისა", რომ თუ არ ვაღიარებთ კათარზისს, და ამდენად „გაიგივების ობიექტურ შესაძლებლობას, ამით ადამიანს ვაცლით ემოციებს, განცდისა და სიამოვნების საფუძველს. „გაიგივების უარყოფა, – ვკითხულობთ თეორიულ წერილში „რაციონალისტური და ემოციური თვალსაზრისის შესახებ" – არ გამომდინარეობს ემოციების უარყოფიდან, გაიგივების უარყოფასაც არ მივყავართ ემოციების უარყოფამდე. არაარსიტოტელურმა დრამატურგიამ უნდა დაამტკიცოს, რომ ყალბია ვულგარული ესთეტიკის თეზისი, თითქოს ემოციები წარმოიშობა მხოლოდ გაიგივების პროცესში".[3] არც რაციონალური მომენტების ხაზგასმა ნიშნავს ემოციურის უარყოფას. სანიმუშოდ ბრეჰტი ასახელებს „სასწავლო

---

[1] არისტოტელე. პოეტიკა (წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები პროფ. ს. დანელიასი), თბილისი, 1944, გვ. 13-14.

[2] Brecht, Schriften zum Theater, III, 25 (A)

[3] იქვე, გვ. 26 („Über rationellen und emotionellen Standpunkt").

პიესას“ და წერს: „სასწავლო პიესამ, პიესის ამ ყველაზე უფრო რაციონალისტურმა ფორმამ, ყველაზე მეტი ემოციური ზემოქმედების უნარი გამოამჟღავნა“. რაციონალისტური ტენდენციის გაძლიერების საჭიროებას, რასაც ცხოვრება მოითხოვს ხოლმე, ბრეჰტის აზრით, მხოლოდ ისინი ვერ გაიგებენ, რომელთაც კონვენციონალური წარმოდგენა აქვთ ემოციებზე, მათ საყურადღებოდ ბრეჰტი აღნიშნავს: „ემოციებს ყოველთვის სრულიად გარკვეული კლასობრივი საფუძველი აქვს: ემოციების გამოვლენის ფორმა ყოველთვის ისტორიული, სპეციფიკური, განსაზღვრული და განპირობებულია. ემოცია არ შეიძლება იყოს ზოგადადამიანური, ემოცია დროის გარეშე არ არსებობს“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.)[1] ხელოვნების ნაწარმოებით აღძრული ემოციები ყოველთვის შეიძლება ავხსნათ საზოგადოებრივი ცხოვრების საფუძველზე. ემოციები, ამბობს ბრეჰტი, რომლებიც საზოგადოებრივ პროგრესს უკავშირდებიან, ბევრად უფრო დიდხანს ცოცხლობენ ადამიანებში, ვიდრე გარკვეული ინტერესების შედეგად აღძრული ემოციები.

კონვენციონალურ თეატრს, რომელსაც ბრეჰტი არისტოტელურს უწოდებს, პიესის მაყურებლამდე დაყვანა შესაძლებლად მიაჩნია მხოლოდ იმ გზით, რომელსაც მაყურებლის პერსონაჟთან გაიგივებამდე მივყავართ. გასაგებია, რომ ასეთ თეატრში ყველაფერი მიზნად ისახავს ამ გზის წარმოჩენასა და გამართლებას. ეს გზა, ბრეჰტის აზრით, სავსებით მისაღები იყო აღმავალი ბურჟუაზიისათვის იმ დროს, როცა მან „პიროვნების სამეურნეო ემანსიპაციის შედეგად საწარმოო ძალების მძლავრ განვითარებას მიაღწია“. სწორედ ამ პერიოდში, ბრეჰტის მიხედვით, ბურჟუაზია იცავდა აღნიშნულ გაიგივებას ხელოვნებაში, ბურჟუაზიას ხელს აძლევდა მაყურებლის იდენტიფიკაცია სცენაზე გამოყვანილ გმირებთან. მაშინ გაიგივების ტექნიკა შეიცავდა დადებით მომენტებს, რომელთაც კაპიტალიზმის კრიზისის გამწვავებასთან ერთად საფუძველი გამოეცალა. ამრიგად, დაასკვნის ბრეჰტი, „აღნიშნული გაიგივება (იდენტიფიკაცია), საზოგადოებრივი ფენომენი, რომელიც გარკვეული ისტორიული ეპოქისათვის დიდ პროგრესს ნიშნავდა, თანდათან გახდა შეფერხება ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის შემდგომი

[1] იქვე, გვ. 27.

განვითარებისათვის“.[1]

განვითარებული კაპიტალიზმის პირობებში, – წერს ბრეჰტი, – ახალი დრამატურგია ძნელად იკაფავს გზას. სავსებით კანონზომიერია, რომ ახალმა დრამატურგიამ უარყო გაიგივება („აინფიულუნგ“), ვინაიდან ის რეალურ ცხოვრებას უჩვენებს მაყურებელს, რომელიც გააფთრებულ კლასობრივ ბროლას ეწევა. ასეთ ვითარებაში „გაიგივების“ დაცვა კლასობრივი ბრძოლის შესუსტების მოთხოვნა იქნებოდა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „გაიგივების“ აღნიშნულ უარყოფას ბრეჰტი დროებით მოვლენად თვლის, თუმც დარწმუნებულია, რომ მომავალშიც, როგორი ფორმითაც არ უნდა აღსდგეს იგი, მაინც ვერ მიაღწევს წინანდელ მდგომარეობას. ბრეჰტის მსჯელობა აქ წყდება. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, ნათელია, რომ ის ყველგან ლაპარაკობს პროგრესული დრამატურგიისა და თეატრის პრინციპებზე კაპიტალიზმის ბატონობის დროს.

„თეზისებსა“ და შენიშვნებში ბრეჰტი გარკვევით ამბობს, რომ „ეპიკური“ პრესა არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშია. იგი მოძველებულად აცხადებს არისტოტელეს მოძღვრებას კათარზისზე, აკრიტიკებს მას, როგორც კონვენციონალური დრამატურგიისა და თეატრის საფუძველს, რათა კრიტიკის ფონზე მოიხაზოს ახალი, არაარისტოტელური დრამატურგიის კონტურები. არაარისტოტელური დრამატურგიისა და „ეპიკური“ თეატრის პრინციპების დაცვა ფაქტიურად არის ბრძოლა პროგრესული, რეალისტური ხელოვნებისათვის, კაპიტალიზმის პირობებში. არისტოტელეს „პოეტიკის“ კრიტიკაც ბრეჰტს გააზრებული აქვს ძირითადად მხოლოდ ერთ ასპექტში, ესაა ბრძოლა კაპიტალისტური წყობილების წინააღმდეგ და ხელოვნების როლი ამ ბრძოლაში. ბრეჰტი, დრამატურგი და რეჟისორი, ჯერ კიდევ არსებითად შეწუხებულია ხელოვნების ბედით კაპიტალის სამყაროში. ამ კუთხიდან აშუქებს ის კათარზისსა და მასთან დაკავშირებული „გაიგივების“ პრობლემას. პრობლემის განხილვისა და „პოეტიკის“ კრიტიკის სხვა ასპექტები ბრეჰტის მიერ ამჯერად უგულებელყოფილია. კერძოდ, პრობლემა განხილული არ არის ასპექტში, რომელიც სოციალისტურ საზოგადოებასა და საბჭოთა თეატრს გულისხმობს.

---

[1] Ibidem, S. 30 („Über rationellen und emotionellen Standpunkt“).

კაპიტალიზმის კრიტიკის ასპექტში იძენს გარკვეულ აზრს ბრეჰტის მსჯელობა გრძნობისა და გონების ურთიერთობაზე. ბრეჰტს უსაფუძვლოდ მიაჩნია შიში, თითქოს „გაიგივების" („აინფიულუნგ") უარყოფა ხელოვნების სფეროდან გრძნობებისა და ემოციების განდევნას ნიშნავს, ბრეჰტის განმარტებით აქ ლაპარაკია მხოლოდ იმაზე, რომ ახალმა დრამატურგიამ და თეატრალურმა სისტემამ უნდა შეცვალოს ემოციების საზოგადოებრივი ფუნქცია, ბოლო უნდა მოუღოს ემოციებს, რომლებიც უპირატესად გაბატონებული კლასის ინტერესებს შეესაბამება. სწორედ ამისათვის მიაჩნია საჭიროდ ბრეჰტს „გაიგივების", როგორც ფსიქიკური აქტის უარყოფა. სამაგიეროდ, ამბობს ბრეჰტი, ჩვენ გვინდა მაყურებლის სცენისადმი ისეთი დამოკიდებულება, რომელიც გაცნობიერებული საზოგადოებრივი ინტერესების საფუძველზე წარმოშობს გრძნობებსა და ემოციებს.[1]

„თეზისებსა" და შენიშვნებში გამოთქმული კრიტიკული თვალსაზრისი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ბრეჰტი აბსოლუტურად უარყოფს არისტოტელურ დრამატურგიას. როგორც ამავე პერიოდის სხვა თეორიული წერილებიც (მაგალითად, „არისტოტელური დრამატურგიის უშუალო ზეგავლენა") მოწმობს, ბრეჰტი იმ აზრს იცავს, რომ მაყურებელზე უშუალო და პირდაპირი ზემოქმედების უნარი, რომელიც არისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშს აქვს, შეიძლება გამოყენებული იქნეს კონკრეტულ-ისტორიული ვითარების მიხედვით. თუ, ამბობს ბრეჰტი, გარკვეული საზოგადოებრივი სიტუაცია საკმაოდ მომწიფებულია, მაშინ ასეთი ნაწარმოებით შეიძლება პრაქტიკულ მოქმედებას მივაღწიოთ. „არისტოტელური კონსტრუქციის პიესები, ამბობს ბრეჰტი, მართალია, წარმოშობენ სოციალურ იმპულსებს, მაგრამ ისინი მალე კარგავენ ძალას... ასეთი პიესა ნაპერწკალია, რომელიც ტყვიის წამლიან კასრს აანთებს"...[2] ცნობილია, რომ ბრეჰტი, „ეპიკური" პიესის ავტორი, თვითონაც წერს ხოლმე „არისტოტელური კონსტრუქციის" პიესებს და კონკრეტული ისტორიული სიტუაციის მიხედვით იყენებს მის „იმპულსებსა" და ნაპერწკლის ძალას. ასეთი პიესაა, მაგალითად „ქალბატონ კარარის თოფები" (1937), რომელშიც ბრეჰტმა ასახა ესპანელი რესპუბლიკელების ბრძოლა ფაშისტური დიქ-

---

[1] Ibidem, S. 32 („Über rationellen und emotionellen Standpunkt").
[2] Ibidem, S. 36 („Unmittelbare Wirkung aristotelischer Dramatik").

ტატურის წინააღმდეგ. მსგავსად პელაგეა ვლასოვასი, ტერეზა კარარი, მეთევზის ცოლი, რომელიც თავდაპირველად ვაჟისა და ოჯახის გულისათვის იარაღსა და ბრძოლას ერიდება, დაბოლოს თვით ხდება მებრძოლი სამშობლოსა და ხალხის ინტერესებისათვის. ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა ბრეჰტის შენიშვნა დასახელებული პიესის გამო: „ეს პატარა პიესა, – წერს ბრეჰტი – ესპანეთში სამოქალაქო ომის პირველ წელს დავწერე პარიზში მყოფი გერმანული დასისათვის. პიესა არისტოტელური (გაიგივების) დრამატურგიის ნიმუშია. ამ ყაიდის პიესის ნაკლოვანებები რამდენადმე შეიძლება გამოვასწოროთ, თუ მას ვაჩვენებთ დოკუმენტურ ფილმთან ერთად, რომელიც ესპანეთის ამბებს გადმოგვცემს, ანდა დავუმატებთ რომელიმე პროპაგანდისტულ წარმოდგენას“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

„ეპიკურმა თეატრმა აქტუალური პოლიტიკური და სოციალური მოვლენები უნდა განასახიეროს. იგი არ უნდა მოერიდოს თემის მასშტაბურობას, პრობლემების სირთულესა და ფილოსოფიურ სიღრმეს. „ეპიკური“ დრამატურგია, „ეპიკური“ თეატრალური საშუალებები და მსახიობის თამაშის „ეპიკური“ ხელოვნება მთელი სისტემაა, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს მეცნიერული საუკუნის მაყურებლის აღზრდა. ამ სისტემის ღერძია ადამიანის ინტელექტზე ზემოქმედება იმ მიზნით, რომ მან საკუთარი ძალების რწმენით იბრძოლოს კაპიტალისტური სინამდვილის წინააღმდეგ, უკეთესი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. როგორც ვიცით, ბრეჰტი 20-იან წლებშივე მოითხოვდა თეატრს ანგარიში გაეწია მეცნიერული საუკუნის მაყურებლისათვის. თეატრი მეცნიერული ანალიზისა და ფილოსოფიური განხილვის გარეშე ვერ ჩასწვდება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს, – ხაზგასმით აღნიშნავდა ხოლმე ის. დიალოგის ფორმით დაწერილ თეორიულ სტატიებსა და კრიტიკულ შენიშვნებში ბრეჰტს ხშირად გამოჰყავს მეცნიერი და ფილოსოფოსი (მცირე ფორმის მრავალ დიალოგთან ერთად გავიხსენოთ, ციფელი – ფიზიკოსი „ლტოლვილთა საუბრიდან“ და ფილოსოფოსი „სპილენძის შესყიდვიდან“). ამით მას უნდა ხაზი გაუსვას იმას, რომ მის მსჯელობებში დიდი ყურადღება ექცევა ფაქტების მეცნიერულად ახსნასა და ფილოსოფიურად დასაბუთებას. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტი, დრამატურგი და რე-

[1] Brecht, Stücke, VII, 60 (Anmerkung zu „Die Gewehre der Frau Carrar“)

ჟისორი, ერთი წუთითაც არ ივიწყებს იმ ჭეშმარიტებას, რომ, როგორც თვითონ ამბობს, თეატრი, უპირველეს ყოვლისა თეატრია, სანახაობითი დაწესებულებაა, რომელმაც მაყურებელს სიამოვნება უნდა განაცდევინოს.

ერთ-ერთ დიალოგში (1929) არის ასეთი შეკითხვა: რა უნდა ნახოს მაყურებელმა თეატრში, მეცნიერება? არა, თეატრი, – უპასუხებს ბრეჰტი. მაგრამ როგორ გადაწყვიტოს აზრისა და გონების თეატრმა ეს მთავარი ამოცანა? როგორ უთავსდება ერთმანეთს პოლიტიკური მიზანდასახულობა, მეცნიერული სიღრმე, ფილოსოფიური დასაბუთება და ესთეტიკური ტკბობა, სიამოვნების განცდა, კმაყოფილების გრძნობა? თეატრი სიამოვნებისათვის თუ სწავლებისათვის? ანალოგიური სათაურით – „სიამოვნების თეატრი თუ სასწავლო თეატრი?" ბრეჰტი 1936 წელს წერს ვრცელ თეორიულ შრომას (პირველად გამოქვეყნდა 1957 წელს), რომელშიც გაცემულია პასუხი დასმულ კითხვებზე.

„ეპიკური თეატრის" ცნება, განმარტავს ბრეჰტი, ბევრს წინაღმდეგობრივად ეჩვენებოდა. მიზეზი ამისა, მისი აზრით, ისევ არისტოტელეა, რომელიც ძირეულად განასხვავებდა ერთმანეთისაგან ეპიკურ და დრამატულ ფორმებს, როგორიც არ უნდა იყოს მათ შორის განსხვავება, მაინც ფაქტია, ამბობს ბრეჰტი, რომ ძველთაგანვე „ეპიკურ ნაწარმოებებში" იყო „დრამატული საწყისი", ხოლო დრამატულ ნაწარმოებებში „ეპიკური საწყისი". სანიმუშოდ ის ასახელებს ჰომეროსის პოემებსა და შუასაუკუნეების პოეტურ სიმღერებს, როგორც თეატრალური სანახაობის ნიმუშებს, მათ გვერდით კი გოეთეს „ფაუსტსა" და ბაირონის „მანფრედს", როგორც დრამებს, რომლებიც უპირატესად „საკითხავი წიგნებია".

„ეპიკური თეატრის" ძირითადი ნიშნები ბრეჰტმა ჩამოაყალიბა წერილის მეორე ნაწილში – „ეპიკური თეატრი". ამ ნიშნებს იგი უწოდებს დიდ ცვლილებებს თეატრალურ ხელოვნებაში. მსჯელობას იგი ამთავრებს დრამატული და ეპიკური თეატრის მაყურებლის შედარებით, რასაც ჩვენ მთლიანად მოვიყვანთ:

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 55 (A) („Vergnügungstheater oder Lehrtheater?").

„დრამატული თეატრის მაყურებელი ამბობს: დიახ, ეს მეც უკვე განვიცადე. მეც ასეთი ვარ. ეს ბუნებრივია. ასე იქნება ყოველთვის. ამ ადამიანის მწუხარება მაღელვებს, ვინაიდან მისთვის არ არის სხვა გამოსავალი. ეს დიდი ხელოვნებაა. აქ ყველაფერი თავისთავად გასაგებია. ვტირი მასთან ერთად, ვინც ტირის, ვიცინი მასთან ერთად, ვინც იცინის".

„ეპიკური" თეატრის მაყურებელი ამბობს: „ამას კი არ ვიფიქრებდი. ასე არ შეიძლება. ეს მეტად უცნაურია, თითქმის დაუჯერებელი. ეს უნდა შეწყდეს. ამ ადამიანის მწუხარება მაღელვებს, ვინაიდან მისთვის მაინც შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოსავალი. ეს დიდი ხელოვნებაა: აქ არაფერია თავისთავად გასაგები. დავცინი მას, ვინც ტირის, დავტირი მას, ვინც იცინის".[1]

„ეპიკური" თეატრის შესაძლებლობები და მოქმედების არე გაფართოვდა. მხატვრულ ფანტაზიასთან ერთად ამეტყველდა დოკუმენტური მასალა. ეკრანი და კინომონტაჟი კონკრეტულად გვიჩვენებდა იმ მოვლენებსა და ფაქტებს, რომელთა მხატვრული განსახიერებაც სცენაზე ხდებოდა. საჭიროების შემთხვევაში მოქმედების ცალკეულ დეტალებს განმარტავდა ავტორი, მთხროელი ან ქორო. ინფლაცია და ომი, სოციალური ბრძოლა და ოჯახი ჩვეულებრივი თემა გახდა პიესისა და სპექტაკლისათვის. მაგრამ ყველა დროის დიდი ხელოვნებისათვის ასახვის ძირითადი ობიექტი ადამიანი იყო. და ბუნებრივია, რომ „ეპიკური" თეატრის ძირითადი პრობლემაც ადამიანის პრობლემაა. ეს პრობლემა, ბრეჰტის აზრით, „ეპიკურ" თეატრს ისევე აინტერესებს, როგორც ფილოსოფოსებს. „ეპიკური" თეატრი, მისი სიტყვებით, „ფილოსოფოსების ასპარეზიცაა, ყოველ შემთხვევაში იმ ფილოსოფოსების, რომლებსაც უნდოდათ სამყაროს არა მარტო ახსნა, არამედ გარდაქმნაც. სცენიდან ალაპარაკდა ფილოსოფია, სცენამ დაიწყო სწავლება"... აქ ბრეჰტი თვითონვე სვამს კითხვას: კი მაგრამ სად გაქრა გართობა? ისევ სწავლება, ისევ სასკოლო მერხი? თეატრი ხომ სკოლა არაა? ასეთი კითხვები რომ არ დაისვას, ამბობს ბრეჰტი „ჩვენ უნდა გავფანტოთ ეჭვი, რომ, თითქოს ეპიკური თეატრი არასასიამოვნო, უსიხარულო, მომქანცველი დაწესებულებაა და მეტი არაფერი" (ხაზი ყველგან ჩემია — ზ. ჭ.). სწავლებასა და გართობას შორის დიდი

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 59-60 (A) („Vergnügungstheater oder Lehrtheater?").

განსხვავებაა, უპასუხებს მწერალი, ერთი — სასარგებლოა, მეორე — სასიამოვნო, მაგრამ არიან ადამიანები, რომლებისთვისაც სწავლება უდიდესი სიამოვნებაა. ეს ადამიანები, ყველაზე კარგი მოსწავლეები" ეწაფებიან ცოდნას, ცოდნით იმდიდრებენ გონებას, რათა ცოდნით გაიკვლიონ გზა უკეთესი მომავლისაკენ. გამოდის, რომ სრულიადაც არ არის გამართლებული სწავლა დაუპირისპირო გართობას, მით უფრო, რომ „მათ შორის დაპირისპირება ყოველთვის არ ყოფილა და ყოველთვის არც იქნება... არის სწავლა, რომელიც გართობს და გიტაცებს, საბრძოლოდ აღაგზნებს. რომ არ ყოფილიყო ასეთი სასიამოვნო სწავლა, მაშინ თეატრი ვერ შეძლებდა სწავლებას...".[1]

მსჯელობას სასწავლო თეატრზე ბრეჰტი ამთავრებს შემდეგი სიტყვებით: „თეატრი თეატრად უნდა დარჩეს, თუნდაც სასწავლო თეატრი იყოს. ასეთი თეატრიც, მით უფრო, თუ იგი კარგი თეატრია, სიამოვნებას მოგანიჭებს".

„ეპიკური" თეატრი მეცნიერების მონაპოვარს უნდა ეყრდნობოდეს. დრამატურგი, „ეპიკური" პიესის ავტორი მეცნიერების თანამედროვე დონეზე უნდა იდგეს, უნდა იცნობდეს მის მიღწევებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი პიესა ვერ ასახავს დიდ საზოგადოებრივ მოვლენებს. მე კარგად ვიცი, — წერს ბრეჰტი, — რომ „მეცნიერება და ხელოვნება ადამიანური მოქმედების ორი მნიშვნელოვანი სფეროა... მიუხედავად ამისა, როგორ ცუდადაც არ უნდა ჟღერდეს ვაღიარებ, რომ ჩემთვის, როგორც ხელოვანისათვის აუცილებელია მეცნიერების ზოგიერთი დარგი. მე მესაჭიროება მეცნიერება და გულახდილად ვამბობ, რომ ალმაცერად ვუყურებ ადამიანებს, რომლებიც არ დგანან თანამედროვე მეცნიერების დონეზე.." ბრეჰტი ილაშქრებს იმ მხატვრულ მესიტყვეთა წინააღმდეგ, რომელთაც ღვთაებრივი ნიჭის, პოეტური ჭვრეტის თუ ინტუიციური წვდომის იმედი აქვთ და ვერ გაუგიათ, რომ „დიდ და რთულ მოვლენებს ადამიანთა სამყაროში ვერ ჩასწვდებიან ისე, თუ არ მოიმარჯვეს ყველა დამხმარე საშუალება". ბრეჰტი მათ მოაგონებს რომ გოეთეს გატაცება ბუნებისმეტყველებით, ხოლო შილერისა — ისტორიით არ იყო დიდი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი „უცნაურობა". იქვე ბრეჰტი დრამატურგებს ურჩევს სხვა მეცნიერებთან ერთად

[1] Brecht, Schriften zum Theater, 111, 61-62 (A) („Vergnügungstheater oder Lehrtheater?").

შეისწავლონ ფსიქოლოგია – ფსიქოანალიზიდან ბიჰევიორიზ-მამდე, თუ სურთ, სწორად დახატონ გმირის სულიერი სამყარო.

ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ მეცნიერებისა და ხელოვნე-ბის ურთიერთობა ძნელია და რთული. მისი პრინციპია: მეც-ნიერების საუკუნის თეატრი არ შეიძლება მეცნიერების გარე-შე, მაგრამ ხომ არ „დაამძიმებს“ ეს ფაქტორი თეატრს? ხომ არ შეაშინებს თეატრი მაყურებელს? – ბრეჰტის პასუხია, არა, არა იმიტომ, რომ „რამდენი მეცნიერული ცოდნაც არ უნდა იყოს ხე-ლოვნების ნაწარმოებში, იგი (ე. ი. ცოდნა – ზ. ჯ.) მთლიანად უნ-და გარდაიქმნას ხელოვნებად. ამ ცოდნის ათვისება გვანიჭებს სწორედ იმ სიხარულს, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები წარმოშობს...“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჯ.).

ბრეჰტი იცავს იმ თვალსაზრისს, რომ ეპიკური თეატრი „მორალური დაწესებულებაა“, მაგრამ ეს ცნება, რომელიც ში-ლერს ეკუთვნის, მას თავისებურად, ახლებურად ესმის. შილე-რის ეპოქაში, – წერს ბრეჰტი, – სცენიდან მორალს ქადაგებ-დნენ და ეს არავის უკვირდა, ვინაიდან ბურჟუაზია მაშინ ჯერ კიდევ ასაზრდოებდა ერს თავისი მორალითა და იდეალებით, შილერიც „კეთილშობილი იდეის“ ხორცშესხმას ცდილობ-და თავის დრამებში და „მორალურ სიწმინდეს“ ქადაგებდა „მორალური დაწესებულების“ ტრიბუნიდან. შილერისათვის ეს იყო „სიამოვნების წყარო. მან არ იცოდა იმაზე უფრო დიდი სი-ამოვნება და კმაყოფილება, ვიდრე იდეალების პროპაგანდა“.

„ეპიკური“ თეატრი შილერისეულ ტრადიციას ახალი მიზ-ნებისათვის იყენებს. ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ კლასობრივი ბრძოლის ვითარებაში ყოვლად გაუმართლებელია „წმინდა“ იდეალების დაცვა და აბსტრაქტული მორალის ქადაგება. შიმ-შილი, სიცივე და ჩაგვრა, ცხადია, ვერ მოთავსდება ძველ მო-რალურ კატეგორიებში. სოციალური ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა იყო საჭირო და ამ ბრძოლაში ახალი მორალური პრინციპები ყალიბდებოდა. ამიტომ „ეპიკური“თეატრის ამო-ცანა იყო, ხელი შეეწყო ამ პრინციპების დამკვიდრებისათვის. ამ მიზნით, ამბობს ბრეჰტი, „ეპიკურ“ თეატრს უნდა შეესწავლა, კრიტიკულად უნდა ეჩვენებინა ადამიანის მორალური ქმედების საფუძველები, რათა გაშიშვლებულიყო სოციალური ბოროტე-ბის ფესვები, „ჩვენი ძიების მიზანი იყო არა ის, რომ მორალური ოცნება და ფიქრი დაეწყოთ გარკვეულ სოციალურ გარემოე-

ბებზე... არამედ გამოჩენილიყო საშუალებები, რომლებიც ამ ძნელად ასატან გარემოებებს მოსპობდა. ჩვენ ვლაპარაკობთ არა მორალის გულისთვის, არამედ ჩაგრულთა სახელით“.

„ეპიკური“ თეატრისათვის უცხოა ბედთან შერიგების ფილოსოფია, აბსტრაქტული მორალის პროპაგანდა. მორალის საკითხებს ბრეჰტი ყოველთვის რევოლუციური პროლეტარიატის კლასობრივ ინტერესებს უკავშირებს. ამიტომ ამბობს ის: „...ეპიკურ თეატრში მორალის ქადაგებამ მეორე ადგილზე გადაინაცვლა... ადამიანები კი არ არსებობენ მორალისათვის, არამედ მორალი არსებობს ადამიანებისათვის“. ასე ამთავრებს ბრეჰტი მსჯელობას „ეპიკურ“ თეატრზე, როგორც „მორალურ დაწესებულებაზე“.

თეატრი საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში უნდა იდგეს. თეატრი ხალხის ინტერესებით უნდა ცოცხლობდეს, მეცნიერებისა და კულტურის ყველა მონაპოვარი უნდა იქნეს გამოყენებული იმისათვის, რომ თეატრმა თავისი საზოგადოებრივი დანიშნულება გაამართლოს — ასეთია ბრეჰტის ხელოვნების თეორიის ძირითადი პრინციპები. „ეპიკური“ თეატრი მას ამ პრინციპების განხორციელების ერთ-ერთ ცდად მიაჩნია. „ეპიკური“ თეატრი, — წერს ბრეჰტი, — არის თანამედროვე დიდი თეატრის შექმნის ერთ-ერთი ფართო და შორს გამიზნული ცდა. მან უნდა დაძლიოს იგივე ვებერთელა სიძნელეები, რომლებიც ადამიანებმა უნდა დაძლიონ პოლიტიკის, ფილოსოფიის, მეცნიერებისა და ხელოვნების სფეროში“.

ბრეჰტს მიაჩნია, რომ „სტილისტური თვალსაზრისით ეპიკურ თეატრში არაფერია განსაკუთრებით ახალი... თეატრალური ფორმები ეპოქების გარკვეულ ტენდენციებს შეესაბამებიან და მათთან ერთად იკარგებიან...“ ბრეჰტი მაგალითისათვის ასახელებს შუა საუკუნეების მისტერიას, კლასიკურ ესპანურ თეატრსა და იეზუიტების თეატრს, რომელთაც გამოკვეთილი დიდაქტიკური ტენდენციები ჰქონდათ, უძველეს აზიურ თეატრს, რომლის ელემენტებიც შეინიშნება „ეპიკური“ თეატრის ხელოვნებაში და დაასკვნის, რომ თანამედროვე ეპიკური თეატრი, რომელიც ასევე დაკავშირებულია გარკვეულ ტენდენციებთან, „არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ყველგან განვითარდეს“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.). „ეპიკური“ თეატრისათვის, მისი აზრით, აუცილებელია ძლიერი სოციალური მოძრაობა, რომელიც უზ-

რუნველყოფს საჭირბოროტო საკითხების თავისუფლად განხილვასა და გადაწყვეტას, „აქამდე, – წერს ბრეჰტი 1936 წელს, – ხელსაყრელი პირობები ეპიკური სასწავლო თეატრისათვის მხოლოდ რამდენიმე ადგილზე იყო, ისიც ცოტა ხნით. ფაშიზმმა მკვეთრად შეაჩერა ასეთი თეატრის განვითარება ბერლინში... თეატრებს ლონდონში, პარიზში, ტოკიოსა და რომში სულ სხვა მიზნებისათვის აფინანსებენ“...[1]

[1] Brecht, Schriften zum Teater, III, 70 (A) („Vergnügungstheater oder Lehrtheater?“).

თავი III

„რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა"

1. „გაუცხოება", როგორც „ეპიკური" დრამისა და თეატრის ესთეტიკური საფუძველი

როგორც ვნახეთ, ბრეჰტმა უარყო კათარზისი. რას გვთავაზობს სამაგიეროდ? თეატრალური ხელოვნება, – წერს ბრეჰტი, – არისტოტელეს „პოეტიკის" კრიტიკის შემდეგ დგას ამოცანის წინაშე, გამოიმუშაოს ხელოვნების ნაწარმოების მაყურებლისათვის მიწოდების ფორმა... თეატრალურმა ხელოვნებამ ადამიანთა საზოგადოებრივი თანაცხოვრება ისეთნაირად უნდა ასახოს, რომ შესაძლებელი გახდეს მაყურებლის კრიტიკული მიმართება წარმოდგენილი ამბებისა და მოვლენებისადმი... ამისათვის, ბრეჰტის სიტყვებით, საჭიროა „მოვლენები და ამბები მაყურებელს მიაწოდო, უპირველეს ყოვლისა, მათივე საკვირველებასა და უცნაურობაში", ისინი ისე უნდა წარმოადგინო, რომ „ნაცნობიდან შეცნობილნი გახდნენ" (ხაზი ჩემია – ზ. ჯ.).[1] ამით თეატრალური ხელოვნება, დაასკვნის ბრეჰტი, ეთხოვება იმ საფეხურს, რომელზეც იგი სამყაროს ახსნას ცდილობდა და ადის ახალ საფეხურზე, რომელზეც იგი მიზნად ისახავს სამყაროს შეცვლას.

ეს დებულება ამოღებულია ბრეჰტის „თეზისებიდან გაიგივების ამოცანაზე თეატრალურ ხელოვნებაში". ანალოგიურ მსჯელობას შევხვდით აგრეთვე წერილში – „სიამოვნების თეატრი თუ სასწავლო თეატრი?" წერილში მხატვრული ჩვენების აღნიშნული პრინციპი განზოგადებულია და წარმოდგენილია როგორც გაუცხოების პროცესი (Entfremdungsprozess).[2]

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 31 (A).

[2] Ibidem, S. 59.

„სიამოვნების თეატრი თუ სასწავლო თეატრი?“ დაწერილია 1936 წელს. დაახლოებით ამ დროს უნდა იყოს დაწერილი „თეზისებიც“. უფრო ადრე, დახლოებით 1935 წელს შენიშვნაში „სასწავლო პიესის თეორიისათვის“ ბრეჰტი წერს: სასწავლო პიესის დადგმისათვის საჭიროა ეპიკური თეატრის პრინციპების გამოყენება. აუცილებელია „გაუცხოების ეფექტის“ (V-Effekt) შესწავლა.[1] ამავე წლების სხვა ფრაგმენტებშიც შევხვდებით მსჯელობებს იმის თაობაზე, რომ საგანს, მოვლენას მაყურებელმა „უცხო თვალით“ უნდა შეხედოს, რომ მაყურებელმა წარმოდგენილი მოვლენების უკან სხვა მოვლენები უნდა აღმოაჩინოს და ა. შ. იქვე კითხულობს: რა უნდა იყოს უცნაური, საკვირველი (befremdlich) მოვლენებში, რომლებიც ჩვენ ცხოვრებას ასახავენ? როგორ უნდა გაუცხოვდეს (verfremden), მაგალითად, ისეთი მასობრივი მოვლენა, როგორიცაა დიდი ქალაქის ევაკუაცია?[2]

აქვე გავიხსენოთ უფრო ადრინდელი შემთხვევები, როცა ბრეჰტი აშკარად „გაუცხოებაზე“ (Verfremdung) ან „გაუცხოების ეფექტზე“ (V-Effekt) ლაპარაკობს, მაგრამ ამ ცნებებს ასეთი ფორმით არ ხმარობს. შესავალსა (1927წ.) და შენიშვნებში (1931წ.) კომედიისა – „კაცი კაცია“, რომელსაც ავტორი სამართლიანად პირველ ეპიკურ პიესას უწოდებს, როგორც ვიცით, არის ვრცელი დახასიათება მხატვრული ჩვენების იმ მანერისა, რომელიც ჩვეულის უჩვეულოდ, ნაცნობის უცნობად წარმოსახვას გულისხმობს. ხაზგასმულია, კერძოდ, როგორ ასრულებს ამ ფუნქციას პიესის მთავარი პერსონაჟი – გელი გეი. კომედიის შესავალსა და შენიშვნებში ავტორი ხმარობს გამოთქმებს – პერსონაჟის ან ქმედების „უცნაურად, უცხოდ მოჩვენება“ (befremden). კიდევ უფრო ადრე, 1922 წლის 10 თებერვლის ერთ პატარა კრიტიკულ შენიშვნაში „ბაალისა“ და „ჯუნგლების“ გამო ბრეჰტი, მართალია, არ ხმარობს ანალოგიურ ცნებებს, მაგრამ გარკვევით ლაპარაკობს „პოეტური და ფილოსოფიური სახის ეფექტებზე“, რამაც თავიდან უნდა აგვაცილოს „ძველი შეცდომა“ – მაყურებლის მოქმედ პირთან გაიგივება. აქვეა მითითებული „ინტერესის მაღალი სახეობა, ინტერესი წარმოუდგენელისა და საკვირველისადმი“. ამასვე უნდა დავუმატოთ 1828 წლის 24

[1] Brecht, Schriften zum Theater IV, 83 („Zur Theorie des Lehrstücks“).
[2] Brecht, Schriften zum Theater, III, 49-50 (A).

ივლისის შენიშვნები ჰაიდელბერგის თეატრისათვის, სადაც აღნიშნულია, რომ „ქალაქების ჯუნგლებში“ „მოხაზულია ამერიკული საზოგადოებრივი გარემო გერმანელ მაყურებელზე ზემოქმედების მიზნით და არა ავტორის რომანტიკით გატაცების გამო“. დავასახელებთ კიდევ პროლოგსა და ეპილოგს სასწავლო პიესიდან „გამონაკლისი და წესი“ (1930), შენიშვნებს „სამგროშიან ოპერაზე“, „მაჰაგონის“ კომენტარებში მოცემულ შეპირისპირებას „ეპიკური თეატრის ფორმისა“ „დრამარული თეატრის ფორმასთან“ და სხვ. ამრიგად, სრული საფუძველი გვაქვს დავასკვნათ: პიესაზე – „ქალაქების ჯუნგლებში“ მუშაობის დროიდან, თუ უფრო ადრე არა, ბრეჰტი შეგნებულად უპირისპირდება „გაიგივების“ („აინფიულუნგის“) თეატრალურ პრინციპს და მის სანაცვლოდ თანმიმდევრულად აყალიბებს „გაუცხოების“ თეორიას. „გაუცხოების“ ადრინდელი ნიშნები ბრეჰტის პიესებში შეიძლება დავძებნოთ ყველგან, სადაც კი დრამის „ეპიზირების“ ტენდენცია შეინიშნება. „კაცი კაცია“, პირველი „ეპიკური“ პიესა, არსებითად, „გაუცხოების“ დრამატურგიულ პრინციპზეა აგებული. იგივე პრინციპია გამოყენებული „ეპიკური“ თეატრისათვის გამიზნულ პიესებში, არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშებში – „სამგროშიანი ოპერა“, „მაჰაგონი“, „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“, „მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები“, რომ არაფერი ვთქვათ გვიანდელ ნაწარმოებებზე – „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „არტურო უის კარიერა“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „სიმონა მაშარის ზმანება“, „ტურანდოტი ანუ შემთეთრებელთა კონგრესი“ და სხვ.

მაინც რა არის „გაუცხოება“? ჩამოყალიბებული და გავრცობილი პასუხი მოცემულია ბრეჰტის 30-იან წლების მეორე ნახევრის თეორიულ შრომებში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია – „ექსპერიმენტული თეატრის შესახებ“ (1939), „გაუცხოების პოლიტიკური თეორია“, „დიალექტიკა და გაუცხოება“, „სპილენძის შესყიდვა“, მრავალი წერილი, კრიტიკული შენიშვნა და ფრაგმენტი, რომელთაც გამომცემლები აერთიანებენ ხოლმე ერთი სათაურით – „თეატრალური ხელოვნების ახალი ტექნიკა“. დასმულ კითხვაზე ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „მოვლენის ან ხასიათის გაუცხოება, უპირველეს ყოვლისა, უბრალოდ ნიშნავს იმას, რომ ამ მოვლენასა თუ ხასიათს ჩამოაცალო ის, რაც თავისთავად გასაგებია, ნაცნობია, სარწმუნოა და შეხედო მას გაკვირ-

ვებით და ცნობისმოყვარეობით"...[1] „გაუცხოების ეფექტის" არსი შემდეგია: საგანი, რომელიც უნდა შევიმეცნოთ და ჩვენი ყურადღების ცენტრშია, ჩვეულებრივი, ცნობილი, უშუალოდ ჩვენ თვალწინ მდებარე საგნიდან გარდაიქმნება განსაკუთრებულ, შესამჩნევ, მოულოდნელ საგნად. თავისთავად ცხადი გარკვეული სახით გაუგებარი ხდება, მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ იმიტომ, რომ შემდეგ იგი უფრო გასაგები გახდეს. იმისათვის, რომ ნაცნობი საგანი შეცნობილი გახდეს, საჭიროა იგი გამოვიყვანოთ შეუმჩნეველის სფეროდან; უნდა დავარღვიოთ ჩვეულება, რომ ხსენებულ საგანს თითქოს არ ესაჭიროება ახსნა-განმარტება..."[2]

როგორც ვიცით, ბრეჰტისათვის გაიგივება (Einfuhlung, вживание) ბურჟუაზიული თეატრალური ხელოვნების ხერხემალია, კონვენციონალური თეატრის მთავარი ძარღვია, რომელიც სცენას მაყურებელთან აკავშირებს. სწორედ „გაიგივებაა" საფუძველი თეატრალური ჰიპნოზისა და ტრანსისა, რომელიც, ბრეჰტის აზრით, აჩლუნგებს აზროვნებას, აბნელებს გონებას, აქვეითებს შემოქმედებითს აქტივობას. ბრეჰტის სიტყვებით: „გაიგივება გაბატონებული ესთეტიკის ქვაკუთხედია..." ამიტომ, ადვილი მისახვედრია, – წერს ბრეჰტი, – რომ გაიგივებაზე უარის თქმა იქნებოდა დიდი გარდატეხა თეატრისათვის, შესაძლებელია უდიდესიც კი ყველა შესაძლებელ ექსპერიმენტთა შორის"[3] (ხაზი ჩემია – ზ. ჯ.). ბუნებრივია, რომ ბრეჰტის მთელი

„Was ist Verfremdung? Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächts einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu, erzeugen" (ibidem, 109). („Über experimentelles Theater").

[2] „ ...Der V-Effekt besteht darin, dass das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelenkt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen. Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muss es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muss mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung..." (ibidem,188) BBA. 57/34 -35.

[3] „Die Einfühlung ist ein Grundpfeiler der herrschenden Ästhetik..." (ibid. 104); „Es ist nicht schwer, einzusehen, dass das Aufgaben der Einfühlung für das Theater eine riesige Entscheidung, vielleicht das grösste aller denkbaren Experimente bedeuten würde" (ibid...107).

შემოქმედებითი ენერგია გაიგივების წინააღმდეგ არის მიმართული. მან ჯერ სხვადასხვა ასპექტში გააკრიტიკა იგი, ხოლო შემდეგ ახალი სისტემა დაუპირისპირა, რომელსაც „გაუცხოება“ (Verfemdung) უწოდა. „ჩემი პრინციპი ისაა, რომ გაიგივების ადგილზე გაუცხოება შემოვიტანო“ – წერს ის.

„გაუცხოებას“, „გაუცხოების ეფექტს თუ „გაუცხოების ტექნიკას“, ბრეჰტის მიხედვით, გამოვლენის სამი სფერო აქვს: დრამის სტრუქტურა (dramenbau), სცენის კონსტრუქცია (Buhnenbau) და მსახიობის ოსტატობა (Schauspielkunst).

ბრეჰტის ესთეტიკურ სისტემაში „გაუცხოება“ თანმიმდევრულად იკავებს „გაიგივების“ ადგილს. რას ვაღწევთ ამით? მაყურებელს ვუქმნით კრიტიკულ განწყობას (die kritische Haltung), საფუძველს ვაცლით თეატრალურ ილუზიას. ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ „გაუცხოების ეფექტი მაყურებლის დადებით, თანაგრძნობით განწყობას უეჭველად გარდაქმნის კრიტიკულ განწყობად“.[1] ბრეჰტს მოჰყავს მაგალითები ძველი აზიური (ჩინური) თეატრის ისტორიიდან, იმოწმებს ანტიკურ თეატრსა და პისკატორის თეატრს. შექსპირსა და გოეთეს, ვახტანგოვსა და მეიერჰოლდს, რათა დაამტკიცოს, რომ მაყურებლის კვლევითი, კრიტიკული განწყობის შექმნისათვის „გაუცხოების“ სისტემა ყოველთვის მხატვრულ საშუალებებს იყენებს.[2] ამდენად, თვით კრიტიკული განწყობაც „მხატვრული განწყობაა“, საკუთრებით კანონზომიერი თეატრისათვის, რომელიც ერთმანეთისაგან არ თიშავს შემეცნებით ღირებულებასა და ესთეტიკურ ტკბობას, სულიერ აღზრდასა და სიამოვნებას. „კრიტიკული განწყობა, – წერს ბრეჰტი, – არ ეწინააღმდეგება ხელოვნებას, როგორც ხშირად ფიქრობენ. იგი სასიამოვნოცაა და ემოციურიც, იგი თვითონ არის განცდა, უპირველეს ყოვლისა, – შემოქმედებითი, აქტიური განწყობა. ეპიკური თეატრის თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი პრინციპი სწორედ ის არის, რომ კრიტიკული განწყობა მხატვრული განწყობა შეიძლება იყოს...“[3] ამდენად კრიტიკული განწყობა არ არის მხოლოდ „ცივი და უსიცოცხლო გონების“ შედეგი, როგორც ამას „ეპიკური“ თეატრის მოწინა-

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 220 („Ist die kritische Haltung eine unkünstlerische Haltung?“).

[2] იქვე, გვ. 168.

[3] იქვე, გვ. 220.

აღმდეგენი ამტკიცებენ, ე. ი. ისინი, რომლებიც, ბრეჰტის სიტყვებით, ყოველნაირად ცდილობენ განდევნონ გონება მხატვრული შემოქმედებიდან. კრიტიკული განწყობა, ბრეჰტის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, გრძნობა-გონების ისეთი „დიდი შემოქმედებითი წინააღმდეგობაა", რომლის დროსაც „გრძნობები გვიბიძგებენ ჩვენ უმაღლესი დაძაბვისაკენ, გონება კი წმენდს ჩვენს გრძნობებს, ურწმუნო თომას, როგორც ბრეჰტი თავის მოწინააღმდეგეს უწოდებს, კრიტიკული განწყობის დამცველი უხსნის: „მაყურებლის კრიტიკული განწყობა (სახელდობრ შინაარსისა და არა სექტაკლის მიმართ) არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც რაღაც წმინდა რაციონალური, ანგარიშიანი, ნეიტრალური, მეცნიერული განწყობა. ის უნდა იყოს მხატვრული, აქტიური, სასიამოვნო. იგი ხელოვნებაში განასახიერებს კაცობრიობის მიერ გამომუშავებულ პრაქტიკულ კრიტიკას ბუნებისა და საკუთარი ბუნებისა..." ამგვარად გაგებული ბუნების კრიტიკა, განმარტავს იქვე ბრეჰტი, ბუნების დაუფლებისაკენ სწრაფვას ნიშნავს, ხოლო საზოგადოების კრიტიკა არის დღევანდელი ადამიანების ფსიქიკური განცდა და ამდენად ხელოვნების ასპარეზიც...[1] ამასვე იმეორებს ბრეჰტი „ეპიკურ თეატრზე გავრცელებული და ბანალური შეცდომების მოკლე სიაში", რომელიც ხუთი პუნქტისაგან შედგება. მესამე პუნქტში ბრეჰტი უარყოფს ბრალდებას, რომ თითქოს ეპიკრი თეატრი ებრძვის ემოციებს, ერთმანეთისაგან თიშავს გრძნობასა და გონებას. „მოკლე სიაში" ვკითხულობთ: „ეპიკური თეატრი კი არ ებრძვის ემოციებს, არამედ სწავლობს მათ და არ კმაყოფილდება მათი მხოლოდ წარმოშობით. გონების გათიშვა გრძნობისაგან ბანალური თეატრის ბრალია, რადგან იგი პრაქტიკულად უარყოფს გონებას. ამ თეატრის დამცველები, როგორც კი თეატრალურ პრაქტიკაში მცირეოდენი გონება გამოჩნდება, მაშინვე ყვირიან, გრძნობების მოსპობა უნდათო".[2]

დაბოლოს, აქაც გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ შეხედულებებში კრიტიკულ განწყობაზე აშკარად გამომჟღავნდა ბრეჰტის კრიტიციზმის თვისებრივად ახალი ნიშან-თვისება. ბრეჰტის კრიტიკა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აღარაა კრიტიკა კრიტიკისათვის, უარყოფა უარყოფისთვის. კრიტიკული გან-

---

[1] იქვე, გვ. 74 („Kleines Gespräch mit dem ungläubigen Thomas").
[2] იქვე, გვ. 76.

წყობის თეორია არის კაპიტალისტური სინამდვილის ისეთი კრიტიკის შედეგი მარქსისტული პოზიციიდან, რომლის დროსაც ძველ, დრომოჯმულ სინამდვილეს ახალი აღმავალი საზოგადოებრივი წყობილება უპირისპირდება, ხოლო აბსტრაქტული ჰუმანიზმი სოციალისტური ჰუმანიზმის ხარისხშია ამაღლებული. ასეთ კრიტიციზმს, როგორც წესი, ასაზრდოებს დადებითი იდეალი, ამ შემთხვევაში სოციალისტური იდეალი, რომელიც ბრეჰტის თეორიისა და პრაქტიკის საფუძველია. ამდენად ბრეჰტის კრიტიციზმს საერთოდ დადებითი მიზანსწრაფვაც, შემოქმედებითი აქტივობაც თან ახლავს, სხვაგვარად, ბრეჰტის თვისებრივად ახალი კრიტიციზმი ობიექტურად ამზადებს ნიადაგს ადამიანის აქტიური შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის, რასაც ის Produktivitaat-ს უწოდებს. ადამიანის ასეთი მოღვაწეობის მიზანია სამყაროს გარდაქმნა და უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლა, რაც თავისთავად დაუშრეტელი წყაროა ჭეშმარიტი ტკბობისა და სიამოვნებისათვის, კრიტიციზმის, კერძოდ, კრიტიკული განწყობის პოზიტიურ ძალაზე კარგად წერს თვით ბრეჰტი: „იმისათვის რომ კრიტიკული განწყობა დავამკვიდროთ ხელოვნებაში, აუცილებელია არსებული აშკარად უარყოფითი მომენტი თავის დადებით თვისებაში ვაჩვენოთ. სამყაროს ასეთი კრიტიკა აქტიური, ქმედითი, პოზიტიური კრიტიკაა... საზოგადოების კრიტიკა რევოლუციაა. ეს არის ბოლომდე მიყვანილი, აღსრულებული კრიტიკა. ამგვარი კრიტიკული განწყობა შემოქმედებითი აქტივობის მომენტია, ღრმად სასიამოვნოა...“.[1]

„სპილენძის შესყიდვისათვის“ ბრეჰტმა საკმაოდ ბევრი ლექსი დაწერა. მათ ავტორი უწოდებს „დრამატურგის სურვილებს“. დასახელებულ ლექსთა შორის არის ერთი პოეტური ნაწარმოები, ბრეჰტისეული „ურითმო ლექსი არარეგულარული რიტმით“, რომლის სათაურია „კრიტიკული განწყობის შესახებ“. ლექსში კრიტიკული განწყობა გაიგივებულია „ნაყოფიერ კრიტიკასთან“, რომელმაც მონაწილეობა უნდა მიიღოს არა მარტო ბუნების მოვლენების შესწავლაში, არამედ ადამიანის აღზრდასა და სამყაროს გარდაქმნაშიც. „ნაყოფიერი კრიტიკის სფერო

[1] Brecht, Schriften zum Teater, III, 221.

ხელოვნების სფეროცაა“ — ამ სიტყვებით მთავრდება ლექსი.[1]

„გაუცხოების ეფექტის“ საილუსტრაციოდ ბრეჰტს ბევრი მაგალითი მოაქვს, მათ შორის რამდენიმე ყოველდღიური ცხოვრებიდან. ერთ-ერთი ასეთია: გზაჯვარედინზე უბედური შემთხვევა მოხდა. მანქანამ კაცი გაიტანა. მოძრაობა შეჩერდა. ხალხი შეიკრიბა. ერთ-ერთი მოქალაქე, ვინც უბედური შემთხვევის მოწმე იყო, შეკრებილთ უყვება, რაც მოხდა. თხრობის მანერა და, ჩვენების ფორმა ბრეჰტს მიაჩნია „ეპიკური თეატრის ყველაზე უფრო პრიმიტიულ სახეობად“. „ქუჩის სცენას“, როგორც ბრეჰტი უწოდებს აღწერილ შემთხვევას, აშკარად გამოკვეთილი, ყველასათვის შესამჩნევი „ეპიკური“ ნიშნები აქვს: მთხრობელი მოგვითხრობს და გვიჩვენებს ისე, რომ მსმენელი გარკვეულ წარმოდგენას შეიქმნის მომხდარ ფაქტზე; მთხრობელს არ შეუძლია და არც აინტერესებს ზუსტად იმის გამეორება და აღდგენა, რაც მოხდა; ის გარკვეულ მოძრაობას და მინიშნებას აკეთებს, მაგრამ იცის, რომ მისი ჟესტიკულაცია საკმარისი არ არის და მას სიტყვიერი ახსნა-განმარტებით ავსებს. „ჩვენს მთხრობელს, — წერს ბრეჰტი, — სრულიადაც არ ესაჭიროება მიბაძოს ყველაფერს პერსონაჟთა ქცევაში, ის ბაძავს მხოლოდ ზოგიერთ რაიმეს, სწორედ იმდენს, რამდენიც საჭიროა ნათელი სურათის შექმნისათვის“. მთხრობელისთვის, ცხადია, უცხოა გარდასახვის უნარი. ეს უნარი რომ ჰქონდეს და მის საფუძველზე გაიმეოროს მომხდარი ამბავი, მაშინ ის ილუზიას შეუქმნის იქ მყოფთ, რომლებიც იტყვიან: ყველაფერი ნამდვილად ასე

---

[1] „Gedichte aus dem Messingkauf“ (Wünsche des Stückeschreibers).

Über die kritische Haltung

Die kritische Haltung
Gilt vielen als nicht fruchtbar.
Das kommt, weil sie im Staat
Mit ihrer Kritik nichts erreichen können.

.....

Die Regulierung eines Flusses
Die Veredelung eines Obstbaumes
Die Erziehung eines Menschen
Der Umbau Eines Staates
Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik.
Und es sind auch
Beispiele von Kunst.
(A. Brecht, Schriften zum Theater, V, 291- 292).

მოხდა, როგორ ზუსტად გადმოგვცემს ყოველივეს, ეს კი დაარღვევდა „ქუჩის სცენის“ ბუნებრიობას, შეცვლიდა მთხრობელის დამოკიდებულებას მომხდარი ამბისადმი, შესაბამისად, იქ მყოფთა დამოკიდებულებასაც მთხრობელისადმი.

„ქუჩის სცენა“ თავისთავად და მთხრობელის პოზიცია, ბრეჰტის აზრით, ყველასათვის გასაგებია, მაგრამ, მისივე სიტყვებით, საკმარისია „ეპიკური თეატრის ეს პრიმიტიული ნიმუში“ სცენაზე გადაიტანო, მთხრობელის ქცევის თავისებურებანი დიდი ეპიკური თეატრის მასშტაბით წარმოიდგინო, რომ „წარმოუდგენელი სირთულე წარმოიშობა“. მიუხედავად ამისა, ბრეჰტი ცდილობს ეპიკური თეატრის ფარგლებში კონკრეტულად გვიჩვენოს „ქუჩის სცენის“ პრინციპების მოქმედება და ამტკიცებს, რომ რთული სოციალური პრობლემატიკის „ეპიკური“ დამუშავების დროსაც თეატრალური საშუალებებით შეიძლება ანალოგიური ეფექტის მიღწევა. ამიტომ არის რომ „ქუჩის სცენას“ იგი უწოდებს „ეპიკური თეატრის სცენის ძირითად მოდელს“.[1]

„ძირითადი“ მოდელის მიხედვით ბრეჰტი რამდენიმე დასკვნას აკეთებს, მისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ „ქუჩის სცენა“ არ წარმოქმნის ილუზიას, რაც ჩვეულებრივი თეატრის მთავარი ნიშანია. მთხრობელი იმეორებს, მხოლოდ იმას, რაც მოხდა, ყველასთვის ნათელია, რომ ერთია ფაქტი, რაც მოხდა, მეორეა – მისი გამეორება. „თუ სცენა თეატრში დაიცავს „ქუჩის სცენის“ პრინციპს, მაშინ თეატრი აღარ დამალავს იმას, რომ იგი თეატრია, ისევე, როგორც „ქუჩის სცენა“ არ დამალავს იმას, რომ ეს მხოლოდ ჩვენებაა და არა თვით ფაქტი...“ – წერს ბრეჰტი.

„ქუჩის სცენის“ პრინციპს, ბრეჰტის სიტყვებით, პრაქტიკული საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს. ამბის მთხრობელი მისდა უნებურად დაზარალებულს ამართლებს ან ადანაშაულებს, ასეთივეა მისი დამოკიდებულება მძღოლისადმიც. მისი ნაამბობიდან ჩანს, შეიძლებოდა უბედური შემთხვევის თავიდან აცილება თუ არა და ა. შ. ყოველივე ეს, ბრეჰტის სიტყვებით, ჩვენების კონკრეტული მიზანია, რასაც საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენების ამ თავისებურებას, რომელიც თეატრმა აუცი-

[1] A. Brecht, Schriften zum Theater, V, 74 („Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theates“).

ლებლად უნდა შეინარჩუნოს, „ქუჩის სცენის“ ავტორი „ეპიკურ სცენას“ უწოდებს.

„ქუჩის სცენის“ არსებითი ელემენტია ის ბუნებრიობაც, — წერს ბრეჰტი, — რომლითაც მთხრობელი წარმოგვიდგება გაორებულ მდგომარეობაში. ის მუდმივად უწევს ანგარიშს ორ სიტუაციას: იგი ბუნებრივად იქცევა როგორც მთხრობელი და ასევე ბუნებრივად წარმოგვიდგენს იმის ქცევას, ვისაც განასახიერებს. ის არ ივიწყებს და არც ჩვენ გვაძლევს იმის დავიწყების უფლებას, რომ მთხრობელია და არა ის, ვისაც განასახიერებს...“ ამრიგად, ბრეჰტის მიხედვით მთხრობელის პიროვნება სხვაა, განსახიერებული პიროვნება სხვა. მთხრობელი არც საკუთარი და განსახიერებული პიროვნების სინთეზს ეძებს და არც რაღაც დამოუკიდებელ, წინააღმდეგობრივ მესამე პიროვნებას წარმოგვიდგენს. იგი ყოველთვის მთხრობელად რჩება. მისი აზრები და გრძნობები არ ემთხვევა განსახიერებული პიროვნების აზრებსა და გრძნობებს.[1]

კიდევ ერთი არსებითი მომენტი, რომელიც ორგანულად გამომდინარეობს „ქუჩის სცენიდან“. შემთხვევის აღწერის დროს, როგორც ვთქვით, მთხრობელს ჭირდება ხოლმე ცალკეული მომენტებისა და დეტალების ახსნა-განმარტება, ზოგჯერ ჩვენებაც კი. საკმარისია, რომელიმე მსმენელმა თხრობა შეაწყვეტინოს და დამატებითი შეკითხვა დასვას, რომ მთხრობელი მაშინვე გაიმეორებს ან სხვაგვარად აღადგენს უკვე ნაჩვენებ მომენტსა და დეტალს. ასეთი გამეორება თუ სხვაგვარად აღდგენა, ბრეჰტის მტკიცებით, იქ მყოფთა შორის გამოიწვევს არა ისეთივე ინტერესს, როგორიც პირველი ჩვენების დროს წარმოიშობა, არამედ სხვაგვარს. ეს იქნება ახალი ინტერესი, ინტერესი უფრო აქტიური და კრიტიკული, რომლის მიზანია მთხრობელის ქცევის შემოწმება. გამოდის რომ მთხრობელმა უკვე ცნობილი დეტალისა თუ მომენტის თავისებური გამეორებით ახალ ეფექტს, განსხვავებულ შედეგს მიაღწია. რამ განაპირობა ასეთი ცვლილება? გამეორების დროს მთხრობელმა ადრევე უბრალოდ, ჩვეულებრივად ნაჩვენები დეტალი ყველასთვის შესამჩნევი, საგანგებო და განსაკუთრებული გახადა. ბრეჰტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მთხრობელმა გამეორების დროს „გააუცხოვა“ ის,

[1] A. Brecht, Schriften zum Theater, V, 77, 84 („Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theates“).

რაც ყველასთვის ცნობილი იყო. ამრიგად, ცნობილისა და ჩვეულებრივის სხვაგვარად, „უცხოდ“ წარმოდგენამ ინტერესი ახლებურად გამოავლინა, კრიტიკული ინტერესი წარმოშვა, რაც „ეპიკური“ ჩვენების ძირითადი მიზანდასახულებაა. „გამოდის რომ, – წერს ბრეჰტი, – ეპიკური თეატრის გაუცხოების ეფექტი სასარგებლო ყოფილა ქუჩაში მთხრობელისათვისაც. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, გაუცხოების ეფექტი გვხვდება ბუნებრივი თეატრის ისეთ ყოველდღიურ, პატარა სცენებშიც, როგორიც არის „ქუჩის სცენა“. ასეთ სცენებს ხომ არაფერი აქვთ საერთო ხელოვნებასთან...“ ქუჩაში უბრალო ამბის მთხრობელი, ბრეჰტის გადმოცემით, ჩვენების პროცესში ხშირად მიმართავს კომენტარს. ის ზოგჯერ წყვეტს იმიტაციას და განმარტავს ცალკეულ დეტალებს. მთხრობელის ახსნა-განმარტებას არსებითად იგივე მნიშვნელობა აქვს, რაც გუნდს, წარწერებსა და მაყურებელთან უშუალო გასაუბრებას ეპიკურ თეატრში.

ყოველდღიურ ცხოვრებაში „გაუცხოების ეფექტის“ კიდევ უფრო მარტივი შემთხვევებიც შეინიშნება. ბრეჰტი მას ახასიათებს, როგორც „ყოველდღიური ცხოვრების პროცედურას“ და წერს: „გაუცხოების ეფექტი ყოფითი მოვლენაა, რომელიც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გვხვდება. მისი დახმარებით ადამიანები უკეთ შეიცნობენ საგნებსა და მოვლენებს, ანდა მათ ისინი დაჰყავთ სხვების ცნობიერებამდე. ამა თუ იმ ფორმით აღნიშნულ ეფექტს იყენებენ სწავლების დროს და საქმიან კონფერენციებზე“. „გაუცხოების“ მარტივ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე თუ, მაგალითად, ვინმე მკითხავს: „შენ ოდესმე ყურადღებით დაგიხედავს შენს საათზე?“ საათზე ხშირად დამიხედვს, ეს ჩვეულებრივი პროცედურაა, მაგრამ შეკითხვის გამო მასზე დახედვა, – სულ სხვა იქნება. ეს იქნება შეჩვეულ საგანზე „უცხო თვალით“ დახედვა, რასაც თან ახლავს ახლებური ინტერესი, რაც აქამდე არ მქონია. შეკითხვის შედეგად ბრეჰტისებურად თუ ვიტყვით, ჩემი საათი გამოვიდა შეჩვეულისა და ბუნებრივის სფეროდან და როგორღაც უჩვეულო და განსაკუთრებული გახდა. ამრიგად, შეკითხვამ საათის „გაუცხოება“ გამოიწვია.

მეორე მაგალითი. წარმოების ნარჩენებს ერთი ფაბრიკიდან მდინარეში ყრიდნენ. ასე გრძელდებოდა წლიდან წლამდე. ამას ყველა შეეჩვია, დასახელებული ფაქტი ჩვეულებრივი გახდა. მაგრამ ერთ დღეს თათბირზე ვიღაც კატეგორიულად ამბობს: თქვენ არასოდეს გიფიქრიათ იმაზე, რა ემართება მდი-

ნარეში გადაყრილ ნარჩენებს. ეს ნარჩენები... სიტყვის გაგრძელება აღარც არის საჭირო. ამ მომენტში თათბირის მონაწილეებისათვის შეჩვეული პროცედურა უჩვეულო გახდა. აღწერილი ფაქტი „გაუცხოვდა", საგანგებო ყურადღების ობიექტად იქცა.

ახლა რამდენიმე მაგალითი ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროდან, სადაც „გაუცხოება", ცხადია, ბევრად უფრო რთული პროცესია. მართალია, „გაუცხოების" დრამატურგიული საფუძველი თვით მხატვრულ ნაწარმოებშია, განსაკუთრებით „ეპიკურ" პიესაში, მაგრამ იგი მხატვრულ-თეატრალურ საშუალებათა ისეთი სინთეზური კომპლექსია, რომელიც ძირითადად სცენაზე, თეატრში ვლინდება. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ბრეჰტს სათანადო ნიმუშები უპირატესად აღებული აქვს თეატრალური პრაქტიკიდან. იგი ხშირად ასახელებს საკუთარ პიესებს („კაცი კაცია", „იოჰანა", „დედა", „ღონისძიება" და სხვ.), რომლებიც თვითონვე დადგა ამა თუ იმ თეატრის სცენაზე, აღწერს გამოყენებულ „გაუცხოების" ტექნიკას, განსაკუთრებით ვრცლად მსჯელობს ცალკეული როლების გაგებასა და შესრულებაზე. სხვა ავტორებიდან ყველაზე ხშირად ბრეჰტი შექსპირს მიმართავს. კრიტიკულ შენიშვნებში შექსპირის პიესების დადგმის გამო („შექსპირის წაკითხვის ხელოვნება", „შექსპირი ეპიკურ თეატრში" და სხვ.) შექსპირის „წაკითხვის ხელოვნება" უშუალოდ დაკავშირებულია „გაუცხოების ეფექტთან" და „ეპიკურ" თეატრთან. „გაუცხოების" საფუძველს ბრეჰტი ხედავს არა მარტო „ეპიკური" თეატრისთვის სპეციალურად დაწერილ პიესებში, არამედ ძველი და ახალი ავტორების იმ ნაწარმოებებშიც, რომლებშიც ამა თუ იმ სახით გამოყენებულია „ეპიკური" ფორმები თუ ელემენტები. „ეპიკურ ნიშნებს" ბრეჰტი ადვილად ამჩნევს შექსპირის პიესებში. ეს ფაქტი, ბრეჰტის აზრით, განპირობებულია ორი გარემოებით: შექსპირი თავისი პიესებისათვის გადაამუშავებდა ხოლმე უკვე ცნობილ ნაწარმოებებს (ნოველას ან დრამას) და ითვალისწინებდა პიესაზე მთელი თეატრის მუშაობას. ბრეჰტის სიტყვებით, „ეპიკური" ყველაზე ძლიერად მჟღავნდება შექსპირის ისტორიულ დრამებში, ხოლო მონტაჟი, რასაც ხშირად იყენებს ინგლისელი დრამატურგი, აძლიერებს ეპიკურ საწყისს მის პიესებში საერთოდ.[1] სწო-

[1] A. Brecht Schriften zum Theater, III, 160. („Shakespeare auf dem epischen Theater")

რედ „ეპიკური ნიშნების“ გამო იყო, რომ ბრეჰტი ჯერ კიდევ 1926 წელს ურჩევდა თეატრებს დაედგათ შექსპირი მანამდე, ვიდრე დრამატურგია თანამედროვე თემებს დაძლევდა,[1] ხოლო 1927 წელს საგანგებოდ მსჯელობდა „ეპიკურ ელემენტებზე“ შექსპირის პიესებში („შესავალი მაკბეტისათვის“).[2] ცხოვრებისეული სიმართლე, ისტორიული სინამდვილე შექსპირის პიესებში, ბრეჰტის თქმით, „ეპიკური ელემენტებით“, ე. ი. ასახვის ეპიკური საშუალებებითაა გადმოცემული. ამ ფაქტს ადასტურებს ა. ანიკსტიც, რომელიც ბრეჰტს იმოწმებს და შექსპირის ოსტატობაზე წერს: „შექსპირის პიესების კომპოზიციისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს თხრობით სიუჟეტებს. თხრობითი სიუჟეტი მის პიესებში მოქმედების საფუძველია. შექსპირის პიესების კომპოზიცია ეპიკურია ან ეპიკურ-დრამატული. ეპიკური სიფართოვე ანიჭებს მას ბუნებრიობას...“ ანიკსტი ადასტურებს იმასაც, რომ ეპიკური საწყისი უფრო მკაფიოდ შექსპირის ისტორიულ დრამებში (ქრონიკებში) ჩანს... ის ვრცლად ახასიათებს მთხრობელის, გუნდის, პროლოგის, ავტორისეული რეპლიკის ფუნქციებს შექსპირის პიესებში და დასძენს: „დრამის ეპიკური აგების კლასიკური მაგალითია „ჰენრი მეხუთე“. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პიესაში არ არის დრამატული ელემენტები. ისინი უნდა განვიხილოთ როგორც დამაგვირგვინებელი მომენტები, რაც ილუსტრაციას უკეთებს გუნდის ნაამბობს“.[3] ეპიკურისა და დრამატულის ამგვარი ურთიერთმიმართება ვრცელი ასპარეზია „გაუცხოების ეფექტისათვის“.

კლასიკური ეპოსის ზოგიერთ არსებით ნიშანთან ერთად შექსპირის ისტორიული დრამების სტრუქტურა ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენია ბრეჰტის „ეპიკურ“ დრამატურგიაში. ასეთი დასკვნა ორგანულად გამომდინარეობს როგორც ნაწარმოებთა მხატვრული ანალიზიდან, ასევე თვით ბრეჰტის კრიტიკული წერილებიდან.

„სპილენძის შესყიდვის“ „მეორე ღამის“ დიალოგებში ბრეჰტის ფილოსოფოსი, თეატრის დრამატურგი და მსახიობი პისკატორის თეატრთან ერთად შექსპირის თეატრზეც საუბრობენ. დიალოგის პერსონაჟები, როგორც ცნობილია, ბრეჰტის აზრებს

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, I, 97.

[2] იქვე. გვ. 112.

[3] Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга, М., 1974, стр. 20. 197.

გამოთქვამენ.

დიალოგებში ბრეჰტი რეჟისორულ ინტერპრეტაციას უკეთებს „მეფე ლირის“, „ჰამლეტის“, „რიჩარდ მესამის“ და სხვა პიესების თითო-ოროლა სცენას და პერსონაჟს. ბრეჰტისათვის შექსპირი, როგორც თვითონ ამბობს, დიდი რეალისტია, რომელმაც ოსტატურად ასახა ფეოდალური საზოგადოების ურთიერთობის რღვევა და ბურჟუაზიის განვითარების დაწყებითი საფეხურები. ამ საფუძველზე ბრეჰტი ცდილობს შექსპირის პერსონაჟების დახასიათებას. საერთოდ, ძველი ნაწარმოებების ანალიზის დროს დიალოგების ავტორისათვის მთავარია ისტორიზმის პრინციპის დაცვა. „მთავარი სწორედ ისაა, - წერს ის, — ძველი პიესა ისტორიულად წარმოადგინო. ეს ნიშნავს: მკვეთრად დაუპირისპირო იგი ჩვენს დროს. მხოლოდ ჩვენი დროის ფონზე გამოჩნდება იგი, როგორც ძველი. ვეჭობ, ამ ფონის გარეშე მისი არსი საერთოდ გამოჩნდეს“.[1]

დრამატული სტრუქტურის თვალსაზრისით საინტერესოა ბრეჰტის შენიშვნები „ვენეციელ ვაჭარსა“ და „რიჩარდ მესამეზე“. „ვენეციელ ვაჭარში“, მისი სიტყვებით“, „ვირტუოზულადაა გადაწყვეტილი ორი სიუჟეტური ხაზის გადაჯდომა, რაც იმ დროისათვის ტექნიკური სიახლე იყო“. „რიჩარდ მესამედან“ საგანგებოდაა გამოყოფილი მეხუთე მოქმედების მესამე სცენა... დაბანაკებული მეომრები. რიჩარდისა და რიჩმონდის კარვები. მათ შორის გამოჩნდება აჩრდილი, რომელსაც ორივე მხედართმთავარი ძილში ხედავს და უსმენს. აჩრდილი მიმართავს მათ. სცენის მოკლე გადმოცემას ბრეჰტი ასეთი შენიშვნით ამთავრებს: „გაუცხოების ეფექტებით აღსავსე თეატრია“.[2]

„გაუცხოების ეფექტის“ კონკრეტულ შემთხვევებს ბრეჰტი აღნიშნავს გოეთეს „ფაუსტსა“ (პროლოგი ზეცაში, ვალპურგის ღამე) და „ეგმონტში“ (ნიდერლანდების ისტორიული ფონი), ფოიხტვანგერის ისტორიულ დრამებსა და მეტერლინკის პიესებში, ჯოისისა და კაფკას შემოქმედებაში, ბროიგელ-უფროსისა და სეზანის ტილოებზე, სიურრეალისტებისა და დადაისტების ნამუშევრებში.

გოეთეს „ეგმონტში“ ადვილი გამოსაცნობია ძველი ნიდერლანდები თავისი ბაზრებითა და მოედნებით, ზნე-ჩვეულებები-

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, V. 138-139.

[2] იქვე, გვ. 128-129.

თა და ჩაცმულობით. ცნობილია ის ისტორიული მასალაც, რომელიც გოეთემ თავისი დრამისთვის გამოიყენა. ბრეჰტი იმოწმებს, გოეთეს ბიოგრაფიებს და მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ ფაბულა ნიდერლანდების ისტორიიდან „ეგმონტის“ ავტორმა გამოიყენა საკუთრივ გერმანულ ნიადაგზე აღმოცენებული პრობლემებისა და სუბიექტური მოსწრაფებების „ობიექტივირებისათვის“. „ამრიგად, ნიდერლანდებმა პარაბოლის ფუნქცია შეიძინა“, დასძენს ბრეჰტი და განმარტავს: „გოეთეს მიერ ნიდერლანდები დაახლოებით ისეა დახატული, როგორც ბოჰემია (ზღვაზე) შექსპირის პარაბოლაში და ფონი გვიანდელ არაარისტოტელურ პარაბოლებში, ისეთში, მაგალითად, როგორიცაა „კაცი კაცია“ სადაც ინდოეთი უბრალოდ უცხო მხარეა“ (ხაზი ყველგან ჩემია – ზ. ჯ.).[1]

ფოიჰტვანგერი, ბრეჰტის აზრით, „გაუცხოების ეფექტს“ ხშირად იყენებს ისტორიულ რომანებში. თანამედროვე ცხოვრების აქტუალურ პრობლემებს, დღევანდელ ისტორიას ის „აუცხოებს“ ხოლმე ძველი ისტორიითა და ძველებური ფონით, ხოლო თვით „გაუცხოების“ პროცესში აცოცხლებს ბევრ მივიწყებულ ფაქტსა და მოვლენას. ბრეჰტის მიხედვით, ფოიჰტვანგერი, ასე ხატავს, მაგალითად, პრეტორსა და ლეგატს, რომელთაც ზოგჯერ წარმოგვიდგენს, როგორც „პროკურორსა და გენერალს“. „ანტიკურ-რომაულ საზოგადოებრივ გარემოს მოწყვეტილი პრეტორი, – წერს ბრეჰტი, – ჩვენთვის მახლობელი ხდება, ხოლო იმავე გარემოში გადაყვანილი პროკურორი – უცხოვდება...“ შედეგი საბოლოოდ მიღწეულია მხოლოდ მას შემდეგ, განაგრძობს ბრეჰტი, რაც ისევ „გაუცხოების“ გამოყენებით მკვეთრად გამოიყოფა ერთმანეთისაგან პრეტორის და პროკურორის განმასხვავებელი ნიშნები.

ბრეჰტის კრიტიკულ შენიშვნებში საკმაოდ ბევრია „გაუცხოების“ მაგალითები მხატვრობიდან. განსაკუთრებით ხშირად იმოწმებს ის მეთექვსმეტე საუკუნის ცნობილ ჰოლანდიელ მხატვარს პიტერ ბროიგელ-უფროსს, რომლის სურათებსაც საპატიო ადგილი უკავია მწერლის წიგნთსაცავებსა და კოლექციებში. ბრეჰტი საგანგებოდ სწავლობს ბროიგელ-უფროსის ფერწერულ ტილოებს („იკარუსის ჩამოვარდნა“, „ლანდშაფტი მდინარესთან მთესველი გლეხით“, „არქიანგელოზი მიქაელი“,

---

[1] A. Brecht, Schriften zum Theater II, 202.

„კოშკის მშენებლობა ბაბელში“, „შმაგი გრეტე“ და სხვ.) და გვთავაზობს შენიშვნებს, რომელსაც ვ. ჰეხტი აერთიანებს სათაურით — „გაუცხოების ეფექტი ბროიგელ-უფროსის თხრობით სურათებში“.[1] ბროიგელის მხატვრულ კონტრასტებს ბრეჰტის სიტყვით, შინაგანი წინააღმდეგობები ახასიათებს. მაგალითად, „იკარუსის დაცემაში“ იდილიისა და კატასტროფის ურთიერთობა იმგვარადაა გადაწყვეტილი, რომ ერთი მეორის წარმოჩენას უწყობს ხელს. როგორც ბრეჰტი წერს, „კატასტროფა ვერ ცვლის იდილიას, უფრო მეტიც, უცვლელი იდილია, რომელიც პირვანდელ იერს ინარჩუნებს, მხოლოდ ოდნავ იჩრდილება“. ასევეა „შმაგ გრეტეშიც“. ომითა და ნგრევით გამოწვეული შიში მხატვრის მიერ ხაზგასმულია თვით ომის დაწყების, ომის ფურიის სახეში. ფურია წარმოდგენილია, როგორც უმწეო და შეზღუდული, მაგრამ საგანგებო დავალებით წარმოგზავნილი. ანალოგიური მხატვრული კონტრასტებია, ბრეჰტის აზრით, მაშინაც, როცა, ვთქვათ, ფლანდრიულ პეიზაჟს როგორღაც ალპების მწვერვალი დაუპირისპირდება, ანდა თანამედროვე ევროპულ ტანსაცმელს გარკვეული მიზნით ძველი აზიურით შეცვლიან. ამგვარ დაპირისპირებაში საგნები და მოვლენები არ კარგავენ საკუთარ, დამახასიათებელ თვისებას, თანაც ადვილდება მათი არსებითი ნიშნების გამოყოფა და წვდომა. ბრეჰტი აჯამებს გამოთქმულ შენიშვნებს: „ასეთი სურათებიდან ერთი კი არა, ბევრი განწყობილება გამომდინარეობს. მართალია, ბროიგელი აწონასწორებს ხოლმე წინააღმდეგობებს, მაგრამ არასოდეს არ აიგივებს მათ. გარდა ამისა, ის არც თიშავს ერთმანეთისაგან ტრაგიკულსა და კომიკურს, მისი ტრაგიკული თვით შეიცავს კომიკურს, ხოლო კომიკური — ტრაგიკულს, ალბათ არც ერთ მხატვარს ისე ლამაზად არ დაუხატავს ქვეყნიერება, როგორც ბროიგელს, რომელმაც ადამიანთა მისწრაფება ასე შებრუნებულად წარმოგვიდგინა...“.[2] ამდენად ბრეჰტისათვის კვლავ არსებითი მნიშვნელობა აქვს კონტრასტული დაპირისპირების მანერას, განსაკუთრებულის და ზოგადის წინააღმდეგობრივ მთლიანობაში ჩვენებას, ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთ სიდიდეში თანაარსებობას, ვინაიდან ყოველივე ეს ნაყოფიერი ნიადაგი და

---

[1] „Verfremdungseffekt in den erzählenden Bildern des älteren Breughel“. (Brecht, Schriften zur Literatur und kunst, I, 245 ff).

[2] იქვე, გვ. 216.

ვრცელი ასპარეზია „გაუცხოების ეფექტისათვის“.

ბრეჰტი „გაუცხოების“ გამოვლენის სხვა შემთხვევებსაც აღნიშნავს „ფერწერა (მაგალითად სეზანი), ბრეჰტის სიტყვებით, აუცხოებს, როცა ხაზს უსვამს ჯურჯლის ცარიელ ფორმას“, „საყოველთაოდ გავრცელებულია გაუცხოების ეფექტი კომედიებში, განსაკუთრებით მდაბიო კომედიებში და ა. შ. „გაუცხოების ეფექტს“, ბრეჰტის აზრით, იყენებს ჯოისი „ულისეში“ სახელდობრ, მისი სიტყვებით, რომანში გაუცხოებულია როგორც წარმოსახვის მანერა, ასევე მოვლენები. მანერის „გაუცხოებას“ რომანის ავტორი „ძირითადად აღწევს ხშირი და სწრაფი გადასვლებით“. როგორც მოსალოდნელი იყო, „გაუცხოების“ საშუალებად ბრეჰტს მიაჩნია დოკუმენტური მასალის შეტანა პიესაში. დოკუმენტური მასალა სცენაზე შეიძლება ვუჩვენოთ ფილმის სახითაც. „მოვლენები სცენაზე გაუცხოვდება, როცა მათ ზოგადად ნაჩვენები დაუპირისპირდება ეკრანიდან“, – წერს ბრეჰტი.[1]

როგორც აღნიშნული გვაქვს, ბრეჰტი „გაუცხოების ფაქტს ადასტურებს სიურრეალიზმსა და დადაიზმში, მეტერლინკისა და სტრინდბერგის პიესებშიც. „იოჰანასა“ და „დედის“ ავტორს აინტერესებს „ეფექტის“ არა გარეგნული მხარე, „ეფექტი არა ეფექტისათვის“, არამედ თემის რეალისტური გაშლისა და გადაწყვეტისათვის. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ის მკვეთრად მიჯნავს „ფორმალისტურ ეფექტს“ რეალისტური „გაუცხოებისაგან“. მოკლე ჩანაწერებშიც კი იგი ასწრებს იმის თქმას, რომ „მეტერლინკისა“ და სტრინდბერგის მისტიკურ პიესებში გამოჩნდება ხოლმე გაუცხოების ეფექტი, რომლის მიზანია გვიჩვენოს საგნები, რომელთაც ვერ ვიმორჩილებთ და ვერც ვხსნით...“ კიდევ უფრო უარყოფითად აფასებს ბრეჰტი „გაუცხოებას“ დადაიზმსა და სიურრეალიზმში. „სიურრეალიზმი ფერწერაში, – წერს ბრეჰტი, – საგნების მისტიფიცირებას ცდილობს. იგი გლეჯს მათ კონტექსტიდან, პირობითობიდან“...[2]. დადაიზმი და სიურრეალიზმი უკიდურესი სახეობის გაუცხოების ეფექტს იყენებენ მათი საგნები გაუცხოების სფეროდან უკან აღარ ბრუნდებიან“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[3]

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 201.

[2] იქვე. გვ. 204.

[3] იქვე. გვ. 201.

სიურრეალიზმზე მსჯელობის გაგრძელებას წარმოადგენს „მესამე ღამის“ ერთ-ერთი საუბარი „სპილენძის შესყიდვიდან“, რომლის თემაც სწორედ „გაუცხოების ეფექტია“. ბრეჰტი აქაც ადასტურებს, რომ სიურრეალიზმი ფერწერაში „გაუცხოების ეფექტს“ იყენებს, მაგრამ განსხვავებით „კლასიკური გაუცხოების ეფექტისაგან, რომელიც აძლიერებს საგნის წვდომის უნარს“, ამ სკოლის წარმომადგენლები ყოველნაირად აბნელებენ ადამიანის გონებას. „ეს რთული და რაფინირებული მხატვრები ხელოვნებაში ახალი ფორმის, ასე ვთქვათ, დამწყებ ადეპტებად გვევლინებიან. ისინი ცდილობენ შეაჩერონ, მოშალონ, ააფორიაქონ მნახველის ასოციაციები, მიიყვანონ იგი შოკის მდგომარეობამდე“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1] საილუსტრაციოდ ბრეჰტი განიხილავს ერთ სურათს, რომელზეც გამოხატულ ქალის ხელს თითების ნაცვლად თვალები აქვს. „სურათი შეიძლება გავიგოთ, ამბობს ბრეჰტი, როგორც სიმბოლო – ქალი ხედავს ხელებით, ანდა უნდა ჩავთვალოთ იმის ცდად, რომ მოულოდნელობისაგან შეცბუნდეს მნახველი. ორივე შემთხვევაში თავიდან ვერ ავიცილებთ შოკს, რის გამოც ხელი და თვალი გაუცხოვდება“. ამგვარი „გაუცხოების“ შედეგად მნახველი უფრო წარმოიდგენს ხელს, ნამდვილ ხელს, რომელიც თავის ჩვეულებრივ ფუნქციას ასრულებს, ვიდრე „იმ ესთეტიკურ-დეკორაციულ გამოსახულებას, რომელიც ათი ათას სურათზე გვინახავს. სურათის ავტორი, თანახმად ბრეჰტისა, იყენებს „გაუცხოების პრიმიტიულ ეფექტს“, რომლის მიზანია სინამდვილის მისტიკურ ბურუსში გახვევა და მნახველის დეზინფორმაცია. „ასეთი ხელოვნება საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, – წერს ბრეჰტი, – იმდენადაა შებოჭილი, რომ მის მიერ რაიმე ფუნქციის შესრულებაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. მისი ზემოქმედება ამოიწურება იმ გართობით, რომელიც აღწერილი შოკის შედეგია“.[2] როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი გულმოდგინედ ამუშავებს „გაუცხოების ეფექტის“ ყველა ასპექტს, რათა „ეპიკურმა“ დრამატურგიამ და თეატრმა „მეცნიერული საუკუნის“ მოთხოვნები მაღალმხატვრულ დონეზე შეასრულოს. ბრეჰტის „ექსპერიმენტული თეატრი“, როგორც თვითონ ამბობს ხოლმე, „სასწავლო და სასიამოვნო დაწესებულებაა“, რომელმაც უნდა მიაღწიოს სულიერი

[1] Brecht, Schriften zum Theater, I, 168.

[2] იქვე. გვ. 169.

აღზრდისა და ესთეტიკური ტკბობის ერთიანობას. ამ მიზნით აგებს ის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ და თეატრალურ შეხედულებათა მთელ სისტემას, რომელშიც „გაუცხოების ეფექტს“ ცენტრალური ადგილი უკავია. დრამატურგის ახალი სიტყვიდან მსახიობის ოსტატობამდე, რეჟისორული ჩანაფიქრიდან მაყურებლის აღზრდამდე ყველა საკითხის ახლებურად გადაწყვეტა, მრავალი დეტალის ორიგინალური დამუშავება, ისიც ვაიმარის რესპუბლიკის დროს და ემიგრანტული ცხოვრების მძიმე პირობებში, ხშირად სცენისა და მსახიობის გარეშე, ცხადია, შეუძლებელი იყო. მიუხედავად ამისა, დიდი შინაგანი ენერგიისა და კოლოსალური შრომის შედეგად მან მაინც შეძლო ძირითადი პრინციპების გააზრება და იმ თეატრის საძირკვლის გამაგრება, რომელსაც მოკრძალებით — „ექსპერიმენტული“ უწოდა. გზა, რომლითაც ბრეჰტი აქამდე მოვიდა, მეტად ძნელი და რთული იყო. ეს იყო გზა ხანგრძლივი ძიებისა და უსასრულო ექსპერიმენტებისა. „ეს იყო ერთ-ერთი გზა, რომელსაც ჩვენ გავყევით. ცდები უნდა გაგრძელდეს“, — წერს იგი 1939 წელს, ბრეჰტის სიტყვებით, ასევე უნდა გაგრძელდეს ძიება იმ გიგანტური პრობლემის გადაწყვეტისა, რომელიც ახლა თეატრისა და ხელოვნების წინაშე დგას, ის, რაც ჩვენ გავაკეთეთ, შენიშნავს ბრეჰტი, მხოლოდ ერთ-ერთი შესაძლებელი ცდაა ამ პრობლემის გადაწყვეტისა და იქვე კიდევ ერთხელ ჩამოთვლის ძირითად საკითხებს: „როგორ შეიძლება თეატრი ერთდროულად გამრთობიც იყოს და აღმზრდელიც? როგორ გამოვიყვანოთ იგი სულიერი მოწამვლის სფეროდან და ილუზიების ადგილის ნაცვლად ცოდნის კერად ვაქციოდ? როგორ შეძლებს შებოჭილი, უცოდინარი, თავისუფლებასა და ცოდნას მოწყურებული ჩვენი საუკუნის ადამიანი წამებული და გმირული, დამცირებული და მაძიებელი, თვითონ ცვალებადი და სამყაროს შემცვლელი, ადამიანი ჩვენი საშინელი და დიადი საუკუნისა, შექმნას თეატრი, რომელიც სრულყოფს თვით ადამიანსა და სამყაროსაც?“[1]

ბრეჰტისეული პიესებისა და სპექტაკლების ანალიზი მოწმობს, რომ „ეპიკურმა“ თეატრმა, როგორც „მეცნიერების საუკუნის ექსპერიმენტულმა თეატრმა“, მნიშვნელოვანი წარმატებები მოიპოვა. ასევე დიდი იყო ბრეჰტის პიესების, ლექსების, თეორიული შრომებისა და კრიტიკული წერილების ძალა.

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 114.

ბრეჰტი იმედოვნებს, რომ დიდი ძალა აქვს „გაუცხოების ეფექტსაც“. ის ფიქრობს, რომ ნაწილობრივ მაინც, თუ მთლიანად არა, „ეპიკური“ თეატრალური ხელოვნება ესთეტიკურ ტკბობას სწორედ „გაუცხოების“ საფუძველზე აღწევს. ესთეტიკური ტკბობა, ყველაზე დიდი სიამოვნება, ბრეჰტის თქმით, თავისი არსით საზოგადოებრივი ხასიათისაა. ესაა სინამდვილის გარდაქმნის შედეგად მიღებული სიამოვნება, რომელიც თან ახლავს გონების ტრიუმფს, აზროვნების გაქანებას, ადამიანის ძლევამოსილ სვლას, ესაა ადამიანის გამარჯვების შედეგად აღძრული გრძნობა. „მთავარი უპირატესობა ეპიკური თეატრისა მისი გაუცხოების ეფექტით, – წერს ბრეჰტი, – რომლის ერთადერთი მიზანი სამყაროს ისე ჩვენებაა, რომ მისი გარდაქმნა შეიძლება, – არის სწორედ, ის ბუნებრიობა, მისი მიწიერი ხასიათი და მისი იუმორი, უარყოფა ყოველივე მისტიკურისა. რაც უძველესი დროიდან ეგზომ დამახასიათებელია ჩვეულებრივი თეატრისათვის“.[1]

„ეპიკური“ თეატრის მოწინააღმდეგენი „გაუცხოების ეფექტს“ გამოგონილ, ხელოვნურ ტექნიკურ საშუალებად თვლიან. მათი მთავარი არგუმენტი ისაა, რომ „გაუცხოება“, რომელიც ბრეჰტმა „გაიგივებას“ დაუპირისპირა და მაყურებლის კრიტიკული განწყობისათვის (ქცევისათვის) არის გამიზნული, თითქოს უგულებელყოფს ადამიანის გრძნობებსა და ემოციებს. მათ გასაგონად ბრეჰტი იმეორებს ხოლმე: „არ შეიძლება გაუცხოების ეფექტი რაღაც ცივ, უცნაურ, თოჯინებისათვის მიზანშეწონილ ეფექტად მიიჩნიო...“ მსახიობის კითხვაზე – ნიშნავს თუ არა მოქმედებიდან „გაიგივების“ გამოთიშვა ყოველივე გრძნობადის გამოთიშვასაც, – „სპილენძის შესყიდვაში“ გამოყვანილი ფილოსოფოსი (ე. ი. ბრეჰტი) ასე უპასუხებს: არა და არა. ჩვენ ხელს არ ვუშლით მაყურებლის და მით უფრო მსახიობის გრძნობით მონაწილეობას სპექტაკლში. ჩვენ არაფერი გვაქვს საწინააღმდეგო გამოვხატოთ გრძნობები და გამოვიყენოთ ემოციები. ჩვენ გვინდა მხოლოდ ის, რომ ემოციების მრავალ წყაროთაგან არ გამოვიყენოთ ერთ-ერთი – გაიგივება, ანდა გადავაქციოთ იგი დამხმარე წყაროდ“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჯ.).[2] შეუძლებელია არ იწამო ბრეჰტი, რომელიც ურწმუნო

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, S. 177-178.

[2] Brecht, Schriften zum Theater, V. 127.

თომას მიმართავს: „მხოლოდ თანამედროვე დრამის მოწინააღმდეგენი და „დრამის მარადიული კანონების“ დამცველნი ამტკიცებენ, რომ თანამედროვე თეატრის მიერ გაიგივების აქტის უარყოფა ემოციებზე უარის თქმას ნიშნავს. სინამდვილეში თანამედროვე თეატრმა ბოლო მოუღო მხოლოდ გაცვეთილ, მოძველებულ, სუბიექტივისტურ გრძნობათა სამყაროს და გზა გაუხსნა ახალი ეპოქის განახლებულ, მრავალმხრივ, სოციალურად აქტიურ ემოციებს“.[1]

„გაუცხოების“ თეორიულ საკითხებზე მუშაობის დროს საგანგებო ყურადღებას იქცევს ბრეჰტის ჩანაწერები, სულ ცხრა თეზისი, გაერთიანებული სათაურით — „დიალექტიკა და გაუცხოება“. თეზისების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბრეჰტი აპირებდა მიღებული შედეგების განზოგადებას და „გაუცხოების“ პრინციპების ფილოსოფიურ დასაბუთებას. თეზისები ასეთია:

1. გაუცხოება, როგორც გაგება (გაგება — არ გაგება — გაგება), უარყოფის უარყოფა.
2. გაუგებრობათა დაგროვება, სანამ გაგება არ მოხდება (რაოდენობის თვისებაში გადასვლა).
3. განსაკუთრებული ზოგადში (მოვლენა თავის კერძოობითობაში, ერთჯერადობაში, მაგრამ ტიპობრივი).
4. განვითარების მომენტი (გრძნობების გადასვლა საწინააღმდეგო ხასიათის გრძნობებში, კრიტიკა და გაიგივება ერთ სიდიდეში).
5. წინააღმდეგობრივობა (ადამიანი კონკრეტულ პირობებში, მოცემული ქმედების კონკრეტული შედეგი).
6. ერთის გაგება მეორის საშუალებით (გარკვეული დამოუკიდებელი აზრის მქონე სცენა სხვა სცენებთან მიმართებაში სხვა აზრითაც იქცევს ყურადღებას).
7. განვითარება ნახტომებით (ნახტომი ბუნებაში, ეპიკური განვითარება ნახტომებით).
8. წინააღმდეგობათა ერთიანობა (მთლიანობაში ვეძებთ წინააღმდეგობას...).
9. ცოდნის პრაქტიკული ვარგისიანობა (თეორიისა და პრაქტიკის ერთიანობა)“.[2]

---

[1] BBA. 60/16; A. III, 284.

[2] A. Brecht, Schriften zum Theater, III, 195–196. („Dialektik und Verfremdung“).

თეზისები უნდა დაწერილი იყოს 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, ე. ი. მაშინ, როცა დაწერილია პირველი მნიშვნელოვანი შრომები და სტატიები „გაუცხოების“ თეორიასა და პრაქტიკაზე. „დიალექტიკა და გაუცხოება“ მოწმობს, რომ ბრეჰტის „გაუცხოების“ პრინციპები მარქსისტულ-დიალექტიკურ მეთოდს ემყარება. აშკარაა ბრეჰტის ცდა, დიალექტიკის ნიშნები და კატეგორიები გადმოიტანოს მხატვრული შემოქმედების, კერძოდ, თეატრისა და დრამატურგიის სფეროში. თუ ციტირებულ თეზისებს განვავრცობთ იმ მასალებით ბრეჰტის შრომებიდან, რომლებშიც „გაუცხოების“ საკითხებია განხილული, თამამად შეგვეძლება იმის თქმა, რომ ბრეჰტი სინამდვილის მხატვრული შემეცნების სპეციფიკას გვიხსნის მარქსისტული დიალექტიკის საფუძველზე. ბრეჰტის ნააზრევში ცნებითი, ლოგიკური აზროვნების დიალექტიკა გამოყენებულია სინამდვილის მხატვრული ასახვის კანონზომიერებათა დასადგენად. ლოგიკური, ცნებითი კატეგორიების მეშვეობით ბრეჰტი თეატრსა და დრამატურგიაში ქმნის ისეთ სახეებს, ფიგურებსა თუ სტრუქტურებს, რომლებიც მატერიალისტურ-დიალექტიკურად აღქმულ სინამდვილეს განსაკუთრებულ მხატვრულობას ანიჭებს და ჭეშმარიტი ხელოვნების ფენომენად აქცევს. თეზისები პირდაპირი მინიშნებაა იმაზე, რომ ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის სტრუქტურა და თეატრალური მოდელი დაფუძნებულია დიალექტიკური აზროვნების კატეგორიებსა და კანონზომიერებებზე. ამ გაგებით, სწორედ გამოკვეთილი რაციონალიზმია ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ-ერთი ძირითადი თავისებურება, რომელიც მძლავრად ვლინდება „ეპიკური“ თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში. იგივე რაციონალისტური საწყისი განსაზღვრავს „გაუცხოების ეფექტის“ ხასიათს, „ეფექტისა“, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს „მეცნიერების საუკუნის თეატრის“ მაღალი ინტელექტუალური და ესთეტიკური დონე. გამოდის, რომ გარკვეული მნიშვნელობით, „გაუცხოება“ ბრეჰტისათვის არის სინამდვილის მხატვრული შემეცნებისა და გარდასახვის დიალექტიკა თეატრისა და დრამატურგიის სფეროში.

„გაუცხოების“ ასეთ გაგებას საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე ადასტურებს ბრეჰტის ყოფილი თანამშრომელი, ცნობილი რეჟისორი და მეცნიერი მანფრედ ვეკვერთი ნარკვევების კრებულში – „თეატრი გარდაქმნის პროცესში“. ვეკვერ-

თი „გაუცხოებას“ უწოდებს „ფილოსოფიურ ცნებას“, იცავს მას კრიტიკოსთა თავდასხმებისაგან და კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე წერს: „გაუცხოება არის მაღალ სფეროში მანძილის მოხსნა წარმოდგენილ სინამდვილესა და მაყურებელს შორის. გაუცხოების საფუძველზე შესაძლებელია ყოველ მოვლენას ჩამოვაცილოთ „სიუცხოვე“ და ამავე დროს წარმოვიდგინოთ მისი არსი, ვუჩვენოთ თვით მოვლენა, როგორც ადამიანური ქმედების შედეგი, როგორც ისეთი, რომლის შეცვლა ადამიანს შეუძლია. გაუცხოების საშუალებით დაძლეული იქნა ბურჟუაზიული თეატრის მიერ აღმართული ბარიერი სცენასა და მაყურებელს შორის“.[1]

„გაუცხოება“ დრამატურგიაში და სცენაზე მოწოდებულია ხელი შეუწყოს საგნებისა და მოვლენების დიალექტიკურ შემეცნებას, გაზარდოს მკითხველისა და მაყურებლის აქტიურობა, ბრეჰტის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, განავითაროს „დაკვირვების ხელოვნება“ (die Kunst der Beobachtung). „დაკვირვების ხელოვნების“ ორგანული ნაწილია მკითხველისა და მაყურებლის კრიტიკული ქცევა (კრიტიკული განწყობა), რაც აუცილებელია საგნებისა და მოვლენების სწორი ახსნისა და შეფასებისათვის. ვეკვერთის კომენტარით, ბრეჰტისეული გაგება ამ ცნებისა ასეთია: „მოვლენის დაკვირვება ნიშნავს მოვლენის არა მარტო დანახვას, ისე როგორც არის, არამედ დანახვას ისეც, როგორც იგი შეიძლება იყოს. ეს კი საჭიროა იმისათვის, რომ შეიცნო მოვლენა ისე, როგორც ნამდვილად არის“. „დაკვირვების ხელოვნება“, ვეკვერთის სიტყვებით, უზრუნველყოფს მოვლენის შემეცნებას მთლიანობაში, კონკრეტულობასა და სხვა მოვლენებთან კავშირში, ცვალებადობასა და განვითარებაში. „ეს იმას ნიშნავს, რომ მოვლენამ კი არ დამიმორჩილა მე, არამედ მე დავეუფლე მოვლენას, იგი ჩემს ხელშია“, — ვკითხულობთ იმავე წიგნში.[2] დაკვირვების ასეთი უნარი საჭიროა იმისათვის, რომ მკითხველი და მაყურებელი „გამოვიყვანოთ შეჩვეულისა და ჩვეულებრივის სფეროდან“. ყოველდღიური საქმიანობის პროცესში ადამიანი იმდენად ეჩვევა გარკვეულ გარემოს, საგნებსა და მოვლენებს, რომ მისთვის ისინი „ჩვეული აღქმის“ ობიექტებია და მეტი არაფერი. „ჩვეული აღქმის“ შედეგად სა-

[1] Wekwerth, Manfred. Theater in Veränderung, Aufbau-Verlag, Berlin, 1960, S. 166.
[2] იქვე. გვ. 17.

განი თუ მოვლენა ნაცნობი კი არის, მაგრამ არ არის დიალექტიკურად შემეცნებული. „სწორედ ჩვეულება, – წერს ვეკვერთი, - რომლითაც საგანი გავიცანით, ღლის დაკვირვებას და საგანზე წარმოდგენას ბუნდოვანსა და ზოგადს ხდის. საგანი ჩვენი ინტერესების მიღმა დარჩა, იგი აღარ არის ჩვენი შეგნებული აქტიურობის სფეროში". ვეკვერთი აქ იმეორებს ჰეგელის ცნობილ თეზისს, რომელსაც ბრეჰტიც ხშირად იყენებს: „ნაცნობი იმიტომ არაა ჯერ კიდევ შეცნობილი, რომ იგი ნაცნობია".[1]

„დაკვირვების ხელოვნებაზე" მსჯელობა კვლავ იმას ადასტურებს, რომ „გაუცხოების ეფექტი" ბრეჰტის ესთეტიკური სისტემის ქვაკუთხედია. ადრინდელ შემოქმედებაში „ეპიკური" ელემენტების ძიებამ, აგრეთვე ლიტერატურულ-მხატვრული და კრიტიკულ-თეორიული მასალების ანალიზმა გვიჩვენა და დაგვარწმუნა, რომ 20-იანი წლების დასაწყისიდანვე ბრეჰტის შემოქმედებაში აშკარად შეიმჩნევა ცალკეული მომენტები იმ მხატვრული თავისებურებისა, რასაც უფრო გვიან „კაცი კაციასა" და „იოჰანას" ავტორმა „გაუცხოება" უწოდა. გავიხსენოთ ლირიკული ჩანართები ადრინდელ პიესებში, კონტრასტული დაპირისპირების ხერხით პერსონაჟების დახატვა და მოქმედების გაშლა, სატირისა და იუმორის გამოყენება „მანძილის გრძნობისათვის", ავტორისეული რემარკები და სხვ., რათა გასაგები გახდეს რა თავისებურებებზე გვაქვს საუბარი. დრამის ეპიზირების შეგნებული ტენდენცია ორგანულად მოითხოვდა „გაუცხოების" ფორმებსა და ელემენტებს, ვინაიდან სწორედ „გაუცხოებაა" „ეპიკურის" გარდასახვის ძირითადი საშუალება. ბუნებრივია, რომ „ეპიკური" ტენდენციის გაძლიერებას, პირველი „ეპიკური" პიესის – „კაცი კაცია" შექმნას „გაუცხოების" ეფექტის", როგორც მხატვრულ საშუალებათა სისტემის ჩამოყალიბება მოჰყვა. მართალია, 30-იანი წლების შუა პერიოდამდე ბრეჰტი არ ხმარობს ცნებას – Verfremdung, V-Effekt, მაგრამ, როგორც ვნახეთ, 20-იანი წლების მიწურულიდან მის ნაწერებში ხშირად გამოიყენება – befremden, entfremden, ხშირად არის აღწერილი სცენები და სიტუაციები, რომლებიც „გაუცხოების" კონკრეტული ნიმუშებია. თვით „კაცი კაცია" (1924-26 წწ.), ბრეჰტის პირველი ეპიკური პიესა, ასევე პირველი ნაწარმოებია, რომელიც „გაუცხოების" დრამატურგიულ პრინციპზეა აგებული.

Wekwerth, Manfred Theater in Veränderung, Aufbau-Verlag, Berlin, 1960, S. 13.

ეს ფაქტი, რასაც უპირველეს ყოვლისა, თვით პიესის ანალიზი ადასტურებს, ვფიქრობთ, ბრეჰტის დრამატურგიის მკვლევართათვის აღარ არის სადავო. ყოველ შემთხვევაში ამას ადასტურებს ბრეჰტის შემოქმედების ისეთი სპეციალისტი, როგორიც ჰერბერტ იერინგია. ის იმასაც მიუთითებს, რომ ამავე პიესის დადგმით 1931 წელს ბრეჰტმა პირველად განახორციელა თეატრალური „გაუცხოება“: „ბრეჰტზე კამათის დროს ისევ და ისევ ახსენებენ ხოლმე მის მიერვე ჩამოყალიბებულ „გაუცხოებას“, რომლის ადრინდელი ნათელი ნიმუშია დასახელებული ინსცენირება „კაცი კაცია“, თავისთავად, როგორც პიესა არის კონკრეტული განსახიერება „გაუცხოების“ ცნებისა. მტვირთავი მუშა გელი გეი გაუცხოვდება მაშინ, როცა სხვა პიროვნებად გარდაიქმნება“.[1]

ჰერბერტ იერინგი იმასაც აღნიშნავს, რომ „გაუცხოების ფორმულა“ ბრეჰტს ეკუთვნის. ეს მართალია იმდენად, რამდენადაც „გაუცხოება“ (Verfremdung), როგორც ტერმინი ამ ფორმით ბრეჰტს ეკუთვნის. ლინგვისტურადაც იგი ნეოლოგიზმი უნდა იყოს. იგი ბრეჰტმა თავისი დრამატურგიული და თეატრალური სისტემის აღსანიშნავად გამოიყენა. მაგრამ, როგორც ბრეჰტი მიუთითებს, ამ სისტემის ფორმები და ელემენტები, ახალი არაა. როგორც ვნახეთ, „გაუცხოების“ ფორმებსა და ელემენტებს ის პოულობს ყოველდღიურ ცხოვრებასა და ძველ აზიურ თეატრში, გოეთესა და შექსპირთან, დიობლინთან და ჯოისთან... აღნიშნულ ფორმებსა და ელემენტებს ბრეჰტი შემოქმედებითად ითვისებს ახალი მსოფლმხედველობის საფუძველზე, აყალიბებს მათ მხატვრულ სისტემად მარქსისტული დიალექტიკის პრინციპების მიხედვით, უმორჩილებს მათ „მეცნიერების საუკუნის“ თეატრის მიზნებსა და ამოცანებს. „გაუცხოების“ შინაარსი იცვლება და მდიდრდება ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის დადგინებისა და სრულყოფის პროცესში. რაც შეეხება თვით ტერმინის ისტორიას, ჩვენ მხარს ვუჭერთ იმ თვალსაზრისს (ი. ფრადკინი და სხვ.),[2] რომ იგი ფილოსოფიური წარმოშობისაა და უკავშირდება „განსხვისების“ (Entfremdung) ცნებას, ცნებას, რომელიც ჰეგელიდან მომდინარეობს და, რომელსაც მარქსმა და ენგელსმა უკვე ადრინდელ შრომებში თვისებრივად ახალი

---

[1] Gering, Herbert. Bertolt Brecht und das Theatrer, Berlin, 1959, S. 14.

[2] Фрадкин И. М. Бертольд Брехт, стр. 136-137.

დასაბუთება მისცეს. კაპიტალისტური საზოგადოებრივი ფორმაციის კრიტიკის დროს ბრეჰტი ეყრდნობა ხოლმე „განსხვისების“ მარქსისტულ გაგებას. ამ გაგებით, ადამიანის შრომისა და პიროვნული თავისუფლების „განსხვისება“, რაც კაპიტალისტური საზოგადოებრივი ურთიერთობის შედეგია, კარგავს ყოველგვარ ძალასა და მნიშვნელობას საწარმოო ძალებზე კერძო საკუთრების მოსპობისა და სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების შედეგად. მარქსისა და ლენინის შტუდირების დროს გაკეთებული ჩანაწერები და შენიშვნები („შენიშვნები ინდივიდსა და მასაზე“, „მარქსი პროლეტარების შესახებ“, „ობიექტივიზმი და მატერიალიზმი“ ლენინთან“, „თეზისები ზედნაშენის თეორიისათვის“ და სხვ.) მოწმობენ, რომ კაპიტალისტური სისტემის საერთო კრიტიკასთან ერთად ბრეჰტი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ადამიანის „შრომის ახსნის“, პიროვნებისა და მასების შემოქმედებითი აქტივობის პრობლემას, ბრეჰტი, რომელიც გულმოდგინედ სწავლობდა მარქსიზმ-ლენინიზმს, აკონსპექტებდა მარქსის „კაპიტალსა“ და ლენინის „მატერიალიზმსა და ემპირიოკრიტიციზმს“, დაჟინებით ცდილობდა „კომუნისტური პარტიის მანიფესტის“ გალექსვას, ცხადია, კარგად იცნობდა მარქსის „1844 წლის ეკონომიკურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებსა“ და სხვა შრომებს, რომლებშიც მეცნიერულადაა ახსნილი „განსხვისების“ არსი და რაობა. ასე რომ, ფრადკინთან ერთად ჩვენც ლოგიკურად მიგვაჩნია ბრეჰტის დაინტერესება „განსხვისების“ ფილოსოფიური პრობლემით და ამ ცნების ენობრივი ანალოგიით სხვა ფორმისა და შინაარსის ტერმინის შემუშავება (Entfremdung-Verfremdung). სწორედ ასევე მოიქცა ბრეჰტი, როცა მარქსის ცნობილი ცნება — produktivitat ხელოვნების სფეროში გადმოიტანა. ამ ცნების ბრეჰტისეულ გაგებას ვეკვერთი ასე გადმოგვცემს: „ეს არის ადამიანის უნარი შრომით შეცვალოს სამყარო...“ ხელოვნების სფეროში კი თეატრის უნარი გვიჩვენოს სამყარო ისე, რომ მისი შეცვლა შეიძლება, გაგვაცნოს ადამიანის ცნობიერება, როგორც გარდამქმნელი ძალა, თანაც გვიჩვენოს ის და გაგვაცნოს სასიამოვნო ფორმით“. იქვე ვეკვეთი სწორად შენიშნავს, რომ ამ ცნების წარმოშობა არ უნდა ვეძებოთ ესთეტიკის სფეროში.[1]

დავუბრუნდეთ „გაუცხოებას“ როგორც ფრადკინი ამტკი-

[1] Wekwerth M., Theater in Veränderung, 51.

ცებს, მის თავდაპირველ გაგებას (entfremden) ჰეგელის ფილოსოფიამდე მივყავართ. მარქსის გავლენა უფრო გვიანდელი ფაქტორია. მას მოჰყავს ერთი ადგილი ჰეგელის „სულის ფენომენოლოგიიდან". („ნაცნობი საერთოდ, იმიტომ რომ ის ნაცნობია, შეუცნობელი რჩება. საკუთარი თავისა და სხვების მოტყუება იქნება, თუ შემეცნების პროცესში რაიმეს წარმოიდგენ ნაცნობად და ამით დაკმაყოფილდები...") და მიუთითებს ზოგიერთ შენიშვნაზე, რომელშიც ბრეჰტი ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს. ფრადკინი იმოწმებს გიუნთერ ანდერსის ცნობას, რომ ბრეჰტი „გაუცხოების" თეორიის ძირითად წყაროდ ჰეგელის ფილოსოფიას მიიჩნევდა. მოგვიანებით, — წერს ფრადკინი, — აღნიშნული თეორიის დამუშავებისა და გაღრმავების პროცესში, როცა ბრეჰტმა „გაუცხოების" საკუთარი სიტყვიერი ფორმა დააკანონა, ის უფრო ახლოს მივიდა ჰეგელთან და, განსაკუთრებით, მარქსთან. ფრადკინი იმეორებს სხვა ავტორის სიტყვებს და აღნიშნავს: „მარქსის მიხედვით „განსხვისება" ნიშნავს საზოგადოებისა და მასში ადამიანის მდგომარეობის განსაზღვრას, ბრეჰტის „გაუცხოება" კი — ესაა ხელოვნების სფეროში „განსხვისების" დასაძლევად გამოყენებული ხერხი, ე. ი. ხერხი იმისათვის, რომ განთავისუფლდეს მაყურებელი ყალბი, მისტიფიცირებული წარმოდგენების ჰიპნოზისაგან..."[1] და ა. შ. ამავე განასერში განიხილავს კრიტიკოსი ბრეჰტის თეზისებს „დიალექტიკა და გაუცხოება", რომელიც, როგორც ვიცით, დიალექტიკის ცნობილ ტრიადაზე (თეზისი, ანტითეზისი, სინთეზი) არის აგებული.

„გაუცხოების" თეორიული დებულების ცალკეულ პარალელებს ჰეგელის „ესთეტიკაშიც" ვიპოვით. საგულისხმოა, მაგალითად, ჰეგელის მსჯელობა ხელოვნების სიმბოლურ ფორმაზე, სიმბოლოზე, როგორც ნიშანზე, არაცნობიერ სიმბოლიკაზე, ალეგორიასა და მეტაფორაზე და ა.შ. განსაკუთრებით საინტერესოა პარალელების თვალსაზრისით ჰეგელის აზრები პარაბოლაზე (არაკზე), იგავზე, ანდაზასა და აპოლოგზე (იგავ-არაკზე). „ხელოვნების შედარებითი ფორმის" აღნიშნულ სახეობებს ჰეგელი „ჭეშმარიტი ხელოვნების ძიებას" უწოდებს და მიუთითებს „ხელოვნების ზოგად ფორმებთან მათ მიმართებაზე, რომლის მეშვეობითაც აიხსნება ამ სახეობების სპეციფი-

[1] Фрадкин И. М. Бертольд Брехт, стр. 137.

კური ხასიათი".[1] სპეციფიკური ხასიათის გამოვლინებას ხედავს ჰეგელი იგავის მიამიტობასა და გულუბრყვილობაში, აზრის მოწოდებაში შენიღბულად, გამოცანის სახით. იგავის თავისებურება ჰეგელის მიხედვით ისაა, რომ უკვე წარმოდგენილსა და განსახიერებულს მიენიჭება კიდევ ერთი ზოგადი აზრი, რაც განსაზღვრავს მის მახვილგონიერებას.[2] პარაბოლა (არაკი), ჰეგელის მიხედვით მსგავსად იგავისა, ამბავსა თუ მოვლენას ყოველდღიური ცხოვრებიდან იღებს, ანიჭებს მას უფრო მაღალ და ზოგად მნიშვნელობას, რომელსაც აღწერილ ცნობილ ამბავთან შეპირისპირებით უფრო გასაგებსა და თვალსაჩინოს ხდის. ამავე დროს, განსხვავებით იგავისაგან, პარაბოლის თემატიკას ადამიანის ცხოვრება, ადამიანის საქმიანობა განსაზღვრავს და არა ბუნება და ცხოველთა სამყარო. პარაბოლაში ასახული ამბავი ცნობილია, ჩვეულებრივია. ის როგორც ცალკე, კერძო შემთხვევა თავდაპირველად უმნიშვნელო გვეჩვენება, მაგრამ „უფრო მაღალ მნიშვნელობაზე მითითების შედეგად საყოველთაო ინტერესს იმსახურებს".[3]

შეიძლება სხვა პარალელებისა და შეხების წერტილების დაძებნაც, რაც დაადასტურებს ი. ფრადკინის სიტყვებს: „ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში ბრეჰტი დიდი ყურადღებით სწავლობდა ჰეგელს, დიდად აფასებდა მას, ბევრით იყო დავალებული მისგან". ფაქტია. კერძოდ რომ ბრეჰტის „გაუცხოების" ერთ-ერთი თეორიული წყარო ჰეგელის ფილოსოფია იყო. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით იმ ავტორებს, რომლებიც ცდილობენ „გაუცხოების" ეფექტი მოწყვიტონ ბრეჰტის შემოქმედების იდეურ-შინაარსობრივ საფუძველს და ამტკიცონ „გაუცხოების ტექნიკის მარქსისტული საფუძვლების ჰეგელიანიზმი".[4] ჩვენ ვერც იმ მკვლევართა შედეგებს გავიზიარებთ, რომლებიც ბრეჰტის დრამატურგიას ფორმალისტურ-სტრუქტურული მეთოდით სწავლობენ. ასეთია, მაგალითად, რაინჰოლდ გრიმი, რომელმაც „გაუცხოება" ბრეჰტის შემოქმედების „ძირითად სტრუქტურად" გამოაცხადა და გაიზიარა ჯონ უილე-

[1] Hegel, G. W. F., Ästhetik, Band I, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, S. 371-372.
[2] იქვე, გვ. 377.
[3] იქვე, გვ. 379.
[4] Schaefer, Neinz. Der Hegelianismus der Bert Brechtischen Verfremdungstechnik in Abhängigkeit von ihren marxsistischen Grundlagen, Stuttgart, 1957, S. 87-88.

ტის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც „გაუცხოების“ საბოლოო გაფორმება რუსი ფორმალისტების (სახელდობრ ვ. შკლოვსკის) ზეგავლენით მოხდა.[1] თვით ჯონ უილეტი „გაუცხოების“ თაობაზე წერს: ბრეჰტმა „გაუცხოება“ (verfremden) პირველად 1931 წელს იხმარა „მრგვალთავიანებისა და წვრილთავიანების“ შენიშვნებში. ეს არის შედეგი რუსი ფორმალისტების პირდაპირი გავლენისა, რომელიც ბრეჰტმა განიცადა 1935 წელს მოსკოვში ყოფნის დროს; „აშკარაა, – წერს უილეტი, – „გაუცხოების“ ცნება მომდინარეობს რუსი ფორმალისტი კრიტიკოსების ცნებიდან – „прием остранения“ ანუ „გაუცხოების მხატვრული საშუალება...“ საკმარისია იმის აღნიშვნა, რომ როგორც თეორია, ასევე ტერმინი ბრეჰტის შემოქმედებაში გამოჩნდა 1935 წელს მოსკოვში მწერლის პირველი ჩასვლის შემდეგ“.[2] უილეტის ეს მტკიცება სწრაფად გავრცელდა დასავლურ ბრეჰტოლოგიაში. რ. გრიმთან ერთად იგი გაიზიარა ჰანს ეგონ ჰოლტჰუზენმა[3] და ბევრმა სხვამაც. ეს არ მომხდარა შემთხვევით. დასავლური ლიტერატურათმცოდნეობა (ზიგფრიდ მელჰინგერი, ერიჰ ფრანცენი, მარტინ ესლინი, იურგენ რიულე, ოტო მანი, პაულ ბიოკმანი, ვალტერ მუშგი, ბენო ფონ ვიზე და სხვ.), რომელმაც მრავალი ლეგენდა შეთხზა ბრეჰტის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე, ყოველნაირად ცდილობს მწერლის შემოქმედებას გამოაცალოს მარქსისტულ-დიალექტიკური მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, მონახოს მის „სამუშაო ჟურნალსა“ და წერილებში, პიესებსა და ლექსებში ისეთი ფრაზები, სტროფები და სცენები, რომლებიც მათი აზრით, შეიძლება იდეალისტური ფილოსოფიისა და ფორმალისტური ხელოვნების უშუალო ზეგავლენით ავხსნათ. ბუნებრივია, რომ დასავლეთში ბევრმა დაუჭირა მხარი ვერსიას, იმის შესახებ, რომ ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტის“ წყარო ჰეგელი და რუსი ფორმალისტები (უპირატესად ვ. შკლოვსკი) არიან. დამახასიათებელია, რომ, როცა ი. ფრადკინმა ჯერ კიდევ 1956 წელს უარყო აღნიშნული ვერსია (ჟურნალი „თეატრი“ რუსულ ენაზე, #1, 1956), მას თავს დაესხნენ იმის გამო, რომ „ბრეჰტი წარმოადგინა ფორმალიზმის ძველ მტრად“

---

[1] Grimm, Reinhold. Bertolt Brecht . Die Struktur seines Werkes, 2. Auflage, Nürnberg, 1960, S. 7.

[2] Willet, John. Das Theater Bertolt Brechts (Eine Betrachtung), Rowohltverlag, 1964, S. 163.

[3] Holthusen, H. E. Kritische Verstehen (Neue Aufsätze zur Literatur), 1961, S. 43.

(პეტერ დემეცი), რომ „ფორმალიზმთან მწერლის ურთიერთობა მძიმე დანაშაულად მიიჩნია“ (ალფრედ კელნერი). ჩვენ აღარ გავიმეორებთ იმ არგუმენტებს, რომლებითაც ფრადკინი კვლავ უარყოფს „გაუცხოების“ ფორმალისტურ წარმოშობას თავის წიგნში (1965), რომელიც რამდენჯერმე დავასახელეთ. გავიმეორებთ მხოლოდ იმას, რომ ბრეჰტი უკვე 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში მრავალგზის ლაპარაკობს „გაუცხოებაზე“, რომელიც მას როგორც დრამატურგიაში, ასევე თეატრალურ პრაქტიკაში განხორციელებული ჰქონდა. ცხადია, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს ცნების ენობრივ გაფორმებას. ზედმეტია მტკიცება იმისა, რომ ბრეჰტს, „ეპიკური“ დრამისა და თეატრისათვის მებრძოლს, „პოლიტიკური თეატრის“ დამცველს, „სასწავლო პიესებისა“ და „დედის“ ავტორს არაფერი აქვს საერთო ანტირეალისტურ ხელოვნებასთან, კერძოდ ფორმალიზმთან. ცალკეული მხატვრულ-სტილისტური ფორმები და საშუალებებიც რომ ავიღოთ, რასაც ბრეჰტი იყენებს „გაუცხოების ეფექტის“ მისაღწევად, მაინც არ დაგვჭირდება ფორმალისტების ლაბირინთებში შესვლა, ვინაიდან ძველი და ახალი ხელოვნებიდან ბრეჰტისათვის ცნობილი იყო „გაუცხოების“ თავისებური ნიმუშები, რომელთაც მისთვის ტრადიციის მნიშვნელობა ჰქონდათ. ეს ნიმუშები ჩვენ საკმაოდ ვრცლად დავახასიათეთ. დამატებით დავასახელებთ კიდევ ნოვალისსა და შელის, რომელთა აზრებიც „უცხოდ ჩვენებაზე“ პოეზიაში ხშირად არის ციტირებული ბრეჰტის შემოქმედების მკვლევართა (მაგალითად, იმავე ფრადკინისა და გრიმის) მიერ, უნდა ვიფიქროთ, რომ ბრეჰტმა იცოდა ნოვალისის სიტყვები: „შეძლო სასიამოვნო სახით გაუცხოება, საგნის უცხოდ, მაგრამ მაინც ნაცნობად და მიმზიდველად წარმოდგენა, - სწორედ ეს არის რომანტიკული პოეზიის ხელოვნება“.[1] ვამბობთ, უნდა ვიფიქროთ, რადგან თვით ბრეჰტის რაიმე მითითება ამის თაობაზე არა გვაქვს, რაც შეეხება შელის, – მასზე ბრეჰტი ვრცლად მსჯელობს წერილში „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ (1938). ბრეჰტი დეტალურად არჩევს შელის ბალადას „ანარქიის სამეჯლისო სვლა“, მაღალ შეფასებას აძ-

[1] „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik“ - Novalis.

ლევს პოეტის ოსტატობას, რომელსაც „დიდი რევოლუციონერ ინგლისელ პოეტს“ უწოდებს. შელის პოეზიას წერილის ავტორი იყენებს კრიტიკულ გამოსვლაში რეალიზმის დოგმატური გაგების წინააღმდეგ. ამიტომ ლოგიკურია დავუშვათ, რომ ბრეჰტი კარგად იცნობდა შელის დებულებას: „პოეზია საბურველს ხსნის სამყაროს დაფარულ მშვენიერებას და ნაცნობ საგნებს ისე გვიჩვენებს, თითქოს არ არიან ნაცნობი“.

ნოვალისისა და შელის აზრების ასეთი უშუალო არეკლვა ბრეჰტის თეორიაში, როგორც ამას ი. ფრადკინიც შენიშნავს, ზოგიერთ მკვლევარს (მაგალითად, ვალტერ მუშგს) იმის საფუძველსაც აძლევს, რომ ამტკიცოს: „ბრეჰტის „გაუცხოება“ სხვა არაფერია, თუ არა რომანტიკული ირონიის თანამედროვე რედაქცია“.[1] ვფიქრობთ, კომენტარი ზედმეტია.

ა. პარაბოლა, როგორც „ეპიკური“ პიესის მხატვრული ფორმა

„გაუცხოება“, როგორც ვთქვით, ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამატურგიის ესთეტიკური საფუძველია, სინამდვილის მხატვრული გარდასახვის გარკვეული სისტემაა, ამას ბრეჰტის ყოველი „ეპიკური“ პიესა ადასტურებს, მაგრამ „ეფექტი“ უფრო ძლიერია იმ დრამატულ ნაწარმოებში, რომელსაც პარაბოლას გამოკვეთილი ფორმა აქვს. ასეთია, მაგალითად, „მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები“ (1932-1934წწ.) ავტორის განმარტების თანახმად, ესაა პიესა – პარაბოლა რასობრივ თეორიაზე, არაარისიტოტელური დრამატურგიის ნიმუში.[2] იგი მისივე სიტყვებით, „არის ახალი მხატვრული დამუშავება ძველი იტალიური ამბისა, რომელიც შექსპირმა გამოიყენა პიესაში „საწყაული საწყაულის წილ“.[3]

როგორც იდეურად, ასევე მხატვრულად მთელი პიესისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დრამატულ პროლოგს, იგი ბრეჰტმა ვარიანტებზე მუშაობის დროს დაწერა და პირველად დანიაში დასრულებულ ვარიანტთან ერთად გამო-

[1] Muscng, Walter. Von traki zu Brecht (Dicnter des Expresionismus), Müncnen, 1061, S. 349.
[2] Brecnt, Stücke, VI, 209 (A).
[3] BBA. 268/81.

აქვეყნა. პროლოგი წარმოადგენს სცენას თეატრში, თეატრის დირექტორი გვაცნობს პიესაში მონაწილე შვიდ პერსონაჟს, გამოჰყოფს პრობლემებს, რომლებიც დრამატურგს აინტერესებს და მიგვითითებს იმ მხატვრულ ფორმაზე, რომელიც ავტორმა გამოიყენა. პროლოგის დაწყებამდე უკვე ვიცით, რომ „მოქმედება ხდება ქალაქ ლუმაში, რომლის მოსახლეობა ორი რასისაგან – ჩუხებისა და ჩიხებისაგან შედგება. ჩუხებს მრგვალი თავები აქვთ, ჩიხებს – წვრილი, წვრილი თავები მრგვალზე თხუთმეტი სანტიმეტრით მაღალი უნდა იყოს, მაგრამ მრგვალი თავები წვრილზე არანაკლებ მახიჯი". თეატრის დირექტორი მაყურებელს აცნობებს, რომ პიესა იწყება. პიესის ავტორია, ამბობს ის, კაცი რომელმაც ბევრი იმოგზაურა, ბევრი რამ ნახა. „პიესაში ის გიჩვენებთ სწორედ იმას, რაც ნახა". მან ნახა, განაგრძობს დირექტორი, საშინელი უთანხმოებანი, თეთრკანიანის დავა შავკანიანთან, ყვითელკანიანის მიერ მისივე მსგავსის დამცირება, მეზობლების შუღლი და მტრობა, გრძელცხვირიანებისა და ბრტყელცხვირიანების ჩხუბი და ა. შ. თეატრის დირექტორის სიტყვებით, პიესის ავტორს შეუტყვია, რომ ყოველივე ამის მიზეზია „თავის ქალების დიდი დამხარისხებელი. ქვეყნად მოვლენილი მხსნელი", რომელიც ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის და ადამიანებს ერთმანეთისაგან თავის ქალით, ცხვირის მოყვანილობით კანისა და თმის ფერით ანსხვავებს. ყველგან, სადაც მან ფეხი დადგა, ადამიანები ამგვარი ნიშნებით დაახარისხეს და ერთმანეთს გადაჰკიდეს. მაგრამ, შენიშნავს თეატრის დირექტორი, პიესის ავტორმა კარგად იცის, რომ „ეს არ არის მთავარი განსხვავება" ადამიანებს შორის. მთავარია, მათი დაყოფა მდიდრებად და ღარიბებად, დაყოფა, რომელიც „ღრმა კვალს ამჩნევს ადამიანების ყოფა-ცხოვრებაზე". პიესის ავტორი, გვეუბნება დირექტორი პროლოგში, ყოველ ჩვენგანს დაუმტკიცებს, რომ ყველა უბედურება ამ განსხვავების ბრალია. ამისათვის მან გამოიყენა შედარება, რომელსაც ახლა სცენაზე გიჩვენებთ. შედარებისათვის, დირექტორის თქმით, სცენაზე აგებულია იაჰოოს სამეფო, შეძენილია საჭირო ფორმის თავის ქალები და ტანსაცმელი. შემდეგ თეატრის დირექტორი სპექტაკლში მონაწილეებს თხოვს გამოეწყონ ისე, რომ გავარჩიოთ მდიდრები და ღარიბები, მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები. დაბოლოს დირექტორი იმასაც გვეუბნება, რომ ის,

რაც სცენაზე გათამაშდება შედარებაა, პარაბოლაა, რომლითაც „ცოცხალი სინამდვილე ამეტყველდება“.[1] დასასრულ, აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ბრეჰტი „ცდების“ რვეულში გამოქვეყნებულ ვარიანტს პიესას, პიესა-სანახაობას უწოდებს, ხოლო უკანასკნელ ვარიანტს – ზღაპარს, მონაგონ ამბავს.

„მრგვალთავიანებსა და წვრილთავიანებში“ ბრეჰტმა პარაბოლა გამოიყენა ფაშისტური რეჟიმისა და რასობრივი თეორიის კრიტიკისათვის. პიესა ალეგორიულ-დიდაქტიკური ხასიათისაა და ძირითადად „გაუცხოების“ პრინციპების გამოყენებით აღწერს რეალისტურ განზოგადებას. მხატვრული აბსტრაქცია და პირობითობა გამოყენებულია პოლიტიკური თემის დასამუშავებლად. ამასვე ემსახურება სატირული გროტესკიც. მიაღწია თუ არა ბრეჰტის ანტიფაშისტურმა პარაბოლამ მიზანს? ბრეჰტთან ერთად ამ კითხვას დადებითი პასუხი უნდა გავცეთ. სასურველ შედეგს ავტორმა დანიაშივე მიაღწია, სადაც პიესა პირველად დაიდგა 1936 წლის 4 ნოემბერს. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, ბრეჰტი კმაყოფილი იყო იმ შეფასებით, რაც სპექტაკლს მისცა როგორც რიგითმა მაყურებელმა ასევე ოფიციალურმა პრესამ.[2] დადგმის განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო ბრეჰტმა დეტალურად დაამუშავა მთელი პიესა სცენისათვის, განმარტა მისი ცალკეული ადგილები და წერილობით ჩამოაყალიბა რჩევა-დარიგება სპექტაკლის ავტორებისათვის. ყველა შენიშვნა ცნობილია, როგორც „კოპენჰაგენის დადგმის აღწერილობა“.[3] აქედან საინტერესოა შენიშვნები „პარაბოლური ფორმის თავისებურებებზე“ და „გაუცხოებაზე“.

---

[1] Brecht, Stücke, VI, 7 ff. (Vorspiel)
Dieses Gleichnis, meine Lieben, wird Jetzt
hier aufgeführt... (S. 9), (A)
Ihr, die ihr Spieler der Parabel seid
Wählt vor dem Publikum jetzt Kopf und Kleid
Wie es euch vorgeschrieben ist im Stück... (S. 12).
Rundkopf und Spitzkopf, erstens: ist vorhanden.
Der Unterschied von arm und reich: ist da.
Und jetzt Kulisse her und Praktikabel
Und frisch die Welt gezeigt in der Parabel !! (S. 13).

[2] Goldhahn, Johannes. Das Parabelstück Bertolt Brechts, Greifenverlag zu Rudolstadt, 1961, S. 159.

Brecht, StückeVII, 209 („Beschreibung der Kopenhagener Uraufführung“, (A).

„პიესა არაარისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშია და პარაბოლის ტიპისაა, – წერს ბრეჰტი. იგი საჭიროებდა სცენის ისეთ კონსტრუქციას და თამაშის მანერას, რომელიც ილუზიური ზემოქმედების შორსგამიზნული უარყოფა იქნებოდა. აუცილებლად უნდა გაწეოდა ანგარიში ჩატარებულ მოსამზადებელ სამუშაოებს, რომელთაც შედარების ძალა უნდა წარმოეჩინათ. თამაშის მანერა მაყურებლისთვის იმდენად გასაგები უნდა ყოფილიყო, რომ მას ადვილად უნდა შესძლებოდა ნანახის აბსტრაჰირება...".[1] ბრეჰტი გვიხსნის იმ თეატრალურ საშუალებებს, რომლებითაც მან რეჟისორ პერ კნუცონთან ერთად შეინარჩუნა და გააძლიერა პარაბოლური „ეპიკური" თეატრის თავისებურებანი. მუშაობის პროცესში მთავარი იყო „გაუცხოების" მთელი სისტემის გამოყენება. კერძოდ, როგორც ბრეჰტი წერს, „წარწერებით, მუსიკალური და ხმოვანი საშუალებებით, მსახიობთა თამაშის მანერით პიესაში აღწერილი ფაქტები და სიტუაციები, როგორც თავისთავად დასრულებული სცენები, უნდა გამოიყოს (გაუცხოვდეს) ყოველდღიურის, თავისთავად გასაგებისა და მოსალოდნელის სფეროდან".[2]

„მრგვალთავიანებისა და წვრილთავიანების" დადგმას კოპენჰაგენში ბრეჰტი ყოველთვის დადებითად მოიხსენიებს ხოლმე. ამას ვერ ვიტყვით „დედის" ამერიკულ დადგმაზე (ნოემბერი, 1935), რომლის სანახავადაც პიესის ავტორი სპეციალურად ჩავიდა ნიუ-იორკში. მრავალრიცხოვან თეატრალურ-კრიტიკულ წერილებსა და შენიშვნებში, მართალია, ბრეჰტი ესალმება „იუნიონ" თეატრის გამბედაობასა და რევოლუციური პიესის დადგმის ფაქტს, მაგრამ უკმაყოფილოა ცალკეული სცენების ინტერპრეტაციით, დადგმისათვის გამოყენებული მხატვრული ფორმით და განსაკუთრებით, პიესის იმგვარი შეკვეცით, როგორიც ასუსტებს ნაწარმოების იდეურ ძალას. ყოველივე ეს, ბრეჰტის აზრით, შედეგია ამერიკული პროლეტარული თეატრის სისუსტისა, რომელსაც „უეჭველი დამსახურება აქვს პოლიტიკური თეატრის განმტკიცებაში", მაგრამ ჯერ კიდევ ძალა არ შესწევს „გაუძღვეს მაყურებელს". წერილში – „პროლეტარიატს გამოსახვის ახალი ფორმები ესაჭიროება" – ბრეჰტი წერს: „ახალი სასცენო ნაწარმოებების შექმნა და დადგმა მოითხოვს

[1] ბ.ბ. S.

[2] იქვე. გვ. 217.

დიდ პოლიტიკურ ცოდნას, საშემსრულებლო ხელოვნებას, გამბედაობას (მზადყოფნას, არ ჩამორჩეს მაყურებელს, გაუძღვეს მას), სწავლის სურვილს, უარის თქმას რუტინასა და კონვენციონალურზე, მოითხოვს – უპირველეს ყოვლისა, მონდომებას". სამწუხაროდ, შენიშნავს ბრეჰტი, „დედის" დადგმამ დაამტკიცა, რომ „იუნიონ" თეატრს ამ თვისებათა დიდი ნაწილი არ გააჩნია. იქვე ბრეჰტი კონკრეტულ მაგალითებზე უჩვენებს, თუ როგორ შესუსტდა პიესის პოლიტიკური ზემოქმედება დრამატურგისა და კომპოზიტორის ცნობილ მითითებათა უგულებელყოფის გამო. „პროლეტარული თეატრისა და ათი ათასობით იმ მუშათა ინტერესებისათვის, რომელთაც სპექტაკლი ჯერ კიდევ არ უნახავთ", ბრეჰტი მოითხოვს აღნიშნულ მითითებათა შესრულებასა და ტექსტის სრული სახით აღდგენას.[1] შედარებისათვის პიესის ავტორი იყენებს 1935 წლის ბერლინის თეატრალურ მოდელს და პიესის ინგლისური სასცენო ვარიანტის კრიტიკული განხილვის საფუძველზე გვიჩვენებს, თუ როგორ გაღარიბდა ნაწარმოებისა და სპექტაკლის იდეური შინაარსი „ეპიკური" თეატრის თავისებურებათა შეუფასებლობის შედეგად. ამასვე იმეორებს ბრეჰტი პოეტურ წერილში „იუნიონ" თეატრისადმი, რომელიც ასე მთავრდება: „ამხანაგებო, ახალი პიესების ფორმა ახალია, მაგრამ რატომ უნდა გვეშინოდეს იმისა, რაც ახალია? ძნელია მისი ათვისება? რატომ უნდა გვეშინოდეს იმისა, რაც ახალია და ასათვისებლად ძნელია?... თუ თქვენი მაყურებელი, მუშა მერყეობს, მას კი არ უნდა მისდევდეთ უკან, არამედ წინ უნდა გაუძღვეთ, სწრაფად უნდა იაროთ წინ, განიერი ნაბიჯებით, აუცილებლად უნდა გწამდეთ მისი საბოლოო ძალა".[2] „მრგვალთავიანები და წვრილთავიანები", როგორც ვიცით, პიესა – პარაბოლაა. აქტუალური თემის მხატვრული დამუშავების დროს ბრეჰტი ხშირად იყენებს დიდაქტიკური ლიტერატურის ამ ჟანრს, როგორც ოცდაათიან წლებში, ასევე შემოქმედების ბოლო პერიოდში („არტურო უი", „კავკასიური ცარცის წრე", „ტურანდოტი" და სხვ.). დრამატურგის ერთგულება ამ ჟანრისადმი გასაგებია. იგი მას საშუალებას აძლევს გააძლიეროს „ეპიკური" პიესისათვის დამახასიათებელი კრიტიციზმი, მოახდინოს კონკრეტული თემისა და მასალის განზოგადება,

[1] Brecht, Schriften zum Theater, IV, 76 ff.

[2] Brecht, Schriften zum Theater, II, 156 f.

პროექციაში გვიჩვენოს ასახული სინამდვილე, გამოიყენოს „ეპიზირებისა“ და „გაუცხოების“ ყველა პრინციპი და ელემენტი. რეალისტური ხელოვნებისათვის მებრძოლი ბრეჰტი, როგორც ვნახეთ, რეალისტური „გაუცხოების“, რეალისტური პირობითობის, რეალისტური აბსტრაქციის შეგნებულად დამცველია. ბუნებრივია, რომ ის ასევე იცავს რეალისტურ პარაბოლას რომელიც მხატვრული აბსტრაქციის დიდი ასპარეზია, მაგრამ ისეთი აბსტრაქციაა, რომელშიც ასახული სინამდვილე ყოვლთვის კონკრეტულია. ასახვის ობიექტი ყველასთვის შესამჩნევია. ერნსტ შუმახერთან საუბარში ბრეჰტს ამის შესახებ უთქვამს: „პარაბოლა ბევრად უფრო მოხერხებული ფორმაა, ვიდრე ყველა სხვა. ლენინი პარაბოლას იყენებდა როგორც მატერიალისტი და არა როგორც იდეალისტი. პარაბოლის მეშვეობით იგი რთულს ამარტივებდა. დრამატურგისათვის პარაბოლა კოლუმბის კვერცხია, რადგან იგი კონკრეტულია აბსტრაქციაში და ამავე დროს არსებითს თვალსაჩინოს ხდის“.[1] რეალისტური პარაბოლა, ბრეჰტის ღრმა რწმენით, „ეპიკური“ დრამატურგიის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრია, ვინაიდან იგი აადვილებს იმ შედეგის მიღწევას, რასაც ხელოვანი მკითხველისა და მაყურებლის შემოქმედებითს აქტივობას, კრიტიკულ განწყობას და კვლევით აზროვნებას უწოდებს, შედეგის მიღწევისათვის პიესა-პარაბოლა იყენებს ვრცელ მხატვრულ შედარებას, რომელშიც ახლებურადაა ხაზგასმული ის მომენტები, რომლებიც ავტორის ყურადღების ცენტრშია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პარაბოლა — შედარება ქმნის მხატვრულ-დრამატულ პლანს კონკრეტული მასალისა და პრობლემატიკისათვის, რაც „ეპიკურ“ სცენებსა და ნაწილებშია მოცემული. მკითხველი თუ მაყურებელი ძალაუნებურად ადარებს ერთმანეთთან „ეპიკურად“ მოხაზულ სინამდვილესა და მის მხატვრულ-აბსტრაქტულ სურათს, ეძებს საერთოს მათ შორის, რომლის მიგნებაც ავტორის მიერ გაადვილებულია. პარაბოლას მეშვეობით „გაუცხოებულია“ „ეპიკურ“ სცენებში მოთხრობილი ამბავი, ამდენად იგი „გაუცხოების“ ფორმაცაა. ფაშისტური რეჟიმის, რასიზმის, ძალადობისა და ძალმომრეობის ამსახველი სცენები „გაუცხოებულია“ იაჰოოს სამეფოში მომხდარი ამბების მხატვრულ-ალეგორიული,

[1] Schumacher, Ernst. Brecht, Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert (Einundzwanzig Aufsätze), Henschelverlag, Berlin, 1973, S. 17.

სატირულ-გროტესკული რეპროდუქციით. „გაუცხოების“ იდეურ-მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს „შექსპირული ჩარჩო“, რომელშიც მოქმედებაა გაშლილი. ბრეჰტის რეალისტურ პარაბოლაში არც „გაუცხოების“ ობიექტის პოვნაა ძნელი და არც კიდევ ქვეტექსტის ამოკითხვა. ბრეჰტის სატირა ყოელთვის კონკრეტულია, სატირულ-გროტესკული პერსონაჟები — ადვილად გამოსაცნობი. მიუხედავად ამისა, პარაბოლის ოსტატი შეგვახსენებს ხოლმე: „თუ ჩვენ გვინდა მოვსპოთ ყალბი ცნობიერება და განვამტკიცოთ ნამდვილი, მაშინ ადამიანები თვითონვე თავიანთ პიროვნებებამდე უნდა მივიყვანოთ, — ეუბნება ბრეჰტი შუმახერს. ამას ვერ შევძლებთ, თუ ადამიანებს თავიანთ მსგავს ადამიანებს წარმოვუდგენთ. იოსები იოსებს ისე კარგად იცნობს, რომ მისთვის ყველა იოსები ერთია. როცა სახლი იწვის, სახლის პატრონს ვერ დაელაპარაკები, მაგრამ სახანძრო დაცვის კაპიტანთან მოახერხებ ამას, ერთი სიტყვით, შემთხვევები უნდა გაუცხოვდეს, რაც უფრო მარტივად გაკეთდება ეს, მით უკეთესი. სწორედ ამიტომაა პარაბოლის ფორმა ყველაზე უფრო ხელსაყრელი“.[1]

ცნობილია, რომ ფაქტისა და მოვლენის „გაუცხოებისათვის“ ბრეჰტი ხშირად იყენებს ფანტასტიკურ-მოჩვენებით გარემოსა და ეგზოტიკურ ფონს. ამას ზოგიერთი კიპლინგის გავლენას მიაწერს. ასე ფიქრობს, მაგალითად, ე. ბონემენიც, მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის უფრო საინტერესოა მისი აზრი პარაბოლასთან დაკავშირებით. რატომ იყენებს ბრეჰტი ასე ხშირად ეგზოტიკურს — კითხულობს ის და იქვე პასუხობს: „იმიტომ, რომ ეგზოტიკური ბაზისია პარაბოლისათვის. სიტუაცია, რომელიც ჩვენ წინაა, იმდენად ახლოსაა და იმდენად ჩვეულებრივია, რომ არ გამოდგება ზოგადი დასკვნებისათვის. მაგრამ თუ მას ეგზოტიკურ გარემოში გადავიტანთ, იგი გადაიქცევა ალეგორიად. თუ მისთვის გამოვიყენებთ ეგზოტიკური გამოთქმებით მორთულ ენას, მაშინ ენაც პარაბოლის მსახური გახდება“.[2]

ბრეჰტი ბოლომდე და თანმიმდევრულად იცავდა პარაბოლას, როგორც რეალისტური განზოგადებისა და პირობითო-

---

[1] Schumacher, Ernst. Brecht, Theater und Gesellschaft im 20. Jarhundert (Einundzwanzig Aufsätze), Henschelverlag, Berlin, 1973, S. 16.

[2] Bormemann. Ernst. ein Epitaph für Bertolt Brecht („Sinn und Form“, zweites Sonderheft, 147).

ბისათვის მოხერხებულ ლიტერატურულ ჟანრს. პარაბოლა ის ერთ-ერთი ძირითადი ჟანრული ფორმაა მის დრამატურგიაში. რომელიც სავსებით აკმაყოფილებს „გაუცხოების“ მოთხოვნებს. ერნსტ შუმახერთან საუბარში ბრეჰტი „კავკასიური ცარცის წრის“ ტიპის პიესებს უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიცაა „ქალბატონ კარარის თოფები“, „შიში და სიღატაკე მესამე იმპერიისა“. მას მიაჩნია, რომ პარაბოლური პიესების ზემოქმედება მაყურებელზე ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე იმ ნაწარმოებებისა, რომლებშიც სინამდვილე პირდაპირ და უშუალოდაა ასახული. პიესა – პარაბოლა, ბრეჰტის თქმით, „ყველასთვის ადვილია და ადვილად მისაწვდომი“. ამიტომ, მისი აზრით, ამგვარი ნაწარმოების მეშვეობით ადვილია მკითხველამდე დაიყვანო სიმართლე, მოამზადო ის წარმოდგენილი სინამდვილის სწორი შეფასებისათვის, პარაბოლის ზემოქმედება თავისუფალია პათოსისაგან, რომელიც „ზერელეა და ამდენად პრობლემატური“. ამასთანავე, შენიშნავს ბრეჰტი, პარაბოლა, როგორც „ყველაზე უფრო მოხერხებელი ფორმა სხვა ფორმათა შორის“, მწერალს საშუალებას აძლევს „შემოვლითი გზით დაიყვანოს სიმართლე მკითხველის ცნობიერებამდე, რაც ჯერ კიდევ ესოდენ საჭიროა ჩვენს საუკუნეში“.[1]

ბრეჰტი პარაბოლას იცავს შემოქმედების ბოლო პერიოდშიც (1949 წლის შემდეგ), როცა ის „თანამედროვეობის თემების აქტუალური ფორმით დამუშავებაზე“ ფიქრობს და დარწმუნებულია, რომ „ჩვენი საუკუნის პოზიტიური ტიპი არ შეიძლება განსახიერდეს ძველი ფორმითა და ძველი თვალსაზრისით“. მაგრამ როგორც იმავე საუბრიდან ჩანს, ბრეჰტი პარაბოლას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა ძირითადად კაპიტალისტური საზოგადოების კრიტიკისა და უარყოფის დროს. კაპიტალისტური სისტემის მანკიერებათა ჩვენება, ბრეჰტის თქმით, მხატვრულად ბევრად უფრო ძლიერია რეალისტური პარაბოლის ფორმით, ვიდრე „პირდაპირი რეალიზმის“ გზით. სანიმუშოდ ის ასახელებს „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“, რომელიც მისი სიტყვებით, კაპიტალისტური წყობილების განქიქებისათვის პარაბოლის ფორმას იყენებს. პიესაში გარკვევითაა ნათქვამი, რომ „უმწეო და უდღეურია საზოგადოება, რომელშიც ადამია-

[1] Schumacher E. Brecht, Theater und Geselischaft..., 17.

ნი წესიერი და კეთილი შეიძლება იყოს მხოლოდ მაშინ, როცა სისტემატურად ცუდია". „პირდაპირი რეალიზმის სფეროში, – ამბობს ბრეჰტი, – ამის ჩვენება გაძნელდებოდა, თანაც განსხვავებით პარაბოლის ფორმისაგან, ასეთი პიესა იქნებოდა ტლანქი, მოსაწყენი და არაეფექტური". თანამედროვე თემატიკის დაძლევისათვის საჭიროა ახალი ფორმების ძიება. იგი დარწმუნებულია, რომ მომავალში მოინახება მხატვრული საშუალებანი, რომლებიც გააადვილებენ დადებითი გმირის სცენაზე გამოყვანას. გასაგებია, რომ ბრეჰტი ლაპარაკობს მხატვრულ ფორმებზე და საშუალებებზე, რომლებმაც უნდა უზრუნველყონ ნაწარმოების მაღალი მხატვრული დონე. ამ თვალსაზრისით პარაბოლა მას „ნაცად ფორმად" მიაჩნია. „მტკიცედ მწამს, რომ განვითარებული ცივილიზაციის დროს კომუნიზმში სწორედ პარაბოლას აქვს დიდი მომავალი, ვინაიდან სწორედ მას ძალუძს სიმართლის ასე ელეგანტურად მოწოდება" – ამბობს ბრეჰტი.[1]

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი პარაბოლას ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, იგი, მისი აზრით, ერთ-ერთი წამყვანი ჟანრია რეალისტურ ხელოვნებაში, რომელსაც „სიფართოვე და მრავალმხრივობა" ახასიათებს. პარაბოლის თეორია და პრაქტიკა ორგანულად გამომდინარეობს მოძღვრებიდან „ეპიკურ" თეატრსა და დრამაზე, რასაც ბრეჰტი შეგნებულად იცავს და შემოქმედებითად ანვითარებს როგორც 30-იან წლებში, ასევე მომდევნო პერიოდში. პარაბოლა „ეპიკური" დრამატურგიის „ნაცადი ფორმა" და „მოხერხებული ჟანრია", იგი ისევე ამდიდრებს რეალისტურ დრამატურგიას, როგორც „ეპიკური" დრამა მთლიანად რეალისტურ ხელოვნებას. ბრეჰტის პიესები და თეატრალური პრაქტიკა ადასტურებს „ეპიკური" დრამის სიცოცხლისუნარიანობასა და ესთეტიკური სრულყოფის მაღალ ხარისხს, ამიტომ არავითარი გამართლება არა აქვს ზოგიერთი მეცნიერის ცდას, რადაც არ უნდა დაუჯდეს იპოვოს „ბზარი" ბრეჰტის შემოქმედებით სისტემაში, გამოძებნოს საამისოდ ფორმალურ-ლოგიკური პოსტულატები, მოიმარჯვოს „წმინდა" თეორიული არგუმენტები, რათა დაამციროს „ეპიკური" დრამა და მისი ავტორი. ამ მეცნიერებს ავიწყდებათ, რომ ბრეჰტის თეორია და პრაქტიკა მთლიანობაში უნდა განვიხილოთ. ცალკეული ცნებებისა და ტერმინების „წმინდა" თეორიული ანალიზი

[1] Schumacher, E., Brecht..., 16.

აგვაცდენს ჭეშმარიტების ძიების მეცნიერულ გზას. თვით ბრეჰტიც გვაფრთხილებს ხოლმე გზადაგზა, რომ „ეპიკური“ დრამის თეორიული საკითხები მან შესაძლებელია ისე სრულად და ყოველმხრივ ვერ გააშუქა, როგორც ეს სასურველი იყო. ასეთ შემთხვევაში საჭიროა გვახსოვდეს მისი თეატრალურ-ესთეტიკური მოძღვრების ძირითადი პრინციპები, „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის არსებითი ნიშნები, რათა პასუხი მივიღოთ ყველა იმ კითხვაზე, რომელიც შეიძლება წამოიჭრას ბრეჰტის მემკვიდრეობის ათვისების პროცესში. საკუთრივ „ეპიკური“ თეატრის ცნებასთან დაკავშირებით ბრეჰტს ერნსტ შუმახერისათვის უთქვამს: „უნდა ვაღიარო, ვერ მოვახერხე იმის ნათლად ჩვენება, რომ ეპიკურის კატეგორია ჩემი თეატრისათვის საზოგადოებრივი კატეგორიაა და არა ესთეტიკურ-ფორმალური“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1] მას, ვისაც ჯერ კიდევ ვერ გაუგია ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურება, ვერ აუხსნია დრამატურგის მხატვრული პირობითობა და ფანტაზია, „ეპიკური“ დრამა და „სასწავლო პიესა“, კომედია და პარაბოლა, უნდა მოვაგონოთ მწერლის კრიტიკული წერილი „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავლმხრივობა“ (1938), რომელშიც ნათქვამია: „რეალიზმის ცნება სიფართოვეს გულისხმობს და არა შეზღუდულობას, ვინაიდან თვით ცხოვრებაა ფართო, მრავალმხრივი და წინააღმდეგობრივი... გარეგანი, ფორმალური ელემენტები უცხოა რეალისტისათვის, არც წინასწარ მზარმზარეულ ფორმებზე შეიძლება ლაპარაკი: ხშირად ერთი და იმავე მწერალთან ახალი ფორმის ძიება ხრწნად ესთეტიზმამდე შეიძლება მივიდეს, ხოლო ცოცხალი ფანტაზია უნაყოფო ფორმალურმა ვარჯიშმა შეცვალოს. მაგრამ, შენიშნავს ბრეჰტი, ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ უარი ვთქვათ ძიებაზე ფორმის სფეროში და ფანტაზიაზე...“.[2]

ბრეჰტი იმოწმებს ბალზაკსა და დიკენსს, სერვანტესსა და სვიფტს, ვოლტერსა და გრიმელსჰაუზენს, ტოლსტოისა და ჰაშეკს, რათა ყველამ მიიღოს ის დებულება, რომ „რეალისტური მეთოდი არ ნიშნავს უარის თქმას არათუ ფანტაზიაზე, არამედ აშკარა პირობითობაზეც კი“. იმავე მწერლების მაგალითზე

[1] Schumacher, E., Brecht..., 19

[2] Brecht, Schriften zur Literatur und kunst, II, 94-95 („Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweiser“).

ბრეჰტი ნათელყოფს, რომ სინამდვილე ლიტერატურაში მრავალგვარად შეიძლება აისახოს. მას მოსწონს ბალზაკისა და დიკენსის ცხოვრებისეული პერსონაჟები, სვიფტის და სერვანტესის მდიდარი ფანტაზია, შელის სიმბოლო-ალეგორიებით ამაღლებული პოეტური სამყარო, საჭიროდ მიაჩნია ახალი მხატვრული ფორმების ძიება, ასახვის შესაძლებლობათა გაფართოვება და დაასკვნის: „როცა ჩვენ ვხედავთ, რომ სინამდვილე სხვადასხვა მანერით შეიძლება აისახოს, ისიც ცხადია, რომ რეალიზმის პრობლემა არაა ფორმის პრობლემა... ლიტერატურულ ფორმებზე უნდა ვიმსჯელოთ თვით სინამდვილის მიხედვით, რადგან მათ სინამდვილე განსაზღვრავს და არა ესთეტიკა. აქ რეალიზმის ესთეტიკაც იგულისხმება. სიმართლე მრავალგვარად შეიძლება ითქვას, ან დაიფაროს. ჩვენს ესთეტიკას, ისევე როგორც ჩვენს მორალს, ჩვენი ბრძოლის მოთხოვნები განსაზღვრავს“ (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

ბ. „კავკასიური ცარცის წრის“ შემოქმედებითი ისტორია

როგორც ვთქვით, პარაბოლა ბრეჰტისათვის „ნაცადი მხატვრული ფორმაა“, რომელიც უზრუნველყოფს „სიმართლის ელეგანტურად მიწოდებას“, „გაუცხოება“ კი „სიმართლის ელეგანტურად თქმის ეფექტური მხატვრული საშუალებაა“, დრამატურგი გულმოდგინედ მუშაობდა აღნიშნული ესთეტიკური პრინციპების პრაქტიკულად განხორციელებაზე. ამას ადასტურებს შემოქმედებითი ისტორია პიესა-პარაბოლისა „კავკასიური ცარცის წრე“.

1941 წლის ივნისის ბოლოდან „მესამე იმპერიიდან“ დევნილი ბრეჰტი ამერიკის შეერთებულ შტატებში ცხოვრობს. ლიონ ფოიჰტვანგერისა და სხვა მეგობრების დახმარებით იგი ოჯახით ლოს-ანჟელესის გარეუბანში, სანტა-მონიკაში დაბინავდა. სწორედ აქ დაასრულა მან პირველი და ძირითადი ვარიანტი „კავკასიური ცარცის წრის“, ეს მოხდა 1944 წლის 5 ივნისს, როგორც ამას არქივში დაცულ ვარიანტზე ავტორისეული მინაწერი გვიჩვენებს.

[1] ა. ა. S.

„სამუშაო ჟურნალში“ ჩანაწერებიდან[1] ვიცით, რომ ბრეჰტის ცხოვრება არასად არ ყოფილა ისე მძიმე, როგორც აქ... „მსოფლიოს გამაბრუებელ საშუალებათა ვაჭრობის ცენტრში“, სადაც „გაზეთი და რადიო ერთი მუჭა მილიონერების“ ხელშია, ხოლო „ვისაც ბანკში ანგარიში არა აქვს, – აოარაობაა“. მიუხედავად მძიმე ეკონომიკური და სულიერი მდგომარეობისა, ბრეჰტი გულმოდგინედ მუშაობს პიესაზე, რომელშიც პირველად სცადა სოციალური პრობლემატიკის სოციალისტური საზოგადოების თვალსაზრისით დამუშავება და საამისოდ კვლავ დრამატული პარაბოლა გამოიყენა.

ბერტოლტ ბრეჰტის არქივში (დემოკრატიული ბერლინი, შოსე-სტრასე, 125) „კავკასიური ცარცის წრის“ შვიდი ვარიანტია დაცული, აქედან ხუთი ვარიანტი (B-52, B-53, B-49, B-36, B-47) სრული არაა. ტექსტოლოგიური კვლევისათვის მნიშვნელოვანია ადრეული სრული B-192 და B-40 ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც უნდა იყოს გამოქვეყნებული პიესა ჟურნალში – „ზინ უნდ ფორმ“ 1949 წელს. ყველა ვარიანტი დაბეჭდილია ბრეჰტის თანამშრომლების მიერ „ოლივეტის“ ფირმის იტალიურ საბეჭდ მანქანაზე, რომელიც ახლა მწერლის საძინებელ ოთახშია შენახული. ცალკეულ გვერდებზე არის შესწორებები შავი ტუშით,რომელთაგან უშუალოდ ბრეჰტის ხელით მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია შესწორებული. დანარჩენი ავტორის მითითებით თანამშრომლებს შეუსწორებია.

„ზინ უნდ ფორმში“ ტექსტის გამოქვეყნების შემდეგ ბრეჰტს არ შეუწყვეტია პიესაზე მუშაობა. 1954 წელს „კავკასიურ ცარცის წრეს“ იგი ათავსებს 31-ე რვეულში „ცდების“ სერიისა „ბუკოვურ ელეგიებთან“ და თეორიულ წერილთან – „წერის რეალისტური მანერის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ – ერთად.

1944 წლის პირველ სრულ ვარიანტში პერსონაჟთა საკუთარი სახელები და გეოგრაფიული სახელწოდებები, აგრეთვე მიმართვის ფორმები უპირატესად რუსული ყოფილა. მათი უმრავლესობა უკვე იმავე ვარიანტში ხელითაა გადამლილი და „ზინ უნდ ფორმის“ ტექსტისათვის საბოლოოდ დაზუსტებული. ამაგვარად მივიღეთ: სიმონ ჩაჩავა (იყო ვალოდია ზურკი), გრუშე ვაჩნაძე (იყო კატია გრუშე), ლავრენტი ვაჩნაძე (იყო პი-

[1] Bertolt Brecht. Arbeitsjournal, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M. 1973, I–291, II – 647 u. a.

ოტერ გრუშე), ნათელა აბაშვილი (ანასტასია ზაშვილი), გიორგი აბაშვილი (გრეგორი, მერე გეორგი ზაშვილი), ანიკო (ანა ლიზავეტა), ნიკო მიქაძე (ანტონ ანტონოვიჩ), მიხა ლოლაძე (პეტროვ პეტროვიჩი), შალვა (იგორ იგორიჩ), მარო (მაშა) და ა. შ. თავდაპირველად ყველგან „ბოიარი“ არის ნახმარი, შემდეგ კი „თავადი“. შეცვლილი ან ამოღებულია ზოგიერთი გეოგრაფიული სახელწოდებაც (აღარაა, მაგალითად ასტრახანის კონცხი და სხვ.).

ავტორისეული რემარკების მიხედვით მოქმედება თბილისის მახლობლად სამხედრო გზის რაიონში ხდება. ამიტომ ასეთი ცვლილებები აუცილებელიც კი იყო. ამით ბრეჰტმა თავის ნაწარმოებს ქართული ელფერი მისცა და მეტად ფორმალურად, მაგრამ მინიმალურად მაინც გააკეთა ის, რასაც ეროვნული კოლორიტის დაცვის პრინციპი მოითხოვს. ვამბობთ მეტად ფორმალურად, რადგან საერთოდ კოლორიტის დაცვაზეც კი ლაპარაკი ზედმეტია: პიესაში ფეოდალური საქართველოს ყოფითი ელემენტები აღრეულია უფრო გვიანდელთან. ხოლო ქართული ეროვნული ნიშან-თვისებები — აღმოსავლურთან, მოქმედ პირთა ხასიათებშიც ნაკლებად იგრძნობა ქართული სული. ისტორიული სინამდვილისაგან დაშორება, ეროვნული სპეციფიკის უგულებელყოფა კიდევ უფრო აშკარად შეიმჩნევა „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლში, რომლის ავტორებმაც მხოლოდ პირობითი მხატვრული ფონი შექმნეს. ეს ფონი აღმოსავლური თუ აზიური უფროა, ვიდრე ევროპული, მაგრამ კონკრეტულად რომელი ხალხის ეროვნულ სპეციფიკას ითვალისწინებს, თქმა ერთობ ძნელია. როგორც პიესაში, ასევე სპექტაკლში, ცხადია, შეიძლება ქართული ისტორიული თუ ყოფითი ნიშან-თვისებების მონახვა, მაგრამ ეს საქმეს ვერ შველის: კოლორიტი მთლიანად და არსებითად არაა დაცული.

ეს არც აინტერესებდა ბრეჰტს — დრამატურგსა და რეჟისორს. იგი დიდად განათლებული კაცი იყო და საჭიროდ რომ მიეჩნია, მოახერხებდა ამ ტრადიციული რეალისტური პრინციპის დაცვას. ბრეჰტის შემოქმედებითი მანერა, თემის მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურება ყოველთვის არ საჭიროებს ეპოქისა და ხალხის ისტორიულ-ეროვნული სპეციფიკის ყოველმხრივ გათვალისწინებას, ხოლო ზოგჯერ კი პირიქით: რეალისტური თემის ბრეჰტისეული გაშლისათვის საჭიროა მოჩ-

ვენებითი – ეგზოტიკური ფონი. ამიტომაა, რომ მას მოქმედება ხშირად გადააქვს ევროპელი მაყურებლისათვის შედარებით შორეულ და ნაკლებად ცნობილ გარემოში, რომელსაც ბევრის ცნობიერებაში ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს ეგზოტიკური ელფერი. მოქმედების ამგვარი გადატანა, მოჩვენებითი – ეგზოტიკური ფონის შექმნა – ერთ-ერთი ძირითადი მომენტია ბრეჰტის „გაუცხოების ეფექტში", რასაც იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრული აბსტრაქციის პროცესში.

„გაუცხოების ეფექტით", რაც მხატვრული შემოქმედებითი საშუალებების მთელი სისტემაა, ბრეჰტი ცდილობს მკითხველი თუ მაყურებელი კონკრეტულ სინამდვილიდან აამაღლოს ილუზიისა და მხატვრული მოჩვენების სფერომდე, ხოლო შემდეგ ისევ სინამდვილეს დაუბრუნოს. ამგვარად, მისი აზრით, თეატრი სანახაობითი დაწესებულება რჩება, მაყურებელი ბოლომდე ინარჩუნებს „კრიტიკულ დამოკიდებულებას" სცენაზე განსახიერებულისადმი, მატულობს ხელოვნების ნიმუშის ზემოქმედების ძალა მკითხველისა თუ მაყურებლის ინტელექტზე.

კაპიტალისტური ქვეყნების ბურჟუაზიულმა კრიტიკამ თავიდანვე აითვალწუნა „კავკასიური ცარცის წრის" პროლოგი („ფორშპილ"), რადგან აქ კარგად ჩანს დრამატურგის ჩამოყალიბებული მარქსისტული თვალსაზრისი საზოგადოებრივი ურთიერთობის საკითხებზე. მათ აშაკრად არ მოსწონდათ ახალი სოციალისტური გარემო, რომელშიც მოქმედება იშლება და სადავო საკითხების საზოგადოებრივი ინტერესების შესაბამისად გადაწყვეტა, რაც პროლოგის ერთი წაკითხვითაც ყველასთვის ნათელი იყო. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა სცადა იმის დამტკიცება, რომ თითქოს პროლოგს არაფერი აქვს საერთო პიესის ძირითად დრამატულ ხაზთან, რომ გრუშეს, ბავშვისა და აზდაკის თავგადასავალი არ საჭიროებს ამბავს ორი კოლმეურენობის დავის შესახებ მიწის ნაკვეთის გამო. ასეთი მტკიცება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მთელ პიესას განვიხილავთ როგორც „სანახაობითი სცენების" უბრალო თავმოყრას და არ შევეცდებით გამოვავლინოთ იდეური შინაარსი, რომლითაც ასე მდიდარია „კავკასიური ცარცის წრე".

არც ის კრიტიკოსები არიან სწორი, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ პროლოგი ბრეჰტმა გვიან, დემოკრატიულ გერმანიაში დაბრუნებისა და „სხვების გავლენის" შემდეგ დაურთო პიე-

სას. 1944 წლის 26 სექტემბრის ჩანაწერი მწერლის „დღიურში“ მოწმობს, რომ ის დაახლოებით ოთხი თვის შემდეგ პიესაზე მუშაობის დამთავრებიდან მეუღლესთან – ჰელენე ვაიგელთან, კომპოზიტორ აისლერთან და თანამშრომელ მარგარიტ შტეფინთან უკვე საუბრობს პროლოგში ზოგიერთი დეტალის დაზუსტების შესახებ.

პროლოგი „კავკასიური ცარცის წრის“ ორგანული ნაწილია. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, რადგან ბრეჰტმა სწორედ პროლოგის საშუალებით დასვა რიგი სოციალური საკითხებისა, რომელთა მხატვრული გადაწყვეტისათვის დრამატული პარაბოლა – „ცარცის წრის“ ამბავი გამოიყენა. პროლოგში ავტორი გარკვევით აღნიშნავს, რომ ახალ, სოციალისტურ საზოგადოებაში ახლებურად წყდება საზოგადოებრივი განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი საკითხები. იქ, სადაც სრული ჰარმონიაა პირადულსა და საზოგადოებრივს შორის, არ არსებობს ინდივიდისა და ჯგუფების კერძო, ინდივიდუალისტური მისწრაფებანი, მორალი და სამართალი მხოლოდ საზოგადოებრივი ხასიათისაა – ასეთია პროლოგის იდეა. ამ იდეის მხატვრულ განსახიერებას ემსახურება პიესის ყველა დანარჩენი ნაწილი. პროლოგის ამგვარი გაგების გარეშე ვერ მივხვდებით იმ ცვლილებას, რაც „ცარცის წრის“ ამბავმა ბრეჰტთან განიცადა, და ვერც იმას, თუ საერთოდ რისთვის დასჭირდა დრამატურგს მისი განახლება. სწორედ მორალის საკითხების სოციალურ ასპექტში დასმის შედეგად გახდა შესაძლებელი დედაშვილობის ტრადიციული პრობლემის ახლებურად გადაწყვეტაც. დედა, ბრეჰტის პიესის მიხედვით, ის კი არაა, ვისაც მხოლოდ ბიოლოგიური პრინციპის თანახმად ეკუთვნის დედობა, არამედ ის, ვინც დედობრივი მზრუნველობით ფიქრობს ბავშვის მომავალზე, ვინც საზოგადოებას ნამდვილ წევრს, ჭეშმარიტ ადამიანს გაუზრდის. იდეის ამგვარი განვითარებისათვის გამოიყენა ბრეჰტმა „ცარცის წრის“ ლეგენდა, რომელიც პროლოგში დასმული იდეისა და გადმოცემული მოქმედების „გაუცხოების“, „უცხოდ მოჩვენების“ ისეთი მხატვრული საშუალებაა, როგორზეც ლაპარაკობდა დრამატურგი თავისი „ეფექტის“ დახასიათებისას, პროლოგის გარეშე „კავკასიური ცარცის წრე“ არც პიესა-პარაბოლა იქნება.

---

[1] Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M. 1973, I-293, – 647 u. a.

პროლოგის ამგვარი მნიშვნელობის გამო ბრეჰტი კატეგორიულად უკრძალავდა რეჟისორებს პიესის პირველი ნაწილის გარეშე დადგმას. მაგრამ, როცა ზოგიერთმა რეჟისორმა დასავლეთ გერმანიაში ტექსტს პროლოგი („ფორშპილ“) მაინც ჩამოაცილა და იგი პიესის „უმნიშვნელო დამატებად“ ჩათვალა, მაშინ ბრეჰტმა პროლოგი („ფორშპილ“) ამ დასათაურების გარეშე თვით ტექსტში შეიტანა. იგი პიესის პირველ ნაწილად გამოაცხადა და „ფორშპილის“ ნაცვლად საგანგებო დასათაურება მოუნახა – „დავა ველის გამო“.

ეს ცვლილება ბრეჰტმა სიკვდილის წინ, 1956 წელს შეიტანა. უფრო ადრე კი მან პროლოგის ზოგიერთი დეტალი დააზუსტა: მოქმედება იწყება ჩვენი ქვეყნიდან ჰიტლერელთა განდევნის შემდეგ და არა ომის დროს, როგორც ეს პირველ ვარიანტებშია; 1944 წლის ტექსტის შესავალ ნაწილში ორი კოლმეურნეობის დავა მიწის ნაკვეთის გამო გადაუწყვეტელი რჩება. მათ უნდათ „ძველი სიბრძნე“ მოიშველიონ და ამ მიზნით ესწრებიან „ცარცის წრის“ თემაზე წინასწარ მომზადებულ სპექტაკლს. ტექსტის საბოლოო რედაქციის მიხედვით კოლმეურნეობები ადვილად თანხმდებიან ერთმანეთთან, ხოლო შემდეგ ერთი კოლმეურნეობა მეორეს სახელდახელოდ უჩვენებს „ცარცის წრეს“, რომელშიც დედობის საკითხი ახლებურად, საზოგადოებრივი მორალის თვალსაზრისითაა გადაწყვეტილი. გამოდის, რომ ახალი საზოგადოებაა ხალხის სიბრძნის ნამდვილი დამფასებელი, რომ სწორედ იქ, სადაც აღარაა ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია, ბრეჰტის სიტყვებით რომ ვთქვათ, შეიძლება ლაპარაკი „ძველი და ახალი სიბრძნის შეერთებაზე“.

იდეის კონკრეტულ-რეალისტურ და პირობით-ზღაპრულ პლანში არსებითად ერთნაირი გადაწყვეტით ბრეჰტი შეეცადა მხატვრულ მთლიანობაში წარმოედგინა ძველი და ახალი ამბავი, რათა პირობით – ზღაპრულ ფონზე გაშლილი მასალა იდეურად არ დაშორებოდა თანამედროვეობას. აშკარაა, რომ დრამატურგს არ სურდა ძველ „ცარცის წრეს“ შერჩენოდა „წმინდა“ ზღაპრული ელფერი. ნაწარმოების ჰუმანისტური იდეისათვის მან სცადა ერთიანი მხატვრული ფონის შექმნა, რომელიც ძველისა და ახლის თავისებური სინთეზი უნდა ყოფილიყო. შეიძლება სადავო იყოს ის, თუ რამდენად მიაღწია ბრეჰტმა ამგვარ

სინთეზს, მაგრამ უცილობელი ფაქტია, რომ აღნიშნული დაზუსტებით იგი აქეთკენ მიისწრაფოდა.

შემდეგი ცვლილებები მომღერლის ფუნქციის დაზუსტებასა და ნიღბების გამოყენებას შეეხება.

B-192 ვარიანტს დართული აქვს ავტორის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ ცალკეული სცენები ყოველთვის არ უნდა იყოს მომღერლის რეჩიტაციის თავისებური გამეორება (ბრეჰტის არქივი, 192/178). პიესის ადრეულ ვარიანტში მომღერალი ხელოვნურად დამატებული პერსონაჟი იყო, იგი ისე, როგორც ქორო ანტიკურ ტრაგედიაში, „გარედან" გვატყობინებდა მოსალოდნელ მოქმედებას. უფრო გვიან მომღერალი რიგითი წევრი გახდა იმ სოფლის საზოგადოებისა, რომელიც პიესაშია წარმოდგენილი. მისი ხელმძღვანელობითა და მონაწილეობით კოლმეურნეები სტუმრებს უჩვენებენ ჩინურ „ცარცის წრეს", რომელიც, როგორც ერთი გლეხი ამბობს, „ჩვენ საკითხს" (ე. ი. კოლმეურნეობათა დავას) ეხება. მომღერალი არკადი ჩხეიძე (ტექსტში ჩეიძე) გვაუწყებს, რომ ჩინური ამბავი წარმოდგენილი იქნება „შეცვლილი სახით", თანაც ნიღბების გამოყენებით. ამით აშკარა მინიშნებაა იმაზე, რომ ის, რაც სცენაზე გათამაშდება, „ნიღბების უკან" ხდება, რომ ძველი ამბავი მოჩვენებითაა ძველი, თორემ ისე თანამედროვეობას ეხმაურება.

როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი ყველგან ცდილობს ძველი ზღაპრული ფონი რეალისტური იდეის გაშლისათვის გამოიყენოს, თანამედროვეობისათვის აქტუალური თემა არ გაანეიტრალოს პირობითმა მხატვრულმა აქსესუარებმა. „გაუცხოების" ეფექტით მიღწეული მხატვრული ფორმა არაა ისეთი, როგორსაც „წმინდა ფორმის" მიმდევრები ქმნიან ხოლმე თავიანთი ნაწარმოებებისათვის. ბრეჰტს არ მოსწონს ისეთი შემოქმედებითი ნიმუშები, რომელთა იდეის წვდომა და მხატვრული „გაშიფვრა" ადვილად, „პირდაპირ" შეიძლება. ბრეჰტის ცნობილ ნაწარმოებებში იდეა ყოველთვის ღრმადაა ჩაქსოვილი „საერთო მხატვრულობაში", მაგრამ ისე, რომ ის ყველასთვის გასაგებია. ერთი შეხედვით, ნაწარმოების „საერთო მხატვრულობას", პარაბოლის ფორმას „კავკასიური ცარცის წრისა" და „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის" ავტორი იდეის „შენიღბვისა", მკითხველისა თუ მაყურებლის მისგან დაშორებისათვის იყენებს. ეს მართალია, მაგრამ ეს ხომ ისეთი დაშორებაა, რომლი-

დანაც ასახვის ობიექტი უფრო კარგად ჩანს და იდეაც სწორედ ისე აღიქმება, როგორც ეს ხელოვნების ჭეშმარიტ ნაწარმოებებში უნდა იყოს?!

მაინც რატომ ქართულ-კავკასიური თუ აღმოსავლური ფონი აირჩია ბრეჰტმა პიესაში მოქმედების გაშლისათვის? როგორ მოხვდნენ ქართული სახელები გერმანული დრამატურგის პიესაში? პირველ კითხვაზე პასუხის გაცემა შედარებით ადვილია. როგორც ჰელენე ვაიგელმა და ბრეჰტის სხვა თანამშრომლებმა განაცხადეს, მწერალი აქ ევროპულ ლიტერატურაში კავკასიის „ტრადიციულ" გაგებას გაჰყვა. პირობით-ზღაპრული ფონის შექმნა „ეგზოტიკური" კავკასიით ამჯობინა. უდავოდ, იმოქმედა იმ გარემოებამაც, რომ პიესაზე ბრეჰტი ინტენსიურად სწორედ იმ პერიოდში მუშაობდა, როცა კავკასიონთან ჰიტლერელთა ჯარების განადგურება დაიწყო. გადმოგვცემენ, რომ იგი სისტემატურად ისმენდა რადიოგადაცემებს კავკასიონთან ბრძოლების შესახებ. „ცარცის წრის" ამბის ქართულ-კავკასიურ გარემოში გადმოტანის შემდეგ მან, როგორც ვიცით, საკუთარი სახელებიც შეცვალა და ამით ერთგვარად გააძლიერა ეროვნული კოლორიტი. თუ საერთოდ რომელი წყაროს, ან ვისი საშუალებით გაეცნო ბრეჰტი ქართულ სახელებს, ეს მწერლის მეუღლემ და არქივის თანამშრომლებმაც არ იციან. ამბობენ მხოლოდ, რომ ისინი მოსწონდა ბრეჰტს ჟღერადობის მიხედვით.

„კავკასიური ცარცის წრის" ზოგიერთ ვარიანტში გვხვდება ბრეჰტის როგორც თავისივე პიესის მომავალი რეჟისორის შენიშვნები. ამ შენიშვნებს იგი თანდათან აკონკრეტებს პიესაზე თეატრში მუშაობის დროს. „ბერლინერ ანსამბლის" არქივში დაცულია ჩანაწერები, რომლებიც პიესაზე ბრეჰტის რეჟისორული მუშაობის მთელ პროცესს გვიჩვენებს. მხატვარ კარლ აპენთან და კომპოზიტორ პაულ დესაუსთან ერთად იგი სპექტაკლისათვის ეძებს „ეპიკური" პიესისათვის შესაფერ თეატრალურ ფორმას, მას უნდა „ეპიკური თეატრის" სპექტაკლი შექმნას, ე. ი. ისეთი, რომელშიაც დაცული იქნება ფორმისა და შინაარსის, იდეისა და ფონის, ინტელექტისა და ემოციების სანახაობითი ელემენტების და გონებით განსჯის ისეთი ურთიერთობა, როგორსაც თეორეტიკოსი ბრეჰტი მოითხოვს.

სპექტაკლის მხატვრული ფონი, განმარტავს ბრეჰტი, უაღრესად პირობითი უნდა იყოს. იგი აპირებს კინოპროექციების

დახმარებით კავკასიური გარემოს წარმოსახვას და სცენაზე მხოლოდ აუცილებელი ნივთებისა და საგნების დატოვებას. მხატვრული სახეების შექმნა უნდა მოხდეს თეატრალური ნიღბების დახმარებით. მსახიობთა ჩაცმულობა აღმოსავლურ-ეგზოტიკური უნდა იყოს, ასევე მუსიკაც. ბრეჰტის – პიესის ავტორისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის მხატვარს ძველებური აღმოსავლური ესკიზები გამოუყენებია, ხოლო კომპოზიტორს რუსული, ქართული და აზერბაიჯანული მუსიკა.

დიდ ყურადღებას აქცევდა ბრეჰტი ნიღბების მხატვრულ დამუშავებას. „ნიღბები, ამბობს იგი, მეტ-ნაკლებად მეტყველი უნდა იყოს და სხვადასხვა სიდიდის... არ უნდა მოვერიდოთ იმის ჩვენებას, რომ ნიღაბს ვიკეთებთ მეორე ადამიანის სახის ჩვენებისათვის...“ ნიღაბი თავდაპირველად ბრეჰტის მცირერიცხოვან დასს იმის საშუალებასაც აძლევდა, ერთი და იმავე მსახიობს რამდენიმე როლი ეთამაშა. უფრო გვიან ნიღბები ბრეჰტმა კლასობრივი განსხვავებულობის გამოსახატავად გამოიყენა: ნიღბები ძირითადად დარჩათ ფეოდალური არისტოკრატიის წარმომადგენლებსა და მათი ბრძანებების მონურად შემსრულებელ ჯარისკაცებს.[1]

ერთი შეხედვით უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ ბრეჰტის ეს პოპულარული პიესა ქართული სახელებით ძალზე გვიან სწორედ საქართველოში დაიდგა, რამდენადაც ვიცით, ადრე მხოლოდ ერთხელ იყო ასეთი განზრახვა და ისიც უდღეური გამოდგა. ბრეჰტის პიესებმა რომ საერთოდ ჩვენს სცენაზე აქამდე ვერ აიდგა ფეხი, ამის მიზეზი ძირითადად ის მცდარი შეხედულებებია, რომლებიც 40-იან და ნაწილობრივ 50-იან წლებში გამოითქმებოდა ხოლმე ბრეჰტის დრამატურგიაზე, რაც შეეხება „კავკასიურ ცარცის წრეს“, მისი დადგმა ქართულ სცენაზე სათანადო ცვლილებების გარეშე, ალბათ, მართლაც ძნელია, რადგან მოქმედების „გაუცხოებისათვის“ გამოყენებულ ქართულ-კავკასიურ ფონს მაყურებელი პირდაპირ აღიქვამს და პიესის აზრსაც სხვაგვარად გაიგებს. ქართულ მასალაზე აგებული „გაუცხოების ეფექტი“ ჩვენს პირობებში საწინააღმდეგო შედეგს გამოიღებს. ასეთი აზრისა არიან ქ-ნი ჰელენე ვაიგელი და

[1] BBA, 192/197; Archiv des Berliner Ensembles, KK N 1.

ბრეჰტის არქივის თანამშრომლებიც.

სათანადო ცვლილებების გარეშე რომ „კავკასიური ცარცის წრე“ საქართველოში წარმატებით ვერ დაიდგმებოდა, ეს ნათლად დაადასტურა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლმაც (რეჟისორი რ. სტურუა, კომპოზიტორი გ. ყანჩელი, მხატვარი გ. მესხიშვილი). თვით ტექსტის შემდგომი „გაქართულებით“ და დადგმის ბრეჰტისებური მანერისადმი ერთგულებით თეატრმა შექმნა „კავკასიური ცარცის წრის“ ქართული „მოდელი“, რომელიც ახლა საყოველთაოდ აღიარებულია, როგორც შემოქმედებითი გამარჯვება.

შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორმა რ. სტურუამ შექმნა ბრეჰტისეული „გაუცხოების“ თავისი ვარიანტი, რომელმაც მიზანს მიაღწია. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა როგორც საქართველოსა და რუსეთში, ისევე ინგლისსა და მექსიკაში, გფრ-ში და იუგოსლავიაში.

2. რეალიზმის საკითხები ბრეჰტის ესთეტიკაში

„რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“ პოლემიკური წერილია, რომელიც ბრეჰტმა ცხარე ლიტერატურული დისკუსიის დროს დაწერა. დისკუსია ცნობილ გერმანელ მწერალთა შორის დაიწყო 30-იანი წლების დასაწყისში და ახალი ძალით გაჩაღდა მოგვიანებით, კერძოდ, საბჭოთა მწერლების პირველი ყრილობის (1934) შემდეგ, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ლიტერატურული პროცესის შემდგომ განვითარებაზე. ყრილობამ გააძლიერა პროგრესულ უცხოელ მწერალთა ინტერესი საბჭოთა ლიტერატურისადმი, მისი შემოქმედებითი მეთოდისადმი, რეალიზმის პრობლემებისადმი საერთოდ. ასეთი ინტერესი გამომჟღავნდა, სახელდობრ, გერმანელ მწერალთა და კრიტიკოსთა შორისაც, რომლებიც, მიუხედავად ემიგრანტული ცხოვრების მძიმე პირობებისა, აქტიურად თანამშრომლობდნენ სხვადასხვა ქვეყნის პროგრესულ ჟურნალ-გაზეთებში.

---

[1] Tscharchalaschwili S. „der kaukasische Kreiderkreis“ – seine Geschichte und die Verfremdungstheorie von Bertolt Brecht (in: „Weimarer Beiträge“, Brecht-Sonderheft, 1968, S. 171-183.

განსაკუთრებით საყურადღებოა პოლემიკური წერილები, რომლებიც ჟურნალებში – „ინტერნაციონალე ლიტერატურ“ და „დას ვორტ“ იბეჭდებოდა. ჟურნალი „დას ვორტ“ პროგრესულ გერმანულ მწერალთა ყოველთვიური ორგანო იყო. იგი გამოდიოდა საბჭოთა კავშირში 1936 წლის ივლისიდან 1939 წლის მარტამდე ბრედელის, ბრეჰტისა და ფიოჰტვანგერის რედაქტორობით. დისკუსია დაიწყო გ. ლუკაჩის წერილით „ექსპრესიონიზმის სიდიადე და დაცემა“ („ინტერნაციონალე ლიტერატურ“. 1934, #1), რომელსაც „დას ვორტის“ ფურცლებზე გამოეხმაურა კლაუს მანი, ალფრედ კურელა, ფრანც ლეშნიცერი, ჰერვართ ვალდენი, გუსტავ ფონ ვანგენჰაიმი, რუდოლფ ლეონჰარდი და სხვები. დისკუსია თანდათან გასცდა ექსპრესიონიზმის ფარგლებს, გამოქვეყნებულ მასალებში მთავარი ადგილი დაიკავა მსჯელობამ ისეთ კარდინალურ საკითხებზე, როგორიცაა მეთოდი და მსოფლმხედველობა, რეალიზმის პრობლემა ხელოვნებაში, რეალიზმის გენეზისი და მისი ადგილი თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში და სხვ. თვით გ. ლუკაჩმა მოგვიანებით ხაზი გაუსვა იმ გარემოს, რომ „საქმე ეხება რეალიზმს“.[1] ლუკაჩს ეკუთვნის აგრეთვე თეორიული წერილები ნატურალიზმისა და ფორმალიზმის საკითხებზე დისკუსიის გამო, „ბურჟუაზიული რეალიზმის დაცემა“ და ბევრი სხვა, რომელთაც გარკვეული კვალი დააჩნიეს კრიტიკული აზრის განვითარებას 30-იანი წლებიდან 50-იანი წლების დასაწყისამდე. მიუხედავად ერთგვარი დადებითი მნიშვნელობისა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ ბრძოლაში, ლუკაჩის თეორიულმა წერილებმა მთლიანად, კერძოდ მისმა რეალიზმის კონცეფციამ უარყოფითი როლი ითამაშა გერმანული ლიტერატურული კრიტიკის განვითარებაში, შეზღუდა და ჩაახშო მოწინავე მწერალთა შემოქმედებითი აქტივობა და კრიტიციზმი, დოგმატიზმის მარწუხებში მოაქცია პროგრესული გერმანული მწერლობის ჯანსაღი ტენდენციები. ამას უნდა დავუმატოთ გ. ლუკაჩის პრივილეგირებული მდგომარეობა მაშინდელ ლიტერატურულ სამყაროში, რისი სავალალო შედეგებიც მოგვიანებით ყველასთვის ნათელი გახდა. ოცდაათიან წლებშივე გ. ლუკაჩის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების წინააღმდეგ გერმანელ მწერალთაგან ყველაზე გაბედულად გამოდიო-

[1] Lukacs G. Es gent um den Realismus (Das Wort, 1938, Heft 6).

და ბერტოლტ ბრეჰტი. ამ პერიოდის მისი ცნობილი წერილები და შენიშვნები უპირატესად სწორედ ლუკაჩის რეალიზმის კონცეფციის წინააღმდეგაა მიმართული, ასეთია, როგორც ჩვენ მიერ ციტირებული წერილი „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“, ასევე ვრცელი თეორიული წერილები: „ხალხურობა და რეალიზმი“ (1938), „რეალიზმის თეორიის ფორმალისტური ხასიათის შესახებ“ (ვარაუდობენ რომ დაწერილია 1938 წელს) და მრავალი კრიტიკული შენიშვნა, რომელთაც აერთიანებდნენ ხოლმე სათაურით – „ფორმალიზმი და რეალიზმი“. ბრეჰტი ხელაღებით არ უარყოფს ლუკაჩის შემოქმედებას. იგი გამოყოფს „დას ვორტში“ გამოქვეყნებულ რამდენიმე საყურადღებო სტატიას, მიუთითებს დადებით მომენტებზე, რასაც მისი წერილები შეიცავს, მაგრამ არ ეთანხმება მის ძირითად დებულებას რეალიზმის, მისი არსისა და გენეზისის შესახებ. სახელდობრ, ბრეჰტი აკრიტიკებს ლუკაჩს ვულგარული სოციოლოგიზმის პოზიციებიდან რეალიზმის განხილვის გამო, რეალიზმის მოწყვეტისათვის მსოფლიო ლიტერატურული პროცესისაგან, რეალიზმის „საკუთარი“ ძირების ძიებისათვის, მე-19 საუკუნის კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი მიღწევების მექანიკური გადმოტანისათვის მე-20 საუკუნის მწერლობაში, რეალიზმის ცნებისა და არსის დოგმატური გაგებისათვის, რეალიზმისა და სხვა ლიტერატურული მიმდინარეობების ურთიერთობათა არასწორი ახსნისათვის. ლუკაჩის წინააღმდეგ გალაშქრებას დადებითი შედეგიც მოჰყვა, კერძოდ, განმტკიცდა ბრეჰტის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, გაღრმავდა მისი ცოდნა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის სფეროში, ლუკაჩისეულ რეალიზმის დოგმატურ კონცეფციას მან მეცნიერულ საფუძველზე დაუპირისპირა რეალიზმის „სიფართოვისა და მრავალმხრივობის“ თვალსაზრისი, რომლის მნიშვნელობაც მაშინ ჯეროვნად არ იქნა შეფასებული. ოცდაათიანი წლების მიწურულიდან გვხვდება ბრეჰტის ნაწერებში გაშლილი მსჯელობაც სოციალისტური რეალიზმის საკითხებზე („გადასვლა ბურჟუაზიულიდან სოციალისტურ რეალიზმზე“, „სოციალისტური რეალიზმის შესახებ“ და სხვ.).

ბრეჰტის გამოსვლას ლუკაჩის წინააღმდეგ, მის ბრძოლას რეალიზმისათვის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში არა აქვს მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა. ცხოვრებამ დაადასტურა,

რომ რეალიზმის პრინციპების დაცვასა და დასაბუთებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სულიერი კულტურის განვითარებისათვის ჩვენს დროში. მართალია, 30-იანი წლების ბოლოსა და 40-იან წლებში ლუკაჩმა და მისმა მეგობრებმა შეძლეს ბრეჰტის ხმის ჩახშობა და გავრცელება ლეგენდისა „ფორმალისტ ბრეჰტზე", მაგრამ მით უფრო დასაფასებელია „დედის" და „კურაჟის" ავტორის პრინციპული ბრძოლა სუბიექტივიზმისა და დოგმატიზმის წინააღმდეგ ხელოვნების სფეროში. თუ რა მძიმე პირობებში უხდებოდა მუშაობა ბრეჰტს, ეს იმ ფაქტიდანაც კარგად ჩანს, რომ მისი 1938 წელს დაწერილი სტატიები — „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა" პირველად მხოლოდ 1955 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო — „ხალხურობა და რეალიზმი" — 1958 წელს. ახლა, როცა ცნობილია ჩვენთვის საინტერესო საკითხებზე ბრეჰტის ჩანაწერები „სამუშაო ჟურნალში", აგრეთვე პირადი წერილები და სხვა მასალები, სრული საფუძველი გვაქვს ვილაპარაკოთ რეალიზმისათვის მებრძოლ ბრეჰტზე, რომლისთვისაც, მისივე სიტყვებით, ესთეტიკასა და მორალს კლასობრივი ბრძოლის მოთხოვნები განსაზღვრავს.

ლუკაჩის შრომებში ბრეჰტი იშვიათადაა ნახსენები. ხშირად იგი გამოტოვებულია ან იგულისხმება. იგულისხმება როგორც ფორმალისტი და დეკადენტი, რომელმაც ვერ გაიგო ხელოვნების არსი და დანიშნულება კლასობრივი ბრძოლის დროს. ერთგან კი ბრეჰტზე ასე წერს: მისი ნაწარმოებები ღარიბია სოციალური შინაარსით. მან ვერ მიაღწია ლიტერატურის სასურველ განახლებას. მთელი შემოქმედება „თავისთავად საინტერესო და გონებამახვილურია, მაგრამ მხოლოდ ექსპერიმენტია ფორმის სფეროში". 1938 წლის 10 სექტემბერს ბრეჰტს თავის „სამუშაო ჟურნალის" („დღიურში") ჩაუწერია: „შევიტყვე, რომ მეც დეკადანსს ვეკუთვნი. ცხადია, ეს ჩემთვის ძალიან საინტერესოა".[1] ანალოგიური ხასიათის ჩანაწერებს „ჟურნალის" სხვა გვერდებზეც ვხვდებით. ზოგიერთ შენიშვნაში ლუკაჩი პირდაპირაა დასახელებული, ნაწილი ჩანაწერებისა კი მისი რომელიმე დებულების მოკლე შეფასებაა. ბევრი შენიშვნა ირონიული ხასიათისაა. ბრეჰტი არ მალავს ანტიპატიურ დამოკიდებულებას ლუკაჩისადმი. როგორც გადმოგვცემენ, მათ შორის უთანხმოებამ უკვე 20-იან წლებში იჩინა თავი. „მე თვითონ ვესწრებო-

[1] Brecht. Arbeitsjournal, I-29, BBA. 275/10.

დი დისკუსიებს, იგონებს ჰანს აისლერი, რომელიც ბრეჰტსა და ლუკაჩს შორის ვაიმარის რესპუბლიკის წლებში იმართებოდა. ეს არ იყო უბრალო კამათი. ზოგჯერ მრცხვენოდა კიდეც ბრეჰტის უხეშობის გამო. მას მთელი არსებით ეზიზღებოდა ლუკაჩი... ეს პატარა, ინტელიგენტური, ნერვიული, მაგრამ დიდად მნიშვნელოვანი კაცი".[1] თავდაპირველად უთანხმოების სფერო მოიცავდა არისტოტელეს „პოეტიკის", ექსპრესიონიზმისა და „ეპიკური" თეატრის ცალკეულ საკითხებს, უთანხმოება გაიზარდა და გაღრმავდა 30-იან წლებში. ყველა საკითხმა საბოლოოდ რეალიზმის პრობლემის გარშემო მოიყარა თავი, ბრეჰტის კრიტიკულ წერილებსა და შენიშვნებში ამ საკითხთა შორის მთავარია: ანტიფაშისტური ბრძოლის პირობებში მწერალთა და ხელოვნების მუშაკთა სტრატეგია და ტაქტიკა, ექსპრესიონიზმის ადგილი გერმანული ლიტერატურის ისტორიაში, დამოკიდებულება კულტურული მემკვიდრეობისადმი, რეალიზმის არსი, მისი მიმართება სხვა ლიტერატურული სკოლებისადმი, მისი მნიშვნელობა თანამედროვე პროგრესული ხელოვნებისათვის.

ბრეჰტი, რომელიც ემიგრაციაში იყო, თავის უპირველეს მოვალეობად ანტიფაშისტური ძალების შეკავშირებას თვლიდა. ემიგრაციის პირველ წლებშივე იგი აქვეყნებს პროგრამას, რომელმაც უნდა გააერთიანოს ჰიტლერული ტირანიის წინააღმდეგ მებრძოლები („პლატფორმა მემარცხენე ინტელიგენტებისათვის").[2] პროგრამის ავტორი, რომელიც კომუნისტებთან ერთად გამოდის, საჯაროდ აცხადებს, რომ მას არაფერი აქვს საერთო იმ საზოგადოებრივ ფენებთან, რომლებიც შეურიგდნენ ფაშისტური დიქტატურის დამყარებას გერმანიაში. იგი მოითხოვს ბრძოლას ფაშისტური რეჟიმის წინააღმდეგ და მთელ იმედებს ამყარებს პროლეტარიატსა და „მემარცხენე" ინტელიგენციაზე. მალე პლატფორმის ავტორმა დაგმო აღნიშნული „მემარცხენე" გადახრა და შეუერთდა „სახალხო ფრონტის პოლიტიკას", რომლის მიზანი ყველა ანტიფაშისტის გაერთიანება იყო. „სახალხო ფონდის პოლიტიკას" ბრეჰტმა მხარი დაუჭირა თავის გამოსვლაში მწერალთა პირველ საერთაშორისო კონგრესზე (პარიზი, 1935 წლის ივნისი), ხოლო „სახალხო ფრონ-

---

[1] Mittenzwei W. Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin, 1972, S. 67.

[2] Brecht, Schriften zur Politik..., II, 86 ff (F). („Plattform für die linken Intellektuellen")

ტის“ამოცანები პროგრესული კულტურის დაცვისა და განვითარების საქმეში ჩამოაყალიბა მეორე კონგრესისათვის დაწერილ სიტყვაში (1937). ანტიფაშისტური ძალების ფართო ფრონტის შექმნის აუცილებლობაზე ლაპარაკობს ბრეჰტი 1937 წლის 18 ოქტომბრის წერილშიც „საფრანგეთში გერმანელ მწერალთა დაცვის კავშირის“ საერთო კრებისადმი. ბრეჰტი სინანულით აღნიშნავს, რომ უკანასკნელ წლებში გამართულმა დისკუსიებმა „გააღრმავა განხეთქილება ემიგრანტ მწერალთა შორის“. იგი აკრიტიკებს იმ მწერლებს, რომლებიც ფიქრობდნენ, რომ ანტიფაშისტურ ბრძოლაში საჭირო არაა კომუნისტებთან გაერთიანება. „მათ საწინააღმდეგოდ მინდა ხაზი გავუსვა, – წერს ბრეჰტი, – იმ ფაქტს, რომ ჩვენ შორის ყოველთვის კომუნისტებმა გაიღეს მსხვერპლი, რათა გაეადვილებინათ ერთობლივი ბრძოლა თავისუფლებისა და დემოკრატიისათვის გერმანიაში“. ბრეჰტი კოლეგებს მოუწოდებს, გაარჩიონ მთავარი მეორეხარისხოვანისაგან, კარგად შეიგნოს ყველამ, რომ შექმნილ ვითარებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „ყოველგვარი საშუალებებით ფართო საფუძველზე ფაშიზმის წინააღმდეგ დაუღალავ ბრძოლას“.

ანტიფაშისტური ბრძოლის ვითარებაში ბრეჰტი, ცხადია, არ ივიწყებს საკუთრივ თეატრისა და თეატრალურ მოღვაწეთა ამოცანებსაც. მას საჭიროდ მიაჩნია დრამატურგებისა და რეჟისორების, მხატვრებისა და კომპოზიტორების, მსახიობებისა და სცენის მუშების ერთ საზოგადოებაში გაერთიანება. საზოგადოების მთავარი ამოცანა იქნება ხელოვნების მოღვაწეთა ერთობლივი მუშაობის ორგანიზება ახალი, ხალხის ინტერესებისათვის მებრძოლი თეატრის საფუძვლების განმტკიცებისათვის. პროგრესულად მოაზროვნე ხელოვანთა შორის გამოცდილების გაზიარება, ინფორმაციების გაცვლა და მუდმივი კონტაქტები, ბრეჰტის რწმენით, ხელს შეუწყობს იმ თეატრის განვითარებას, რომლის მიზანია სინამდვილის არა მხოლოდ ასახვა, არამედ მისი გარდაქმნაც. ამრიგად, უნდა შექმნილიყო თეატრალური საზოგადოება, რომელიც დიდროს სახელს ატარებდა. ასე ფიქრობდა 1937 წელს სვენდბორგში (დანია) მცხოვრები ბრეჰტი, „დიდროს საზოგადოების“ პროგრამის ავტორი. როგორც წერილის ფრაგმენტებიდან ჩანს, იმათ შორის, ვისი აზრიც ბრეჰტს პირველ რიგში აინტერესებდა საზოგადოების შექმნასთან და-

კავშირებით, იყვნენ ეიზენშტეინი, პისკატორი, დუდოვი, აისლერი, გორელიკი, ოხლოპკოვი, ტრეტიაკოვი და სხვ. „მხოლოდ უკანასკნელ ათეულ წლებში განვითარდა თეატრი, ვკითხულობთ „დიდროს საზოგადოების“ პროექტში, რომლისთვისაც მთავარია სინამდვილის სწორი ასახვა. ამისათვის საჭიროა იყო ობიექტური, გქონდეს ობიექტური კრიტერიუმები. აქამდე ხელოვანს თავის მოვალეობად მიაჩნდა „საკუთარი სამყაროს“ შექმნა და ნამდვილი ცხოვრების, როგორც ნაცნობისა და უცვლელის წარმოდგენა, ცხოვრების ისეთი სურათებით გამდიდრება, რომლებიც „საკუთარი სამყაროს“ ჩვენებას ნიშნავდა“. შემდეგ ბრეჰტი ლაპარაკობს სინამდვილის ისეთ ასახვაზე, რომელიც ასახვის ობიექტისადმი ხელოვანის აქტიურ დამოკიდებულებას გულისხმობს. მხოლოდ ასეთი ასახვის შედეგად მოხერხდება ისეთი მხატვრული სურათებისა თუ სახეების შექმნა, რომლებიც ხელს შეუწყობენ „სინამდვილის დაუფლებას“. ბრეჰტის ძირითადი დებულება ისაა, რომ თეატრის, ხელოვნების მიზანდასახულების შეცვლას აუცილებლად უნდა მოყვეს მხატვრული ფორმებისა და საშუალებების განახლება, ახლებურად გააზრება, „მთელი ტექნიკის შეცვლა“. ახალი ამოცანის შესაბამისად, – წერს ბრეჰტი, – „ხელოვანმა უარი უნდა თქვას ჰიპნოზის საშუალებებზე, გარკვეულ პირობებში ჩვეულებრივ „გაიგივებაზეც“ („აინფიულუნგზე“), რასაც ადრინდელი ეპოქების ხელოვანი იყენებდა“.[1]

ახალი თეატრის განვითარება რთული პროცესია. მან უნდა გადალახოს ბევრი სიძნელე და დაბრკოლება. სწორედ ამიტომ „დიდროს საზოგადოების“ ამოცანაა, – წერს ბრეჰტი, – მის წევრთა შორის გამოცდილების სისტემური გაზიარება, კერძოდ, ერთობლივი ღონისძიებანი იმ ადამიანებისა, რომელთა „ექსპერიმენტულმა მუშაობამ“ თეატრისა და კინოს სფეროში გარკვეული შედეგები მოგვცა. ბრეჰტი არ ივიწყებს მეცნიერული ტერმინოლოგიის შექმნის აუცილებლობასაც, რაც გააადვილებს თანამშრომლობას. მასალებში, რომლებიც „დიდროს საზოგადოების“ რუბრიკით პრესაში გამოქვეყნდება, ბრეჰტის აზრით, გათვალისწინებული უნდა იყოს შემდეგი მომენტები: „1. თემის სოციალური ხასიათი. 2. ფაქტები, რომლებსაც გამოიყენებენ. 3. მეცნიერების მონაპოვარი, რომელსაც გამოიყენებენ.

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 116-117 („Die Diderot-Gesellschaft“).

4. ტექნიკური სიახლე. 5. სხვების ტექნიკურ სიახლეთა გამოყენება. 6. წინადადებები ტექნიკური სახელწოდებებისათვის. 7. მუშაობის პროცესი. 8. კრიტიკული შენიშვნების ციტირება და მათი კრიტიკა. 9. ახალი პრობლემები". საზოგადოების პროექტს ბრეჰტი ამთავრებს იმ იმედით, რომ გამოცდილ თეატრალურ მოღვაწეთა ერთობლივი მუშაობა გააძლიერებს „ინდუქციურ თეატრს", რომლის მიზანია „სინამდვილის რეალისტური ათვისება და ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვა". ბრეჰტის თქმით, ახალი თეატრისათვის ბრძოლა ამავე დროს იქნება ბრძოლა იმისათვის, რომ „სამყარო წავართვათ მის დღევანდელ მფლობელებს, რომელთაც არ სურთ თავიანთი ბატონობის შეცვლა. ბატონობის იდეოლოგებს ასევე უნდა წავართვათ სამყაროს ცოდნა და მისი გარდაქმნის მეთოდები".[1]

ემიგრანტული ცხოვრების მძიმე პირობებში ბრეჰტმა ვერ შეძლო საზოგადოების დაარსება, მაგრამ დოკუმენტი, რომელსაც გავეცანით, მრავალმხრივაა საყურადღებო. იგი წარმოგვიდგენს ბრეჰტს, ანტიფაშისტური ბრძოლის ორგანიზატორსა და რეალისტური თეატრისათვის თავდადებულ მოღვაწეს, ნოვატორ ხელოვანსა და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანს. ნათელია ისიც, რომ ახლის ძიებას ის კვლავ უკავშირებს „ეპიკურ" თეატრს, მის საზოგადოებრივ დანიშნულებას, მის მეცნიერულ და რაციონალისტურ საფუძვლებს. „ინდუქციური თეატრი", „რეალისტური თეატრი" იგივე „ეპიკური" თეატრია, საზოგადოებისათვის დიდროს სახელის მიკუთვნება კი კიდევ ერთი ნიშანია „ეპიკური" პიესების ავტორის ერთგულებისა განმანათლებლურ-რაციონალისტური ტრადიციისადმი. 1937 წლის 19 მარტს ბრეჰტი მაქს გორელიკს წერს: „ჩემი წინადადებაა, საზოგადოებას დიდროს სახელი მივაკუთვნოთ. დიდი ენციკლოპედისტი თეატრის შესახებ ღრმად ფილოსოფიურად, მატერიალისტურ-ფილოსოფიურად წერდა, ცხადია, ბურჟუაზიული პოზიციიდან, მაგრამ მაინც რევოლუციურ-ბურჟუაზიული თვალსაზრისით...".[2] „დიდროს საზოგადოების" პროგრამა, როგორც აღნიშნული გვაქვს, ბრეჰტს გასაცნობად უნდა გაეგზავნა ცნობილი თეატრალური მოღვაწეებისათვის. მათ შორის დავასახელეთ ეიზენ-

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, III, 199-120, BBA 87/12 („Die Diderot-Gesellschaft").
[2] BBA 87/C3

შტეინი, მეიერჰოლდი, ოხლოპკოვი და ტრეტიაკოვი. ეს არაა შემთხვევითი, გორკისა და მაიაკოვსკის შემოქმედებასთან ერთად ბრეჰტის იდეური და მხატვრული ევოლუციისათვის თავიდანვე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ეიზენშტეინის ფილმებს, მეიერჰოლდისა და ტაიროვის თეატრალურ მოღვაწეობას, მათი თეატრების გასტროლებს გერმანიაში. ცალკე უნდა დავასახელოთ სერგეი ტრეტიაკოვი, ბრეჰტის ახლო მეგობარი, მისი პიესების პირველი მთარგმნელი რუსულ ენაზე. ბრეჰტი მას „მასწავლებელსაც“ უწოდებს ხოლმე, რადგან სწორედ ის იყო გერმანელი მწერლის პირველი მეგზური ჩვენს ქვეყანაში, საბჭოთა ადამიანების სულიერ სამყაროში.

ცნობილია, რომ ტრეტიაკოვი ხშირად უგზავნიდა ბრეჰტს მასალებს საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. 1934 წელს, მაგალითად, მან ბრეჰტს გაუგზავნა საბჭოთა მწერლების პირველი ყრილობის მასალების მიმოხილვა, კერძოდ, გორკის მოხსენების ძირითადი დებულებებია. ამ დროიდან ბრეჰტის ინტერესი საბჭოთა ქვეყნისადმი, მისი ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი განსაკუთრებით ძლიერდება. ამის დადასტურებაა ბრეჰტის ჩამოსვლა საბჭოთა კავშირში 1935 წელს. „დოიჩე ცენტრალცაიტუნგმა“, რომელიც მოსკოვში გამოდიოდა, 1935 წლის 23 მაისის ნომერში გამოაქვეყნა ბრეჰტის წერილი „სინამდვილემ ყველაფერს გადააჭარბა“, რომელშიც გადმოცემულია საბჭოთა კავშირში მიღებული შთაბეჭდილებები. „იმ რამდენიმე კვირაშიც კი, რაც მე მოსკოვში ვიყავი, – წერს ბრეჰტი, – ქალაქის სახე საგრძნობლად შეიცვალა. აშკარაა არა მარტო ცვლილებანი, არამედ განუხრელი აღმავლობაც. ყველა ხედავს, რომ ძველმა ქვეყანამ დიდი ძირეული ისტორიული ცვლილება განიცადა. არის ცვლილებები, რომლებიც დღეებსა და წლებს მოიცავენ. აქაური ცვლილებები კი საუკუნეებსა და ათასწლეულებს მოიცავს. შემიძლია წარმოვიდგინო რა დიდი სიძნელეების გადალახვა იქნებოდა საჭირო. ეს ზრდის კიდეც მათ დიდებას.

საბჭოთა კავშირში ჩამოსვლამდე, – წერს ბრეჰტი, – ბევრი რამ ვიცოდი ამ ქვეყნის აღმავლობაზე. სინამდვილემ გადააჭარბა ყოველივე იმას, რასაც ამის შესახებ წერენ... საბჭოთა ცხოვრება გვიჩვენებს ხალხის გიგანტურ შემოქმედებითს მიღწევებს. პირველ მაისს ვნახე იმ სიძნელეებზე გამარჯვების

ზეიმი, რომელიც ახალი სამყაროს გარდაქმნასთან არის დაკავშირებული. ეს იყო ზეიმი იმის გამო, რომ აქ აღარ იციან ის სიძნელეები, რომელიც ჯერ კიდევ ტანჯავს სხვა ქვეყნებს...“[1] ასე გაიგო ბრეჰტმა ჩვენს ქვეყანაში მომხდარი ისტორიული გარდატეხა, საბჭოთა ხალხის თავდადებული შრომა. ჩვენ შეგნებულად მოვიყვანეთ ვრცელი ამონაწერი ბრეჰტის წერილიდან, რათა სრულად გავეცნოთ ბრეჰტის პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ შეხედულებებს.

საბჭოთა კავშირში ჩამოსვლამდე, როგორც ვიცით, ბრეჰტი ცნობილი „ეპიკური“ პიესებისა და სპექტაკლების ავტორი იყო. ისიც ნათელია, რომ მისი ბრძოლა „ეპიკური“ პრინციპების დამკვიდრებისათვის თეატრსა და დრამატურგიაში იყო ბრძოლა რეალისტური ხელოვნებისათვის. ნიშანდობლივია, რომ ოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრამდე ბრეჰტი უპირატესად „ეპიკურ“ დრამასა და თეატრზე მსჯელობს. ხოლო აღნიშნული დროიდან – რეალიზმის პრინციპებსა და რეალისტურ ხელოვნებაზე. ვამბობთ უპირატესად, რადგან უფრო ადრინდელ ნაწერებშიც ზოგჯერ არის ლაპარაკი რეალისტური შემოქმედების ცალკეულ კანონზომიერებებზე. სანიმუშოდ დავასახელოთ ბრეჰტის კრიტიკული წერილი – „პატარა ნარკვევი რეალიზმის თემისათვის“, რომელიც 30-იანი წლების დასაწყისში უნდა იყოს დაწერილი. 1931-32 წლებში ბრეჰტმა ერნსტ ოტვალდთან ერთად დაწერა სცენარი ხმოვანი ფილმისათვის „ქულე ვამპე, ანუ ვის ეკუთვნის მსოფლიო?“ (რეჟისორი – ზლატან დუდოვი, კომპოზიტორი – ჰანს აისლერი). სცენარი შედგება ოთხი „ეპიკური“ ნაწილისაგან და მოგვითხრობს ეკონომიკურ კრიზისსა და მასობრივ უმუშევრობაზე მაშინდელ გერმანიაში. ოთხივე ნაწილში ასახულია მუშათა მძიმე ხვედრი ვაიმარის რესპუბლიკის დროს. ვეცნობით მუშის ოჯახს, რომელსაც ბინიდან გამოასახლებენ ქირის გადაუხდელობის გამო, უმუშევართა დისკუსიას ეკონომიკურ კრიზისთან დაკავშირებით, ერთი სცენა სასოწარკვეთილი მუშის თვითმკვლელობასაც კი გვაჩვენებს. „ეს იყო ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი რამდენიმე პატარა პიესის მონტაჟი“, შენიშნავს ბრეჰტი.[2]

---

[1] Brecht, Schriften zur Politik..., I, 297-298. (A).

[2] Brecht, Schriften zum Theater, II, 246, II (A). („Kleiner Beitrag zum Thema Realizmus“).

ფილმი აკრძალა რეაქციულმა ცენზურამ. „პატარა ნარკვევის“ ავტორს ეს არ გაკვირვებია, მაგრამ გაუკვირდა ის არგუმენტაცია, რომლითაც ცენზორმა ფილმის აკრძალვა დაასაბუთა. ცენზორის პოლემიკას ფილმის ავტორებთან ბრეჰტი თვლის „იმის იშვიათ შესაძლებლობად, რომ შემოწმდეს მხატვრული მეთოდის ქმედითობა თვით სინამდვილის მიხედვით“. ცენზორმა, ბრეჰტის სიტყვებით, ფილმი დაიწუნა „მხატვრული თვალსაზრისით“: თქვენ, უთქვამს მას ფილმის ავტორებისათვის, უფლება გაქვთ ასახოთ უმუშევართა ცხოვრება, შეგიძლიათ უჩვენოთ მუშის თვითმკვლელობაც, მაგრამ ეს უნდა ახსნათ როგორც ინდივიდის მოქმედება და არა როგორც ტიპიური შემთხვევა, რომელიც საზოგადოებრივმა ცხოვრებამ განაპირობა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ცენზორს არ მოსწონს აღწერილი ფაქტის საზოგადოებრივი საფუძველი. მუშის საქციელი, რომ „უფრო ადამიანურად აგეხსნათ, ამბობს ცენზორი, მე არ დამჭირდებოდა „ჩემი საზოგადოებრივი ინტერესების დაცვა“ და ფილმის აკრძალვაო. ბრეჰტი გულწრფელად გაკვირვებულია ცენზორის მსჯელობით, რომელმაც ფილმი „უფრო მხატვრულად შეაფასა, ვიდრე პოლიტიკურად“, ბრეჰტი წერს: „ჩვენთვის ძნელი გახდა ფილმის დაცვა, როცა გარეთ გამოვედით, ვერ დავფარეთ ჩვენი პატივისცემა გამჭრიახი ცენზორისადმი. მან უფრო ღრმად გაიგო ჩვენი მხატვრული თვალსაზრისი, ვიდრე კეთილად განწყობილმა კრიტიკოსებმა. მან წაიკითხა პატარა ლექცია რეალიზმზე, მართალია, პოლიციური თვალსაზრისით“.[1]

„ქულე ვამპესთან“ დაკავშირებულ ისტორიას[2], როგორც ვთქვით, ბრეჰტი ასახვის რეალისტურ კანონზომიერებათა ობიექტურ შემოწმებად თვლის. ასეთი შესაძლებლობა იშვიათიაო, ამბობს დრამატურგი. სამაგიეროდ, საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკის მიხედვით იგი ხშირად განმარტავს რეალისტურ კანონზომიერებათა კონკრეტულ გამოვლენას თავის პიესებში. მხედველობაში გვაქვს შენიშვნები „სამგროშიან ოპერაზე“. არის თუ არა „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ რეალისტური ნაწარმოები“? კომენტარი „დედის“ გამო და სხვ., რომელთაც

[1] იქვე. 250

[2] Kuhle Wampe oder wem gehört die welt, Filmprotokoll und Materialen. Leipzig, 1971.

უკვე გავეცანით. სხვა რომ არა იყოს რა, 30-იანი წლების პირველ ნახევარში ბრეჰტი ავტორია პიესებისა – „დედა“, „იოჰანა“, მასვე ეკუთვნის „შიშისა და სიღატაკის“ პირველი სცენები, მრავალი თეორიული წერილი, პუბლიცისტური სტატია და კრიტიკული შენიშვნა რევოლუციური პროლეტარიატის კლასობრივი ინტერესებისა და მისი კულტურის დასაცავად. საბჭოთა კავშირში იგი ჩამოვიდა, როგორც ანტიფაშისტი მებრძოლი, პროგრესული ტრადიციებისა და ნოვატორული ხელოვნების დამცველი. მას გამოვლილი ჰქონდა „პოლიტიკური თეატრის“ სკოლა, კარგად ესმოდა „ეპიკური“ თეატრის კლასობრივი არსი და საზოგადოებრივი დანიშნულება, გარკვეული თვალსაზრისი ჰქონდა იდეური აღზრდის, მორალური სრულყოფის, სამყაროს მხატვრული ათვისებისა და ესთეტიკური ტკბობის საკითხებზე. იგი ხალხის ინტერესებს იცავდა ხელოვნებაში, ჩაგრულთა ქომაგი იყო დრამატურგიასა და ლირიკაში. მოწინავე აზრისა და მებრძოლი სულისკვეთების განსახიერება იყო შემოქმედებითს პრაქტიკაში. ამიტომ ძნელი არაა იმის მტკიცება, რომ ბრეჰტს არ შეიძლებოდა რაიმე საერთო ჰქონოდა რუს ფორმალისტებთან. საბჭოთა კავშირში ბრეჰტი რუს ფორმალისტებს კი არ ეზიარა, „გაუცხოების“ პრინციპებს მათი თეორიის მიხედვით კი არ ამოწმებდა, არამედ ახალი ცხოვრების მიღწევებს ეცნობოდა, საბჭოთა ლიტერატურის შემოქმედებით მეთოდს სწავლობდა, საბჭოთა ხალხის გამოცდილებას ითვისებდა. სავსებით კანონზომიერია, რომ ის აქტიურად ჩაება რეალიზმის პრობლემებზე გამართულ დისკუსიაში. ამ დროიდან რეალიზმის მეთოდოლოგიური საკითხებია მთავარი მის ესთეტიკაში. ამავე წლებში (განსაკუთრებით, 30-იანი წლების მეორე ნახევარში) იწყებს ის სოციალისტური რეალიზმის საკითხების თეორიულ დამუშავებას. და მაინც ლუკაჩმა და მისი ჯგუფის წევრებმა ბრეჰტი ფორმალისტად და დეკადენტად გამოაცხადეს. ეს მოხდა იმიტომ, რომ ბრეჰტის შემოქმედებამ პრინციპულად უარყო ლუკაჩისეული ესთეტიკური დოქტრინა და რეალიზმისათვის დადგენილი „ნორმები“, ლუკაჩი და მისი მიმდევრები ვულგარული სოციოლოგიზმის პოზიციებიდან აფასებდნენ კულტურულ მემკვიდრეობას, უგულებელყოფდნენ ხელოვნების სპეციფიკას და წერის მხოლოდ იმ მანერას თვლიდნენ რეალისტურად, რომელიც უზრუნველყოფდა სინამდვილის „პირდაპირ

და უშუალო გადატანას“ ნაწარმოებში. დოგმატური რეალიზმის დამცველები მოითხოვდნენ „ცხოვრების ასახვას ცხოვრებისეული ფორმით“, „სინამდვილის უშუალო მიბაძვას“ შემოქმედებითს პროცესში. მათ მიაჩნდათ, რომ წერის ამგვარი მანერა „კლასიკურ სიღრმემდე“ აიყვანეს მე-10 საუკუნის ცნობილმა რეალისტებმა, რომელთა ნაწარმოებები ჩვენს დროშიც ინარჩუნებენ „მიუწვდომელი ნიმუშის“ მნიშვნელობას. ამ მწერალთა „წმინდა რეალიზმი“, მათი აზრით, ჩვენი კულტურული ცხოვრების „განმსაზღვრელი ნორმაა“ და „ესთეტიკური საზომი“.

ბრეჰტი კატეგორიულად წინააღმდეგია ამგვარი „ნორმებისა“ და „საზომების“ დაწესებისა ხელოვნებაში, როგორი დიდი ავტორიტეტების სახელთანაც არ უნდა იყოს დაკავშირებული ისინი, ერთადერთი „ავტორიტეტი“ ბრეჰტისათვის საზოგადოებრივი ცხოვრება და ხალხის ინტერესებია. იგი მოითხოვს კონკრეტულ-ისტორიული მონაცემების მიხედვით შეფასდეს ხელოვნების ნიმუშები, დაიცვან ისტორიზმის პრინციპი მხატვრული ანალიზის დროს. „ჩვენ არა გვაქვს უფლება, ამბობს ბრეჰტი, დავივიწყოთ მებრძოლი, სინამდვილის გარდამქმნელი ხალხი და შევცვალოთ იგი თხრობის „გასინჯული“ წესებით, ლიტერატურის სანიმუშო მაგალითებით, მარადიული ესთეტიკური კანონებით. ჩვენ უფლება არა გვაქვს რეალიზმი გამოვიყენოთ არსებული განსაზღვრული ნაწარმოებებიდან, პირიქით, ჩვენ უნდა გამოვიყენოთ ყველა საშუალება, ძველი და ახალი, გასინჯული და გაუსინჯავი, როგორც ხელოვნების სფეროში, ასევე მის გარეთ წარმოშობილი, რათა სინამდვილე ადამიანისათვის მისაწვდომი გავხადოთ. მხოლოდ გარკვეული ეპოქის ცნობილ ისტორიულ ფორმას, თუნდაც ეს იყოს ბალზაკის ან ტოლსტოისა, ვერ ვუწოდებთ რეალიზმის კრიტერიუმს, ვინაიდან ეს იქნება რეალიზმისთვის მხოლოდ ფორმალური, მხოლოდ ლიტერატურული კრიტერიუმის დაწესება... რეალიზმის ცნება ფართო და პოლიტიკური უნდა იყოს, დამოუკიდებელი ყოველგვარი წინასწარი პირობისაგან...“.[1]

ჭეშმარიტი ხელოვნება შინაარსისა და ფორმის ორგანულ სინთეზს გულისხმობს. მოთხოვნა იმისა, რომ შინაარსი გაძლიერდეს ფორმის ხარჯზე, ან პირიქით, ბრეჰტის აზრით, მოკლე-

---

[1] Brecht, Schriften zur Literatur und kunst, II, 60-61 („Volkstümlichkeit und Realismus“). (A)

ბულია მეცნიერულ საფუძველს, ფორმალისტური მოთხოვნაა. „ფორმალიზმთან გვაქვს საქმე მაშინაც, როცა ცვალებადი სოციალური სინამდვილის ახალ-ახალ მოთხოვნებს ძველი კონვენციონალური ფორმებით პასუხობენ", – წერს ბრეჰტი.

ბრეჰტი ვრცლად განიხილავს ლუკაჩის ლიტერატურულ-კრიტიკულ შრომებს, საგანგებოდ მსჯელობს მის „ესეებზე" და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მათი ავტორი, მიუხედავად საინტერესო ექსკურსებისა რეალიზმის ისტორიიდან, „ძალიან ვიწროდ განმარტავს თვით რეალიზმის ცნებას". ლუკაჩმა და მისმა ჯგუფმა, – წერს ბრეჰტი, – რეალიზმის ცნება ძალიან შეზღუდეს. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს საქმე ეხება ლიტერატურულ მოდას, რომლის წესებიც გამოყვანილია თვითნებურად არჩეული ნაწარმოებებიდან". თანამედროვე შემოქმედებითი მეთოდი, ბრეჰტის მიხედვით, არ შეიძლება იმეორებდეს მხოლოდ იმას, რასაც მხატვრული სიტყვის ოსტატებმა მიაღწიეს წინა საუკუნეებში. იგი ისევე უნდა იცვლებოდეს და ვითარდებოდეს, როგორც სოციალური და კულტურული პროგრესისათვის ბრძოლის მეთოდები და ფორმები. „მეთოდები უვარგისი ხდება, სილამაზეც კი ძალას კარგავს, – ვკითხულობთ წერილში „რეალიზმი და ხალხურობა", – ცხოვრება ახალ პრობლემებს აყენებს და ახალი საშუალებებია საჭირო. იცვლება სინამდვილე, მისი ასახვის მეთოდიც უნდა შეიცვალოს. არაფრისაგან არაფერი წარმოიშობა, ახალი ძველიდან იწყება, მაგრამ ის მაინც ახალია".[1] ლიტერატურის ისტორია, ამბობს ბრეჰტი, თვით უმნიშვნელო დეტალებითაც კი ადასტურებს იმას, თუ ვის, როდის და როგორ ემსახურებოდა ესა თუ ის ლიტერატურული მიმდინარეობა, ესა თუ ის მწერალი. ძველი საუკუნეების პროგრესულ მწერლობაშიც არის ისიც, რაც მარად ცოცხალია და თანამედროვე. მიუხედავად ამისა, „ხალხის მიერ კულტურული მემკვიდრეობის მიღება, – წერს ბრეჰტი იმავე წერილში, – უნდა განვიხილოთ როგორც ექსპროპრიაციის აქტი. ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ხალხი იღებს არა როგორც ფაბრიკებს, ხოლო გამოსახვის ფორმებს არა როგორც ტექნოლოგიურ რეცეპტებს". რეალისტური ხელოვნების არსი, რეალიზმის ცნებაც კი კონკრეტული სინამდვილის მიხედვით უნდა განვსაზღვროთ.

---

[1] Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, II, 63 („Volkstümlichkeit und Realismus"). (A)

გარდასულ დროთა ცნობილი შედევრებიც კი საკმარისი არაა ახალი ამოცანების გადაწყვეტისათვის. ბალზაკი და ტოლსტოი დიდი რეალისტებია, მაგრამ „თუ მათ წერის მანერას პირდაპირ გადმოვიღებთ, რეალისტები აღარ ვიქნებით... რეალიზმი არაა ფორმის პრობლემა". ამასვე იმეორებს ბრეჰტი წერილში „პრაქტიკული წინადადება ექსპრესიონიზმზე დისკუსიისათვის" (1938): „რეალიზმი არ არის ფორმის პრობლემა. არ შეიძლება ავიღოთ ერთადერთი რეალისტის (ან რეალისტების განსაზღვრული რაოდენობის) ფორმა და მას ვუწოდოთ რეალისტური. ეს არა რეალისტური იქნება. ასე თუ მოვიქცევით, იქამდე მივალთ, რომ ან სვიფტსა და არსიტოფანეს ჩავთვლით რეალისტებად, ან ბალზაკსა და ტოლსტოის".[1]

ბრეჰტი გადაჭრით გმობს ამგვარ, ფორმალისტურ მიდგომას რეალიზმის პრობლემებისადმი. იგი ლუკაჩსა და მის თანამოაზრეებს მოაგონებს, რომ რეალიზმი მწერალთა ანტიფაშისტური ფრონტის საბრძოლო პროგრამაა. „არ შეიძლება, წერს ის, რეალიზმი, რომელთანაც დაკავშირებულია ანტიფაშისტური მწერლობის ბედი, ფორმალური საქმის დონემდე დავიყვანოთ". შექმნილ სიტუაციაში, ბრეჰტის აზრით, „ვიდრე რეალიზმის მეცნიერულად დასაბუთებული განსაზღვრება გვექნება, უმჯობესია ვილაპარაკოთ თვით რეალისტებზე. მათ მეთოდებზე, ვცადოთ სინამდვილეზე ზემოქმედება სწორად ასახული სინამდვილის საშუალებით. ეს უფრო პრაქტიკული იქნება. თანაც ხელს შეუწყობს რეალისტურად წერას. ჩვენ ამით აღნიშნულ მეთოდსა და მისი გამოვლენის ფორმებს კი არ შევზღუდავთ, არამედ გავაფართოვებთ". თვით ბრეჰტისათვის რეალისტური მეთოდის არსებითი ნიშნები კარგა ხანია ჩამოყალიბებულიცაა და მეცნიერულად დასაბუთებულიც. წერილში „ხალხურობა და რეალიზმი" ვკითხულობთ: „რეალისტური ნიშნავს: საზოგადოებრივი განპირობებულობის ახსნას. გაბატონებული შეხედულებების, როგორც გაბატონებულ კლასთა შეხედულებების კრიტიკას. იმ კლასის თვალსაზრისით წერას, რომელსაც შეუძლია კარდინალურად გადაწყვიტოს საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემები. განვითარების მომენტის ხაზგასმას, კონკრეტულობას, რომელიც აბსტრაჰირების საშუალებას იძლევა...".[2] რე-

---

[1] „Praktisches zur Expressionismusdebatte", ibidem, 19

[2] „Volkstümlichkeit und Realismus", ibidem, 61-61

ალიზმის ბრეჰტისეული გაგება, რომელიც აშკარად სცილდება კრიტიკული რეალიზმის ფარგლებს და რეალიზმის თვისებრივად ახლებური გაგების მომასწავებელია, დაფუძნებულია თვით ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკაზე, აგრეთვე საბჭოთა მწერლების გამოცდილებაზე. ამავე დროს იგრძნობა, რომ ლაპარაკობს ხელოვანი, რომლისთვისაც მთავარია კაპიტალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ბრძოლის პათოსი და კონკრეტული სინამდვილის რეალისტური განზოგადება. ეს რომ ასეა, ამას ბრეჰტის მომდევნო განმარტებებიც ადასტურებს, მას მიაჩნია, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ ნიშნებს შეიძლება სხვა ნიშნებიც დაემატოს. მწერალს, მისი სიტყვებით, უნდა შეეძლოს რეალიზმის საქმეს მოახმაროს თავისი ფანტაზია, ორიგინალობა, იუმორი და გამომგონებლური ნიჭი. „ჩვენ მას ვერ შევზღუდავთ კონკრეტული ლიტერატურული ნიშნებით, ვერ დავავალდებულებთ თხრობის ცნობილი საშუალებების გადმოღებას“.

რეალისტისათვის, თანახმად ბრეჰტისა, გადმწყვეტი მნიშვნელობა აქვს „სინამდვილესთან ცოცხალ ურთიერთობას. ის ვერ დაკმაყოფილდება იმის გამეორებით, რაც უკვე ცნობილია“. მისი მიზანია, „რეალურ ადამიანებზე რეალური ზემოქმედება“, ამიტომ მისი იდეა და წერის მანერა ნათელია და მისაწვდომი. საამისოდ ამას სჭირდება არა აღიარებული ესთეტიკური „საზომის“ მომარჯვება, არამედ ცხოვრების ცოდნა, „წერის ხარისხი“ და მდიდარი ფანტაზია. რეალისტური ხელოვნებისათვის მთავარია სინამდვილის ობიექტურ კანონზომიერებათა ცოდნა და მხატვრული ასახვის იმ კრიტერიუმების მიგნების უნარი, რომელსაც თვით ხალხი და ცხოვრება აწესებს. ლიტერატურული კრიტიკა სწორედ ისე უნდა მოიქცეს, „როგორც ამას ხალხი აკეთებს: მხატვრული საშუალებები იდეური მიზანდასახულობის მიხედვით უნდა შეამოწმოს... ასე იყო ისტორიულად, ასეა ახლაც... ხალხს აქვს თავისი კრიტერიუმები, ცხოვრებისეული და ცხოვრებით შემოწმებული“.[1] ამ კრიტერიუმების მიხედვით მწერალს „შემოქმედებითი თავისუფლება ენიჭება იმისათვის, რომ რეალისტი იყოს“. ეს იმას ნიშნავს, რომ ცხოვრებისეული სიმართლე მან შეიძლება გადმოგვცეს როგორც „პირდაპირი გზით“, „ხელშესახები“ პერსონაჟების მეშვეობით, ასევე ისეთი მხატვრული ფორმებით, როგორიცაა ჰიპერბოლა და პარაბო-

[1] იქვე, 64.

ლა, გროტესკი და კარიკატურა. „არ უნდა გვეშინოდეს, ამბობს ბრეჰტი, პროლეტარიატის სამსჯავროზე გაბედული, უჩვეულო მხატვრული ფორმების გამოტანაც კი, თუ ისინი ხალხის ცხოვრებას ასახავენ“, სიმართლე ხელოვნებაში მრავალგვარი ფორმითა და საშუალებებით შეიძლება გადმოიცეს, ყოვლად დაუშვებელია „რეალიზმის მხოლოდ ერთ ფორმასთან დაკავშირება, ეს რეალიზმის სტერილიზირება იქნება“, შენიშნავს ბრეჰტი.

ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ ბურჟუაზიული ხელოვნება არ ცნობს ხალხის კრიტერიუმებს. მისი დამცველები ამტკიცებენ, რომ „დახვეწილი ესთეტების“ ნამუშევრებს ხალხი ვერ გაიგებს. „რჩეულთათვის“ დაწერილი „რაფინირებული ნაწარმოებების“ მიზანი, როგორც ბრეჰტი წერს, სწორედ ისაა, რომ „დამალოს სიმართლე, ხალხი ჩამოაცილოს ცხოვრებას“. მათ არ უნდათ აღიარონ, რომ სწორედ ხალხმა შექმნა ხელოვნების ჭეშმარიტი შედევრები. გერმანული „აგიტპროპის“ ხელოვნებაც კი, დასძენს ბრეჰტი, მიუხედავად გარკვეული პრიმიტიულობისა, „ახალი მხატვრული საშუალებებისა და გამოსახვის ფორმების საუნჯე იყო“. მან გააცოცხლა და ახალ საზოგადოებრივ ინტერესებს დაუმორჩილა „ხალხური ხელოვნების დავიწყებული ელემენტები“. ბურჟუაზიას ეშინია მუშათა კლასის და, ბუნებრივია, უარყოფს მის ნიჭსა და გემოვნებას, ჩვენთვის კი, ნათქვამია ბრეჰტის დასახელებულ კრიტიკულ წერილში, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, როგორ შეაფასეს მუშებმა პისკატორის თეატრი და „ეპიკური“ პიესა, კლასიკური ნაწარმოები და ახალი შემოქმედებითი ნიმუშები. „მუშები გვასწავლიდნენ ჩვენ და სწავლობდნენ თვითონაც... მათი არგუმენტები ყოველთვის იყო ცხოვრებით შემოწმებული და არა „სუფთა“ ლიტერატურული, ან თეატრალურ-ესთეტიკური“. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, იმეორებს წერილის ავტორი, როგორაა მხატვრულად გახსნილი ნაწარმოების იდეა. „სწორი არაა, როცა რამდენიმე მარცხიანი სტილიზების გამო, უარს ამბობენ იმ სტილზე, რომელიც მიზნად ისახავს (ხშირად წარმატებასაც აღწევს) არსებითის წარმოჩენასა და აბსტრაქციის გაადვილებას“. გასაგებია, რომ ბრეჰტი ისევ და ისევ იცავს „ეპიკურ“ სტილს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, როგორც სავსებით კანონზომიერს რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის ფარგლებში.

რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდის დახასიათების დროს, როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი საგანგებოდ მსჯელობს ხალხურ ლიტერატურაზე, ესთეტიკურის ხალხისეულ კრიტერიუმებზე, ხელოვნების ხალხურობაზე საერთოდ, როგორც მოსალოდნელი იყო, მის თეორიულ წერილებში რეალიზმისა და ხალხურობის პრინციპები ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ამ პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შრომაც ხომ „ხალხურობა და რეალიზმია". მან კარგად იცის, როგორ აყალიბებდნენ გაბატონებული კლასები „ხალხისა" და „ხალხურობის" ცნებებს, რომელთაც ახლაც იმპერიალისტური ბურჟუაზია ხალხის ინტერესების საწინააღმდეგოდ იყენებს. ამიტომ ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს: „...ჩვენ მხედველობაში გვყავს ხალხი, რომელიც ისტორიას ქმნის, რომელიც იცვლება და სამყაროსაც ცვლის. ჩვენ მხედველობაში გვყავს მებრძოლი ხალხი და ამდენად ხალხურობის ცნებაც მებრძოლი ხასიათისაა". აქედან გამომდინარე ბრეჰტისათვის „ხალხურობა ნიშნავს: გასაგები იყოს ხალხის ფართო მასებისათვის; იდგეს ხალხის თვალსაზრისზე, ითვისებდეს და ამდიდრებდეს მის მხატვრულ ფორმებს; ამტკიცებდეს და სრულყოფდეს მას,. გამოდიოდეს ხალხის იმ პროგრესული ნაწილის სახელით, რომელმაც წამყვანი ფუნქცია უნდა შეასრულოს; გასაგები იყოს ეს პოზიცია სხვებისათვისაც; ემყარებოდეს ტრადიციებსა და ავითარებდეს მათ"...[1] აქვე ბრეჰტს მოჰყავს რამდენიმე მაგალითი იმის საჩვენებლად, რომ „ხალხურობის ცნების მრავალგვარი გაყალბების გრძელი ისტორია კლასობრივი ბრძოლების ისტორიაა".

რეალისტური ნაწარმოებები, ბრეჰტის აზრით, ხალხურიცაა, რადგან მასში მშრომელი ადამიანის სულიერი სამყაროა გადაშლილი. რეალისტურ ნაწარმოებში ხალხი ყოველთვის თავის მისწრაფებებს კითხულობს, თავისი ინტერესების დაცვას ხედავს. ესაა მთავარი და არა ძველი ტრადიციებისადმი ერთგულება, ან კიდევ ცნობილი ხალხური ფორმების გამოყენება. რილკე, მაგალითად, ბრეჰტისათვის „არ არის ხალხური... მისი არც ის ლექსებია ხალხური, რომელიც ხალხური სიმღერის ტონითაა დაწერილი..." საქმეს ვერ შველის მისი „ფორმალურად უტრირებული ლექსებიც", რადგან მათში „არაფერია ისეთი, რასაც ხალხი აზრს უწოდებს". ასე რომ, არ არსებობს მზამზა-

[1] „Volkstümlichkeit und Realismus", ibidem, 60.

რეული ფორმა, ფორმა თავისთავად, არსებობს მხოლოდ აზრის ფორმა, არსისა და ფორმის ერთიანობა, „მხატვრული საშუალებები უნდა შემოწმდეს იდეური მიზანდასახულობის მიხედვით". ჭეშმარიტი რეალისტური, ხალხური ნაწარმოებისათვის მხატვრული ფორმა შეიძლება ტრადიციულიც იყოს და ნოვატორულიც, „პირდაპირ-რეალისტურიც" და პირობით-აბსტრაქტულიც. სინამდვილის რეალისტურად ასახვის ფაქტი არა გვაქვს მხოლოდ მაშინ, როცა „ყველაფრის" დაყნოსვა, გემოს გაგება და შეგრძნება შეიძლება". შენიშვნაში – „ხალხური ლიტერატურა" ბრეჰტი წერს: „...არავითარ შემთხვევაში არ არის სწორი, თითქოს იმისათვის, რომ მწერალი ხალხმა გაიგოს, ის უნდა ერიდებოდეს ახალ გამომსახველობითს საშუალებებს და იცავდეს მხოლოდ მიღებულ ნორმებს. ხალხის ინტერესები სრულიადაც არ მოითხოვს იმას, რომ მის ჩვევას (ვთქვათ, წიგნების კითხვის ჩვევას) დიქტატორული ძალა მიენიჭოს. ხალხს ესმის გამოსახვის თამამი საშუალებები, ხალხი იწონებს ახალ შეხედულებებს, ძლევს დაბრკოლებებს, როცა ეს მისთვის საჭირგებლოა. ხალხს უკეთესად ესმის მარქსი, ვიდრე ჰეგელი, ხალხს ესმის ჰეგელი, როცა მარქსისტულად განსწავლულია...".[1] ბრეჰტის თქმით, ძნელია ელაპარაკო ხალხს, მონახო ის ფორმა, რომელსაც ხალხი გაიგებს. ამიტომ ზოგიერთი ფიქრობს, რომ „ხალხი მხოლოდ ძველ ფორმებს გაიგებს. ეს არაა სწორი არც პოლიტიკაში და არც ხელოვნებაში. მარქსი, ენგელსი და ლენინი, შენიშნავს ბრეჰტი, „ახალ ფორმებს იყენებდნენ იმისათვის, რომ ხალხი ცხოვრების სოციალურ საფუძვლებში გარკვეულიყო. ლენინი ლაპარაკობდა არა მხოლოდ სხვას, ვიდრე ბისმარკი, არამედ სხვაგვარადაც. ის ლაპარაკობდა არც ძველი და არც ახალი ფორმით, ის ლაპარაკობდა საჭირო და შესაფერისი ფორმით".

წერილები „ხალხურობა და რეალიზმი", „რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა", „რეალიზმის ფორმალისტური თეორიის წინააღმდეგ", „ხალხური ლიტერატურა", აგრეთვე 30-იანი წლების სხვა კრიტიკული წერილები და ჩანაწერები ადასტურებენ, რომ ბრეჰტი ისტორიულად სწორ თვალსაზრისს იცავს მხატვრული შემოქმედების მეთოდოლოგიურ საკითხებზე მსჯელობის დროს. უდავოა ისიც, რომ მათი ავ-

[1] „Volkstümliche Literatur", ibidem, 72-73.

ტორი არა მარტო გასცდა კრიტიკული რეალიზმის ფარგლებს, არამედ კარგად იცნობს სოციალისტური რეალიზმის თეორიასა და პრაქტიკას, ცდილობს მათ შემოქმედებით გააზრებასა და გამოყენებას. მართალია, ცხარე პოლემიკური პათოსის გამო ბრეჰტი ზოგჯერ მცდარ აზრებსაც გამოთქვამს, მაგრამ ეს ვერ ცვლის მის ძირითად კონცეფციას. ვერ გავიზიარებთ, მაგალითად, ბრეჰტის შეხედულებას, რომ „რეალისტთა დიდ სკოლაში ისეთ მწერლებს, როგორიცაა შელი, უფრო თვალსაჩინო ადგილი უნდა ეკავოთ, ვიდრე ბალზაკს“, ვინაიდან, მისი სიტყვებით, „შელი, რომელიც დაბალი კლასების მეგობარია, ბალზაკზე უფრო მეტად უწყობს ხელს მხატვრულ აბსტრაქციას“. არც ისაა სწორი, თითოს მე-19 საუკუნის კრიტიკულმა რეალიზმმა შეზღუდა მხატვრული ასახვის ფორმები და ხერხები. შესაძლებელია, თვით ბრეჰტმა, როგორც თვითონ ამბობს, უფრო მეტი ისწავლა კაიზერისა და ტოლერისაგან, ვიდრე ბალზაკისაგან, მაგრამ ამ სუბიექტური მოსაზრებით არავინ განსაზღვრავს ბალზაკის ადგილს ლიტერატურის ისტორიაში. დასახელებულ წერილებში ბრეჰტი „ადამიანური კომედიის“ ავტორის მხატვრულ ოსტატობასა და რეალისტურ სიძლიერეზეც ლაპარაკობს, მაგრამ მაინც გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ ახალი გზების მაძიებელი დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე რამდენადმე დაბლა სწევს ბალზაკისეული რეალიზმის მნიშვნელობას. ამგვარი გადახრა, როგორც ჩანს, შედეგად მოჰყვა ბრეჰტის მწვავე ბრძოლას ლუკაჩისა და მისი მომხრეების წინააღმდეგ, რომლებიც თავის მხრივ ბალზაკსა და ტოლსტოის ხშირად იყენებდნენ რეალიზმის დოგმატური და ფორმალისტური თეორიების გასამაგრებლად.

ბრეჰტისათვის „რეალიზმი არ არის მარტო ლიტერატურული საქმე, იგი არის დიდი პოლიტიკური, ფილოსოფიური და პრაქტიკული საქმე, იგი უნდა განვიხილოთ და გავიგოთ, როგორც საერთო-საკაცობრიო საქმე“.[1] (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.) ბრეჰტი გადაჭრით ილაშქრებს ფორმალიზმის ყოველგვარი გამოვლენის წინააღმდეგ რეალიზმის თეორიაში. ცარიელი ლაპარაკი და სიტყვარებში ძიება, მისი თქმით, არავითარ შემთხვევაში არ არის საკმარისი რეალიზმის პრაქტიკული განსაზღვრისათვის, არც მხოლოდ ცალკეული ლიტერატურული ნაწარმოები

[1] „Volkstümliche Literatur“, ibidem, 36.

გამოდგება ძირითად მიმართულებათა დადგენისათვის. რეალიზმის პრობლემა ბრეჰტისათვის პრაქტიკული, ცხოვრებისეული პრობლემაა, ამიტომ მისი არსი და რაობა თვით ცხოვრების განვითარებითაა გაპირობებული. რეალიზმი ძლიერი ძალაა ხალხის სულიერ ცხოვრებაში, ხალხისა, რომელიც ადამიანური ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი პროგრესისათვის იბრძვის. „თუ გვინდა გვქონდეს ცოცხალი, მებრძოლი, სინამდვილით გამსჭვალული და სინამდვილეზე აქტიურად ზემოქმედი ჭეშმარიტად ხალხური ლიტერატურა, – წერს ბრეჰტი წერილში „ხალხურობა და რეალიზმი“, – მხარი უნდა ავუბათ სინამდვილის განვითარებას. მშრომელი ხალხის ფართო მასები ამოძრავდა, ამას ადასტურებს ჩვენი მტრების აფორიაქება და გაფართოება“.[1]

რეალიზმის პრინციპები ორგანულად გამომდინარეობს საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტული მოთხოვნებიდან. ამ მოთხოვნათა მიხედვით უნდა განვსაზღვროთ, ამბობს ბრეჰტი, რეალიზმისა და ხალხურობის კრიტერიუმები. კრიტერიუმები უნდა განვსაზღვროთ მოთმინებითა და რუდუნებით, რათა თვით ცხოვრების მიხედვით ვიმსჯელოთ ნაწარმოების მხატვრულ სრულყოფაზე. თუ ამ გზას არ გავყვებით, შენიშნავს წერილის ავტორი, მაშინ როგორც ეს ხდება ხოლმე, დასკვნებს გავაკეთებთ უკვე ცნობილი ნაწარმოებების საფუძველზე და მივიღებთ ფორმალურ კრიტერიუმებს, რომელთა თანახმად ხალხურობასა და რეალიზმს ფორმა განსაზღვრავს. ნაწარმოების რეალისტურობის დადგენისათვის, ბრეჰტის აზრით, საჭიროა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრული სურათი შევადაროთ თვით ასახულ ცხოვრებას და არა სხვა ნაწარმოებებს, რომელთაც თავის დროზე სამართლიანად უწოდებდნენ რეალისტურს. ასევე, ნაწარმოების ხალხურობის შესამოწმებლად არ გამოდგება უკვე ცნობილ იმ ნაწარმოებთა მოშველიება, რომლებიც ხალხმა თავის დროზე მიიღო და შეითვისა. მწერალი, ცხადია იცნობს წინა პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებს, მაგრამ მისთვის სულაც არ არის სავალდებულო ნიმუშად გაიხადოს ისინი, რადგან მათ ძველად აღიარება ჰპოვეს. ჭეშმარიტი ხელოვანისათვის, ბრეჰტის მიხედვით, მთავარია თანამედროვეობის გრძნობა და შემოქმედებითი ძიება. ის, ვინც

[1] „Volkstümliche Literatur“, ibidem, 68.

მიღწეულის გამეორებას ცდილობს და სხვის მიერ გაკვალულ გზას მიჰყვება, ვერ ამაღლდება დიდი ხელოვნების დონემდე.

ბრეჰტის მსჯელობა რეალიზმსა და ხალხურობაზე, ცხადია, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ის სათანადოდ ვერ აფასებს კულტურული მემკვიდრეობის როლს თანამედროვე ცხოვრებაში. პირიქით, იგი წარსულისადმი აქტიურ დამოკიდებულებას მოითხოვს და სავსებით იზიარებს ცნობილ პრინციპს ძველ ფასეულობათა კრიტიკული ათვისების აუცილებლობის შესახებ. ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ პროლეტარული კულტურა ცარიელ ადგილზე არ წარმოშობილა, რომ პროლეტარიატი მემკვიდრეა ყოველივე პროგრესულისა, რაც კი კაცობრიობამ შექმნა, მაგრამ საჭიროა წარსულის თანამედროვეობის პოზიციიდან კრიტიკული შეფასება, ათვისება და განვითარება. ფორმალურ კრიტერიუმებს ბრეჰტი ამ სფეროშიც უარყოფს. იგი დასცინის იმ კრიტიკოსებს, რომლებიც „მიღებული საზომით" ძველ კულტურაშიც „სწორ ხაზებს ავლებენ" და „ზუსტად განსაზღვრავენ", სადაა რეალიზმი, სადაა ანტირეალიზმი. რეალისტური ნაწარმოები მათთვის მხოლოდ ისაა, რომელშიც „ადვილად ისინჯება" ცხოვრებისეული სინამდვილე, ხოლო პერსონაჟები „ხელშესახები" არიან. ასახვის ასეთ მეთოდს ბრეჰტი ხან „პირდაპირ რეალიზმს" უწოდებს, ხან „ინჰალტიზმს". ამგვარი რეალიზმი იგივე მექანიკური ნატურალიზმიაო — შენიშნავს იგი.

ლუკაჩი და მისი ჯგუფი, როგორც ცნობილია, აიდეალებდა მე-19 საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმს და ერთი ხელის მოსმით უსწორდებოდა ყველა სხვა ლიტერატურულ სკოლებსა და ჯგუფებს, რომლებიც, მათი დაყოფით, ანტირეალისტურად ითვლებოდნენ. ამგვარი მიდგომის შედეგად არსებითად შეიზღუდა რეალისტური აზროვნების ფორმა და შინაარსი, გაღარიბდა და დაკნინდა კულტურული მემკვიდრეობა. დოგმატური კრიტიკის წარმომადგენლებს ბრეჰტი მოაგონებს, რომ პროლეტარული მწერლობისათვის არ არსებობს „განსაკუთრებული მხატვრული ფორმა", რეალისტური ხელოვნება არ განვითარდება „საგანგებო, გამხოლოებულ ძირებზე". მხატვრული აზროვნების პროცესში, — წერს ბრეჰტი, — შეუძლებელია განვლილი საფეხურების გამოტოვება, მიღწეულის უარყოფა, ახალმა უნდა დაძლიოს ძველი, მაგრამ ძველის დაძლევა მის ათვისებასაც ნიშნავს. „უნდა ვიცოდეთ, ვკითხულობთ „შენიშვნებში ფორ-

მალიზმზე“, რომ ჩვენ ამჟამად ახლებურად ვსწავლობთ. ჩვენი სწავლა, ახალი კრიტიკული გარდამქმნელი რევოლუციური სწავლაა. უნდა გვახსოვდეს, რომ ახალი ძველთან ბრძოლაში წარმოიშობა და არა ჰაერში“. ამ გაგებით, ამბობს ბრეჰტი, ბუნებრივია, რომ პროლეტარული მწერლობა ძველი ნაწარმოებების მხატვრულ ფორმასაც სწავლობს. აქვე ის ასეთ შედარებას აკეთებს: „არაევკლიდურ გეომეტრიას კარგად ვერ გაიგებ, თუ ევკლიდური გეომეტრია არ იცი. მაგრამ ვინც არაევკლიდური გეომეტრია იცის, მისთვის ევკლიდური გეომეტრია განვლილი საფეხურია“.[1] ბრეჰტს კანონზომიერად მიაჩნია გამოსახვის საშუალებათა ფუნქციის შეცვლა მწერლის შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში. იგი დარწმუნებულია, რომ ახალი მსოფლმხედველობის საფუძველზე შეიძლება სხვა დანიშნულება და გაზრება ჰქონდეს დრამისა თუ ლექსის მხატვრულ-სტილისტურ კომპონენტებს, რომელთაც ტრადიციულად არარეალისტური ლიტერატურული სკოლები იყენებდნენ. ლუკაჩის „რეალიზმი – ანტირეალიზმის“ კონცეფციის საპირისპიროდ ბრეჰტი ამ ასპექტში ერთგვარად იცავს ისეთ მწერლებსაც კი, როგორიცაა ჯოისი და კაფკა. მართალია, ამბობს ის, მათი ნაწარმოებები „კრიზისის დოკუმენტებია“, მაგრამ მათ შემოქმედებაში არის „განვითარებული ტექნიკური ელემენტები“, რომელთაც გარკვეული ადგილი დაიკავეს მხატვრული აზროვნების ისტორიაში. ბრეჰტის მიხედვით, ასეთი „ელემენტებია“ ჯოისის შინაგანი მონოლოგი და კაფკას „გაუცხოება“. ასეთივეა, მისივე სიტყვებით, მხატვრული სტილის ისეთი თავისებურებები, როგორიცაა „ელემენტების დისოციაცია“ (დიობლინი, დოს პასოსი), მონტაჟი (კაიზერი) და სხვ. „ვინც რეალიზმს წმინდად ფორმალისტურად არ განსაზღვრავს..., – წერს ბრეჰტი, – მას შეუძლია ყველაფერი თქვას თხრობის ისეთ საშუალებათა საწინააღმდეგოდ, როგორიცაა მონტაჟი, შინაგანი მონოლოგი ან გაუცხოება, მაგრამ ეს არ იქნება თქმული რეალიზმის პოზიციიდან. თავისთავად ცხადია შინაგანი მონოლოგი შეიძლება იყოს ფორმალისტურიცა და რეალისტურიც, ისიც ცნობილია, რომ შინაგანი მონოლოგით შეიძლება სინამდვილე სწორად ავსახოთ, ან არასწორად: საკუთრივ ფორმის საკითხებზე დაუფიქრებლად არ უნდა ვილა-

---

[1] „Bemerkungen zum Formalismus“, ibidem, S. 45-46.

პარაკოთ მარქსიზმის სახელით. ეს არ იქნება მარქსისტული“.[1]

ბრეჰტისათვის ცნობილია ლიტერატურული დეკადანსი და მისი საზოგადოებრივი ძირები. ის იზიარებს იმ თვალსაზრისს, რომელიც გამოთქმულია გორკის წერილში — „პოლ ვერლენი და დეკადენტები“, იგი, როგორც ვიცით, აკრიტიკებს რილკეს და გეორგეს პოეზიას, ჯოისისა და კაფკას იდეურ სამყაროს, უწოდებს მათ „დაცემის პოეტებსა“ და გვიანდელი ბურუუაზიის მესიტყვეებს, მაგრამ „განვითარებული ტექნიკური ელემეტების“ გამო მაინც საჭიროდ მიაჩნია იმის აღნიშვნა, რომ „ულისესა“ და „მეტამორფოზის“ ავტორები, აგრეთვე დიობლინი არ არიან მხოლოდ დაცემისა და დეკადანსის მწერლები. ასეთი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება დასახელებული მწერლებისადმი, ვ. მიტენცვაის აზრით, განაპირობა ორმა ფაქტორმა: ბრეჰტს იზიდავდა მათი „დახვეწილი ლიტერატურული ტექნიკა, მეტი არაფერი“. გარდა ამისა, ლუკაჩმა ისინი გამოაცხადა „დეკადანსის პროტოტიპებად“ არა იმდენად იდეური დაბნეულობის, არამედ წერის მანერის გამო, რაც მონტაჟის, გაუცხოების, შინაგანი მონოლოგისა და ა. შ. გამოყენებას გულისხმობდა. ბრეჰტი, დაასკვნის ვ. მიტენცვაი, თავიდანვე იმ აზრისა იყო, რომ შეიძლებოდა აღნიშნული „ტექნიკური ელემენტების“ ახალი საზოგადოებრივი მიზნებით გამოყენება. ვ. მიტენცვაი იმოწმებს ჰანს აისლერის სიტყვებს და წერს: „როცა ბრეჰტი ჯოისს, პრუსტს და კაფკას ლუკაჩისაგან იცავდა, ეს არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობდა ესთეტიკური თვალსაზრისის ან მსოფლმხედველობის დაცვას. ამ მწერალთა სახელებით ბრეჰტი იცავდა მხატვრულ ექსპერიმენტს“.[2] რეალიზმის ლუკაჩისეული გაგება უარყოფს ყოველგვარ „მხატვრულ ექსპერიმენტს“, რადგან რეალისტური ნაწარმოების მხატვრული ფორმა „დადგენილია და განსაზღვრული“ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან. რეალიზმის ლუკაჩისეული დოგმა მხატვრულ ნაწარმოებებში გამორიცხავს პირობითობასა და აბსტრაქციას, მონტაჟსა და შინაგან მონოლოგს, ალეგორიულ-მოჩვენებით პლანსა და სიმბოლურ პერსონაჟებს. ბრეჰტისათვის კი, როგორც ვიცით, ყოველივე ეს განვითარებული, დახვეწილი „მხატვრული ელემენტებია“, რომელიც რეალისტური შემოქ-

[1] „Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie“, ibidem, 43.

[2] Mittenzwei, Werner. Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin, 1972, S. 137-138.

მედებითი მეთოდის სიფართოვესა და მრავალმხრივობაზე მეტყველებს, როცა კი სწორ იდეურ საფუძველზეა გამოყენებული და გააზრებული. ნაწარმოების თემატურ ქარგას, ჟანრულ თავისებურებასა და მხატვრულ სტრუქტურას, ბრეჰტის მიხედვით, კლასობრივი ბრძოლის, საზოგადოებრივი ცხოვრების კონკრეტული მოთხოვნები განსაზღვრავს. ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები შემოქმედებითი ძიების შედეგია და არა მზამზარეული ფორმებისა თუ ელემენტების მექანიკური გადმოტანის ან განახლების ნაყოფი. ახალი ფორმა, გაბედული ექსპერიმენტი თავისთავად არაფერია, თუ მათი გამოყენება იდეური შინაარსის გახსნას არ ემსახურება. მაგრამ ახლის ძიება, ფორმისა და შინაარსის ახლებური სინთეზი ახალი ფორმა და სტრუქტურა საჭიროა და აუცილებელი. არ უნდა შეგვაშინოს ზოგიერთმა კონსერვატორმა, – წერს ბრეჰტი, – რომლებიც ახალი ფორმების დანახვაზე ბრალმდებლის ხმაზე გაიძახიან: ფორმალიზმი, ფორმალიზმიო. ყველაზე ცუდი ფორმალისტები, აგრძელებს ბრეჰტი, სწორედ ისინი არიან, რომლებიც მხოლოდ ძველ ფორმებზე ლოცულობენ, მხოლოდ ფორმებს განიხილავენ და სწავლობენ. მათ საპასუხოდ ბრეჰტი წერს: „ცვლილებანი, რომლებიც არაფერს არ ცვლიან, ცვლილებანი „ფორმის მიხედვით", აღწერა, რომელიც მხოლოდ გარეგანს გვამცნობს და არ გამოდგება დასკვნისათვის, ქცევა ფორმის მიხედვით, მოქმედება ფორმის გულისათვის, შემოქმედებითი ნიმუშები, რომლებიც ქაღალდზე რჩება, საქმის მხოლოდ სიტყვიერი აღიარება – ყველაფერი ეს ფორმალიზმია...".[1]

მაშასადამე, ბრეჰტისათვის მხატვრული ფორმა თვითმიზანი არ არის. მას აინტერესებს, ვთქვათ, მონტაჟი და შინაგანი მონოლოგი არა თავისთავად, არამედ პრაქტიკულად, შემოქმედებითს პროცესში, ე. ი. აინტერესებს ის, რას აღწევს მწერალი მათი გამოყენებით. საკუთარი გამოცდილების მიხედვით „იოჰანასა" და „მრგვალთავიანების" ავტორი განმარტავს, როგორი დადებითი როლი შეასრულა მონტაჟის ტექნიკამ რევოლუციურ-პროლეტარული თეატრის ისტორიაში. ასევე საგანგებოდ აღნიშნავს ხოლმე ის ალფრედ დიობლინის თხრობის ეპიკურ კულტურასა და გეორგ კაიზერის დრამის სტრუქტურას, რაც შემოქმედებითად აითვისა „ეპიკური" პიესებისა და თეატრის ავტორმა.

---

[1] Brecht, Schriften zur Literatur, II, 46, (A).

„დას ვორტის“ ფუცლებზე გაშლილი დისკუსიის გამო ბრეჰტმა ბევრი სწორი აზრი გამოთქვა. ლუკაჩისა და მისი ჯგუფის წინააღმდეგ გამოსვლა, ხელოვნების სფეროში დოგმატიზმის, ფორმალიზმისა და სქემატიზმის კრიტიკა ბრეჰტის დიდი დამსახურებაა. მიუხედავად ამისა, როგორც აღნიშნული გვაქვს, ბრეჰტის ზოგიერთი მსჯელობა ცალმხრივია, ზოგჯერ სუბიექტურიც. იგი მაგალითად, უპირატესად იმ „განვითარებულ მხატვრულ ელემენტებს“ განიხილავს, რომელიც ორგანულია თვით მისი წერის მანერისათვის (მონტაჟი, პარაბოლა, „გაუცხოება“, „ეპიკური“ სცენები, შინაგანი მონოლოგი და სხვ.) და თავგამოდებით იცავს იმ მწერლებს, რომლებიც ოსტატურად იყენებდნენ იმავე „ელემენტებს“. იგი რამდენადმე აიდეალებს კიდეც ამ „ელემენტებს“ და თითქოს არაფერს ამბობს იმაზე, თუ რით აიხსნება მათი გამოყენება იმ ნაწარმოებებში, რომლებსაც ბრეჰტი „კრიზისის გამომხატველ დოკუმენტებს“ უწოდებს. ცალმხრივობაა ისიც, რომ იგი ერთგვარად იცავს ამ „დოკუმენტების“ ავტორებს ჯოისსა და კაფკას, ცდილობს აღნიშნოს მხოლოდ ის ფორმალური ნიშნები, რომლებითაც, მისი აზრით, მათი შემოქმედება „არაა მარტოდმარტო დეკადანსის პროდუქტი“, მაგრამ ამასვე არ აკეთებს „დაცემის პოეტების“ რილკესა და გეორგეს მიმართ. ასევე, ბრეჰტი აკრიტიკებს ფუტურისტების ყალბ „ნოვატორობას“, მათ უსაგნო და უსახო ტილოებს, დადაისტების „გაუცხოებულ“ საგნებს, რომლებიც „სინამდვილეს აღარ უბრუნდებიან“, ექსპრესიონისტების იდეალიზმსა და აბსტრაქტულ კეთილ ადამიანს“, მაგრამ აზვიადებს ვედეკინდის და კაიზერის მნიშვნელობას, რამდენადმე ამცირებს ბალზაკისეული ტრადიციის ადგილს რეალიზმის ისტორიაში, ეპიგონ მწერალთა შორის ასახელებს ჰემინგუეის და სხვ.

„გაუცხოების“ პრინციპისა და ზოგიერთი სტილისტური ხერხის ილუსტრირებისათვის ბრეჰტი მიმართავს ხოლმე ფრანც კაფკას. ამის გამო ზოგიერთი ბურჟუაზიული მეცნიერი ცდილობს ბრეჰტის მხატვრული სამყარო სინამდვილის კაფკასეულ ხილვას შეადაროს. ისინი იყენებენ იმ ფაქტს, რომ ბრეჰტი თითქმის არაფერს ამბობს კრიზისულ მოვლენებზე კაფკას პროზაში და მეტ ყურადღებას აქცევს იმ მხატვრული მომენტების ჩვენებას, რომლებითაც, მისი აზრით, „მეტამორფოზის“, „პროცესისა“ და „განაჩენის“ ავტორი არ არის „მხოლოდ დაცემის მწერალი“.

აშკარაა, რომ მხატვრულ ფორმათა მრავალფეროვნებისათვის მებრძოლი ბრეჰტი ცალმხრივად აფასებს კაფკას შემოქმედებას. შედარებისათვის არც არსებობს ობიექტური საფუძველი. ადამიანის „გასხვისებას“ კაპიტალისტურ სამყაროში კაფკა აღიქვამდა როგორც საზოგადოებრივი კრიზისის შედეგს, რომელიც გარდაუვალია და მარადიული. ცხოვრება მას მიაჩნდა ქაოსად, რომელშიც ადამიანი „საგანი, ნივთი უფროა, ვიდრე ცოცხალი არსება“. ის ისწრაფოდა აესახა მხოლოდ საკუთარი შინაგანი ფანტასტიკური სამყარო, რადგან მიაჩნდა, რომ „გრძნობადი სამყარო იყო ბოროტება სულიერ სამყაროში“. კაფკას გმირები განწირული ადამიანები არიან, რომელთაც ადამიანური სახეც კი დაუკარგავთ. ნაწარმოებებში მოქმედებენ ადამიანები – სიმბოლოები, რომელთა მოქმედებას არავითარი კანონზომიერება არა აქვთ. ერთადერთი, რასაც ისინი გვანიშნებენ, ესაა აღსასრულის მოახლოება. ბ. სუჩკოვის სიტყვებით რომ ვთქვთ, კაფკას გმირებისათვის ცხოვრება აბსტრაქციაა, მიუწვდომელი სტიქიაა, რომელშიც ბატონობენ ადამიანისადმი მტრულად განწყობილი ძალები, რომელთა წარმოშობა გაურკვეველია. მარადიულ ბოროტებასთან ბრძოლაში, კაფკას მიხედვით, ადამიანი დამარცხებული და დაკნინებულია. სინათლის სხივი არ აღწევს მის ცოდვილ სამეფომდე. კაფკასეული ადამიანის მთელი სულიერი სამყარო დაყვანილია შიშის განცდამდე და თვითდაცვის ინსტინქტამდე.[1] ასეთია კაფკას შემოქმედებითი კრედო, ეს კარგად იცის ბერტოლტ ბრეჰტმაც, რომლის „ეპიკური“ თეატრი და დრამატურგია რევოლუციური პროლეტარიატის იდეოლგიური იარაღია კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. ბრეჰტს, როგორც ვთქვით, არ უცდია კაფკას შემოქმედების იდეური და მხატვრული ანალიზი. მოკლე შენიშვნებში იგი ყურადღებას აქცევს კაფკას რომანებისა და ნოველების პარაბოლურ-იგავურ ფორმას, „გაუცხოების“ ტექნიკას, პირობით-ალეგორიულ მხატვრულ სახეებს. ამ შემთხვევაშიც ბრეჰტის კრიტერიუმი ფორმალურია და შეზღუდული. მას არ აინტერესებს კაფკას მხატვრული სამყაროს შინაგანი რაობა. კაფკას პროზის სპეციფიკა მას უნდა გამოიყენოს იმის საჩვენებლად, რომ შემოქმედებითს ეფექტს მწერალმა შეიძლება მიაღწიოს სინამდვილის სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმებით გამოხატვის დროსაც. ამ მო-

[1] Сучков Б. Лики времени, Москва, 1969, стр. 75-76.

მენტს ბრეჰტი ხაზს უსვამს, რადგან, როგორც ვიცით, ყოველგვარი პირობითობის წინააღმდეგ გადაჭრით გამოდიოდა ლუკაჩი. მაგრამ ამჯერად ბრეჰტი საკითხს არ აყენებს ძირითად ასპექტში – როგორი იყო კაფკას მხატვრული ხილვის საფუძველი, ცხოვრებისა და ადამიანის როგორ გაგებაზე აღმოცენდა მისი პარაბოლურ-იგავური ფორმები, სახეები და პერსონაჟები. ესაა მიზეზი იმისა, რომ ბრეჰტი ამ ფორმებისა და სახეების ბუნებასაც არ გვიხსნის (შესაძლებელია, ეს არც უცდია მას).

ავტორი წერილისა „რეალიზმის სიფართოვე და მრავალმხრივობა", როგორც აღნიშნული გვაქვს, არ ზღუდავდა ხელოვანს მხატვრული ასახვის პორცესში, თუკი ეს ასახვა ობიექტური სინამდვილის მხატვრულ შემეცნებას გულისხმობდა და საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნისაკენ იყო მიმართული. რეალისტი მწერლისათვის ორგანულია როგორც მხატვრულად გადმოცემული და შემოქმედებითად გააზრებული ემპირიულ-დოკუმენტური მასალა, ასევე ცხოვრებისეული შინაარსით სავსე სიმბოლიკურ-ალეგორიული სახეები. თომას მანის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, შეიძლება სინამდვილის „სიმბოლური გააქტიურება" იმ მიზნით, რომ „ჩაიხედო... სულიერისა და იდეების სფეროში". ამგვარი „ჩახედვა" მწერალს საშუალებას აძლევს სინამდვილის ობიექტური კანონზომიერებანი უპირატესად მხატვრული აბსტრაქციის ისეთ ფორმებში წარმოადგინოს, როგორიცაა ფილოსოფიური დიალოგი და შინაგანი მონოლოგი, პირობითი გარემო და სიმბოლური სახე, ალეგორიული სურათი და გროტესკული პერსონაჟი... ყველაფერი მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებაზეა დამოკიდებული. სპეციფიკურია კაფკას წერის მანერაც. მაგრამ სინამდვილის „სიმბოლური გააქტიურების" მის გზას სინამდვილის დეფორმაციამდე და დაშლამდე მივყავართ. ისევ თომას მანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი პერსონაჟები „უსახო ჩრდილები" და „მოარული ალეგორიებია". „კაფკას ყველა სახე, – წერს დ. ზატონსკი, – არის სიმბოლო მრავალმნიშვნელოვანი, ბუნდოვანი, ძნელად მისაწვდომი. ისე როგორც სიმბოლისტებთან, მათ გარეგან აღნიშვნას არა აქვს დიალექტიკური კავშირი შინაარსთან. ფორმა და შინაარსი გათიშულია. ამიტომ გარეგანი აღნიშვნა, როგორც წესი, მხოლოდ „იეროგლიფია", საერთოდ

მიღებული აზრით, უშინაარსო".[1] კაფკას სიმბოლიკა ქვეცნობიერისა და ინტუიციურის სიმბოლიკაა. ბრეჰტის მხატვრული სამყარო სწორედ ქვეცნობიერისა და ინტუიციურის წინააღმდეგაა მიმართული.

სუბიექტივიზმის ცალკეული რეციდივები, რაც ნაწილობრივ ლუკაჩის წინააღმდეგ მიმართული ცხარე პოლემიკის ბრალია, ვერ ამცირებენ ბრეჰტის თეორიულ შეხედულებათა პროგრესულ მნიშვნელობას. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ბრეჰტს არ დაუწერია სპეციალური გამოკვლევები ცალკეულ მწერლებსა და ლიტერატურულ სკოლებზე, კრიტიკილ წერილებსა და ფრაგმენტებში კი შესაძლებელია ყველა საკითხი არ იყოს სრულად გაშუქებული. რომ ბრეჰტის შეხედულებები 30-იანი წლების ბოლოსათვის ძირითადად სწორია და ჩვენთვის მისაღები, ამას ადასტურებს ის დასკვნებიც, რომელიც ბრეჰტმა აღნიშნული დისკუსიიდან გამოიტანა, კერძოდ, დასკვნები რეალიზმის თეორიისა და რეალისტური თეატრის პრობლემებზე. დიდი დისკუსია რეალიზმის შესახებ ლიტერატურაში, — წერს ბრეჰტი, — რომელიც საბჭოთა კავშირში დაიწყო და საერთაშორისო მნიშვნელობისა გახდა, რამდენიმე მნიშვნელოვან შედეგამდე მივიდა. კერძოდ: საკმარისი არაა მხოლოდ განცდის, სულიერი ტკივილის, ადამიანის ფსიქიკური რეაქციების ჩვენება. აუცილებელია ასახვის ობიექტი იყოს პრაქტიკულად მოქმედი ადამიანი, რომელიც ადამიანთა საზოგადოების წევრია. მწერალს უნდა ესმოდეს, რომ სოციალური გარემოსა და საზოგადოებრივი ფაქტორების გარეშე ადამიანის ფსიქიკა არ არსებობს. გარდა ამისა, დასძენს ბრეჰტი, რეალისტი მწერალი არ უნდა დაკმაყოფილდეს მხოლოდ იმის მითითებით, რომ კაპიტალიზმის პირობებში ადამიანი ვერ ახერხებს საკუთარი შესაძლებლობების გამომჟღავნებას. საკმარისი არაა იმის აღნიშვნა, რომ კაპიტალისტურმა ექსპლოატაციამ დააკნინა და გააუფასურა ადამიანი. რეალისტმა, ამბობს ბრეჰტი, უნდა იცოდეს, რომ კაპიტალისტური წარმოების პროცესშიც იწრთობა ადამიანი, მაღლდება მისი კლასობრივი შეგნებულობა, ადამიანი არ მოქმედებს როგორც მანქანა ან მექანიზმის ნაწილი.[2]

ბრეჰტი მოითხოვს „მებრძოლ რეალიზმს, რომელიც მიმარ-

---

[1] Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма, Москва. 1972, стр. 71. 108.

[2] Brecht, Schriften zur Literatur, II, 55, 56, (A)

თულია სინამდვილის დაფარვის, ჭეშმარიტების გაბუნდოვნების წინააღმდეგ", „შეუპოვარ რეალიზმს", რომელიც ექსპლოატაციასა და ჩაგვრას ამხელს, „დასწყევლის და შეაჩვენებს კაპიტალიზმს". მისივე სიტყვებით, „მებრძოლი რეალისტური ნაწარმოებების შექმნისათვის საჭიროა ცოდნა, კონკრეტული ცოდნა, სახელდობრ, ეკონომიური და ისტორიული მეცნიერების ცოდნა..." ეს უნდა კარგად გაიგონ ხელოვნების იმ თეორეტიკოსებმა, რომლებიც შემოქმედებითს პროცესს ქვეცნობიერებას უკავშირებენ. ბრეჰტის აზრით, შემოქმედებითს პროცესში ზოგი რამ ქვეცნობიერის ელემენტად გვეჩვენება, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. თუ ქვეცნობიერს გავყვებით, მაშინ მხოლოდ შეცდომებსა და სიცრუეს მივიღებთ. „საზოგადოებისათვის კარგი ნიშანი არ არის, როცა სიმართლეს მხოლოდ არასრულწლოვანები და მთვრალები ამბობენ...".[1]

თავის თეორიულ შეხედულებებს ბრეჰტი აჯამებს ვრცელ ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილში „შენიშვნები რეალისტურ მეთოდზე" (1940). წერილის ერთ-ერთი ძირითადი დებულება ასეთია: მწერალი, რომელიც ისტორიულად დრომოჭმულ სოციალურ სინამდვილეს ემსახურება, ვერ გრძნობს მისი კლასის მოახლოებულ აღსასრულს და ვერ ახერხებს თვალი გაუსწოროს რეალურ სინამდვილეს, არ შეიძლება რეალისტი იყოს. რეალიზმის დადგინება და აღმავლობა დაკავშირებულია მხოლოდ იმ კლასთან, რომელიც ისტორიულად მზადაა წარმართოს საზოგადოებრივი ცხოვრება. მხოლოდ ამ საფუძველზე შეიქმნება „დიდი ყოველმხრივი, შემოქმედებითი რეალიზმი, რომელიც საზოგადოების ყველა სფეროს მოიცავს".[2]

აქ ბრეჰტი ასახელებს გერჰარტ ჰაუპტმანს, რომელმაც რთული შემოქმედებითი გზა განვლო. წერილის ავტორი განიხილავს „ფეიქრებს" და სწორად შენიშნავს იმ მსოფლმხედველობრივ-მეთოდოლოგიურ წინააღმდეგობებს, რომელიც ამ ნაწარმოებში აისახა. კერძოდ, ბრეჰტის დაკვირვებით, თავისთავად რეალისტურია მისი თემა, კლასობრივი ბრძოლის სურათები, მაგრამ მთლიანად ნაწარმოები ნატურალისტურია, ვინაიდან მეტაფიზიკურად არის გაგებული სოციალური ძალები და მათი შემოქმედება. ბრეჰტი იმასაც შენიშნავს, რომ „ფეიქრების"

---

[1] იქვე, გვ. 100.

[2] Brecht, Notizen über realistische Schreibweise (ibidem, 119, 121-122...)

შემდეგ ჰაუპტმანის შემოქმედებაში იმატა მისტიციზმმა, შესუსტდა კრიტიკული სული, გაძლიერდა ბედისწერა და განგება. ჰაუპტმანი თანდათან დასცილდა რეალიზმს.[1]

ბრეჰტი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ნამდვილი რეალისტისათვის საკმარისი არაა სოციალური მოვლენის შემჩნევა და ფიქსირება. საჭიროა მათი ანალიზი საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტურ კანონზომიერებათა მიხედვით. გრძნობადი აღქმით დაკმაყოფილება, სინამდვილის შეზღუდვა მხოლოდ იმით, რაც შეგრძნებებში გვეძლევა, ნატურალიზმამდე და სენსუალიზმამდე მიგვიყვანს, „ნატურალიზმი კი ისე ჰგავს რეალიზმს, როგორც სოფისტიკა დიალექტიკას; უკეთესად რომ ვთქვათ, როგორც ვულგარული მექანისტური მატერიალიზმი დიალექტიკურ მატერიალიზმს" – შენიშნავს ბრეჰტი. მისივე სიტყვებით, „სენსუალიზმიც არაა თავისთავად რეალიზმის დამახასიათებელი ნიშანი... გრძნობათა ორგანოების გაღიზიანების ნაცვლად, ვკითხულობთ წერილში, უმჯობესია მწერალმა შეძლოს მკითხველში აბსტრაჰირების უნარის გაღვივება, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებრივი პროცესის გაგებისათვის. რეალიზმი არ მოითხოვს ფანტაზიისა და გამოგონების გამოთიშვას. „მწერალს უფლება აქვს გამოიყენოს ყოველგვარი საშუალება, რაც კი საჭიროა სინამდვილის დაუფლებისათვის", იმეორებს ბრეჰტი. სანიმუშოდ იგი ასახელებს ანატოლ ფრანსის რომანს „პინგვინების კუნძული", რომლის „რეალიზმს სრულიადაც არ ვნებს ფანტასტიკური სამოსელი" და სერვანტესის „დონ კიხოტს", რომელიც ბრეჰტის სიტყვებით, რეალისტური ნაწარმოებია, ვინაიდან რაინდობისა და რაინდული სულის დრომოჭმულობას გვიჩვენებს, თუმცაღა კარგად ვიცით, რომ რაინდებს არასდროს უბრძოლიათ ქარის წისქვილების წინააღმდეგ.

სინამდვილის სწორი და მაღალმხატვრული ასახვისათვის ორგანულია რეალისტური დეტალი. რეალისტური დეტალით, – წერს ბრეჰტი, – კონკრეტულ გარემოსა და სიტუაციაში შეიძლება მივაღწიოთ ისეთ განზოგადებას, როგორსაც ვერასდროს მივიღებთ, ცალკეული მოვლენებისა და საგნების დეტალური აღწერითაც კი.[2]

---

[1] Brecht, Notizen über realistische Schreibweise (ibidem, 120.)

[2] Brecht, Notizen über realistische Schreibweise (ibidem, 127-128, 125; BBA, 159/80, 159/81)

წერილში გამეორებულია, ზოგჯერ გავრცობილიც, ის აზრები, რომელიც ბრეჰტმა „დას ვორტის“ ფურცლებზე გაშლილი დისკუსიის გამო გამოთქვა. მწერალი, მაგალითად, კვლავ მოითხოვს შეისწავლონ მხატვრული აზროვნების ძველი მეთოდები და ფორმები, „ძველი ტექნიკა“. „ძველ ტექნიკას“, – წერს ის, – ერთ დროს შეეძლო შეესრულებინა გარკვეული საზოგადოებრივი ფუნქციები, ახლა კი აღარ ძალუძს ახალი ფუნქციების შესრულება. მიუხედავად ამისა, უნდა ვიცოდეთ, რომ ახალი ფუნქციები შერეულია ძველთან და ჩვენთვის აუცილებელია ძველი ტექნიკის შესწავლა“. ბრეჰტს ადვილად მიაჩნია იმის დადგენა, თუ რამდენად სწორად არის ასახული გარკვეული ისტორიული ეპოქა ამა თუ იმ ნაწარმოებში, როგორც ის ამბობს, შეიძლება ნაწარმოების „სარკეში“ ჩახედვა და ისტორიული სინამდვილის დანახვა, მაგრამ ეს „სარკე“ სინამდვილის მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთს დაგვანახებს და არ გამოდგება სხვა მონაკვეთების ჩვენებისათვის. ყოველ ისტორიულ ეპოქას თავისი გარკვეული „სარკე“ აქვს, „სარკე“, რომელიც მხატვრული ელემენტების, ტექნიკური დეტალების მთელ სისტემას გულისხმობს. ბრეჰტს საჭიროდ მიაჩნია ძველი სისტემების შესწავლა, ძველი და ახალი სისტემების შედარება, მოძველებული და თანამედროვე ტექნიკის შეპირისპირება და ამ გზით ოპტიმალური კრიტერიუმების დადგენა. დაუშვებელია, დასძენს ბრეჰტი, ერთი ან რამდენიმე მწერლის „ავტორიტეტული სახელით“ დაკმაყოფილება, მათი მეთოდის „საყოველთაო ნორმად“ გამოცხადება. ძველი მემკვიდრეობისადმი ასეთი დამოკიდებულება სიკეთეს არ მოგვიტანს. თუ წარსულის კულტურა „მკვდარ სინამდვილედ“ ვაქციეთ, ეს თანამედროვე კულტურული პროცესის ხელოვნურად შეჩერება და გაუფასურება იქნება, – დაასკვნის წერილის ავტორი. სანიმუშოდ იგი ერთმანეთს ადარებს ბალზაკსა და დიკენსს, შილერსა და ბიუხნერს, გამოჰყოფს მათი შემოქმედებითი მეთოდის ზოგიერთ სპეციფიკურ ნიშანს და დასძენს: „მათი რეალიზმის საზოგადოებრივი ფუნქცია იცვლება, ისტორიულია და შედარებითი, მათი რეალიზმი სხვადასხვა ფორმისა და სიძლიერისაა“.

„შენიშვნები რეალისტურ მეთოდზე“ მთავრდება მეცხრე ნაწილით, რომლის სათაურია „რეალიზმის ყოველმხრივობა“. წერილის ამ დასკვნით ნაწილში ვკითხულობთ: „რეალისტი

რეალისტურად მოქმედებს ყოველი მიმართულებით: თავისი მკითხველის მიმართ, საკუთარი მეთოდის მიმართ, თავისი თემატური მასალის მიმართ. ის ითვალისწინებს მკითხველის საზოგადოებრივ მდგომარეობას, კლასობრივ პოზიციას, მის დამოკიდებულებას ხელოვნებისადმი, მის აქტუალურ მიზნებს. რეალისტი მწერალი ამოწმებს საკუთარ კლასობრივ პოზიციას... ის არ წყვეტს მკითხველს კონკრეტულ სინამდვილეს, არ უპირისპირებს მას საკუთარ სამყაროს, არ იქცევა საგნებისა და მოვლენების საზომად, არ ცდილობს შექმნას საგანგებო ფონი, განსაკუთრებული კოლორიტი... თავის ცოდნას არ ამოწურავს გრძნობადი შთაბეჭდილებებით... პრაქტიკითა და მეცნიერული ცოდნით ამოწმებს შეცნობილ სინამდვილეს... ის სინამდვილეს ხედავს სქემატიზმის, ყალბი იდეოლოგიისა და ცრურწმენების წინააღმდეგ ბრძოლაში, ის სინამდვილეს ხატავს მის მრავალფეროვნებასა და მრავალწახნაგოვან განვითარებაში, მოძრაობასა და წინააღმდეგობრივობაში. მისთვის ხელოვნება არის ადამიანთა ისეთი პრაქტიკა, რომელსაც თავისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები, თავისი ისტორია აქვს".[1]

ასე მსჯელობს ბრეჰტი ხელოვნების თეორიულ საკითხებზე 1940 წელს. როგორი ფრაგმენტული და წყვეტილიც უნდა იყოს იგი, აშკარაა, რომ გერმანელი მწერალი დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის საფუძველზე ამუშავებს რეალიზმის რთულ პრობლემებს. ისიც უდავოა, რომ იგი კარგად იცნობს და სათანადოდ იყენებს საბჭოთა ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის მიღწევებს, გამოცდილებას. ყოველივე ამას ადასტურებს 30-იანი წლების მიწურულისა და 40-იანი წლების დასაწყისის ბევრი სხვა კრიტიკული შენიშვნა, ფრაგმენტი და ჩანაწერიც, რომლებშიც უშუალოდ სოციალისტური რეალიზმის პრობლემებია დასმული. სავსებით კანონზომიერია, რომ ზოგიერთ მათგანს სათაურიც კი „სოციალისტური რეალიზმი" აქვს. აქედან ყურადღებას იქცევს ფრაგმენტი წერილისა „გადასვლა ბურჟუაზიული რეალიზმიდან სოციალისტურ რეალიზმზე" და განსაკუთრებით შენიშვნები, რომლებიც გაერთიანებულია სათაურით — „სოციალისტური რეალიზმის შესახებ".[2]

---

[1] Brecht, Notizen über realistische Schreibweise (ibidem, 129; BBA, 159/84.)

[2] Brecht, Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus, Schriften zur Literatur..., ll. 133-136; Brecht, Über sozialistischen Realismus, S. 136-140, BBA.159/12-13.

თავი IV

სოციალისტური რეალიზმი – „ეპიკური" დრამისა და თეატრის შემოქმედებითი მეთოდი

„სოციალისტური რეალიზმის ცნება, – წერს ბრეჰტი, – მხოლოდ მაშინაა აზრიანი, პრაქტიკული, ქმედითი, როცა ის დროისა და ადგილის მიხედვით არის დაკონკრეტებული. სოციალისტური რეალიზმის ცნება გულისხმობს, რომ იქ, სადაც სოციალიზმი შენდება, მწერალი მხარს უჭერს ამ მშენებლობას, ამ მიზნით სწავლობს და ასახავს სინამდვილეს... ხოლო იქ, სადაც ბრძოლაა სოციალიზმისათვის, მხარს უჭერს ამ ბრძოლას, ამ მიზნით სწავლობს და ასახავს სინამდვილეს. სოციალისტური რეალიზმის ცნება გულისხმობს შესანიშნავ კრიტერიუმებს. რომლებიც არ მიეკუთვნებიან მხოლოდ ესთეტიკურისა და ფორმალურის სფეროებს"... ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სოციალიზმისათვის ბრძოლაში, სოციალიზმის მშენებლობაში საჭირო არაა ესთეტიკური და სხვა იდეოლოგიური კრიტერიუმები, პირიქით, შენიშნავს ბრეჰტი, „უაღრესად საჭიროა, მაგალითად, ხელოვნება, შემოქმედებითი მუშაობის ფართოდ გაშლა..." ამ ასპექტში, ბრეჰტის აზრით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კულტურულ მემკვიდრეობას. მის სწორად შეფასებასა და გამოყენებას, ბრეჰტი კვლავ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ სოციალისტური რეალიზმი მოითხოვს ყველა იმ მხატვრულ ფასეულობათა ათვისებას, რომელიც კაცობრიობამ შექმნა. იგი მკაცრად ილაშქრებს იმ კრიტიკოსთა წინააღმდეგ, რომლებიც ახალი, სოციალისტური ლიტერატურისათვის „განსაკუთრებულ ფორმას" ეძებენ და უარს ამბობენ მხატვრული აზროვნების მონაპოვარზე „ბურუუაზიული ფორმის" გამო. ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობა ხელოვნებაში, არსისა და მოვლენისა ფილოსოფიაში ბრეჰტს ესმის მარქსისტულ-დიალექტიკურად, ე. ი. როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობა, რომელიც „განუყოფელი ერთიანობა კი არ არის, როგორც ლუკაჩი განმარტავდა, არამედ

ისეთი ერთიანობაა, რომლისთვისაც განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს შინაგან წინააღმდეგობას. ბრეჰტი აქ არსებითად მიჰყვება ლენინის ცნობილ დებულებებს: დაპირისპირებულთა ერთიანობა (იგივეობა) პირობითი, დროებითი გარდამავალი და ფარდობითია. დაპირისპირებულთა ერთიანობა, გარკვეული აზრით, არის წინააღმდეგობრივი, ერთმანეთის გამომრიცხველი, დაპირისპირებული ტენდენციების აღმოჩენა ყველა მოვლენასა და ბუნების პროცესებში, საკუთრივი მნიშვნელობით დიალექტიკა არის წინააღმდეგობათა კვლევა თვით საგნების არსში.[1]

სწორედ ამ ცენტრალური ფილოსოფიური პრობლემის ანტიმეცნიერულმა გაგებამ მიიყვანა ლუკაჩი და მისი ჯგუფი რეალიზმის მცდარ კონცეფციამდე, რომელზეც ზევით გვქონდა საუბარი. ვერნერ მიტენცვაი, რომელმაც სპეციალური შრომა მიუძღვნა ბრეჰტისა და ლუკაჩის თეორიულ შეხედულებათა შეპირისპირებას, ამასთან დაკავშირებით წერს: „ბრეჰტი მიჰყვება მარქსისტულ დიალექტიკას და ყოველთვის იქიდან გამოდის, რომ სინამდვილის ეს ორივე მხარე (არსი და მოვლენა – ზ. ჯ.) ერთმანეთს კი არ ფარავენ, არამედ ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან. ლუკაჩს კი აბსოლუტურ გაგებამდე აჰყავს არსისა და მოვლენის ერთიანობა, ბრეჰტიც მოითხოვს ხელოვნების ნაწარმოებში დაპირისპირებულ მხარეთა დიალექტიკურ ერთიანობას, მაგრამ ამასთანავე ის კი არ სპობს წინააღმდეგობას, არამედ იყენებს მას საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შეცნობისათვის...".[2]

ბრეჰტმა კარგად იცის, რომ სინამდვილის შემეცნება „არ არის უბრალო, პირდაპირი, სარკისებურ-მკვდრული აქტი", რომ შემეცნების რთულ პროცესში არის შესაძლებლობა „ფანტაზია გასცილდეს ცხოვრებას", „აბსტრაქტული ცნება, იდეა გარდაიქმნას ფანტაზიად" (ლენინი), ამიტომ დოგმატური რეალიზმის სინამდვილისადმი მოჩვენებით ერთგულებას, ბრეჰტი უპირისპირებს ასახვის ისეთ ფორმას, რომელიც სინამდვილეს უბრალოდ კი არ იმეორებს, არამედ აქტიურადაა მიმართული ასახული ობიექტისადმი, რათა გარდაქმნას და დაიმორჩილოს

---

[1] В. И. Ленин. О литературе и искусстве, Москва. 1957, стр. 32, 33.

[2] Mitterzwei, W. Die Brecht – Lukacs – Debatte, „Sinn und Form", erstes Heft, 1967, S. 256.

იგი, ბრეჰტის მხატვრული სახეები ქმედითი მხატვრული სახეებია (brauchbare Abbilder), რომლებმაც საგნები და მოვლენები დაპირისპირებულთა მთლიანობაში და მომავლის განასერში უნდა გვიჩვენოს. იგი ამბობს: „ჩვენმა კრიტიკოსებმა ბრძოლის პირობები უნდა შეისწავლონ და აქედან განავითარონ ესთეტიკა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი ესთეტიკა არ გამოგვადგება, ვინაიდან ჩვენ ვიბრძვით". ბრეჰტისათვის ფორმალიზმია, როგორც „მარადუცვლელი შინაარსისათვის ახალი ფორმების ძიება", ასევე „ახალი შინაარსისათვის ძველი ფორმის შენარჩუნება". იგი საკუთარ წარსულს იხსენებს: „მე თვითონ ლიტერატურისა და თეატრის ყველა სფეროში მოღვაწეობა ძველი, კონვენციონალური ფორმებით დავიწყე. ეს იყო სიმღერა და ბალადა ლირიკაში, დრამაში – ხუთმოქმედებიანი პიესა, რომელშიც საზოგადოებრივი გარემო იყო აღწერილი, რომანში – მრავალგზის გადაკვანძული ფაბულა. მაგრამ ბრძოლამ მაიძულა ახალი ფორმები მომენახა. წერის ძველი მეთოდი ხელს მიშლიდა ბრძოლაში. მე, სწორედ მე, წერის ბევრი მანერა შევისწავლე, მაგრამ ჩემთვის უცხოა ყოველი მათგანის ისეთი შეფასება, რომელიც მხედველობაში არ იღებს ბრძოლის მოთხოვნილებებს".[1] იგივე აზრები რამდენადმე უფრო ვრცლადაა გადმოცემული „სამუშაო ჟურნალში". 1938 წლის 3 აგვისტოს ჩანაწერში ვკითხულობთ: „რადგან ჩემს სფეროში ნოვატორი ვარ, ზოგიერთი ისევ გაჰყვირის, რომ მე ფორმალისტი ვარ. ისინი ვერ პოულობენ ძველ ფორმებს ჩემს ნაწარმოებებში, კიდევ უფრო ცუდი, პოულობენ ახალ ფორმებს და ფიქრობენ, რომ სწორედ ეს ფორმები მაინტერესებს. მაგრამ მე ყველას ვუჩვენე, რომ ფორმალურს ყველაზე ნაკლებად ვაფასებ. სხვადასხვა დროს ვსწავლობდი ლირიკის, პროზის, დრამტურგიის, თეატრის ძველ ფორმებს და მათზე უარს ვამბობდი მაშინ, როცა ისინი ხელს მიშლიდნენ მეთქვა ის, რისი თქმაც მინდოდა".[2]

შენიშვნებში „სოციალისტურ რეალიზმზე" ბრეჰტი კვლავ ეხება ტრადიციის საკითხს, კერძოდ, მე-19 საუკუნის კრიტიკულ რეალიზმს (ბრეჰტი „ბურჟუაზიულ რეალიზმს" ხმარობს) და ცდილობს რამდენადმე მაინც დასძლიოს ის ცალმხრივობა, რომელიც ადრინდელ წერილებში შეინიშნებოდა. „კარგად

[1] Brecht, Schriften zur Literatur..., II, S. 139.
[2] Brecht, Arbeitsjournal, erster Band, S. 225.

ვიცით, — წერს შენიშვნების ავტორი, — რა დადებით მომენტებს სთავაზობს ჩვენს ბრძოლას ის მეთოდი, რომლითაც გასული საუკუნის ბურჟუაზიული რომანია დაწერილი. მე ეს მეთოდი შევისწავლე, რამდენადაც შევძელი, მაგრამ ვხედავ მის მნიშვნელოვან უარყოფით მომენტებსაც. ამან განაპირობა ჩემი რთული მიმართება ბურჟუაზიული ლიტერატურის რეალისტებისადმი. მე მათ ვაღიარებ, მიყვარს ზოგიერთი ნაწარმოები, ვსწავლობ კიდეც მათგან, ვცდილობ მივაღწიო იმ დონეს, რომელსაც დასავლურმა სამყარომ მათში მიაღწია. მაგრამ საჭიროა აგრეთვე უფრო მაღალ დონეზე ახვიდე"...[1] ბრეჰტი დარწმუნებულია, რომ უფრო მაღალ დონეზე ასვლა შეიძლება მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის გზით.

თეორიული პრინციპების მეცნიერულად დასაბუთება საქმის ერთი მხარეა. არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ამ პრინციპების შემოქმედებითს პრაქტიკაში ხორცშესხმასა და რეალიზაციას. ორი ათეული წლის გამოცდილებით ვიცი, — წერს ბრეჰტი, — რომ სწორად ჩამოყალიბებული თეორიული პრინციპი მიზანს ვერ მიაღწევს, თუ ის ასევე სწორად არ განხორციელდა ცხოვრებაში. ყოველი ახალი ამოცანა ახალ მეთოდებს მოითხოვს. ამიტომ, შენიშნავს ბრეჰტი, მხატვრულად ასახულმა სინამდვილემ საზოგადოებრივი ზემოქმედების ფუნქცია რომ შეასრულოს, საჭიროა ასახვის ფორმებისა და ხერხების მუდმივად სრულყოფა. ცხოვრების განვითარება და ცვალებადობა მხატვრული ფორმების მრავალფეროვნებას, განახლებასა და სრულყოფას მოითხოვს. ბრეჰტი სულ უფრო ხშირად იმეორებს თავის ერთ-ერთ ძირითად თეზისს: „ეპიკური" არაარისტოტელური დრამისა და, თეატრის გზა, მხოლოდ ერთ-ერთი გზაა ხელოვნებაში, რომელმაც „დიდი მოვლენები დიდ მასშტაბებში" უნდა გვიჩვენოს, ეს გზა გულისხმობს ძველი და ახალი ფორმების გამოყენებას, ცნობილი ექსპერიმენტების გაგრძელებას, რათა მივაღწიოთ ხელოვნების ზემოქმედებას საზოგადოებაზე. მხოლოდ და მხოლოდ დიდი საზოგადოებრივი ფუნქციის შესრულებისათვის ესაჭიროება „ეპიკურ" თეატრს იმის მიღწევა, რომ პრაქტიკულად შევაერთოთ სულიერი აღზრდისა და ესთეტიკური ტკბობის მოთხოვნები. „ეპიკურმა" ხელოვნებამ უნდა მიაღწიოს ესთეტიკურ ტკბობას „გაუცხოების" საფუძველზე

[1] Brecht, Schriften zur Literatur..., I, S. 139.

(„ექსპერიმენტული თეატრის შესახებ“, 1939). 1941 წლის 12 იანვარის ჩანაწერითაც ბრეჰტი გვაფრთხილებს: „ყოველგვარი განხილვის დროს უნდა გვახსოვდეს, რომ არაარისტოტელური თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მხოლოდ – ერთ-ერთი ფორმაა. იგი ემსახურება გარკვეულ საზოგადოებრივ მიზნებს და არა აქვს უზურპატორული მნიშვნელობა. მე პირადად შემიძლია არისტოტელური თეატრი ზოგიერთი წარმოდგენების დროს არაარისტოტელურთან ერთად გამოვიყენო“...[1] და მართლაც, როგორც ვიცით, ბრეჰტი არისტოტელურ პიესებსაც წერს („ქალბატონ კარარის თოფები“, „შიში და სიღატაკე მესამე იმპერიისა“ და სხვ.), ტრადიციულ-დრამატულ ნაწარმოებებში „ეპიკურ“ ელემენტებსაც იყენებს („დედა კურაჟი და მისი შვილები“, „გალილეის ცხოვრება“ და სხვ.), ტიპურ „ეპიკურ“ პიესებშიც მიმართავს ხოლმე „არაეპიკურ“ პასაჟებს და ა. შ. „ეპიკურ“ თეატრს, – წერს ბრეჰტი, – ადვილად განასხვავებ სხვა თეატრებისაგან, მაგრამ არა კრიტერიუმების განსაზღვრული რაოდენობის საფუძველზე, არამედ მათი გამოვლენის კონკრეტული ფორმების მიხედვით. ეს პრობლემა ადვილად წყდება ყოველდღიურ ბრძოლაში: ვიყენებთ მას, რაც გვეხმარება და თავიდან ვიცილებთ, რაც ხელს გვიშლის. ბრეჰტისათვის „ახალი თეატრის აგება ნიშნავს, – შეუცვალო საზოგადოებრივი ფუნქცია არსებულ თეატრს, ძველ თეატრს, – წერს ის, – უნდა წავართვათ გარკვეული თეატრალური საშუალებები და დავაკისროთ მათ ახალი ამოცანები. ახლის გადმოცემის ფორმა ძველთან პოლემიკას გულისხმობს. „მაშასადამე, დაასკვნის ის, საჭიროა ვფლობდეთ პრინციპების გამოყენების ხელოვნებას“. წერილში, რომლის სათაურია „პრინციპების გამოყენების შესახებ“, ვკითხულობთ: „ერთადერთი პრინციპი, რომელსაც ჩვენ არასოდეს შევბღალავთ, არის: ყველა პრინციპი დაექვემდებაროს საზოგადოებრივ ამოცანას, რომლის შესრულება ყოველი ნაწარმოებით უნდა ვცადოთ...“.[2]

ბრეჰტი გვაფრთხილებს, რომ ბურჟუაზიული თეატრის მიღწევათა გამოყენება პროლეტარიატის რევოლუციური მიზნებისათვის არ არის იოლი საქმე, როგორც ეს ზოგიერთს ჰგონია. ფორმალური ძიებანი, სტილის აღრევა, ახალი მოდური ფორ-

[1] Brecht, Arbeitsjournal, erster Band, S. 225.
[2] Brecht, Schriften zum Theater...III, S. 130 (A).

მები, უცნაურობანი და ტრიუკები საქმეს ვერ უშველის. ფორმალური ექსპერიმენტები უაზრობამდე მიგვიყვანს ენის სფეროშიც. „დრამატურგის ენა, — წერს ბრეჰტი, — არაა ფორმალური საქმე... გაურკვეველ მეტყველებას გაურკვეველი აზროვნება და გაურკვეველი გრძნობა შეესატყვისება. ენა არ შეიძლება გაუმჯობესდეს მხოლოდ ენის სფეროდან. ენა რომ უკეთესი იყოს, აზროვნება უნდა გაუმჯობესდეს“...[1]

1. ბრეჰტი და ტრადიცია

ჰანს აისლერს ერთ-ერთ საუბარში უთქვამს: კლასიკოსებს მრავალჯერ ვკითხულობ. ყოველი წაკითხვისას „ვიცვლი სათვალეს, რომელიც ჩემი საკუთარი სათვალე კი არ არის, არამედ საზოგადოებრივი განვითარების სათვალეა“. ამ სიტყვებს სიამოვნებით გაიმეორებდა ბერტოლტ ბრეჰტიც, რომელსაც თავისი „საზოგადოებრივი განვითარების სათვალე“ აქვს, როცა გერმანულ კლასიკურ ლიტერატურაზე მსჯელობს. რამდენადმე მოულოდნელია, მაგრამ ფაქტია, რომ ბრეჰტს ამ სფეროში ერთობ ცოტა აქვს დაწერილი. მაგალითად, მის ვრცელ მემკვიდრეობაში ვერ იპოვით რამდენადმე ვრცელ წერილს ან კონკრეტულ შენიშვნას, რომელშიც გოეთეს რომელიმე ნაწარმოებია გარჩეული. უფრო მეტი აქვს დაწერილი შილერზე. მიუხედავად ამისა, თავისუფლად შეიძლება იმის თქმა, რომ მთელი შემოქმედების მანძილზე გერმანული კლასიკური მწერლობა მისი ყურადღების ცენტრშია. შექსპირის დრამატურგიასთან ერთად, გოეთე-შილერის მემკვიდრეობა ბრეჰტის შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი თეორიული წყაროა.

სპეციალურ გამოკვლევებში დაძებნილია პარალელები ბრეჰტისა და შილერის პიესებს შორის. ამ ასპექტში განხილულია არა მარტო „სასაკლაოების წმინდანი იოჰანა“ და „სიმონა მაშარის ზმანება“, არამედ „დაფდაფი ღამით“ და „ქალაქების ჯუნგლებში“. ზოგიერთი ისე შორს მიდის, რომ „დედა კურაჟესაც“ შილერის „ვალენშტაინთან“ შეპირისპირების პლანში განიხილავს.[2] ვერნერ მიტენცვაი სამართლიანად უარყოფს იმ

[1] Brecht, Schriften zum Theater..., III, 132, 140 (A).

[2] Hartung, Günter, Brecht und Schiller („Sinn und Form“, Sonderheft, I, 1966.

მოსაზრებას, თითქოს ბრეჰტი ცალკეულ სცენებსა და პერსონაჟებს, ზოგჯერ მთელ კლასიკურ ნაწარმოებებსაც მხოლოდ „პაროდიული მიზნებით“ იყენებს.[1]

ჩვენ უკვე მივუთითეთ იმაზე, რომ ბრეჰტი 20-იან წლებში სწორად ვერ აფასებდა გერმანული კლასიკური ლიტერატურის ცალკეულ ნიმუშებს, მაგალითად, შილერის პიესებს. 30-იანი წლებიდან არსებითად იცვლება მისი დამოკიდებულება კლასიკური მემკვიდრეობისადმი. რეალიზმის მეთოდოლოგიურ საკითხებზე მუშაობის პერიოდში იგი კრიტიკულად აფასებს თავისსავე ადრეულ შემოქმედებას, სრულყოფს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის თეორიას, მეცნიერულად სწავლობს კლასიკურ ნაწარმოებებს, ცდილობს შემოქმედებითად გამოიყენოს წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის ათვისების ლენინური პრინციპი. რამდენიმე მაგალითი.

1941 წელს ბრეჰტს წაუკითხავს ანდრეას შტრაიჰერის „შილერის გაქცევა შტუტგარტიდან“. ამასთან დაკავშირებით „სამუშაო ჟურნალში“ იმავე წლის 9 მაისს ჩაუწერია: „ვკითხულობ „შილერის გაქცევას შტუტგარტიდან“, ვინიშნავ მუშაობის მეთოდიდან გამომდინარე განსხვავებას არისტოტელურ და არაარისტოტელურ დრამატურგიას შორის. შილერი ქმნის დრამატულ სცენებს, წერს მონოლოგებს, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს „მშვენიერებას“. შეგნებულად გამოჰყოფს საკუთარ ეფექტებს. ყველაფერი გამიზნულია იქეთკენ, რომ წარმოიშვას აღტაცება, აღფრთოვანება, თავდავიწყება როგორც მორალურად, ასევე ესთეტიკურად. ამაღლებული ხასიათები, დაძაბული სიტუაციები, რიტორიკული აფეთქებები, ძლიერ ვნებათა დემონსტრირება, სუნთქვის შემკვრელი კონტროვერსა – ყოველივე ეს ძლიერ ზემოქმედებას აღწევს...“ ბრეჰტის სიტყვებით, შილერი ყოველთვის დიდხანს ეძებს ისეთ „თემას“ და მოქმედებას, რომლებიც შეძლებენ მისი ემოციების „გამოხატვას“. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, ვკითხულობოთ „ჟურნალში“, თითქოს შილერს არ აინტერესებს რეალური ურთიერთობანი, არც მგზნებარე პროტესტი და კონკრეტული ქმედება, მისთვის მთავარია თეატრი, თემისა და ემოციების შერჩევა თეატრისათვის, რომლის გამოც ის წერს, აქედან გამომდინარე, მართალია, სინამდვილე ასაზრდოვებს ხელოვნებას, ხელოვნებას კავშირი

[1] Mittenzwei W. Brechts Verhältins zur Tradition, S. 155.

აქვს სინამდვილესთან, მაგრამ სინამდვილე მთლიანად განწირულია ხელოვნებისათვის.

შემდეგ ბრეჰტი თავის შემოქმედებითს მეთოდს უპირისპირებს შილერის „ერთგულებას იდეისადმი“ და წერს „თუ რა შორსა ვარ აღნიშნული თვალსაზრისიდან იქიდანაც ჩანს, რომ „დიდი სცენის“ შექმნის იდეა სრულიად მოულოდნელად ჩემთვის აღმოჩნდა ახალი რამ, საინტერესო ექსპერიმენტი. მე ჩვეულებრივ დიდ ყურადღებას ვაქცევ მოტივირებას, ბევრს ვფიქრობ იმაზე, თუ რამდენი ეპიზოდის ჩვენებაა საჭირო ჩემთვის ცნობილი მოვლენებიდან და ა. შ. მაგრამ რამდენადაც ვიცი, არასოდეს მიცდია დამეხვეწა რეპლიკები ანდა გამეძლიერებინა სცენური მოქმედების პათოსი. ვიწყებ პირველითა და ვამთავრებ ბოლო წინადადებით ისე, რომ არ გამოვტოვებ რაიმე აუცილებელს, არც რომელიმე ნაწილს ვაქცევ განსაკუთრებულ ყურადღებას. ჩემი ვარაუდით, სწორედ ესაა ეპიკურად ძლიერი მანერა. ეპიკოსისათვის ყოველი დეტალი თითქმის თანაბრად ძვირფასია. სახეს, სურათს მე მხოლოდ ასახული ობიექტის მიხედვით ვაკრიტიკებ“[1] (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).

„ჟურნალის“ ციტირებული გვერდი პირდაპირი მითითებაა იმისა, რომ ბრეჰტი კლასიკოსების (ამ შემთხვევაში შილერის) მეშვეობით ცდილობს „ეპიკური“ მეთოდის შემოწმებას. ამავე დროს ამ მსჯელობაში ძნელი არ არის ამოვიკითხოთ ენგელსის ცნობილი აზრები შილერზე დრამაში მოქმედების გაშლის შილერისეულ მანერაზე. ენგელსი ფერდინანდ ლასალს, „ფრანც ფონ ზიკინგენის“ ავტორს ძირითად ნაკლოვანებად უთვლის იმას, რომ „შილერისებურად წერს“, რომ „ინდივიდებს ეპოქის სულის უბრალო რუპორებად“ წარმოგვიდგენს. ენგელსი ლასალს ურჩევს „იდიალურის უკან ნუ დაივიწყებს რეალურს, შილერის უკან შექსპირს“. კერძოდ, გლეხთა რევოლუციური მოძრაობის ამსახველ დრამაში, ენგელსის აზრით ლასალს უნდა ეჩვენებინა მაშინდელი პლებეური ფენების ცხოვრება. რაც გამოაცოცხლებდა დრამას, შექმნიდა ფონს თავად-აზნაურთა ეროვნული მოძრაობის წარმოდგენისათვის.[2]

მარქსი და ენგელსი დრამების აბსტრაქტულ-დემოკრატიულ პათოსს, „ოცნებას განუხორციელებელ იდეალებზე“ უპი-

---

[1] Brecht, Arbeitsjournal, I, S. 281, 282.

[2] Маркс К. и Энгельс Ф. об искусстве, т. 1, М., 1957, стр. 26, 31.

რისპირებდნენ შექსპირისეული რეალიზმის ცხოვრებისეულ ძალას და ქმედით ხასიათს, რევოლუციური დრამის ისტორიაში უპირატესობას ანიჭებდნენ შექსპირისეულ ხაზს, შილერიზაციაზე მაღლა შექსპირიზაციას აყენებდნენ. ამავე ხაზის უპირატესობას აღიარებს ბრეჰტიც, რომელიც „ეპიკური" საყრდენების ძიებამ ადრევე მიიყვანა შექსპირამდე. ამავე ასპექტში უნდა გავიგოთ ის შეფასებაც, რომელიც ბრეჰტმა გოეთესა და შილერს მისცა „შენიშვნებში რეალისტურ მეთოდზე" (1940). „უეჭველია, ვკითხულობთ „შენიშვნებში", გოეთეს პერსონაჟები შეუდარებლად უფრო ნამდვილია, ვიდრე შილერისა. გოეთე დიდი რეალისტი იყო ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. ის იყო წარმომადგენელი თავისი კლასის რევოლუციური ძალებისა, რომლებიც ცნობილია ბუნებისმეტყველებისადმი თავდადებით"... შილერზე კი იქვე ნათქვამია: „...რაც უფრო მეტად იწურებოდა ბურჟუაზიის სოციალური რევოლუციური ძალები, მთავრდებოდა მათი ისტორია, მით უფრო ცალმხრივი, უსიცოცხლო, არარეალური და იდეის მიხედვით მოქმედნი ხდებოდნენ შილერის პერსონაჟები...".[1]

ბრეჰტი ხშირად ადარებს თავის „ეპიკურ" სტილს კლასიკოსთა წერის მანერას, რათა იპოვოს შეხების წერტილები და ახლებურად გაიზიაროს განმასხვავებელი მომენტები. მისი ზოგიერთი გამონათქვამი, კერძოდ აზრები შილერზე ფრაგმენტულია და შეიძლება ცალმხრივადაც მოგვეჩვენოს, მაგრამ ფაქტია, რომ შემოქმედებითი აზროვნების შედეგია. ამასთანავე, რაც უფრო კრიტიკულად აფასებს თავის ძველ თეორიულ შეხედულებებს, მით უფრო ახლოს მიდის კლასიკურ მემკვიდრეობასთან. 40-იანი წლებიდან იგი ახლებურად კითხულობს გოეთეს „ფაუსტს", შილერის დრამებს, საგანგებოდ სწავლობს გოეთესა და შილერის წერილებს, რომლებშიც „ეპიკურისა" და „დრამატულის" საკითხებია განხილული. ამაზე მრავალი საგანგებო მითითებაა „სამუშაო ჟურნალშიც". „ვკითხულობ გოეთე შილერის მიმოწერას", იგი პირველად გამოვიყენე მოხსენებისათვის, გავეცანი ლუკაჩის წერილს „გოეთე-შილერის მიმოწერა" და ა. შ.[2] 1948 წლის 9 იანვრის ჩანაწერი კი არის ვრცელი ამონაწერი შილერის 1797 წლის 26 დეკემბრის წერილიდან გო-

[1] Brecht, Schriften zur Literatur..., II, S. 118-119, (A) BBA, 159-76.
[2] Brecht, Arbeitsjournal, II, S. 804, 807.

ეთესადმი. ამ ამონაწერს ჩვენც მთლიანად მოვიყვანთ, რადგან გოეთე – შილერის მიმოწერა, კერძოდ, აზრები ეპოსსა და დრამაზე „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული კონცეფციის ერთ-ერთი წყაროა. შილერი წერს გოეთეს: „...დრამატული მოქმედება ჩემ წინ მოძრაობს, ეპიკურის გარშემო კი მე თვით ვმოძრაობ... ჩემი აზრით, ამ განსხვავებას დიდი მნიშვნელობა აქვს. როცა მოვლენა ჩემ წინ მოძრაობს, მაშინ მთლიანად შებოჭილი ვარ მასში მოცემული აზრით. ჩემი ფანტაზია კარგავს თავისუფლებას, წარმოიშობა და გვეუფლება ხანგრძლივი მოუსვენრობა, იძულებული ვარ ობიექტთან დავრჩე, ვეღარ ვახერხებ მოხედვას, დაფიქრებას, რადგან უცხო ძალას ვემორჩილები, მაგრამ როცა თვით ვმოძრაობ მოვლენის გარშემო, რომელიც ვერსად გამექცევა, შემიძლია ჩემს ნებაზე ვიყო, სუბიექტური საჭიროების მიხედვით, ნებისმიერი დროით დავყოვნდე, უკან დავრჩე, წინ წავიდე და ა. შ. ეს ძალიან კარგად შეესატყვისება წარსულის ცნებას, რაც უძრაობად შეიძლება წარმოიდგინო, და თხრობის ცნებას, ვინაიდან მთხრობელმა უკვე დასაწყისში და შუაში იცის დასასრული და, შესაბამისად მისთვის ერთი ფასი აქვს მოქმედების ყოველ მომენტს. ამგვარად იგი ყოველთვის ინარჩუნებს მშვიდ თავისუფლებას“...[1]

ბრეჰტის „სამუშაო ჟურნალში“ შილერის წერილიდან მხოლოდ ეს ნაწყვეტია მოყვანილი. ჩვენ საჭიროდ მიგვაჩნია განგვაგრძოთ ციტირება, რადგან მასში ადვილად ამოვიკითხავთ გერმანელ კლასიკოსთა იმ აზრებს სიტყვაკაზმულ მწერლობაზე, კერძოდ, დრამატულ და ეპიკურ ხელოვნებაზე, რომელთა გამოძახილიც ბრეჰტის ესთეტიკურ ნაწერებშიც ისმის. როგორც ვთქვით, გოეთე-შილერის მიმოწერას ბრეჰტი ინტენსიურად სწავლობს 40-იან წლებში (ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ბრეჰტი მას ადრე არ იცნობდა). ამასვე ადასტურებს მაქს ფრიშიც, რომელიც 1948 წლის „დღიურში“ წერს: ჰერლიბერგში (შვეიცარია) ბრეჰტის სამუშაო ოთახი სახელოსნოს ჰგავდა. აქ იყო წიგნებით სავსე ყუთები, გერმანული, ინგლისური და ამერიკული გაზეთები, ფურცლები, ფოტო-სურათები, საბეჭდი მანქანა... იმ წიგნებს შორის, რომელთაც ბრეჰტი მაშინ ამუშავებდა, იყო გოეთე-შილერის მიმოწერაც. „ბრეჰტი მიკითხავდა იქედან

---

[1] Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, erster Band, Insel-Verlag, S. 455-456.

იმ ადგილებს, რომლებიც დრამატულსა და ეპიკურს შეეხება“...[1]

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ გოეთე-შილერის მიმოწერა უშუალოდ არის გამოყენებული ბრეჰტის „მცირე ორგანონში“ (1948), ამ თავისებურ თეატრალურ-ესთეტიკურ „პოეტიკაში“, რომელშიც შეჯამებული და გაერთიანებულია ავტორის სხვადასხვა დროს, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად გამოთქმული აზრები და შენიშვნები, „მცირე ორგანონის“ 50-ე ნაწილში საგანგებო ავტორისეული მითითებაცაა ამაზე.[2]

„... პოეზია, ვკითხულობთ შემდეგ შილერის წერილში, როგორც ასეთი, ყველაფერს აზრობრივად თანამედროვეს ხდის და ამდენად ეპიკოსსაც აიძულებს გაათანამედროვოს მომხდარი ფაქტი. ამასთანავე მას უფლება არა აქვს წარსულობის ხასიათი წაშალოს. პოეზია, როგორც ასეთი, ყოველივე ახლანდელს წარსულად აქცევს და (იდეალურის მემკვეობით) გვაშორებს ყოველივეს, რაც ახლოს არის. ამგვარად იგი აიძულებს დრამატურგს ჩვენსკენ მომართული სინამდვილე რამდენადმე შორს გვიჩვენოს და მასალის საწინააღმდეგო სულს პოეტური თავისუფლება მიანიჭოს...“ შილერს კანონზომიერად მიაჩნია „ეპიკური“ ელემენტები დრამაში და დრამატული – ეპოსში. „ისინი ერთიმეორეს უნდა მოემსახურონ ისე, რომ გვარის მიმართება სახისადმი არ შეიცვალოს“... „ერთიმეორის მომსახურება“ არ უნდა გადაიზარდოს აღრევასა და საზღვრების მოშლაში...

შილერის ციტირებულ წერილს ბრეჰტი ასეთ კომენტარს უკეთებს: „შილერი საოცრად ნათლად ხედავს დიალექტიკას (წინააღმდეგობრივ კავშირს) ეპოსისა და დრამის ურთიერთდამოკიდებულებაში. ჩემი საკუთარი მითითებები ეპიკურ თეატრთან დაკავშირებით ხშირად გაუგებარია, ვინაიდან ისინი კრიტიკული და წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. ამავე დროს ისინი მთლიანად მიმართულია ჩემი დროის დრამატული ხელოვნების წინააღმდეგ, რომელსაც ხელოვნურად არადიალექტიკურად განიხილავენ ხოლმე. არსებითად კი საჭიროა ეპიკური ელემენტი კვლავ იქნას შეტანილი წერის დრამატულ მანერაში, მიუხედავად მისი წინაღმდეგობრივი ხასიათისა...“[3]

---

[1] Erinnerungen an Brecht, Leipzig, S. 143.

[2] Brecht, Kleines organon für das Theater (A), Schriften zum Theater..., VII. S. 41.

[3] Brecht, Arbeitsjournal, II, S. 803.

ასეთივე კომენტარი შეიძლებოდა გაეკეთებინა ბრეჰტს „ჰამბურგის დრამატურგიის“ 48-ე ნაწილისათვის, რომელშიც გამართლებულია მხატვრულ ნაწარმოებში ეპიკურისა და დრამატულის თანაარსებობა. ლესინგს, რომელსაც ბრეჰტი დიდროსთან ერთად „დიდ განმანათლებელს“ უწოდებს და „რევოლუციური ბურჟუაზიული ესთეტიკის ფუძემდებლად“ თვლის, ეს ნაწილი დაწერილი აქვს ფრანგი თეატრმცოდნის წინააღმდეგ, რომელიც თავს ესხმოდა ევრიპიდეს დრამატული ნორმების დარღვევის გამო. ფრანგ კრიტიკოსს არ მოსწონს, რომ ევრიპიდე უგულებელყოფს დრამატული კვანძისა და დაძაბულობის საჭიროებას პიესაში, რომ მაყურებელს ყოველთვის წინასწარ მიუთითებს იმ მიზანზე, რომელიც პიესის ხასიათს განსაზღვრავს. ლესინგი, რომელსაც „არისტოტელური პრინციპების მიხედვით ჟანრების თეორიის კოდიფიცირებას მიაწერენ ხოლმე“ და „ჟანრების თეორიის დამფუძნებლადაც აცხადებენ“ (ასე აკეთებს, მაგალითად ლუკაჩი), ამის თაობაზე წერს: ბოლოს და ბოლოს რას მიქვია ჟანრების შერევა? სასწავლო წიგნებში ჩვენ მათ მკაცრად ვმიჯნავთ ერთმანეთისაგან, მაგრამ როცა გენიოსი მაღალი იდეალების გამო რამდენიმე ჟანრს ერთ ნაწარმოებში გამოიყენებს, უნდა დავივიწყოთ სასწავლო წიგნები და უნდა მოვიძიოთ მხოლოდ ის, მიაღწია თუ არა ავტორმა მაღალ იდეალებს. რა საინტერესოა იმის კვლევა, ევრიპიდეს რომელიმე პიესა მთლიანად მოთხრობაა თუ მთლიანად დრამა?“...[1] საერთოდ უნდა გვახსოვდეს, რომ „ეპიკურის“ ცნება ჰომეროსიდან ბრეჰტამდე იცვლებოდა, ისტორიულად კონკრეტდებოდა. მართალია, ამ ცნების შინაარსი ყოველთვის გულისხმობს თხრობას, ჩვენებას, ობიექტურ სიმშვიდეს, ახსნას, აღწერას და ა. შ., მაგრამ იცვლებოდა ცნების არსი, იცვლებოდა მისი გამოხატვის ფორმები, იცვლებოდა „ეპიკურის“ ფუნქციები, მიზნები და ამოცანები. ამ თვალსაზრისით ზოგიერთი საინტერესო მომენტია ხაზგასმული პაოლო კიარინის კრიტიკულ წერილში „ლესინგი და ბრეჰტი“.[2]

მაშასადამე, შეიძლება იმის თქმა, რომ ბრეჰტი ლესინგისა და შილერის კვალდაკვალ ასაბუთებს ეპიკური ელემენტე-

---

[1] Lessings Werke in fünf Bänden, Vierter Band – „Hamburgische Dramaturgie“, Weimar, 1959, S. 240.

[2] Chiarini, Paolo. Lessing und Brecht („Sinn und Form“, zweites Sonderheft, 1957).

ბის საჭიროებას დრამაში. ამავე დროს მან კარგად იცის, რომ მათი დასაბუთების საფუძველი და არგუმენტაცია მას არ გამოადგება. ახალი მსოფლმხედველობა ახლებურად აშუქებს შემოქმედებითი ოსტატობის საკითხებსაც. როგორც ვერნერ მიტენცვაი ამბობს, 20-იან წლებში „ეპიკურის“ ბრეჰტისეული კონცეფცია ფორმალური იყო. მაშინ იგი დიობლინის რომანს „ვალენშტაინს“ უფრო მაღლა აყენებდა, ვიდრე შილერის ამავე სახელწოდების დრამატულ ტრილოგიას. ამ დროს მისთვის მთავარი იყო ჩვენ მიერ უკვე ციტირებული ფორმულა „ეპიკურისა“, რომელიც დიობლინს ეკუთვნის: „ეპოსი, განსხვავებით დრამატულისაგან, შეიძლება, ასე ვთქვათ, მაკრატლით დავჭრათ ნაწილებად, რომლებიც სავსებით სიცოცხლისუნარიანი დარჩებიან“. უფრო გვიან, როგორც ვნახეთ, „ეპიკური ნაწილები“ ბრეჰტმა დიალექტიკურად დააკავშირა ერთმანეთთან, ისინი ახალი მიზნებისათვის გამოიყენა.

„ეპიკური“ დრამის თეორიისა და პრაქტიკისათვის ასევე შემოქმედებითად აითვისა ბრეჰტმა გოეთეს ცნობილი დებულება ე. წ. თეატრალურ პიესაზე. ეკერმანთან საუბარში გოეთეს უთქვამს: „როცა პიესა კითხვისას ჩვენზე გავლენას ახდენს, გვგონია რომ, ასეთივე იქნება იგი სცენაზეც. არა, სასცენო პიესა სულ სხვაა. პიესა, რომელიც ავტორის თავდაპირველი ჩანაფიქრითა და მისი ოსტატობით სცენისათვის არაა დაწერილი, ვერც მიაღწევს სცენამდე. როგორც არ უნდა ვეცადოთ, ასეთ ნაწარმოებში მაინც არის რაღაც საწინააღმდეგო, არაორგანული...“ გოეთე აქ ასახელებს „გიოც ფონ ბერლიჰინგენს“, რომელიც, მისი აზრით, არ არის თეატრალური პიესა, რადგან ძალიან დიდია და თეატრალურად ნაკლებად ეფექტური, განსაკუთრებით პირველი ნაწილი. ეკერმანის კითხვაზე, რა არის საჭირო იმისათვის, რომ პიესა თეატრალური იყოს, გოეთე უპასუხებს: „პიესა უნდა იყოს სიმბოლური. ეს ნიშნავს: ყოველი მოქმედება თავისთავად უნდა იყოს მნიშვნელოვანი, ამავე დროს მიზნად უნდა ისახავდეს უფრო დიდ ამოცანას...“ (ხაზი ჩემია — ზ. ჭ.). მისივე თქმით, ამის კარგი მაგალითია მოლიერის „ტარტიუფი“.[1]

გარდასულ საუკუნეთა შემოქმედებითი ნიმუშების გაცოცხლება და ახლებურად ამეტყველება ბრეჰტის სტიქია იყო. ამიტომ წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის სწორ აღქმასა

[1] Goethes Gespräche mit Eckermann, Berlin, 1955, S. 233.

და შეფასებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა „ეპიკური“ დრამის თეორიასა და პრაქტიკისათვის. დოკუმენტურად დადასტურებულია, რომ ბრეჰტი დიდი მონდომებით სწავლობდა როგორც მარქსიზმ-ლენინიზმსა და კლასიკურ გერმანულ კულტურას, ასევე ანტიკურ ლიტერატურასა და ისტორიას, რენესანსულ ხელოვნებასა და განმანათლებლურ რეალიზმს. ცოცხალი ლიტერატურული ტრადიციაა მისთვის არისტოფანეს კომედია და სოფოკლეს ტრაგედია, არისტოტელეს „პოეტური ხელოვნება“ და განმანათლებლური დრამა, შექსპირის ტრაგედიები და მოლიერის კომედიები. იგი დიდად აფასებდა სერვანტესსა და სვიფტს, ვიიონსა და ჰელდერლინს, დიდროსა და ლესინგს... კარგად იცოდა ძალა იმ ეროვნული მემკვიდრეობისა, რომელიც გოეთესა და შილერის სახელებთანაა დაკავშირებული. ვაიმარელ კლასიკოსებზე, განსაკუთრებით გოეთეზე, მას ძალიან ცოტა აქვს დაწერილი. ეს უნდა ავხსნათ იმ დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით, რომლითაც ბრეჰტი „ფაუსტის“ ავტორს სწავლობდა. ეს გრძნობა კიდევ ერთხელ გამოვლინდა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა სამშობლოში დაბრუნებულმა მწერალმა ახალი საზოგადოებრივი თვალსაზრისით შეაფასა გოეთეს შემოქმედება და „პრაფაუსტის“ დადგმაზე იმუშავა რამდენიმე წელიწადს.

კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისებისა და ტრადიციისადმი დამოკიდებულების საკითხებს ჩვენ აქ უფრო ვრცლად ვერ განვიხილავთ. ცალკეული საკითხები ამ სფეროდან გარჩეულია ვერნერ მიტენცვაის დასახელებულ შრომაში – „ბრეჰტის დამოკიდებულება ტრადიციისადმი“. ჩვენ მათ შევეხეთ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გვაინტერესებს შრომაში დასმული პრობლემის კიდევ ერთი ასპექტი, სახელდობრ, ტრადიციის რომელი ფესვები, მემკვიდრეობის რომელი ფაქტორები, ეროვნული კულტურის რომელი ძალები მოქმედებენ ბრეჰტის შემოქმედებით განვითარებაზე, „ეპიკური“ დრამის თეორიასა და პრაქტიკაზე. მიუხედავად ცალკეული შეცდომებისა, რომელთაც გზადაგზა ვეცნობოდით, ბრეჰტი ძირითადად სწორი მეთოდოლოგიური პოზიციიდან აფასებს წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობას. იგი მკაცრად აკრიტიკებს თეოდორ ადორნოსა და ჰერბერტ მარკუზეს ნიჰილისტურ თეორიას, უარყოფს ლუკაჩის ფორმალისტურ-დოგმატურ კონცეფციას, აგრეთვე

ვულგარულ-სოციოლოგისტურ და მოდერნისტურ შეხედულებებს ხელოვნებასა და მის ტრადიციებზე. კლასიკური მემკვიდრეობის კრიტიკული ათვისების კონკრეტულ ნიმუშებს ბრეჰტი პოულობს ლენინის ცნობილ შრომებში. მათ შორის წერილებში ლევ ტოლსტოიზე. გავიხსენოთ ერთი ადგილი ლენინის წერილიდან – „ლ. ნ. ტოლსტოი“: „გარდაიცვალა ტოლსტოი და წარსულს ჩაბარდა რევოლუციამდელი რუსეთი, რომლის სისუსტე და უძლურება გამოჩნდა გენიალური ხელოვანის ფილოსოფიაში და გამოიხატა ნაწარმოებებში. მაგრამ მის მემკვიდრეობაში არის ის, რაც წარსულს არ გაჰყოლია და მომავალს ეკუთვნის. ამ მემკვიდრეობას იღებს და ამ მემკვიდრეობაზე მუშაობს რუსეთის პროლეტარიატი“.[1] ბრეჰტი სწორედ „კულტურულ მემკვიდრეობაზე მუშაობას“ მოითხოვს.

ა. კლასიკური პიესების „ეპიკური გადამუშავება"

„კულტურულ მემკვიდრეობაზე მუშაობის“ სპეციფიკური ფორმაა ცნობილი ნაწარმოებების, თემებისა და სიუჟეტების „ეპიკური დამუშავება“, რასაც ბრეჰტი მიმართავს ხოლმე. იგი სავსებით კანონზომიერია „ეპიკური“ დრამის ავტორისათვის, რომლისთვისაც არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს თემისა და ფაქტის სიახლეს, მოქმედების დაძაბულობასა და დრამატული კვანძის მოულოდნელობას. „ეპიკური“ დრამის ავტორი იმ ცნობილ ნაწარმოებსა თუ თემას „ამუშავებს“, რომელიც თანამედროვეობას ეხმიანება. „დამუშავება“ კონკრეტულ-ისტორიული სიტუაციის მიხედვით ხდება და მიზანს მხოლოდ მაშინ აღწევს, როცა მკითხველზე (მაყურებელზე) იდეური ზემოქმედება საყოველთაო ფაქტია. ძველი ამბის, ანტიკური სიუჟეტის კლასიკური თუ შექსპირისეული თემის „ეპიკური დამუშავება“ ბრეჰტს საშუალებას აძლევს სრულად გამოიყენოს „გაუცხოების ეფექტის“ მთელი სისტემა. „დამუშავებულ“ პიესებში დრამატურგი აღწევს აქტუალური თემის „ძველი ფორმით“ „გაუცხოებას“, კლასიკური მოტივის ახლებურად აჟღერებას, ფორმისა და შინაარსის მხატვრულ მთლიანობას. „დამუშავებული“ პიესები აფართოვებს „ეპიკური“ თეატრის რეპერტუარს, რომელიც ყოველთვის

[1] В. И. Ленин. О литературе и искусстве, Москва. 1957, стр. 209.

კონკრეტული ისტორიული სინამდვილის მოთხოვნებს უნდა პასუხობდეს.

ბრეჰტს საკმაოდ ბევრი ცნობილი პიესა აქვს „ეპიკურად დამუშავებული“, მათ შორის სოფოკლეს „ანტიგონე“ (1947), „ჰოფმაისტერი“ (1950), „კორიოლანი“ (1952-53წწ.), მოლიერის „დონ-ჟუანი“ (1952) და სხვ. „ანტიგონე“ მან სცენისათვის ფრ. ჰელდერლინის თარგმანის მიხედვით „დაამუშავა“, „ჰოფმაისტერი“ ლენცის პიესის მიხედვით შექმნილი „ეპიკური“ პიესაა, „კორიოლანი“ შექსპირის პიესის თავისებური ვარიანტია და ა. შ. „ამგვარი დამუშავება“, – წერს ბრეჰტი შენიშვნებში „ანტიგონეზე“, – არაა უჩვეულო ლიტერატურაში, გოეთემ გადაამუშავა ევრიპიდეს „იფიგენია“, კლაისტმა მოლიერის „ამფიტრიონი“. ეს გადამუშავებული ვარიანტები ხელს არ უშლის ორიგინალური ნაწარმოებების განცდას“.

„გადამუშავებულ“ პიესებს ბრეჰტი კლასიკური მემკვიდრეობისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების ასპექტში განიხილავს. „გადამუშავებული პიესების“ კრებულს, მაგალითად, დართული აქვს შესავალი წერილი „შეშინება კლასიკურობით“ (1954), რომელშიც ვკითხულობთ: უნდა დავგმოთ ტრადიცია, რომელიც კლასიკური ნიმუშების მიმბაძველობასა და ასლის გადაღებას გულისხმობს. ეს „მხოლოდ ვნებს და აყალბებს კლასიკურ ნაწარმოებებს“. მიმბაძველებსა და ასლის გადამღებთ მტვრის ის ლაქებიც გადმოაქვთ, რომლებიც თანდათან ემჩნევა კლასიკურ ნიმუშებს, ასე ვთქვათ, ჩვენი უყურადღებობის გამო“. ბრეჰტი უარყოფს კლასიკური ნაწარმოებების ფორმალისტური „განახლების“ ცდებს, რასაც წარმავალი ბურჟუაზია მიმართავს ხოლმე. ეს პროცედურა, შენიშნავს ბრეჰტი, დაახლოებით იმას ჰგავს, როცა ცდილობენ „ცუდად დაკონსერვებული ხორცი ცხარე საკმაზითა და წვენებით კვლავ გემრიელი გახადონ“.[1]

კლასიკურ ნაწარმოებებს ზოგჯერ ერთგვარი შიშითაც შეჰყურებენ. მიზეზი ამგვარი შიშისა, ბრეჰტის აზრით, „ნაწარმოების კლასიკურობის ყალბი, ზერელე გაგებაა“. იგი იქვე განმარტავს: კლასიკური ნაწარმოებების სიდიადეს ადამიანური სიდიადე განსაზღვრავს და არა გარეგანი სიდიადე წინწკლებში. სცენაზე წარმოდგენის ტრადიცია, რაც კარგა ხანია საჯარო თეატრმა დანერგა, წარმავალი ბურჟუაზიის თეატრებში კიდევ უფრო

[1] „Einschüchterung durch die Klassizität“ (Brecht, Stücke, II, Bearbeitungen, S. 5-8.

დამორდა ამ ადამიანურ სიდიადეს. ამას ხელი შეუწყო ფორმალისტების ექსპერიმენტებმა. დიდი ბურჟუაზიული ჰუმანისტების ნამდვილი პათოსი ჰოჰენცოლერნების ყალბმა პათოსმა შეცვალა, იდეალის ადგილი იდეალიზირებამ დაიკავა, აღმაფრენისა – მოჩვენებითობამ, ზეიმისა – შელამაზებამ და ა. შ. წარმოიშვა ყალბი სიდიადე... თუ ჩვენ შეგვაშინებს კლასიკურობის ყალბი, ზედაპირული, დეკადენტური, მეშჩანური გაგება, მაშინ ვერასოდეს შევძლებდით დიდი ნაწარმოებების ცოცხალ, ადამიანურ განსახიერებას".[1]

რას ნიშნავს კლასიკური ნაწარმოების „ეპიკური დამუშავება?" პასუხისათვის განვიხილოთ „ანტიგონე" და „კორიოლანი".

მეორე მსოფლიო ომში გერმანიის „მატერიალური და სულიერი ტოტალური კატასტროფის" შემდეგ, – ამბობს ბრეჰტი 1948 წლის შენიშვნებში „ანტიგონეზე", – ბუნებრივია იგრძნობოდა მისწრაფება განახლებისადმი, მაგრამ მაშინ „განახლების წყურვილი" მეტად გაურკვეველი იყო და როგორც ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში „დიდ გაუგებრობებს" ვხვდებოდით, ზოგჯერ მწერლის სიტყვებით, ისიც კი არ იცოდნენ, „რა იყო ძველი და რა ახალი", ერთმანეთში ირეოდა „ძველის დაბრუნებისა და ახლის დაწყების შიში". ასეთ ვითარებაში, პირველივე წლებში ომის დამთავრებიდან მთავარი იყო „ნაციზმის სულიერი და შეგნებული დაძლევა", ახლისათვის ბრძოლა, ხელოვნების ცხოვრებასთან დაკავშირება. ჩვენს ხელოვნებას, – წერს ბრეჰტი, – „მხოლოდ მაშინ შეეძლება გზა გაიკაფოს და განვითარდეს, თუ ახლის ძიებაში მოსახლეობის მოწინავე ნაწილს გაჰყვება".[2] მაშინდელ ვითარებაში, ომით გამოწვეული ნგრევის შემდეგ, როცა „არათუ შენობა, არამედ ადგილიც კი არ იყო", ბრეჰტმა შეარჩია ცნობილი ამბავი – ანტიგონეს დრამა, რადგან, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მასალით იგი გარკვეულ აქტუალობას აღწევდა, ხოლო ფორმალისტურად საინტერესო ამოცანებს სახავდა". ამავე დროს „თემატურ" – პოლიტიკურად თავისთავად ისახებოდა ანალოგია თანმიმდევრობასთან. ანალოგია, ცხადია, არ ნიშნავდა იმას, რომ ანტიკური დრამის საშუალებით როგორღაც გერმანული წინააღმდეგობის ფრონტის მებრძოლები გაცოცხლდებოდნენ, მაგრამ აშკარაა ისიც, რომ

[1] „Einschüchterung durch die Klassizität" (Brecht, Stücke, II, Bearbeitungen, S. 7-8.
[2] იქვე, გვ. 8-10.

ნაჩვენები იქნებოდა „ძალადობის გამოყენების როლი სახელმწიფოს მმართველთა გახრწნის დროს.“

ბრეჰტის „ანტიგონე“ იწყება პატარა სცენით, პროლოგით, რომელიც 1945 წლის აპრილის ერთ დღეს გვიჩვენებს. ამით, ამბობს ავტორი, „დასმულია აქტუალურობის წერტილი და მინიშნებულია სუბიექტური პრობლემა“. შემდეგ „ობიექტურად იშლება“ საკუთრივ ანტიგონეს დრამა და „შესაძლებელი ხდება სახელმწიფოებრივი საქმიანობის ობიექტური ჩვენება“, რადგან ძველი პიესის ისტორიული ამბავი და მთავარი პერსონაჟის ბედი „არ არის ერთი და იგივე“. მოქმედების ობიექტურად გაშლასა და ჩვენებას, ბრეჰტის აზრით, ეხმარება აგრეთვე „ეპიკური სახის ფორმალური ელემენტები“, რაც თეატრალურად თავისთავად საინტერესოა. ელინური დრამატურგიის „ეპიკურ ელემენტებად“, „ანტიგონეს“ შენიშვნებში, ბრეჰტი ასახელებს „სხვადასხვა სახის გაუცხოებას“, კერძოდ ჩანართებს ქოროსათვის, რითაც მწერალი ცდილობს რამდენადმე მაინც „გადაარჩინოს ქმედების თავისუფლება“. ლაპარაკია ავტორის დამოკიდებულებაზე ნაწარმოებში წარმოდგენილი ამბისა თუ მოქმედებისადმი. შესაძლებელია ავტორი უშუალოდ გაჰყვეს ამბის თხრობას, ან მოქმედების განვითარებას, უშუალო მონაწილე იყოს მისი, ანდა პირიქით, ავტორი შეგნებულად ცდილობდეს თავისი „ობიექტური პოზიციის“ დაცვას, ყოველთვის გარკვეული მანძილიდან უყურებდეს ფაქტსა თუ მოვლენას, სხვადასხვა კუთხით აშუქებდეს მას, ისე რომ, არ დაკარგოს „ქმედების თავისუფლება“.

ანტიკურ თემაზე მუშაობის დროს ბრეჰტს, როგორც თვითონ ამბობს, არ ჰქონია ფილოსოფიური ინტერესები, არც „ანტიკური სამყაროს სულის შებღალვა“ სურდა. ძველი ნაწარმოები ანტიგონეზე მხოლოდ იმდენად მაინტერესებდა, რამდენადაც მას ჩვენთვის რაიმეს გაკეთება შეეძლო, – წერს იგი. თუ რას ნიშნავს ეს „რაიმე“, ჩვენთვის ცნობილია. აქ დავუმატებთ იმას, რომ ძველი თემის ახლებური დამუშავებისთვის მან არამხოლოდ შინაარსობრივად მისაღები ნაწარმოები გამონახა, არამედ შინაგანი სტრუქტურითა და მხატვრულ საშუალებათა თვალსაზრისითაც საინტერესო ნიშნებს მიაგნო. სოფოკლეს პიესამ იგი მიიზიდა „ეპიკური“ დრამისათვის აუცილებელი მოქმედების ჩვენების ობიექტური მანერითა და ეპიკური მხატვრუ-

ლი „ელემენტებით“. „ელემენტთა“ შორის იგი როგორც ვნახეთ, ასახელებს „გაუცხოების“ ზოგიერთ მომენტს. ამავე მიზნით დაურთო მან პიესას პროლოგი. ცნობილია, რომ მხატვარ კასპარ ნეერთან მუშაობის პროცესში ბრეჰტმა სცენისათვის თეატრალურად დაამუშავა პიესის ყოველი დეტალი, რეჟისორული მიზანსცენები და რეკვიზიტი, გრიმი და კოსტუმები. ეს მოხდა 1948 წელს, ამიტომ „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენისათვის განახლებულ და ამგვარად დამუშავებულ „ანტიგონეს“ მან „ანტიგონეს 1948 წლის მოდელი“ უწოდა. სამიოდე წლის შემდეგ თვით ბრეჰტმა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ცვლილება შეიტანა პიესაში. 1951 წელს გრაიცში „ანტიგონეს“ დადგმისათვის ახალი პროლოგი დაწერა და უარი თქვა ძველზე, რადგან, როგორც ჩანს, 1945 წლის ვითარებით შემოზღუდვა ერთობ ვიწროდ ეჩვენა, ან საერთოდ არ ჩათვალა საჭიროდ. ახალი პროლოგი წარმოადგენს ტირეზიას როლის შემსრულებლის (იგი ანტიგონესა და კრეონს შორის დგას სცენაზე) მიმართვას მაყურებლისადმი. ავტორი ტირეზიას მეშვეობით მაყურებელს (მკითხველს) აცნობს მოქმედ პირებს – ანტიგონეს – „ოიდიპოსის დიდგვაროვან შთამომავალს“ და კრეონს – „ქალაქ თებეს ტირანს“, რომელიც „მტაცებლურ ომს აწარმოებს შორეულ არგოსის წინააღმდეგ“. ანტიგონე „უმხედრდება არაადამიანურ კრეონს“, ტირანი „ანადგურებს“ მას, მაგრამ თვითონაც იღუპება ამ ომში. ავტორი მიმართავს ყველას, „გაიხსენონ მსგავსი მაგალითები უახლოესი წარსულიდან“ და ნუ მოეჩვენებათ უჩვეულოდ „ამ ათასწლოვანი ლექსის მაღალფარდოვანი ენა“.[1] გასაგებია, თუ რას ნიშნავს ომგამოვლილი გერმანელისათვის „ახლო წარსულის გახსენება“ და აქედან სათანადო დასკვნების გამოტანა. ანტიგონეს თემა აქტუალური გახდა არა მარტო თვით თემის ხასიათითა და განახლებით, არამედ თემის „ეპიკური დამუშავებითაც“. კერძოდ, ისე როგორც სხვა პიესებში (მაგალითად, „კავკასიურ ცარცის წრეში“) აქაც პროლოგში ბრეჰტი რამდენიმე შტრიხით ქმნის თანამედროვე ფონს, რომლის გამუქებისათვის ანტიკურ თემას იყენებს, და პირიქით, სოფოკლეს „ანტიგონეს“ განახლება რომ ვინმეს თვითმიზანი არ ეგონოს, „დამუშავებას“ იწყებს ერთი ეპიზოდით, რომელსაც 1945 წლის აპრილით ათარიღებს. ამ ეპიზოდისა და ანტიგონეს თემის ურთიერთმიმართება სავ-

[1] Neuer Prolog zu „Antigone“ (ibidem , S. 112-113).

სებით ლოგიკურია. „გაუცხოების“ ბრეჰტისეული მეთოდი აქაც მიზანს აღწევს: თემა უაღრესად აქტუალურია, მისი დამუშავება კი – რეალისტური.

ბრეჰტზე უფრო ადრე ანტიგონეს თემა გამოიყენეს ვალტერ ჰაზენკლევერმა („ანტიგონე“, 1947) და ჟან ანუიმ („ანტიგონე“, 1942). მათ, შესაბამისად, ექსპრესიონისტული და კრიტიკულ-რეალისტური დრამატული ნაწარმოებები შექმნეს. ბრეჰტისათვის, როგორც ჩანს, არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა დასახელებულ პიესებს. მისთვის მთავარი იყო სოფოკლე და მისი პიესა. ამიტომაცაა, რომ თავის პიესას „სოფოკლეს ანტიგონეს“ უწოდებს.

ბრეჰტის პიესაში მთავარია მტაცებლური ომის დაგმობა, ტირანიისა და დესპოტიზმის შეჩვენება. ისტორიული წარსულის კრიტიკული ათვისება, ადამიანის ბედისა და ხვედრის სწორი გაგება, ადამიანებში გმირული სულის გაღვივება. ჟან ანუის პიესაში კი წინა პლანზე ადამიანისა და ადამიანურობის ზოგად-საკაცობრიო პრობლემაა წამოწეული, მაგრამ იგი ვერ ახერხებს პრობლემის რომელიმე ასპექტში დაკონკრეტებას ან შეზღუდვას. განსხვავებით ბრეჰტისაგან, რომელიც სოციალისტური ჰუმანიზმის პოზიციებზე დგას, ჟან ანუი მხოლოდ კლასობრივი საზოგადოების ზოგიერთ მანკიერებათა მხილებით კმაყოფილდება. იგი ძლიერია იქ, სადაც კლასობრივ საზოგადოებაში ადამიანური თვისებების შეზღუდულობასა და ანტიჰუმანური კანონების ბატონობაზე ლაპარაკობს, მაგრამ თვით არის აშკარად შეზღუდული, როცა თავის გმირებთან ერთად სინათლეს ვერ ხედავს, ადამიანის მარტოობასა და განწირულობაზე მოთქვამს, სამყაროს „უკაცრიელ უდაბნოდ“ მიიჩნევს. ანტიგონე, ავტორის თვალსაზრისით, ჭეშმარიტი ადამიანის იდეალია. იგი მსხვერპლად ეწირება არაადამიანურ პრინციპებზე დაფუძნებულ საზოგადოებას და არაადამიანური კანონებით ამ საზოგადოების დამცველთა ძალმომრეობას – ესაა ჟან ანუის კრიტიციზმისა და რეალიზმის ძირითადი ტენდენცია, მაგრამ ამ ტენდენციას არსებითად ზღუდავს ავტორისეული დასკვნა ფინალში, რასაც ქორო გადმოგვცემს: ...დასრულდა ყოველივე, ანტიგონემ სიმშვიდე ჰპოვა, მოისვენა ტანჯვა-წამებისაგან, „რომლის არსი, ალბათ, ჩვენ არასოდეს გვეცოდინება“... ადამიანის არსის ამგვარი გაგება ძირშივე ეწინააღმდეგება ბრეჰტის თვალსაზრისს.

შექსპირის მემკვიდრეობა და ტრადიცია ბრეჰტის დრამატურგიული და თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მასაზრდოებელი ძარღვია. რენესანსის ეპოქის ამ ტიტანს იგი ხშირად იმოწმებს ხოლმე „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის კონკრეტულ საკითხებზე მსჯელობის დროს, ბრეჰტის ბევრ პიესაში იგრძნობა შექსპირისეული სცენების მაჯისცემა და საყოველთაოდ ცნობილი გმირების სუნთქვა.

ბრეჰტს ყოველთვის აინტერესებდა გმირისა და ხალხის, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა. ამ პრობლემით მიიზიდა იგი შექსპირის „კორიოლანმაც“. ბრეჰტს შეუმჩნეველი არ დარჩა პრობლემის შექსპირისეული მხატვრული დამუშავების მანერაც, რაც ეპიკური სტილის დრამატულ ელემენტებსაც გულისხმობს.

„კორიოლანის“ ბრეჰტისეულ „გადამუშავებაში“ მთავარია ჩვენება იმისა, რომ კორიოლანი, რომელიც ხალხს უარყოფს და საკუთარ თავს „შეუცვლელად“ აცხადებს, არა მარტო „საცოდავი ტრაგიკული გმირია, არამედ საზოგადოებრივად მავნე ეგოისტიც“. განდიდების სენმა გადაჰკიდა ის რომაელ არისტოკრატებს, საკუთარი ამბიცია დაუპირისპირა ხალხს და მისი მოღალატე გახდა. როცა მშობელი დედა ქვეყნისა და ხალხის წინაშე ვალს მოაგონებს, ცდილობს გაუსხლტეს ეგოიზმის მარწუხს, მაგრამ გვიანია. იგი იღუპება მტრისა და მოყვრისაგან შეჩვენებული.

ბრეჰტს ღრამდ ესმოდა შექსპირი და მისი ნაწარმოებები. შენიშვნები და ჩანაწერები „კორიოლანზე“ ამის ნათელი დადასტურებაა. 1951 წლის 20 მაისის ერთ-ერთ ფრაგმენტში ვკითხულობთ: „ჩვენ, ბუნებრივია, ძირითადად გვაინტერესებს ხალხის ტრაგედია, რაც გმირის განმარტოებამ განაპირობა და ბევრად უფრო ნაკლებად — განმარტოებული გმირის ტრაგედია“. ფაქტიურად ამავე აზრს იმეორებს პიესის ავტორი მცირე შენიშვნაში, რომელსაც აქვეყნებენ ხოლმე სათაურით — „გმირით კმაყოფილება“. ბრეჰტი განმარტავს, რომ ამ პიესის ცენტრალური პერსონაჟის უშუალო განცდა, მაყურებლისა თუ მკითხველის მასთან „გაიგივება“, ვერ მოგვანიჭებს ნამდვილ სიამოვნებას: „თუ მეტი არა, ის მაინც უნდა შევძლოთ, რომ კორიოლანის ტრაგედიის გარდა რომის ტრაგედია, განსაკუთრებით პლებეების ტრაგედია „განვიცადოთ“ (სიტყვა „განვიცადოთ“ თვით

ბრეჰტს აქვს წინწკლებში ჩასმული).[1] ბრეჰტი არ უარყოფდა კორიოლანის ტრაგედიის მნიშვნელობას, მაგრამ მის ახსნას ყოველთვის სოციალურ საფუძველზე ცდილობდა და ამიტომ გმირის ბედს ყოველთვის ქვეყნისა და ხალხის ბედს უკავშირებდა. საკმაოდ ვრცელ დიალოგში – „შექსპირის „კორიოლანის“ პირველი სცენის შესწავლა“ (1953), – იგი პიესისა და მისი სცენური განსახიერების მეტად ღრმა ანალიზს გვაძლევს. ლიტერატურული „გადამუშავების“ ავტორი და პიესის სცენური ინტერპრეტატორი კვლავ იმეორებს იმ აზრს, რომ „კორიოლანი“ არ არის „სიამაყის ტრაგედია“. მხოლოდ პირველი სცენის მხატვრული განსახიერებით, ბრეჰტის აზრით, შეიძლება მივიღოთ რამდენიმე დასკვნა, რომელთაც პრაქტიკული მნიშვნელობა ექნებათ ხალხისათვის კლასობრივ საზოგადოებაში.[2]

1951 წლის 20 მაისის ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „ამავე დროს უნდა ახლოს ვიყოთ შექსპირთან, რათა მისი უპირატესობანი არ დაგვიპირისპირდეს“.

„კორიოლანის“ ბრეჰტისეული „დამუშავების“ ძირითადი მიზანია კლასობრივი შუღლისა და უსამართლო ომების ქვეყანასა და ხალხზე დამღუპველი ზემოქმედების ჩვენება, კერძოდ, მაშინ, როცა ომის საფუძველი პრივილეგირებულ წოდებათა ეგოიზმია, ან ცალკეულ „შეუცვლელ“ პიროვნებათა პატივმოყვარეობა. როგორც კაიუს მარციუსი (კორიოლანი), ასევე ვოლსკების ბელადი ტულუს ავფიდიუსი, ისტორიული წყაროების მიხედვით, ცნობილი მეომრები არიან. მათი დიდება და პატივმოყვარეობა ბრძოლის ველზე მოპოვებულ გამარჯვებებს ემყარება, მაგრამ საფუძველი მათი ქმედებისა პიროვნულია, შეზღუდული და ეგოისტური. შექსპირმა წინა პლანზე წამოსწია პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა და იგი უპირატესად „პატივმოყვარეობის ტრაგედიის“ ასპექტში დაამუშავა. ბრეჰტმა შეინარჩუნა „შელახული პატივმოყვარეობის“ მოტივი, მაგრამ კორიოლანის ტრაგედია ხალხის ტრაგედიად აქცია. კორიოლანებისა და ავფიდიუსების პატივმოყვარეობა და „ომის ჟინი“ ძვირად უჯდებათ ხალხებს, ე. წ. „შეუცვლელთა“ ამბიციას ადამიანები ეწირება ხოლმე, „რჩეულ“

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VI, S. 334.

[2] „Studenten des ersten Auftitts in Shakerspeares: Coriolan“ (Brecht, stücke, XI, 416-417).

ინდივიდთა ანტიხალხური წამოწყებები დამღუპველია ქვეყნებისათვის – ასეთია ძირითადი დასკვნები, რომელიც ბრეჰტის „კორიოლანიდან“ შეიძლება გაკეთდეს. დასკვნები უშუალოდ ობიექტურად გამომდინარეობენ პიესიდან, რომლის სცენებიც, როგორც მოსალოდნელი იყო, „ეპიკური“ მანერითაა დამუშავებული. მკითხველისა თუ მაყურებლის „კრიტიკული განწყობა“ აქაც, ისევე როგორც სხვა „დამუშავებებში“, მიღწეულია უკვე, საკითხის „პროვოცირებული“ დასმით: რა შეიძლება თხრას ავტორმა ომგადახდილ მსოფლიოს (პირველ რიგში, ცხადია, გერმანიას) ძველი რომაული ამბით, რომელიც უფრო ადრე შექსპირმაც გამოიყენა? და აი, ბრეჰტი იწყებს ცნობილი ამბის თხრობას იმგვარად, რომ პიროვნების ამბავი საზოგადოებრივი ხასიათისა ხდება, ცალკეულ მოტივებს კონკრეტულ-ისტორიული ჟღერადობა ენიჭება. მარციუსის (კორიოლანის) და ავფიდიუსის ისტორიასა და პიროვნულ თავისებურებებს ბრეჰტი დრამატული პლანის შექმნისათვის იყენებს, ძირითადი იდეური ტენდენციები კი „ეპიკური“ სცენების საშუალებით ამ პლანის პროექციაში ვლინდება. გავიხსენოთ ისიც, რომ „ეპიკური“ სცენა მკითხველსა თუ მაყურებელს კრიტიკული დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას აძლევს. იგი ყოველთვის მაყურებლის (მკითხველის) ცნობიერებაში სრულდება; მისთვის ორგანული არ არის სწორხაზოვნება და „უშუალო აღქმა“. ბრეჰტისათვის ცნობილია, რომ შექსპირის „კორიოლანში“ არის ეპიკური ადგილები, გამოყენებულია „რომაული გაუცხოება“. ის გრძნობს „ეპიკურ სტიქიას, რომლის წყალობით შექსპირის პიესებში ცხოვრებისეული სიმართლე ლაპარაკობს“, ამიტომაა, რომ პიესა ადვილად ეგუება „ეპიკურ“ თეატრს.

როგორც „ანტიგონე“, ასევე „კორიოლანი“ ბრეჰტმა „ეპიკურად“ დაამუშავა „ბერლინერ ანსამბლისათვის“. ამიტომ ბუნებრივია, რომ „შენიშვნებში“ „ეპიკური“ თეატრის მიზნებსაც არ ივიწყებს. მიუხედავად ამისა, – წერს ბრეჰტი 1948 წელს, – რომ „დღეს დანგრეული თეატრალური შენობები უფრო შესამჩნევია, ვიდრე ხელოვნების საშუალებათა გადაგვარების პროცესი, არ უნდა გავყვეთ ძველი, ბურჟუაზიული თეატრის გზას, არ უნდა გამოვიყენოთ ისეთი თეატრალური ტექნიკა, რომელიც თეატრის „საზოგადოებრივ განპირობებულობას ჩქმალავს“. ბრეჰტი

იმასაც არ ივიწყებს, რომ სინამდვილის ჩვენება ხელოვნებაში სინამდვილით ტკბობასაც უნდა იწვევდეს.[1]

2. „ეპიკური" დრამის ხელოვნება

რეალისტური ხელოვნების მეთოდოლოგიურ-თეორიულ საკითხებზე მუშაობის დროს ბრეჰტმა რამდენიმე საინტერესო პიესა დაწერა. ზოგიერთი მათგანი „ეპიკური", არაარისტოტელური დრამატურგიის ტიპური ნიმუშია („ლუკულუსის" დაკითხვა", 1938; „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი", 1938-40 წწ.), ზოგიერთი კი ახლოსაა ტრადიციულ-დრამატულ ნიმუშებთან, მაგრამ აშკარად ეტყობათ „ეპიკური" დრამების ოსტატის ხელი („გალილეის ცხოვრება", 1938-39 წწ., „დედა კურაჟი და მისი შვილები", 1939).

„ლუკულუსის დაკითხვა" ბრეჰტმა შვეციაში დაწერა. იგი რადიოპიესა იყო და მიზნად ისახავდა მტაცებლური ომების დაგმობასა და ე. წ. „უძლეველი მხედართმთავრების" განქიქებას. პიესა პოპულარული გახდა 1951 წელს, როცა პაულ დესაუმ მის ტექსტზე ოპერა დაწერა. გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მაშინ ბევრმა სწორად ვერ გაიგო ბრეჰტის ლიბრეტო და დესაუს მუსიკა, კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი ვერ ჩასწვდა პიესის მხატვრულ პირობითობას, ხოლო მუსიკაში ფორმალისტურ-მოდერნისტული ტენდენციები დაინახეს. მწვავე დისკუსიას შედეგად მოჰყვა მხოლოდ ის, რომ ბრეჰტმა და დესაუმ გაამუქეს „ეპიკური" პლანი, რომელიც ისტორიულ ფაქტებზეა აგებული, გააძლიერეს დრამატული მახვილი იმ მომენტებზე, რომელიც სპექტაკლს თანამედროვეობასთან აახლოებდა. როგორც ჩანს, შენიშნავს ბრეჰტი, „ტექსტის პარაბოლურმა ხასიათმა გაართულა მისი გაგება", თორემ „შინარსი, კერძოდ, მტაცებლური ომების შეჩვენება, ყველასთვის მისაღები იყო". ტექსტობრივი ცვლილებანი ოპერაში უმნიშვნელო იყო. მეტი მუშაობა დასჭირდა კომპოზიტორს. ოპერას „ლუკულუსის დაკითხვის" ნაცვლად „ლუკულუსის დასჯა" უწოდეს.[2]

---

[1] „Wenn das Theater imstande ist, die Wirklichkeit zu zeigen, muss es auch noch imstande sein, ihre Betrachtung zum Genuss zu machen...". (ibidem, S. 100).

[2] Brecht, Schriften zum Theater, VI, S. 238-333 (A)

ბრეჰტის „სამუშაო ჟურნალში“ „ლუკულუსის დაკითხვა“ მხოლოდ ორჯერაა ნახსენები. 1939 წლის 7 ნოემბრის ჩანაწერი გვაუწყებს: „აქაური მუსიკოსისათვის (როზენბერგისათვის) ძალიან სწრაფად დავწერე რადიოპიესა „ლუკულუსის დაკითხვა“. დავწერე ისე, რომ თითქმის მივადექი იმის საზღვარს, რისი თქმაც ჯერ კიდევ შეიძლება“. ერთი თვის შემდეგ ბრეჰტი წერს: „გერმანელ მუშათა პატარა დასი სწავლობს „ლუკულუსს“. პიესა მოსწონთ და უნდათ ეკრანზე ჩრდილების ჩვენება გამოიყენონ სპექტაკლში. ჩემი რჩევაა: პიესის ლექსები წაიკითხონ ლექსებად, პოეტურად, პერსონაჟები დაახასიათონ ლექსების მიხედვით“.[1] აქ უშუალო მითითებაა იმაზე, რომ, როგორც წესი, ისტორიულ-დოკუმენტური მასალა პიესების „ეპიკურ“ ჩანართებშია. ჩანართი კი, რომელიც პიესის „ეპიკურ“ ღერძს ქმნის, შეიძლება იყოს ლექსი, სიმღერა, რეჩიტატივი, ავტორისეული რემარკები, წამყვანის კომენტარი და სხვა. „ლუკულუსის დაკითხვაში“ ეპიკურ პლანს ქმნის ავტორისეული ტექსტი, რომელსაც კითხულობს მაცნე, ასრულებს ბავშვთა გუნდი და ჯარისკაცთა გუნდი, რომელიც ისმის მონების სიმღერასა და ქვესკნელის ბინადართა ხმებში. მოქმედება ხდება როგორც ამა ქვეყნად, ისე იმქვეყნიურ წარმოსახვით სინამდვილეში. ლუკულუსის ვინაობასა და თავგადასავალს გვაცნობს მაცნე, იგი გვაუწყებს მოსალოდნელ პერიპეტიებს და გზადაგზა განმარტავს მომხდარ ფაქტებს. იმქვეყნიურ სამყაროში ამასვე აკეთებს „სუსტი ხმა“. დრამატულ სცენებში, რომელთაც მაცნე წარმართავს, მონაწილეობენ: მონა, გლეხი, ვაჭარი, ხაბაზი, მასწავლებელი და სხვ., ხოლო იმქვეყნიურ დრამატულ სიტუაციებში ვეცნობით აჩრდილს, სულს, იდუმალ ხმას და ა. შ. „ეპიკური“ და დრამატული სცენების მონაცვლეობით ბრეჰტი ადვილად აღწევს კულმინაციას: ერთ დროს უძლეველ მხედართმთავარს, „აღმოსავლეთის დამპყრობსა“ და „რომის აღმავსებელს“ ლუკულუსს ხალხი ასამართლებს როგორც ტირანსა და მოძალადეს, მძარცველური ომების ორგანიზატორსა და ჯალათს. ეს ხდება „მკვდართა სამსჯავრო პროცესზე“, სადაც ლუკულუსს ანგარიშს უსწორებენ ხალხის წინაშე ჩადენილი დანაშაულისათვის. იქვეყნიურ „ტრიუმფალურ თაღამდე“ რომაელი მხედართმთავარი ზარითა და ზეიმით მიაცილეს, მისი კატაფალკი ჯარისკაცებს მოაქვთ,

[1] Brecht, Arbeitsjournal, I, S. 68, 71.

პროცესიას „ამშვენებს დიდი პანო, რომელზეც ლუკულუსის „საგმირო საქმეებია“ აღბეჭდილი. პანოს ძლივს მოათრევენ მონები. ქვესკნელის კარიბჭესთან დიდებული რომაელი იძულებულია „გაცოცხლდეს“, კატაფალკიდან ჩამოვიდეს, რკინის ქუდი მოიხადოს და ისე შევიდეს „მკვდართა სამეფოში“. მის ფილოსოფოსსა და ვექილს უკან გამოაბრუნებენ, „ცოცხლები ეთხოვებიან მკვდარს“, ჯარისკაცთა გუნდი მღერის. „მკვდართა სამსჯავრო პროცესზე“ ლუკულუსს შეაჩვენებენ და სასუფევლის ნაცვლად „არარაობაში“ აგზავნიან.

თემის ამგვარ დამუშავებასა და მხატვრულად გადაწყვეტას თვით ბრეჰტი ასე განმარტავს: „ოპერაში „ლუკულუსის დაკითხვა“ ნაჩვენებია ადამიანთა შთამომავლობის მიერ დაპყრობითი ომების დაგმობა და განკიცხვა. მოქმედება გადატანილია ქვესკნელში. ეს არის მხატვრული ხერხი, რომელსაც ხშირად შევხვდებით კლასიკურ ნაწარმოებებში (პროლოგი ზეცაში და ვალპურგის ღამე „ფაუსტში“, გლუკის „ორფეოსი და ევრიდიკე“ და ა. შ.). ამ მხატვრული ხერხის გამოყენება არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ ნაწარმოებში იდეა შენიღბული და ფარულად შეტანილი უნდა იყოს... მიზანი ამ ხერხისა ისაა, რომ მაყურებელმა თვით აღმოაჩინოს თემის აქტუალობა, უფრო ძლიერად და ღრმად განიცადოს იგი. საერთოდ ხომ ხელოვნებით ტკბობა (ტკბობა, რომელსაც ხელოვნება შემეცნებითა და აზრის მოქმედებით აღწევს) მით უფრო ძლიერდება, რაც უფრო მეტად ამოძრავდება მაყურებლის სულიერი შემოქმედებითი ძალები, მიგნებისა და შეცნობის უნარი“.[1] ამ შენიშვნის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ზრდის ის ფაქტი, რომ იგი დაწერილია 1951 წელს. ბრეჰტი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ბოლო პერიოდშიც იცავს თავისი მეთოდის არსებით ნიშნებს — „გაუცხოებასა“ და „გაუცხოების“ სისტემით მაყურებლის ინტელექტუალურ და სულიერ პოტენციაზე ზემოქმედებას. საინტერესო დაკვირვებას გვთავაზობს პ. ვიცმანი. მას მიაჩნია, რომ ამ პიესაში ბრეჰტი „ორმაგ გაუცხოებას აღწევს. ერთია თანამედროვეობის გაუცხოება ისტორიული მანძილითა და ისტორიული ნიმუშით, მეორეა ძველი იდეოლოგიის გაუცხოება აქტუალური შინაარსით“.[2] „ორმაგი გაუცხოება“ თვით ბრეჰტის

[1] BBA, 12/35; Schriften zum Theater, VI, S. 236.
[2] Witzmann P. Tradition im Werk Bertolt Brechts, Berlin, 1964, S. 48.

ტერმინია. მას ვხვდებით შენიშვნებში პიესაზე „არტურო უის კარიერა“ (1941).

„ეპიკური“ დრამის დახასიათებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პიესას „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. ბრეჰტი მას პიესა-პარაბოლას უწოდებს. პიესას ჩვეულებრივ 1938-1940 წლებით ათარიღებენ, ვინაიდან დრამატურგი ამ დროს წერს ტექსტის სააბოლოო ვარიანტს, მაგრამ თუ გავეცნობით ფაბულის პირვანდელ მონახაზებს, ზოგიერთი სცენის გეგმებსა და ესკიზებს, დავრწმუნდებით, რომ ბრეჰტი „კეთილი ადამიანის“ თემაზე 20-იანი წლებიდან მუშაობს. დაახლოებით 1927 წელს უნდა იყოს დაწერილი პატარა ფრაგმენტი, რომელიც ერთი მეძავი ქალის ამბავს გადმოგვცემს. მეძავ ქალს მამაკაცის ტანსაცმელი ჩაუცვამს და სიგარით ვაჭრობა დაუწყია, რათა სხეულით მოვაჭრე მეგობრებს დახმარებოდა. „ის ხედავს როგორ ღალატობენ ერთმანეთს მრუში დედაკაცები. თითოეული მათგანი ყოველნაირად ცდილობს, ვინმე გამოიჭიროს“. მომდევნო წლებიდან დარჩენილია გეგმისა და ფაბულის ნაწყვეტები პიესისათვის „გასაყიდი სიყვარული“, რომლიდანაც იწყებენ ხოლმე „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ შემოქმედებითს ისტორიას. „კეთილი ადამიანის“ თემა ყველასთვის შესამჩნევად გაიელვებს ხოლმე ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებშიც. გავიხსენოთ ფრაგმენტი „ეგოისტ იოჰან ფაცერის დაღუპვა“, სცენები „პურის დუქნიდან“, პიჩემის მონოლოგი „სამგროშიანი ოპერიდან“: „ვის არ უნდა, კეთილი იყოს...“ და სხვ. უფრო მეტიც, „კეთილი ადამიანის“ პრობლემა ერთ-ერთი ძირითადია ბრეჰტისათვის იმ დროიდან, როცა ის, „ბაალის“ ავტორი, ექსპრესიონისტებსა და მათ აბსტრაქტულ „კეთილ ადამიანს“ დაუპირისპირდა. „ბაალში“ ბრეჰტი მხოლოდ იმას ახერხებს, რომ ექსპრესიონისტების „ზოგად ადამიანს“, ადამიანის მოჩვენებით კულტს, ადამიანს — ფიქციას ამქვეყნიურ ადამიანს უპირისპირებს, თავისი მიწიერი გრძნობებითა და ვნება-წამებით. ბრეჰტის ბაალი ერთობა, ცეკვავს, „თქვლეფს“, ამქვეყნიური ცხოვრებით ცხოვრობს. ბოლოს თითქოს „თვალიც ეხილება“, მაგრამ თავისი ცხოველური ინსტინქტით ვერაფერს ამჩნევს, გარდა ქაოსისა. მომდევნო ნაწარმოებებში, როგორც ვიცით, ბრეჰტი პრობლემის სოციალურ ასპექტში დასმას ცდილობს. მალე მისთვის ადამიანის ბედი და ხვედრი, ადამიანური სიკეთე

და ბოროტება კლასობრივი ცნებებია, რომელთა სწორი გაგება მხოლოდ რევოლუციური პროლეტარიატის თვალსაზრისით შეიძლება. ბუნებრივია, რომ 30-იანი წლების ბოლოს ბრეჰტს არ დააკმაყოფილებდა 20-იანი წლების მიწურულში დაწერილი „გასაყიდი სიყვარულის“ სცენები, ფრაგმენტები და შენიშვნები. 1939 წლის 15 მარტს იგი „სამუშაო ჟურნალში“ წერს: „რამდენიმე დღის წინ კვლავ მოვნახე „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ ძველი გეგმა (ბერლინში დაწყებული „გასაყიდი სიყვარული“). აღმოჩნდა ხუთი სცენა, აქედან ოთხი გამომადგება. სამუშაო ისეთია, რომ ყველაფერი შეცვლასა და გადაკეთებას საჭიროებს. მაგრამ მუშაობის პროცესში შემიძლია ეპიკური ტექნიკა გამოვიყენო და ბოლოს კვლავ მივაღწიო სასურველ დონეს...“.[1] მომდევნო ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „ფიქრები კეთილ ადამიანზე“. როგორ უნდა მიიღოს პარაბოლამ მდიდრული ელფერი?“, „ვმუშაობ „კეთილ ადამიანზე“. პირველი სცენა ისევ გადავამუშავე... პიესა დიდხანს გრძელდებოდა... ახლა კი ხუთი საათის ნაცვლად სამი საათი ეყოფა. ეს არ არის დიდი დრო, მით უფრო, როცა სცენები ეპიკურია, ე. ი. მომქანცველი არაა. შეიძლება ორნახევარი საათიც ეყოს...“ (1939 წლის 15 ივლისი): „ძირითადად დავამთავრე „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, თემის დაძლევა ძნელი გამოდგა, დაახლოებით ათი წელია, რაც ამ თემას ვამუშავებ, მაგრამ მისი დაუფლების ბევრი ცდა ფუჭი გამოდგა. უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელი იყო განვრიდებოდი სქემატიზმს...“ (1940 წლის 20 ივნისი).[2] დაბოლოს კიდევ ერთი ჩანაწერი (1940 წლის 29 ივნისისა), რომელიც ერთგვარად აჯამებს პიესაზე მუშაობის მიმდინარეობას: „...პიესაზე მუშაობა ბერლინში დავიწყე, გავაგრძელე დანიასა და შვეციაში. ასეთი დაძაბული მუშაობა სხვა პიესაზე არ დამჭირვებია. ძალიან მიჭირს თავის აღება... ახლა პიესა მთლიანდ მზად უნდა ყოფილიყო, სამწუხაროდ, ეს ასე არაა...[3]

ბრეჰტი ამას იმით ხსნის, რომ „იოჰანას“ შემდეგ „დედისა“ და „მრგვალთავიანების“ გარდა „სცენაზე არც ერთი პიესა არ შეუმოწმებია“, სცენის გარეშე კი, მისივე სიტყვებით, პიესაზე მუშაობის დასრულება შეუძლებელია.[4]

---

[1] Brecht, Der gute Mensch von Sezuan, Materialien, Berlin, 1969, S. 18-19. ff.

[2] იქვე, გვ. 52.

[3] იქვე, გვ. 54, 116, 120.

[4] იქვე, გვ. 122.

პიესაზე მუშაობას ართულებდა თვით თემის ხასიათი. ძველი სცენები და გეგმა არქივიდან ამოიღო მხოლოდ მაშინ, როცა ის საბოლოოდ გაერკვა ისტორიული მატერიალიზმის ძირითად საკითხებში. ის იცდიდა მანამ, სანამ მეცნიერულად არ დაამუშავა სოციოლოგიისა და ესთეტიკის მეთოდოლოგიური პრობლემები. ბრეჰტი ახლა მარქსიზმ-ლენინიზმის თვალსაზრისითა და საბჭოთა ქვეყნის ისტორიული გამოცდილების მიხედვით მსჯელობს ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა კაპიტალზიმის შინაგანი წინააღმდეგობები, კაპიტალისტური სისტემის ანტიჰუმანისტური და ანტიესთეტიკური ხასიათი, ადამიანის როლი და ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ადამიანი და ისტორიული პროცესი, საზოგადოებრივი მორალი და სხვ. ამიტომ 30-იანი წლების ბოლოს არსებობს თვისებრივად ახალი ობიექტური საფუძველი „კეთილი ადამიანის“ თემის მხატვრული დამუშავებისათვის. როგორც დავინახეთ, დრამატურგმა კვლავ პიესა-პარაბოლის ფორმა აირჩია. ხომ არ ზღუდავს ამგვარი პირობითი მხატვრული ფორმა ნაწარმოების შინაარსს? ხომ არ ასუსტებს იგი თემის აქტუალობას? ხომ არ უჭირს მკითხველსა და მაყურებელს იდეის მიგნება, საჭირო დასკვნების გაკეთება? ცხოვრებისეული ობიექტური კრიტერიუმების მიხედვით, თეატრალური პრაქტიკის სფუძველზე ამ კითხვებზე მხოლოდ უარყოფითი პასუხი უნდა გავცეთ. ამასვე ადასტურებს თვით პიესის ლიტერატურულ-კრიტიკული ანალიზიც.

„სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ ტიპური „ეპიკური“ პიესაა. დრამის ბრეჰტისეული კონცეფციის შეასაბამისად მწვავე სოციალური თემის მხატვრული დამუშავებისათვის გამოყენებულია პარაბოლური ფაბულა, პერსონაჟების გამოკვეთის კონტრასტული მანერა, პროლოგი და ეპილოგი, ინტერმედიები და ლირიკული ჩანართები. მოქმედების ასპარეზი კაპიტალისტური საზოგადოებაა. მოქმედების გარემო ხან ემპირული სინამდვილეა, ხან კი მოჩვენების, ზმანებისა თუ ხილვის სფერო. მკითხველი ეცნობა შენ ტე-შუი ტას, წყლის გამყიდველ ვანგს, უმუშევარ მფრინავს იანგ სუნს, დალაქ შუ ფუს, ქვრივ ქალს, მეძავს, სახლის პატრონს, პოლიციელსა და სხვებს, და ყველას რეალური წარმოდგენა ექმნება იმაზე, რასაც ავტორი შესავალშივე გვეუბნება: „ფაბულის მიხედვით სეჩუანის პროვინცია ყველგანაა, სადაც ადამიანი ადამიანს ექსპლოატაციას უწევს“. შენ ტე-

შუი ტას დუქანი, იანგ სუნის ოჯახი, პოლიცია და სასამართლო მხატვრულად აკონკრეტებენ რეალურ-ემპირიული სინამდვილის იმ სფეროს, რომელშიც დრამატული მოქმედება ვითარდება. რაც შეეხება ზეცით მოვლენილ ღმერთებს, სცენებს მათი მონაწილეობით, ვანგის ზმანებასა და ხილვას, ინტერმედიებს ფარდის წინ, ლირიკულ ჩანართებს, პროლოგსა და ეპილოგს, ისინი ქმნიან ისეთ პლანს, რომელსაც ჩვეულებრივ „ეპიკურს" უწოდებენ. აღარ ვიმეორებთ იმ კანონზომიერებას, რომლითაც ორივე პლანი „ეპიკურ" პიესაში ერთმანეთს უკავშირდება, დასრულებულ სურათს ქმნის. შევნიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ სცენა – ზმანება პიესაში ძირითადად დრამატული შინაგანი მონოლოგის ფუნქციას ასრულებს. იგი დიალოგის ფორმითაა დაწერილი (გავიხსენოთ აკვედუკში მძინარე ვანგი და მისი საუბარი ღმერთებთან). დრამატული პლანი მხატვრული სცენების საშუალებით, ხოლო „ეპიკური" – ავტორისეული განცხადებებით, პერსონაჟის აღსარებითა და ლოგიკური მახვილით უშუალოდ გვაცნობს ადამიანის ცხოვრების კონკრეტულ პირობებს კაპიტალიზმის დროს. პირობები კი მეტად მძიმეა. შიმშილის აჩრდილი დასტრიალებს მშრომელი ადამიანის ოჯახს, ძალმომერობა და სიღატაკე იგრძნობა ყველგან, კონკურენცია და ეგოიზმი გავრცელებულა ირგვლივ, შური და უნდობლობა დაუფლებია სულს. ადამიანისათვის უცხოა შრომით მოპოვებული ბედნიერება, ოჯახური სითბო, სიყვარულის გრძნობა. არავითარი საფუძველი არ არის ადამიანური სიკეთისა და კეთილშობილების გამოვლენისათვის. ჭეშმარიტი ადამიანური თვისებები საყოველთაო ქაოსში იძირება. შენ ტემ ყველაფერი იღონა სიკეთისათვის, უკანასკნელი ლუკმაც გაუყო მშიერ ბავშვებს. სიკეთესა და სათნოებას ეძებდა იგი ყველგან, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა, თვითონ დაძაბუნდა, რწმენა შეერყა. შემდეგ დუქანი შეიძინა, ვაჭრობა დაიწყო, შუი ტა გახდა, გულქვა და პატივმოყვარე, ცივი და ანგარებიანი, მაშინაც რწმენა დაკარგა, ცხოვრებას ვერაფერი გაუგო, სინამდვილეს თვალი ვერ გაუსწორა: „საშინელი დროა, – ყვირის ის, – ეს ქალაქი ჯოჯოხეთია, მაგრამ ჩვენ მაინც ვებღაუჭებით ციცაბო კედელს... ეს რა ქვეყანაა? ალერსის ნაცვლად ყელში გვწვდებიან, სიყვარულის ოხვრას განწირულების ხმა ენაცვლება..."[1] იქნებ რაღაც ღვთაებრივ ძა-

[1] Brecht, Der gute Mensch von Sezuan Parabelstück (A, Stücke, VII, 30[illegible]).

ლას შეუძლია იხსნას ადამიანი, ზეცით მოვლენილი ღმერთები ხომ ამქვეყნად სიკეთეს ეძებენ? მათ მოიარეს შუნისა და კვანის პროვინციები, მაგრამ ვერ იპოვეს კეთილი ადამიანი. ეგონათ, რომ ვანგი იყო ასეთი, ის ხომ პირველი შეეგება ღმერთებს სეჩუანში, მაგრამ იმედი არ გაუმართლდათ. შემდეგ შენ ტეს ოთახში გაათენეს ღამე და მთელ იმედებს მასზე ამყარებდნენ. თავდაპირველად საქმე თითქოს კარგად მიდიოდა, შენ ტეს ყველა ემადლიერებოდა, ღმერთებიც კმაყოფილნი იყვნენ მისი მოქმედებით. მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენება იყო. ცხოვრებამ შენ ტე ჯერ შუი ტად აქცია, ხოლო შემდეგ ჩვეულებრივი სეჩუანელის სახე დაუბრუნა. ეძებდა შენ ტე სიკეთეს, ეძებდა, მაგრამ ვერ იპოვა. ერთხანს თავგამოდებით ებრძოდა შიმშილსა და უზნეობას, აღშფოთებულიც იყო ქალაქის მცხოვრებთა უსულგულობითა და უმოქმედობით. მოთმინებიდან გამოსული შენ ტე მათ ასე მიმართავდა: „ო, უბედურნო! თქვენი ძმის მიმართ ძალას ხმარობენ, თქვენ თვალებს ხუჭავთ! ხმამაღლა ყვირის საცოდავი, თქვენ კი კვლავ დუმხართ? ბოროტმოქმედი დანავარდობს, ახალ მსხვერპლს ეძებს, თქვენ კი გგონიათ დაგინდობენ, ხელს არავინ გახლებთ. ეს რა ქალაქია, რა ადამიანები! უსამართლობა თქვენ თვალწინ ხდება, უნდა ამხედრდეთ, თუ ვერ ახერხებთ. უმჯობესია თქვენი ქალაქი დაღამებამდე ცეცხლმა დაღუპოს“. ის დრო წავიდა. შენ ტე-შუი ტა დარწმუნდა, რომ ის „ბოლოსდაბოლოს ის არის, რაც არის“, ძველებურ ცხოვრებას უნდა დაუბრუნდეს. ღმერთების სამსჯავროზე იგი ნიღაბს იხსნის, შუი ტას ტანსაცმელს იხდის და თავს ასე იმართლებს: „დიახ, ეს მე ვარ. შუი ტა-შენ ტე, ორივე მე ვარ. თქვენმა ერთადერთმა ბრძანებამ, — მიმართავს ღმერთებს, — მეცხოვრა და კეთილი ვყოფილიყავი, ორად გამხლიჩა, როგორც ეს ელვას ემართება ხოლმე. არ ვიცი, როგორ ხდება ეს, მაგრამ ვერ შევძელი კეთილი ვყოფილიყავი ჩემთვისაც და სხვებისთვისაც. ძნელი ყოფილა უშველო შენს თავს და დაეხმარო სხვებსაც, აჰ, მძიმეა თქვენი ქვეყანა! ძალზე დიდია გაჭირვება, სასოწარკვეთა! საშველად გაწვდილ ხელს, ძირშივე მოგკვეთენ! განწირულს ვინც დაეხმარება, თვითონაა განწირული...“ დგას შენ ტე-შუი ტა ღმერთების წინაშე, დგას როგორც „ბოროტი ადამიანი“, რომელმაც სიკეთის ძებნაში ბევრი ცოდვა ჩაიდინა. იგი მოწყალებას ისევ ღმერთებს თხოვს. შეცბუნებული ღმერთები არა-

რაობაში დაბრუნებას აპირებენ, თანაც ბუტბუტებენ: „არეულობა, დიდი არეულობა! ძნელია ირწმუნო, ძალიან ძნელია! უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი მცნებები დამღუპველია? უარი უნდა ვთქვათ ჩვენს მცნებებზე? არასოდეს! ქვეყანა უნდა შეიცვალოს? როგორ? ვინ შეცვლის? არა, სრული წესრიგია...“ ასე მთავრდება ფინალური სცენა. სიტყვიერი პასუხი ნაწარმოებში დასმულ კითხვაზე, როგორც ვხედავთ, უარყოფითია: ცხოვრება ქაოსია, ადამიანი დაბეჩავებულია, მირიბედი გაურკვეველია, სიკეთე არ არსებობს, მაგრამ ცხადია, ეს არაა ლოგიკური პასუხი, რომელიც ობიექტურად გამომდინარეობს პიესიდან. ღმერთების სურვილის საწინააღმდეგოდ პასუხი დადებითია: დიახ, უნდა დაინგრეს ადამიანის ექსპლუატაციაზე აგებული სამყარო, რომ ადამიანმა ადამიანური თვისება გამოავლინოს. ცხოვრების საფუძველი უნდა გახდეს ადამიანური, რათა სიკეთე და სათნოება დასადგურდეს ყველგან. ისე ძლიერია კაპიტალიზმის წინააღმდეგ მიმართული ბრეჰტისეული კრიტიკული პათოსი, რომ ყველასთვის ნათელია პიესის ძირითადი ტენდენცია. კაპიტალის სამყარო უნდა დაინგრეს, მაშინ იგრძნობს შვებას ადამიანი. ვინ უნდა მოიმოქმედოს ეს? ღმერთებმა? რაიმე იდუმალმა ძალამ? თვით ღმერთები მხოლოდ კითხვის დასმით დაკმაყოფილდნენ. რეალური პასუხი კვლავ ცხადია: ეს უნდა შეძლოს თვით ადამიანმა. გარეშე ძალის იმედი მას არ უნდა ჰქონდეს. ღმერთები ისევ არარაობაში ბრუნდებიან. მხოლოდ ადამიანია თავისი ბედის განმგებელი. დადებითი დასკვნების გამოტანას კიდევ უფრო აადვილებს ეპილოგი. ფინალური სცენის შემდეგ ავტორისეული პერსონაჟი მაყურებელს მიმართავს: „...ნუ გეწყინებათ, კარგად ვიცით, რომ ეს არ არის სწორი დასკვნა (იგულისხმება ღმერთების გადაწყვეტილება – ზ. ჭ.) ... ჩვენ თვითონა ვართ გაწბილებული, გულჩათხრობილი შევცქერით ფარდას, კითხვები ღია დარჩა... ვერ დავმალავთ ბოლო მოგვეღო, რჩევას თქვენგან ველით, შიშის გამო არაფერი გაგვახსენდა, ხდება ხოლმე ასე, სადაა ხსნა? ვერ მივაგენით, ფულმაც ვერ გვიშველა, ადამიანი უნდა შეიცვალოს? თუ ქვეყანა?...“ – კვლავ უბრუნდება ბრეჰტი ფინალში დასმულ კითხვებს, რათა მაყურებლის აზრობრივი იმპულსები აამოქმედოს და დადებითი დასკვნების მიღება გააადვილოს. ოპტიმიზმს აძლიერებს ეპილოგის ბოლო სტრიქონები: „ამ უბედურებიდან ერთი გამოსა-

ვალი“ იქნება, თუ თქვენ თვითონ აქვე მოიფიქრებთ, როგორ დავეხმაროთ კეთილ ადამიანს, ბოლომდე კეთილი იყოს. მაშ, ასე, პატივცემულო მაყურებელო, თვით ეძიე დასასრული, იგი აუცილებლად კეთილი უნდა იყოს, აუცილებლად!“.

„სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“ ფინალი დავას იწვევს ხოლმე, პიესაში ზოგიერთი ადამიანზე კაპიტალიზმის უარყოფით გავლენას ხედავს მხოლოდ. დრამატურგს საყვედურობენ, სინამდვილე მხოლოდ უარყოფით პლანში გვაჩვენაო, ადამიანის ძალა სათანადოდ ვერ შეაფასაო, დადებითი იდეალის ნასახიც არ არისო და ა. შ. ასეთი აზრები იმას დაებადება, ვინც ცუდად იცნობს „ეპიკური“ დრამის სპეციფიკას. სხვას რომ თავი დავანებოთ, მარტო ფინალია ტიპობრივი ამ მხრივ, თვით ნეგაციის ტექნიკა და ხასიათიც ისეთია, რომ აღარავის უჭირს დადებითი, სასურველი დასკვნის გამოტანა, თანაც თვით მწერლის პოზიციას ჰუმანიზნის ნათელი სხივი ანათებს ხოლმე. ეს ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია. მისი არსი განსაზღვრა დრამატურგის შემოქმედებითმა მეთოდმა, რომელიც კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში ვითარდებოდა. ხშირად მართლაც ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ბრეჰტმა საკითხი დააყენა, ფაქტები წარმოადგინა, კრიტიკის იარაღი აამოქმედა და ამით დაკმაყოფილდა, პირდაპირი პასუხი არ ჩანს. ეს სწორია მხოლოდ გარეგანი ნიშნების მიხედვით. არსებითად კი ეს ბრეჰტისეული მხატვრული ხერხია, რომელსაც იგი „პროვოცირებას“ ეძახის. მაყურებელსა და მკითხველს დრამატურგი აღიზიანებს, საპაექროდ იწვევს, პირდაპირ ეუბნება: ეძიე პასუხი, მისი პოვნა ადვილია, შეადარე შენს აზრს, შეაფასე კრიტიკულად და დასკვნა ისე გამოიტანე. ამასთანავე მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ საკითხის სწორი დასმა იმთავითვე განსაზღვრავს პასუხის ხასიათს. ბრეჰტის ბევრ პიესაში საამისოდ ფაქტობრივი და დოკუმენტური მასალაც არ არის გამოყენებული. „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ მას ფაქტების ციტირება არ დასჭირვებია, მაგრამ პარაბოლური ამბით, პროექციული ეფექტებით, რასაც პლანების მონაცვლეობა და შეპირისპირება ქმნის, „ეპიკური“ და დრამატული ხაზგასმით მხოლოდ ერთს ამბობს: ადამიანმა თავისი მომავალი თვითონ უნდა გამოსჭედოს. ამასვე იმეორებს ის ამავე პერიოდის ლექსში – „სიტყვა დანიელ მუშა-მსახიობებს“: „ადამიანის

ბედი — თვით ადამიანია“.

ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა გაორების მხატვრული ხერხი. შენ ტე-შუი ტა ორ ასპექტში განსახიერებული ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამგვარი გაორება უნდა გავიგოთ როგორც შედეგი პიროვნების დისჰარმონიული განვითარებისა კაპიტალიზმის პირობებში. ეს არის მხატვრული ჩვენება იმ წინააღმდეგობებისა, რომელიც არსებობს ადამიანის სუბიექტურ მისწრაფებებსა და ცხოვრების ობიექტურ პირობებს ორის კაპიტალსიტური „გასხვისების“ შედეგად. სხვადასხვა ვარიაციით ამ ხერხს ბრეჰტი ადრეც იყენებდა. გავიხსენოთ გელი გეის გარდაქმნა ჯერაი ჯიპად და მკვდრეთით აღმდგარი ჯარისკაცის აღსარება („კაცი კაცია“), ანდა ორი და ლიბრეტოდან „წვრილი ბურჟუის შვიდი ცოდვა“ (1933), რომელთაგან ერთი გამყიდველია, ხოლო მეორე „გასაყიდი საქონელი“. არსებითად მთავარი პერსონაჟია გაორებული პიროვნება, რომელიც ხან ანა პირველია, ხან ანა მეორე. ასევე უნდა გავიგოთ მთვრალი და ფხიზელი პუნტილას ურთიერთდამოკიდებულება პიესაში „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“ (1940-41 წწ.). პერსონაჟის ორგანზომილებიან პროექციაში ჩვენების ხერხი ბუნებრივი და კანონზომიერია ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისათვის, რომლის თავისებურებას რეალურ-კონკრეტული და აბსტრაქტულ-პირობითი სცენების მონაცვლეობა და სინთეზი განსაზღვრავს.

ბრეჰტის „ეპიკური“ პიესებისათვის ასევე ორგანულია დიდი მასშტაბის მხატვრული პირობითობა, ალეგორიული სცენები და სიმბოლური პერსონაჟები. „სეჩუანელ კეთილ ადამიანში“ ასეთებია ღმერთები და სცენები მათი მონაწილეობით. პირობითობის დიდი მასშტაბი, ვრცელი ასპარეზი სიმბოლიკისა და ალეგორიისათვის ბევრჯერ გამხდარა საფუძველი ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის დაკნინებისა და დამცირებისათვის. აქედან იღებს სათავეს ლეგენდა „ფორმალისტ ბრეჰტზე“, რომელსაც დასაბამი ლუკაჩმა და მისმა მიმდევრებმა მისცეს. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ეს ლეგენდა დავიწყებას მიეცა, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქა-იქ კვლავ გამოჩნდნენ კრიტიკოსები, რომლებიც იმავე მიზეზების გამო ამცირებდნენ ბრეჰტის მნიშვნელობას რეალისტური ხელოვნების ისტორიაში. მხატვრული პირობითობის არსისა და ფუნქციის საკითხებზე 50-იანი

[1] Brecht, „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“ (S. stücke. VII, 2859).

წლების დასაწყისში ჩვენშიც იყო დისკუსია (მხედველობაში მაქვს ტ. მატილოვას, ი. ფრადკინისა და სხვათა წერილები ჟურნალში „ვოპროსი ლიტერატური“ და სხვ.), რომლის ექო დღესაც იგრძნობა. დისკუსია, როგორც მოსალოდნელი იყო, რეალიზმის თეორიის არსებით საკითხებს შეეხო. რეალიზმის თეორიის კარდინალური პრობლემების კვლევაში ახალი ეტაპი დაიწყო მას შემდეგ, რაც 50-იანი წლების ბოლოს ორჯერ გამართა დისკუსია მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტმა. დისკუსიების მასალები გამოქვეყნებულია კრებულებში – „რეალიზმის პრობლემები მსოფლიო ლიტერატურაში“ (1959) და „სოციალისტური რეალიზმის პრობლემები“ (1961).[1] მომდევნო პერიოდში მკითხველი გაეცნო მრავალ მონოგრაფიულ გამოკვლევას, კრიტიკულ წერილსა და სტატიას, რომელთა გათვალისწინებაც აუცილებელია რეალიზმის ისტორიისა და თეორიის აქტუალური საკითხების განხილვის დროს. ჩვენ აქ მათ არ ჩამოვთვლით, არც საკითხის ისტორიას დავუთმობთ ადგილს, რადგან ზედმეტად მიგვაჩნია იმის გამეორება, რაც უკვე გაკეთებულია სპეციალურ ლიტერატურაში. დავასახელებთ მხოლოდ არკ. ელიაშევიჩის წიგნს, „მიზნის ერთიანობა, ძიებათა მრავალფეროვნება სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურაში“, რომელიც 1973 წელს გამოვიდა.[2] წიგნში არის საკითხის ისტორია, ძირითადი ლიტერატურის მიმოხილვა და ვრცელი ბიბლიოგრაფია. რაც მთავარია, ჩვენთვის მისაღებია ავტორის შეხედულებები რეალიზმის საკვანძო საკითხებზე, კერძოდ, მხატვრულ პირობითობაზე. რეალიზმის, კერძოდ, სოციალისტური რეალიზმის ცნება თავისთავად, ორგანულად გულისხმობს მხატვრულ პირობითობას. მისი გამოვლენის კონკრეტული ფორმები შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებებზეა დამოკიდებული. მწერლის მთელი შემოქმედებისა თუ კონკრეტული ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზისათვის სწორი მეთოდოლოგიური საფუძველი გვექნება მხოლოდ მაშინ, თუ დიალექტიკურად გავიგებთ იდეური მიზანდასახულობის, მხატვრული სტილისა და ინდივიდუალური მანერის ერთიანებას

[1] Проблемы реализма в мировой литературе, М., 1959; Проблемы социалистического реализма, М., 1961.

[2] Эльяшевич Арк. Единство цели, многообразие поисков в литературе социалистического реализма, Советский писатель. Ленинградское отделение, 1973.

შემოქმედებითი მეთოდის ფარგლებში. თუ ამ ერთიანობის ბუნება დიალექტიკურად ვერ ავხსენით, მაშინ ვერ ავცდებით ცალმხრივობასა და უკიდურესობას. თუ, მაგალითად, იდეური მთლიანობის დაცვისათვის მხატვრულ ფორმათა მრავალფეროვნებას უარვყოფთ, მივიღებთ ე. წ. „დახურულ რეალიზმს“, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია „ცხოვრებისა ასახვა თვით ცხოვრების ფორმით“. ამ თვალსაზრისის დამცველებისათვის „ახალი მეთოდი არის მე-19 საუკუნის „დიდი“ რეალიზმის შეერთება სოციალისტურ იდეურობასთან“. „დახურული რეალიზმის“ თეორიას საფუძველი ჩაუყარა ლუკაჩმა. მისი რეციდივები ჯერ კიდევ ცოცხლობს, მეორე უკიდურესობაა ე.წ. „ღია რეალიზმი“. მისი საფუძველია მეთოდოლოგიური კრიტერიუმის უარყოფა მხატვრული სტილისა და მანერის მრავალფეროვნების დაცვის მიზნით. „თუ პირველი კონცეფციის მიმდევრები, ვკითხულობთ დასახელებულ წიგნში, მეთოდს აიგივებენ გარკვეულ სტილურ მიმართულებასთან, მეორე კონცეფციის მიმდევრებისათვის მეთოდის ესთეტიკური ბუნება საერთოდ არ არსებობს. ხელოვნების სტილურ მრავალფენიანობასა და მრავალფეროვნებას ისინი უდგებიან ანარქისტუალდ“... გასაგებია, რომ აქედან შორს არაა „უნაპირო რეალიზმამდე“.

ჩვენთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მესამე კონცეფციას, რომელსაც ავტორი უწოდებს „ფართო“, „მრავალწახნაგოვან“, „მრავალხაზა“ რეალიზმს. „მომავალი ამ კონცეფციას ეკუთვნის, – წერს არკ. ელიაშევიჩი, – იგი ყველაზე უფრო ღრმად ასახავს მხატვრულ გამოცდილებას, რომელიც ათეული წლების მანძილზე დააგროვა სხვადასხვა ქვეყნების რევოლუციურმა მწერლებმა და ყველაზე კარგად პასუხობს სულ უფრო მზარდი სოციალისტური ლიტერატურის მოთხოვნებს...“ ამ კონცეფციის მიხედვით, სოციალისტური რეალიზმი ნოვატორული შემოქმედებითი მეთოდია, რომლისთვისაც უცხოა კონსერვატიზმი და ტრადიციონალიზმი. იდეურ სიწმინდესთან ერთად მისთვის აუცილებელია ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, ხოლო სინამდვილის მხატვრული ათვისების ფორმებსა და შესაძლებლობებს საზღვარი არა აქვს. სოციალისტური რეალიზმის მხატვრულ ფორმათა, სტილისა და მანერის მრავალფეროვნებისა და კონცეფციის დამცველთა შორის როგორც თეორიით, ასევე პრაქტიკით საპატიო ად-

გილი უჭირავს ბერტოლტ ბრეჰტს. იგი ხომ „სიფართოვისა“ და „მრავალმხრივობის“ ცნებებს თვლიდა ყველაზე მოხერხებულად რეალიზმისათვის; ვფიქრობთ, წიგნის ავტორმა ბრეჰტის ცნობილი წერილის სათაურის („რეალისტური მეთოდის სიფართოვე და მრავალმხრივობა“) მიხედვით უწოდა მესამე კონცეფციის „ფართო რეალიზმი“.

„ფართო რეალიზმი“ უნდა გავიგოთ როგორც პირობითი. სამუშაო ტერმინი. ცნობილია, რომ რეალიზმი თავისთავად გულისხმობს პირობითობას, სიფართოვესა და მრავალფეროვნებას. ბრეჰტიც მრავალგზის შენიშნავს, რომ „რეალიზმს სიფართოვის ცნება შეეფერება და არა შეზღუდულობისა“. რეალისტური ხელოვნება წარმოუდგენელია მხატვრული პირობითობისა და აბსტრაქტული განზოგადების გარეშე. და თუ მაინც პირობითობაზე ვმსჯელობთ, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ვიცოდეთ მისი ობიექტური საფუძველი და კანონზომიერება, გავარჩიოთ მისი კონკრეტული მიზნები და ფუნქციები. განვასხვავოთ რეალისტური პირობითობა მოდერნისტული პირობითობისა და ხელოვანის სუბიექტივისტური ფანტაზიის თავაშვებული სრბოლისგან ირაციონალურისა და მისტიკურის სფეროებში. საკმარისია მოვიმარჯვოთ სწორი მეთოდოლოგიური კრიტერიუმი, არ დავთმოთ ჩვენი მეცნიერული მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, რომ მაშინვე ნათელი გახდეს არსებითი, თვისებრივი განსხვავება ბრეჰტის „ეპიკური“ და, ვთქვათ, ბეკეტის „აბსურდის“ თეატრისათვის დაწერილ პიესებს შორის. ამავე თვალსაზრისით დავუპირისპირეთ ერთმანეთს ბრეჰტისა და კაფკას სიმბოლიკა, „გაუცხოების“ მანერა და პარაბოლურ-იგავური თქმა. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, ასე ვთქვათ, არა საკითხის რაოდენობრივ მხარეს (ე. ი. მხატვრული პირობითობის მასშტაბსა და მოქმედების არეს), არამედ თვისებრივ მონაცემებს (ე.ი. რა მსოფლმხედველობრივ საფუძველს ემყარება პირობითობა, როგორ წყვეტს იგი იდეურ ჩანფიქრს). „აბსურდის“ თეატრის დრამატურგიაში (ბეკეტი, იონესკო და სხვ.) მხატვრულ პირობითობას, ყოველგვარი სახის აბსტრაქტულ კატეგორიებსა და ალეგორიულ პერსონაჟებს ბევრად უფრო მეტი ადგილი უკავიათ, ვიდრე „ეპიკური“ თეატრის პიესებში, მაგრამ ყველასათვის ცხადია თვისებრივი სხვაობა, მათ შორის, გავიხსენოთ იონესკოს „სკამები“, ბეკეტის „ელოდებიან გოდოს“ და „თამაშის

დასასრული“, შევადაროთ ისინი ბრეჰტის „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“, „არტურო უის“ ან რომელიმე სხვა პიესას და მაშინვე ნათელი გახდება, რომ მათი ავტორების მიზანი განსხვავებულია. იონესკო და ბეკეტი აბსტრაქტულ მოქმედებას, პირობით სცენებსა და ხელოვნურ პერსონაჟებს ცხოვრების ამაოებისა და საყოველთაო განწირულობის მტკიცებისათვის იყენებენ, ხოლო ბრეჰტის „ეპიკური“ პლანი მიზნად ისახავს ადამიანის საკეთილდღეოდ საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნას. „აბსურდის თეატრის“ შორეული ძირების ძიებას ქრისტიანულ მისტიციზმამდე და შუა საუკუნეების სქოლასტიკამდე მივყავართ. მისთვის მახლობელია რეაქციული რომანტიკოსების მისტიკური ხილვა და სიკვდილის აპოლოგია, სიმბოლისტების ქვეცნობიერი პოეტური სამყარო და გამოუცნობი ქიმერები... კითხულობთ ბეკეტის პიესას – „ელოდებიან გოდოს“ და ძალაუნებურად გახსენდებათ მეტერლინკის „ბრმები“... ლიტერატურისა და ხელოვნების სულ სხვა მაგისტრალური ხაზი მოდის „ეპიკურ“ თეატრამდე. მართალია, მისი ძირითადი პრინციპები ადრინდელი სახით 20-იანი წლების გერმანიაში ჩამოყალიბდა ბრეჰტის თანამშრომლობის შედეგად მემარცხენე-რევოლუციურ ძალებსა და „პოლიტიკური თეატრის“ ფუძემდებლებთან, მაგრამ მისი ტრადიციები ბევრად უფრო ძველია. ეს ხაზი ანტიკური დრამიდან იწყება რენესანსულ-განმანათლებლურ რეალიზმზე გავლით (შექსპირი, რაბლე, სერვანტესი, ფილდინგი, დეფო, დიდრო, ლესინგი) გერმანულ კლასიკამდე (გოეთე) და რევოლუციურ-დემოკრატიულ მწერლობამდე აღწევს (ჰაინე, ვეერთი), შემდეგ კი ორგანულად უკავშირდება რევოლუციური პროლეტარიატის იდეოლოგიასა და რეალიზმის დიდ ხელოვნებას. სოციალური ფუნქციის შესრულებისათვის ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი იყენებს როგორც ეროვნულ ტრადიციას, ასევე საბჭოთა მწერლობისა და თეატრის გამოცდილებას, როგორც რეალიზმის ცხოვრებისეულ ძალას, ასევე რევოლუციურ რომანტიკას (გორკი, მაიაკოვსკი, ვიშნევსი, ეიზენშტაინი, მეიერჰოლდი).

რეალისტური ხელოვნებისათვის, ვიმეორებთ, ორგანულია მხატვრული პირობითობის ყოველგვარი ფორმა, რომელიც კი მწერალსა თუ მხატვარს, კომპოზიტორსა თუ რეჟისორს ცხოვრებისეული სიმართლის მხატვრულად გახსნის საშუალებას აძ-

ლევს. ამ დებულებას დღეს იზიარებს საბჭოთა ლიტერატორთა დიდი უმრავლესობა. „პირობითობა საერთოდ დამახასიათებელია ხელოვნებისათვის, – წერს ლ. ნოვიჩენკო. სოციალისტური რეალიზმი იყენებს არა მარტო „ჩვეულებრივ“, არამედ ზოგჯერ მხატვრული პირობითობის მეტად რთულ ფორმებსაც“. „ხელოვნების პირობითი, ჰიპერბოლური, რომანტიკული ფორმა უცხო არ არის სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისათვის“ (გ. ლომიძე), „მხოლოდ გაკვირვებას იწვევენ ის კრიტიკოსები, რომლებიც (ალბათ, ინერციით) პირობითობას ისევ უპირისპირებენ რეალიზმს. ეს აშკარა უაზრობაა, მე ვიტყოდი, შემორჩენილი პირობითი რეფლექსია მხატვრული პირობითობის მიმართ“ და სხვ. და ა. შ.

ციტირებული აზრები 60-იანი წლების დასაწყისშია გამოთქმული. ხომ არ ნიშნავს ეს იმას, რომ მანამდე ჩვენი ლიტერატურული კრიტიკა სხვაგვარად მსჯელობდა რეალისტურ შემოქმედებით მეთოდზე? მხატვრულ პირობითობაზე? არა, არ ნიშნავს, თუმცა, როგორც აღნიშნული გვაქვს, 50-იანი წლების ბოლომდე ხელოვნების სფეროში დიდი გასაქანი ჰქონდა სხვადასხვა სახის ვულგარულ სოციოლოგისტურ და მექანისტურ-დოგმატურ შეხედულებებს; არ ნიშნავს, რადგან ჩვენშიაც და საზღვარგარეთაც იყვნენ მწერლები და ხელოვნების მუშაკები, რომლებმაც სწორად, შემოქმედებითად გაიგეს ლენინური მოძღვრება პროლეტარულ კულტურასა და ლიტერატურის პარტიულობაზე, თანამედროვეობის თვალსაზრისით შეაფასეს ლიტერატურული ტრადიციები, ნოვატორულად გამოიყენეს მხატვრული მონაპოვარი. საკმარისი იქნება დავასახელოთ გორკი და მაიაკოვსკი, ლუნაჩარსკი და ფადეევი. ჯერ კიდევ 20-იანი წლების ბოლოს და 30-იანი წლების დასაწყისში ა. ვ. ლუნაჩარსკი წერდა: „სოციალისტური რეალიზმი გულისხმობს სტილთა მრავალფეროვნებას. იგი საჭიროებს კიდეც ასეთ მრავალფეროვნებას. სტილთა მრავალფეროვნება პირდაპირ გამომდინარეობდეს მისგან“. სოციალისტურ რეალიზმს ის უწოდებს „ფართო პროგრამას“ და განმარტავს:

„... სტილურ ძიებათა სფეროში ჩვენს დრამატურგებს (მწერლებს საერთოდ) უნდა მივანიჭოთ უდიდესი თავისუფლება. მათი წარმატებისა და წარუმატებლობის მიხედვით უნდა გამოვიმუშაოთ ძირითადი სტილური ნორმები ჩვენი სოცი-

ალისტური მხატვრული შემოქმედებისათვის... ნუ ჩავიკეტებით ნორმებში, ვერიდოთ ნაადრევ კანონებს...".[1] ლუნაჩარსკი პირადად იცნობდა ბრეჰტსა და პისკატორს, მაღალი აზრისა იყო მათ თეატრალურ მოღვაწეობაზე. უკვე 20-იანი წლების ბოლოს, როგორც გადმოგვცემენ, მან თეატრში შიფბაუერდამზე ნახა „სამგროშიანი ოპერა". მომდევნო წლებშიც ისინი რამდენჯერმე შეხვდნენ ერთმანეთს და მეგობრულად საუბრობდნენ პროლეტარული ხელოვნების საჭირბოროტო საკითხებზე. ერთ-ერთ საუბარში ლუნაჩარსკი სინანულით აღნიშნავს, რომ მოსკოვის თეატრალურმა წრეებმა ჯერ კიდევ ვერ მოახერხეს „სამგროშიანი ოპერისა" და კლაბუნდის „ცარცის წრის" (ჩინური ლეგენდის მიხედვით) დადგმა. ისინი შეშფოთებული ბაასობდნენ მოახლოებულ ფაშისტურ საფრთხეზე და ოცნებობდენ იმ დროზე, როცა გერმანიაში ჭეშმარიტი ეროვნული კულტურა აყვავდება. ლუნაჩარსკის მეუღლე ვარაუდობს, რომ კლაბუნდზე საუბარმა გააღვივა ბრეჰტის ინტერესი „ცარცის წრის" თემისადმი. ადვილი მისახვედრია, რომ ლუნაჩარსკი მხარს უჭერდა ბრეჰტის „ექსპერიმენტებს" სტილურ ძიებათა სფეროში, აფასებდა მის თავდადებას რევოლუციური პროლეტარიატის საქმისათვის. საგულისხმო დამთხვევაა ისიც, რომ მას მსგავსად ბრეჰტისა, კაიზერისა და შტერნჰაიმის პიესები მოსწონდა.[2]

დოგმატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში ბრეჰტს უდავოდ სულიერად ამაგრებდა ა. ფედეევის სიტყვები და გამოსვლებიც. იმ პრინციპებს, რომელთაც ახლა ე. წ. „ფართო რეალიზმის" მიმდევრები აღიარებენ, დიდი ხანია იცავდა „განადგურების" ავტორი, საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთი თავკაცი. საბჭოთა მწერლების პირველ ყრილობაზე (1934) ა. ფედეევი ამბობდა: „სოციალისტური რეალიზმისათვის სავალდებულო არაა სინამდვილისა და ყოფითი დეტალების გამეორება, ასლის გადაღება. სოციალისტური რეალიზმი თავისი ძირითადი შესაძლებლობებით გულისხმობს ფანტაზიის დიდ გაქანებას. იგი მოითხოვს როგორღაც უფრო სინთეზურ ფორმებს, ვიდრე ჩვენი ახლანდელი ფორმებია"... ამ თვალსაზრისს იცავდა იგი მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე. მის ერთ-ერთ უკანას-

[1] Луначарский А. В. Статьи о Советской литературе., М., 1971. стр. 197-198.

[2] Луначарский А. В. О театре и Драматургии, т. 2, М., 1958. стр. 367. (Brecht und Lunatscnarski, Arbeitskreis Bertoit Brecht, Nachrichtenbrief 4, Dezember, 1962)

კნელ შრომაში „შენიშვნები ლიტერატურაზე“ ვკითხულობთ: „ზოგიერთებს დღემდე მიაჩნიათ, რომ, მაგალითად, სოციალისტური რეალიზმი სრულიად უარყოფს სიმბოლიკას, პირობითობას, ზღაპრულობას... ჩვენი ცხოვრება და ხვალინდელი დღე შეიძლება აისახოს როგორც კლასიკური რეალისტური რომანების მსგავსი ფორმით, ე. ი. ყოფით საფუძველზე, ასევე „ფაუსტისა“ და „დემონის“ მსგავსი ფორმით, ე. ი. რომანტიკული, ან ზღაპრული, ან პირობითი ფორმით. საერთოდ, შეიძლება აისახოს ყოველგვარი ფორმით, რომელიც შესაძლებლობას მოგვცემს დავინახოთ სიმართლე“... ამავე აზრს ამგვარადაც იმეორებს: „ყველაფერი უნდა იყოს არსებითად ცხოვრებისეული, მაგრამ საკალდებულო არაა ყველაფერი იყოს ცხოვრების მსგავსი. მრავალ ფორმათა შორის შეიძლება იყოს პირობითი ფორმაც... საკითხის არსი ისაა, რომ ცხოვრების სიმართლის გადმოცემა შეიძლება ერთმანეთისაგან დიდად განსხვავებული ფორმებით...“ იგი სინანულს გამოთქვამს იმის გამო, რომ „მაყურებელი, მკითხველი, სამწუხაროდ, შეეჩვია მეტწილად მხოლოდ „ჩვეულებრივ“ რეალიზმს ყოფით საფუძველზე, ვინაიდან ფაქტიურად აქამდე დავიყვანეთ ჩვენი დრამატურგია“...[1]

ლიტერატურის ყოველ ჟანრს მხატვრული პირობითობის თავისებური ფორმები აქვს. გარკვეული თვალსაზრისით, დრამის სპეციფიკური ფორმები ბევრად უფრო პირობითია, ვიდრე, მაგალითად, რომანისა. ნორმატული პოეტიკის, კანონების მსხვრევა უფრო ადრე და ფართო მასშტაბით დრამის სფეროში დაიწყო. დროსა და სივრცეში შებოჭილი უფრო მეტად თეატრალური პიესის ავტორი იყო. ამიტომ, როცა დრამის ტრადიციული საყრდენები შეირყა ან დაინგრა, როცა ეპოსისა და ლირიკის ელემენტები დრამატულ ნაწარმოებებში ჩვეულებრივი გახდა, თეატრალური პიესის ავტორმა შვებით ამოისუნთქა. ცხოვრებასთან უფრო ახლოს მისვლის მიზნით მან უარყო არა მარტო დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობის პრინციპი, არამედ პერსონაჟების გამოძერწვის, ხასიათების გამოკვეთისა და მოქმედების განვითარების ტრადიციული ხერხებიც. ასე ჩაისახა დრამის „ეპიზირების“ ტენდენციაც, რომელიც ანტიკური ქოროდან დღევანდელ დოკუმენტურ პიესამდე იცვლებოდა და ძლიერდებოდა. „ეპიკურმა“ დრამამ უარი თქვა დრამის ტრადი-

[1] Фадеев А. За тридцать лет, Избр. ст. М., 1957, стр. 127, 661, 663.

ციულ, ე. წ. „დახურულ ფორმაზე“ და „ღია ფორმის“ ერთ-ერთი დრამატურგიული ნიმუში გახდა. დრამის ეპიზირება, დრამის „ღია ფორმა“ მაიაკოვსკიმ, ვიშნევსკიმ, პოგოდინმა, ბრეჰტმა და სხვებმა სოციალური შინაარსით აავსეს და რეალისტური ხელოვნების საგანძურში შეიტანეს (იგულისხმება, რომ ეპიზირების ტენდენცია და „ღია ფორმის“ ელემენტები სხვადასხვა სახით გამოვლინდა მათ დრამატურგიაში); ზოგიერთი „ღია ფორმის“ შეგნებული დამცველი გახდა (დიურენმატი, ფრიში და სხვ.). მაგრამ კრიტიკულ რეალიზმს ვერ გასცილდა. „ღია ფორმა“ დრამაში დოკუმენტური მასალის, პოლიტიკური ამბებისა და ყოველდღიური ქრონიკის ამეტყველებისათვის გამოიყენეს პ. ვაისმა, გ. გრასმა, რ. ჰოხჰუტმა, მაგრამ მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის გამო მხოლოდ ნაწილობრივ მიაღწიეს მიზანს, ზოგჯერ კი აშკარად იდეური და მხატვრული მარცხის წინაშეც აღმოჩნდნენ (ვაისი, გრასი). „ღია ფორმა“ ფიქციად აქციეს „აბსურდის თეატრის“ მესვეურებმა (ბეკეტი, იონესკო). მათი ამორფული პიესები „ღია ფორმის“ აბსურდული ნაწარმოებებია.

დრამაში ისტორიულად მხატვრული პირობითობის სხვადასხვა ფორმა გაძლიერდებოდა ხოლმე. ანტიკური ტრაგედია, მაგალითად, წარმოუდგენელია ქოროს გარეშე, შექსპირისათვის კანონზომიერი გახდა ცნობილი თემის ან სიუჟეტის გამეორება და ახლებურად დამუშავება, განმანათლებლური დრამისათვის – ფილოსოფიური დიალოგი, პროლოგი და ეპილოგი, შოუს პიესებში შესამჩნევად გაიზარდა ავტორისეული რემარკების მოცულობა, ბრეჰტმა და მისმა მიმდევრებმა თემის სოციალურ ასპექტზე გაამახვილეს ყურადღება, ისტორიულ-დოკუმენტური მასალით „გადატვირთეს“ პიესა და ა. შ. ლიტერატურული სკოლის ძირითად მიმართულებას, შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებას მხატვრული ნაწარმოების წამყვან ტენდენციას, ცხადია, კონკრეტულ-ისტორიული სინამდვილე განსაზღვრავს. საზოგადოებრივი განვითარების ობიექტური კანონები, ეროვნული სოციალური ნიადაგი და ტრადიცია, მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ორგანულად ერთიანდება მხატვრულ ფენომენში. მხოლოდ ასე შეიძლება შევაფასოთ ბრეჰტის ფენომენიც. თუ მოვინდომებთ უფრო კონკრეტულად დავახასიათოთ ბრეჰტის „ეპიკური“ თეატრი და

დრამა, მოვნახოთ მისი ობიექტური საფუძველი, მაშინ პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ მეოცე საუკუნის გერმანიის იმპერიალისტური ბურჟუაზიის რეაქციული საშინაო და საგარეო პოლიტიკა, რამაც გერმანელ ხალხს პირველი და მეორე მსოფლიო ომების ქარცეცხლი და ეროვნული უბედურება მოუტანა. ბრეჰტი-მოქალაქე და მწერალი უშუალოდ განიცდის ერის წყლულს, სამშობლოს ტრაგედიას, ფაშიზმის დანაშაულს კაცობრიობისა და მისი კულტურის წინაშე. ვაიმარის რესპუბლიკის დროს, სამშობლოს გარეთ ემიგრაციის წლებში, ომგადავლილ გერმანულ მიწაზე, მუშათა და გლეხთა პირველ გერმანულ სახელმწიფოში იგი ცდილობს გაიზიაროს მეოცე საუკუნის გერმანული ტრაგედია, მონახოს და ახსნას მისი ისტორიული მიზეზები. მის მსოფლმხედველობას ასაზრდოვებს რევოლუციური პროლეტარიატი და მისი იდეოლოგია, საბრძოლო განწყობილებას ამაღლებს ხალხის ძალა და საბჭოთა ქვეყნის ძლევამოსილება. ასეთია ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები, რომელთა მხატვრული განზოგადების შედეგად „ეპიკური“ თეატრის თეორია და პრაქტიკა მივიღეთ. ამავე საფუძველზე უნდა ავხსნათ ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის თავისებურებებიც. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დადგენა იმისა, თუ რა ადგილი უჭირავს მხატვრულ პირობითობას ბრეჰტის დრამატურგიაში, როგორია მისი ფორმების ფუნქცია და დანიშნულება. ეს არის ანალიზის ერთადერთი მეცნიერული კრიტერიუმი. მისი მომარჯვებით ადვილად დავადგენთ, რომ ბრეჰტის „გაუცხოება“ არ არის კაფკას „გაუცხოება“, ბრეჰტის შინაგანი მონოლოგი – ჯოისის შინაგანი მონოლოგი და ა. შ. მოქმედების „ეპიკური“ განვითარება, პარაბოლურ-იგავური თქმა, სინამდვილის „გაუცხოება“, პერსონაჟებისა და სცენების ალეგორიულ-სიმბოლური ხასიათი ფორმალისტური ძიების ნაყოფი კი არ არის, არამედ ისტორიული მოვლენებით მდიდარი, რთული და წინააღმდეგობებით სავსე საზოგადოებრივი ცხოვრების სრულად, ღრმად და მაღალმხატვრულად გააზრების შედეგია. კარგად წერს ა. დიმშიცი: „რეალისტური ლიტერატურის მრავალფეროვნებისა და სიმდიდრის წყარო თვით სინამდვილის დაუსრულებელი სიმდიდრეა. ახალი მოვლენები ჟანრებისა და მეთოდის სფეროში – ეს ტალანტების „გამონაგონი“ ან კაპრიზი კი არ არის, არამედ კანონზომიერი ახალი შემოქმედებითი გადაწყვეტილებებია, რო-

მელთაც მწერლები იღებენ ცხოვრებასთან ცოცხალი კავშირის შედეგად, თვით ცხოვრების ღრმად შესწავლის საფუძველზე, ამავე დროს დიდ როლს თამაშობს ხელოვანის სოციალური აქტიურობა და მისი ფილოსოფიური კულტურა.[1] სინამდვილის მხატვრული ათვისების პროცესში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ეროვნული კულტურის ტრადიციებსა და მათი გამოვლენის სპეციფიკურ ფორმებსაც. ამ გაგებით, ა. დიმშიცის აზრით, პრუსტი ფრანგი მწერლებისათვის უფრო მახლობელია, ვიდრე სხვებისათვის, ჯოისი და სინგი – ინგლისელი მწერლებისათვის, კაფკა – ავსტრიელებისა და ჩეხებისათვის და ა. შ. გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება ეს მართლაც ასეა, მაგრამ გამორიცხული არაა სხვაგვარი შემთხვევებიც. გარკვეული ისტორიული მომენტის გამო შეიძლება რომელიმე მწერალი ერთბაშად გახდეს პოპულარული სხვა ქვეყანაში (ან ქვეყნებში), იქ აღმოჩნდეს ხელსაყრელი ნიადაგი მივიწყებული თემისა და მხატვრული ფორმის აღორძინებისათვის. იგივე კაფკა, რომელიც ა. დიმშიცის სიტყვებით, „საინტერესო ხელოვანი და ტრაგიკული მწერალია", მიუხედავად მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობისა, გვთავაზობს „ზოგიერთ სასარგებლო ნიშანსა და დეტალს, რომელიც შეიძლება კრიტიკულად აითვისოს" რეალისტური მწერლობის წარმომადგენლებმაც.[2] როგორც აღნიშნული გვაქვს, ამასვე ამბობს ბრეჰტი კაფკას „გაუცხოებაზე" და ჯოისის შინაგან მონოლოგზე. კრიტიკული წერილის ავტორი საგანგებოდ ლაპარაკობს ბრეჰტის დამსახურებაზე დოგმატიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მხატვრული პირობითობის „უფლებებში აღდგენას" იგი ჩვენი ესთეტიკური აზრის გამარჯვებად თვლის. რეალიზმისა და პირობითობის დაპირისპირება ძალიან დიდხანს აყენებდა ზიანს საბჭოთა ლიტერატურასა და კრიტიკას... პირობითობა ხელოვნების თვისებაა. პირობითობა თვით ხელოვნების ბუნებაშია, რეალისტური მხატვრული შემოქმედებისათვის მიუღებელია პირობითობის მხოლოდ ერთი სახეობა – ფორმალისტური პირობითობა – წერს ა. დიმშიცი.

მსჯელობა პირობითობის სახეობებზე, რეალისტური და ფორმალისტური პირობითობის დაპირისპირება მიღებულია

---

[1] Дымшиц А. Реализм, его богатство в рубежи, „Зопросы литературы", 1965, №2, стр. 103.

[2] Там же, стр. 115.

საბჭოთა ლიტერატურულ კრიტიკაში. ამასვე აკეთებდა ბრეჰტიც. ზოგი უფრო შორს მიდის. არკ. ელიაშევიჩი, მაგალითად, მეოცე საუკუნის დრამაში გამოჰყოფს პირობითობის შემდეგ სახეობებს: რეალისტური პირობითობა (ბრეჰტი, მაიაკოვსკი, პოგოდინი, ვიშნევსკი, შვარცი), ექსპერსიონისტული პირობითობა (ტოლერი, ჰაზენკლევერი, კაიზერი), „აბსურდული" პირობითობა (იონესკო, ბეკეტი), დოკუმენტური პირობითობა (ვაისი, კიპჰარტი). ამგვარ დაყოფას შეიძლება მოეძებნოს გარკვეული საფუძველი, მაგრამ მაინც აშკარაა, რომ თვით ასეთი დაყოფაა პირობითი. ასე, მაგალითად, ბრეჰტის რეალისტური პირობითობა არ გამორიცხავს ე. წ. „დოკუმენტურ პირობითობას" და სხვ. უფრო საინტერესოა შრომის ავტორის მეორე დებულება. ისტორია გვიჩვენებს, რომ ერთი ესთეტიკური ფორმაციის ფარგლებში შექმნილი გამოსახვითი საშუალებები დროთა განმავლობაში შორდებიან მათ წარმომშობ მხატვრულ მოვლენებს და შედიან ხელოვნების საერთო სტილურ ფონდში. ავტორისათვის ცნობილია, რომ ჟანრულ-სტილისტური ხერხები თავისთავად, განყენებულად ვერ ქმნის მხატვრულ ფორმას. ამიტომ თავისუფალი ლექსი, ალიტერაცია თუ ასონანსი, იგავური თქმა თუ „ცნობიერების ნაკადი" „არც მოდერნიზმს ეკუთვნის და არც რეალიზმს". სოციალისტური რეალიზმი, – წერს არკ. ელიაშევიჩი, – ფართოდ იყენებს გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებიც თითქოსდა ცნობილია იმპრესიონიზმისა (პაუსტოვსკი და სხვ.) და ექსპრესიონიზმის პრაქტიკაში (მაიაკოვსკი, ბრეჰტი, ელუარი, პაბლო ნერუდა, ეიზენშტეინი და სხვ.), პროგრესული რომანტიზმის ნაწარმოებებიდან (დოვჟნკო, მუხინა, ვუჩეტიჩი და სხვ.), მაგრამ ეს არ ცვლის მის მხატვრულ არსს, მის ნოვატორულ ხასიათს, მის მიმართებას არარეალისტური მიმდინარეობებისადმი.[1]

ამრიგად, ბრეჰტის რეალისტური მეთოდი თავის თვისებრივ ოდენობასა და ნოვატორულ ბუნებას არ ცვლის იმის შედეგად, რომ ორგანულად ითვისებს მხატვრულ საშუალებათა არსენალში ცნობილ ხერხებსა და საშუალებებს. თავისი „ეპიკური" დრამით იგი ამდიდრებს მეოცე საუკუნის დრამატურგიას და ამდენად, თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებას. გამომსახველ საშუალებათა პირობითი ხასიათი, ორიგინალური მხატვრული

[1] Эльяшевич Арк. Единство цели..., стр. 79-87.

ფორმა კანონზომიერია მწერლისათვის, რომელიც დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის თვალსაზრისით აღიქვამს სინამდვილეს, წვდება სოციალურ მოვლენათა არსს და მხატვრულ სახეებში ცდილობს მის განზოგადებას.

მოვლენათა მსვლელობამ დაამტკიცა ბრეჰტის ესთეტიკურ შეხედულებათა და შემოქმედებითი პრაქტიკის მეცნიერული სისწორე და ისტორიული პროგრესულობა. 30-იანი წლებიდანვე, როგორც ვნახეთ, იგი იმ მოწინავე ხელოვანთა ავანგარდში იყო, რომლებიც ებრძოდნენ ფორმალიზმისა და დოგმატიზმის ყოველგვარ გამოვლენას, იცავდნენ რეალისტურ მეთოდს მხატვრულ შემოქმედებაში. საკმარისია გავიხსენოთ ბრეჰტის გამოსვლები ლუკაჩისა და მისი ჯგუფის წინააღმდეგ, მისი კონცეფცია რეალიზმის „სიფართოვისა და მრავალმხრივობის" შესახებ, მისი აზრები წარსულის კულტურულ მემკვიდრეობაზე და ცხადი გახდება სრული უსაფუძვლობა ბურუაზიულ ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელებული ერთი თეორიისა, რომლის თანახმად თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია რეალიზმისა და მოდერნიზმის ინტეგრაცია. ამ თეორიის მიმდევრები ამტკიცებენ, რომ სოციალისტური რეალიზმი ცდილობს კლასიკური რეალისტური ტრადიციებისა და მოდერნიზმის შემოქმედებითი პრინციპების „შეერთებას", „მორგებას". მათი აზრით, სტილისა და ფორმის მრავალფეროვნებასა და მხატვრულ პირობითობაზე ლაპარაკი მაშინ დავიწყეთ, როცა თითქოს რეალიზმის „საბჭოური კონცეფცია" ჩიხში მოექცა. „ამ კონცეფციის თანახმად რეალიზმს, რომელმაც თითქოს ამოწურა თავისი საკუთარი მხატვრული რესურსები, ესაჭიროება ახალი „მოდერნისტული სისხლი", ესაჭიროება ხელოვნური გაახალგაზრდავება მოდერნისტული ტექნიკისა და მოდერნისტული ხერხების დახმარებით".[1] გამოდის რომ, მოდერნიზმი ერთგვარი „დოპინგია" რეალისტისათვის, რომლის გარეშეც ის ვერ დადგება თანამედროვე ხელოვნების დონეზე, აღარ გავიმეორებთ საყოველთაოდ ცნობილ დებულებებს. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ვინც ასეთი „დოპინგი" მიიღო, მან საერთოდ უღალატა რეალიზმის პრინციპებს, ან „უნაპირო რეალიზმის" კონცეფცია გაიზიარა. სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ბრეჰტისათვის დიდი ხანია გარკვეულია რეალიზმის იდეური სიძლიერე და

[1] Эльяшевич Арк. Единство цели..., стр. 88.

მხატვრული შესაძლებლობანი, მისი არსი და მისი „ნაპირები“. „აშკარა შეცდომაა, როცა სოციალისტური რეალიზმი მიაჩნიათ მეცხრამეტე საუკუნის რეალიზმის შეერთებად სოციალისტურ იდეურობასთან“, – წერს არკ. ელიაშვიჩი, – და აკრიტიკებს ე.წ. „დახურული რეალიზმის“ მიმდევრებს. ბრეჰტი, როგორც ვიცით, ამას ამტკიცებდა ჯერ კიდევ 30-იანი წლების მეორე ნახევარში. სოციალისტური რეალიზმი კანონზომიერი მოვლენაა საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ისტორიულ ეტაპზე. „იგი განაზოგადებს ყოველივე დადებითს მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და არა მხოლოდ კრიტიკულ რეალიზმსა და პროგრესულ რომანტიზმს. იგი ყველა ხალხის შემოქმედებითი განვითარების შედეგია“ (ტოდორ პავლოვი). ბრეჰტის ესთეტიკური თეორია და შემოქმედებითი პრაქტიკა ამის ნათელი დადასტურებაა.

* * *

მიზნის ერთიანობა, შემოქმედებითი ძიება, მხატვრულ ფორმათა მრავალფეროვნება ყოველთვის დამახასიათებელი იყო ბრეჰტისათვის. როგორც ვიცით, „ეპიკურს“ იგი არ თვლიდა ერთადერთ გზად დრამატურგიაში, არც „ეპიკური თეატრი“ მიაჩნდა ყოვლისშემძლედ და ყოვლისმომცველად. „ეპიკური“ მეთოდი არ არისო ტოტალიტარული და უზურპატორული მეთოდი, ხშირად ამბობს ხოლმე ის. „ეპიკური“ გზა, მისი ესთეტიკის მიხედვით, ერთ-ერთი გზაა რეალისტურ ხელოვნებაში, მისი იდეური მიზანსწრაფვისა და მხატვრული პოტენციალის გამოვლენის კონკრეტული ფორმაა. ამიტომაა, რომ ბრეჰტი „ეპიკური“ პიესების პარალელურად ტრადიციულ-დრამატული ფორმის ნაწარმოებებსაც წერს, თვით „ეპიკური“ დრამის ფარგლებშიც ცდილობს ფორმათა მრავალფეროვნებას მიაღწიოს. ეს ტენდენცია უფრო აშკარად შეიმჩნევა 30-იანი წლების ბოლოსა და 40-იან წლებში, როცა მან არსებითად სწორად შეძლო ხელოვნების მეთოდოლოგიურ საკითხებში გარკვევა, რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპების პრაქტიკულად დაუფლება. კონკრეტული ისტორიული ვითარების მიხედვით, მსოფლმხედველობრივი მოწიფულობის შესაბამისად იგი ხან „ეპიკურ“ პიესებს წერდა („კაცი კაცია“, „იოჰანა“, „სეჩუანელი კეთილი

ადამიანი“ და სხვ.), ხან კიდევ ტრადიციული ფორმის პიესებს („ქალბატონ კარარის თოფები“, „დედა კურაჟი“, „გალილეის ცხოვრება“ და სხვ.), ზოგჯერ კი ერთსაც და მეორესაც ერთდროულად. მის ადრინდელ „ეპიკურ“ პიესებს რადიო-პიესები ენაცვლება, „სასწავლო“ პიესებს პიესა-პარაბოლა მოსდევს, რევოლუციურ დრამას – სოციალური სატირა, ისტორიულ პიესას – ხალხური პიესა, ყოფით, რეალისტურ სცენებს – მოქმედების პირობით-აბსტრაქტული გარემო, ისტორიულ პერსონაჟებს – გროტესკული სახეები, ყოფით-რეალისტურ დეტალს – სიმბოლური მინიშნება და ა. შ. თვით ერთი ნაწარმოების ფარგლებშიც კი არ ერიდება ხოლმე ბრეჰტი ჟანრულ-სტილურ ნიშან-თვისებათა აღრევას. როგორც უკვე აღნიშნული გვაქვს (და ამას თვით ბრეჰტიც არ უარყოფს), „ეპიკურ“ პიესაში ადვილად ვიპოვით ტრადიციულ-დრამატულ მომენტებს, არისტოტელურ (ე. ი. ტრადიციულ-დრამატულ) ნაწარმოებებში – არაარისტოტელურ (ე. ი. „ეპიკურ“) სცენებსა და მხატვრულ კომპონენტებს. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ იცვლება ავტორისეული თვალსაზრისიც, პირიქით, ყოველი ნაწარმოების კონკრეტული ანალიზი მოწმობს, რომ მათ აერთიანებს რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდი, ერთიანი ესთეტიკური კონცეფცია. მოვუსმინოთ თვით ბრეჰტს: „როცა ბოლო პიესებს ვათვალიერებ და ერთმანეთს ვადარებ, – წერს ის „სამუშაო ჟურნალში“ 1941 წლის 24 აპრილს, – „გალილეის“, „დედა კურაჟს“, „შიშსა და სიღატაკეს“, „სეჩუანელ კეთილ ადამიანს“, „ბატონ პუნტილას“, „უის კარიერას“ – ვპოულობ ყოველგვარი სახის საოცარ არაერთგვაროვნებას, ჟანრებიც კი მუდმივად იცვლება. ბიოგრაფია, პარაბოლა, სახასიათო კომედია ხალხურ ყაიდაზე, ისტორიული ფარსი – პიესები, რომლებიც იმგვარად არიან გაბნეული, როგორც ციური სხეულები სამყაროში, ისე გამოდის, თითქოს მათ შორისაც რომელიღაც დრამატურგიული ბირთვი აფეთქდა. ამასთანავე თეორია, რომელიც მათ საფუძვლად უდევს ან რომელიც მათგან გამომდინარეობს, სრულიად გარკვეულია სხვა თეორიებთან შედარებით. ალბათ, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დროთა განმავლობაში ერთი მწერლის ნაწარმოებები ერთმანეთს ერწყმის...“.[1] შენიშვნებიდან „გალილეიზე“ ვიცით, რომ ბრეჰტი კმაყოფილი არ იყო ამ პიესის ფორმით, რომლის დახვეწასაც

Brecht, Arbeitsjournal, I, S. 274.

დიდი დრო მოანდომა. მიუხედავად რამდენიმე ვარიანტის დამუშავებისა, მან ვერ მიაღწია „ეპიკურ სტანდარტს," „სამუშაო ჟურნალში" 1939 წლის 25 თებერვალს წერს: „გალილეის ცხოვრება" ტექნიკურად დიდი უკანდახევაა, ისეთივე გადახვევაა, როგორც „ქალბატონ კარარას თოფები" თუ პიესაში უნდა იყოს „გრილი ნიავი", რომელიც ზღვის ახალი ნაპირიდან ქრის და მეცნიერების ელვარე განთიადი, მაშინ პიესა ხელახლა უნდა დაიწეროს. მეტია პირდაპირი ჩვენება, „ატმოსფერო", „გაიგივება" („აინფიულუნგი"), არ არის ინტერიერები. ყველაფერი პლანეტურ ჩვენებას ემყარება. დაყოფა შეიძლება დარჩეს, ასევე გალილეის დახასიათებაც. ნამდვილად მხიარულად მაშინ შეიძლება იმუშავო, თუ სცენა გექნება..." „მკაცრი ეპიკური განსახიერების დროსაც", ბრეჰტის აზრით, შეიძლება ადგილი ჰქონდეს „გაიგივების" გარკვეულ შემთხვევას, რომელიც დრამატურგმა თავიდანვე უნდა გაითვალისწინოს. „გაიგივების" ჩვეულებრივ შემთხვევებში კი საჭიროა მხატვრული ხერხი, რათა შევინარჩუნოთ სათანადო ადგილი სცენასა და მაყურებელს შორის. ასეთი ხერხი, „გაუცხოება", როგორც ბრეჰტი აღნიშნავს, გამოყენებულია „იოჰანას" ბოლო სცენაში. მას შეუცვლია „გალილეის" ფინალური სცენაც იმგვარად, რომ მაყურებლის გალილეისთან „გაიგივების" პროცესში ყველასთვის შესამჩნევი ყოფილიყო „გაუცხოება".[1] თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ადრინდელ პიესებს, აგრეთვე „ქალბატონ კარარას თოფების" ტიპის რადიო-პიესებსა და ფრაგმენტებს, მაშინ შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ ბრეჰტს არ აქვს პიესა, რომელიც თავიდან ბოლომდე აგებულია ტრადიციულ-რეალისტური დრამის პრინციპებზე. მხოლოდ რამდენიმე პიესის ხასიათსა და ძირითად ტენდენციას განსაზღვრავს აღნიშნული პრინციპები, ამიტომ თვლიან მათ ტრადიციულ-დრამატულ ნაწარმოებებად, არისტოტელური დრამატურგიის ნიმუშებად („კურაჟი", „გალილეი" „კომუნის დღეები"). მათში ბევრია „ეპიკური" დრამის დანაშრევები და აქსესუარები, აშკარად იგრძნობა „ეპიკური" დრამების ავტორის ხელწერა. „ეპიკური" მომენტები გაძლიერებულია და ზოგჯერ ჩრდილავს კიდეც ცალკეულ დრამატულ სცენებს ბრეჰტისა და „ბერლინერ ანსამბლის" სპექტაკლებში. გაძლიერებულია როგორც რეჟისორული მიზანსცენებით, ასევე მსახიობთა

[1] Brecht, Arbeitsjournal, I, S. 35, 41.

თამაშის „ეპიკური“ სტილით. ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ჰელენე ვაიგელი დედა კურაჟის როლში, ან ერნსტ ბუშის გალილეი, მისთვის ადვილი გასაგებია, რას ნიშნავს მსახიობის თამაშით „ეპიკური“ მომენტების ხაზგასმა. კლასიკური მაგალითია ამ თვალსაზრისით ვაიგელი – კურაჟი იმ სცენაში, რომელიც დედის მწუხარებას გამოხატავს. შვილის სიკვდილით გამწარებული დედა მთელი ხმით შეჰკივლებს... მაგრამ მისი ხმა არავის ესმის. იგი ამას სახის გამომეტყველებითა და შემართული სხეულით აკეთებს. ისე გამოდის, თითქოს ხმას არც კი ძალუძს გამოხატოს მისი განწირულება. ამავე დროს მაყურებელზე მოქმედებს კონკრეტული განცდა: კივილის ნაცვლად სცენაზე დუმილია. მიზანსცენებისა და ცალკეული დეტალების „ეპიკური“ გადაწყვეტა რეჟისორისა და მსახიობის მიერ დეტალურადაა აღწერილი წიგნში „ბერლინერ ანსამბლის“, ბრეჰტის, ვაიგელის და ბუშის შემოქმედებითი მანერის შესახებ.[1]

ჩვენთვის ამჯერად უფრო საინტერესოა დრამატული მოქმედების „ეპიკური“ ხაზგასმა თვით პიესაში. კარგი მაგალითია ამ მხრივ „დედა კურაჟის“ ფინალი და დედა კურაჟად ცნობილი ანა ფირლინგის სახე, რომელიც ტიპური „ეპიკური“ მანერითაა შესრულებული.

დედა კურაჟი არ არის რეალისტური დრამის დადებითი პერსონაჟი, ამ სიტყვების ტრადიციული გაგებით. მის მოქმედებას განსაზღვრავს არა საზოგადოებრივი შეგნება ან ამაღლებული სოციალური იდეალი, არამედ თავისი ოჯახი და ყოველდღიური ცხოვრება, მას, ხანდაზმულ ქვრივ ქალსა და სამი შვილის დედას, მხოლოდ ერთი ფიქრი აქვს: ოჯახი გამოკვებოს, არსებობა შეინარჩუნოს. მრავალი უბედურების მომსწრეა იგი, ცხოვრების ხალისი, ოჯახური სითბო მხოლოდ შორეული ოცნებაა მისთვის. უნახავს ომით გაპარტახებული სოფლები და გამარჯვებულთა ზეიმი, მაღალი ჩინის ოფიცერთა ნებივრობა და მშიერი ჯარისკაცები. ახლაც, ოცდაათწლიანი ომის დროს, შვილებთან ერთად ომის გზებზე დაეხეტება, წვრილმანებით ვაჭრობს, რათა ლუკმა-პური იშოვოს. მისი მეგზურია დანჯღრეული ფურგონი, რომელშიც შვილებთან ერთად, თვითონაც შეებმება ხოლმე. შეეჩვია იგი კლდე-ღრეში ხეტიალს, ზარბაზნების ქუ-

---

[1] Theaterarbeit, Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles, Henschelverlag, Berlin.

ხილს, ჯარისკაცებთან ღლაბუცს, ორიოდე გროშის მოგებას. მას მთელი არსებით სჯერა, რომ ომია მისი არსებობის საფუძველი. ომის გარეშე ვეღარ წარმოუდგენია ცხოვრება. ომი რომ დამთავრდეს, მე და ჩემი შვილები დავიღუპებითო, ასე ჰგონია მას. მან მხოლოდ ის იცის, რომ ომი „ძლიერებს, თავის ხალხს კვებავს, საქმოსნებს გასაქანს აძლევს... ვაჭრობას ხელს უწყობს". მაგრამ ომის ღმერთმა არც კურაჟი და მისი შვილები დაინდო. შვილების უბედურებით გამწარებული დედა მხოლოდ ერთხელ (მეექვსე სცენის ბოლოს) ამბობს: „წყეულიმც იყოს ომი". ეს ხმა სუსტად გაისმის სცენაზე, რადგან იგი არ არის შეგნებული პროტესტის ხმა, იგი არ ნიშნავს ომის დაგმობას, იგი მხოლოდ საცოდავი დედის კვნესაა. ნაწარმოების იდეისა და რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით სწორედ ასე წარმოგვიდგენს კურაჟს მეექვსე სურათის ბოლოს ჰელენე ვაიგელი. სიტყვებს – „წყეულიმც იყოს ომი", იგი ყოველგვარ პათეტიკის გარეშე, ჩვეულებრივი ინტონაციით წარმოთქვამს.

კურაჟს ომმა ჭკუა ვერ ასწავლა. მას ბოლომდე სჯერა, რომ ომია მისი ოჯახის მარჩენალი. იგი სინამდვილესთან შეგუებაზე უფრო მეტს ფიქრობს, ვიდრე მის შეცვლაზე. ასეა ბოლომდე. ომმა იმსხვერპლა მესამე შვილიც. წელში მოხრილი, დაჩაჩანაკებული მოხუცი ქალი მარტოდმარტოა ბრძოლის ველზე, უიმედოდ შეჰყურებს დაბრეცილ ფურგონს. მკითხველი (ასევე მაყურებელი „ბერლინერ ანსამბლში") დარწმუნებულია, რომ კურაჟის აღსასრული დადგა. იგი ადგილიდანაც ვერ იძვრის. აქ შეიძლებოდა დასმულიყო ლოგიკური წერტილი. შეიძლებოდა, მაგრამ ეს არ იქნებოდა „ეპიკური" ფინალი. ამიტომ ბრეჰტი აგრძელებს მოქმედებას. კურაჟი ნაჭერს გადააფარებს ქალიშვილის ცხედარს. გამვლელ გლეხს საფლავის გათხრას სთხოვს, საამისოდ ფულს გადაუხდის, თვითონ კი ფურგონში შეებმება და სუსტი ხმით წარმოთქვამს: „იქნებ მარტოკამ დავძრა ფურგონი, ალბათ წავა, შიგ ბევრი არაფერია. ისევ ვაჭრობას უნდა ვეწიო". ცდილობს აედევნოს ჯარისკაცებს, რომლებიც ზარითა და ზეიმით ახალ ბრძოლებში მიიჩქარიან.

„დედა კურაჟი" თავისი დრამატული ღერძით, როგორც აღნიშნული გვაქვს, ტრადიციულ-რეალისტური პიესაა. მას აქვს გამჭოლი მოქმედება, გამოკვეთილი სიუჟეტური ხაზი, ექსპოზიცია, კვანძის გასკვნა და ფინალი, ამიტომ ზოგჯერ სწორად ვერ

აფასებენ პიესის ბოლო სცენას. იგი ზედმეტად მიაჩნიათ კურაჟის სახის დრამატულად ლოგიკური დასრულებისათვის. ასეთი შენიშვნების მიზეზი ორია: „უგულებელყოფილია პიესის სხვა „ეპიკური“ ელემენტები (ავტორისეული რემარკები ისტორიული ცნობებითა და მომხდარი ფაქტებით, სცენების „ეპიკური თანმიმდევრობა და წყვეტილობა“, ლირიკული ჩანართები – სონგები და სხვ.), რომელთა გაგრძელებაა „ეპიკური“ ფინალი, დავიწყებულია ბრეჰტის შემოქმედებითი მეთოდის ის თავისებურება, რომელიც მისი კრიტიციზმის ხასიათს განსაზღვრავს. გაუგებრობათა თავიდან აცილების მიზნით ბრეჰტი განმარტავს: „... კურაჟს ბოლომდე ომის იმედი აქვს. ის ვერ ხვდება, რომ ადვილი არაა ომით ხელი მოითბო. მაყურებელი უსაფუძვლოდ ფიქრობს, რომ კატასტროფების დროს დაზარალებულები ჭკუას სწავლობენ...“ ასეთი ადამიანები მწარე სინამდვილიდან „ისე სწავლობენ, როგორც საექსპერიმენტო ბაჭია – ბიოლოგიას. პიესის ავტორისათვის სავალდებულო არ არის იმის ჩვენება, რომ კურაჟს ბოლოს თვალი აეხილა. პიესის შუა ნაწილში, მეექვსე სცენის ბოლოს, იგი ზოგიერთ რამეს ხედავს, მაგრამ ისევ ყველაფერი მხედველობიდან ეკარგება. კურაჟი ვერაფერს ხედავს, მაგრამ სამაგიეროდ, მაყურებელი ხედავს. ესაა მთავარი ავტორისათვის (ხაზი ჩემია – ზ. ჭ.).[1]

დრამატურგი პიესას „ოცდაათწლიანი ომისდროინდელ ქრონიკას“ უწოდებს. შეიძლებოდა მისთვის ისტორიული დრამა გვეწოდებინა. ავტორისეული რემარკები სცენების დასაწყისში მართლაც ქმნის გარკვეულ ისტორიულ ფონს. ზოგან თარიღებიც კი მითითებულია (1624 და მომდევნო წლები). მიუხედავად ამისა აშკარაა, რომ ავტორი არ ცდილობს ისტორიული კოლორიტის დაცვას. ისტორიული ფონი პირობითია. მისი ძირითადი დანიშნულებაა აქტუალური თემის „გაუცხოება“ სხვა „ეპიკურ“ მომენტებთან ერთად, როგორც ვიცით, „გაუცხოება“ საჭიროა მაყურებლის შემოქმედებითი აქტივობის გასაძლიერებლად. ბრეჰტისათვის მთავარია ისტორიული მასალა, ამბავი, რასაც იგი ფაბულას უწოდებს, მხატვრული ტექნიკით დაიყვანო მკითხველამდე (მაყურებლამდე). ამისათვის ფაბულა უნდა დანაწევრდეს (დაიშალოს) სიტუაციებად (სცენებად) იმგვარად, რომ მთლიან ამბავსა და კონკრეტულ სიტუაციას აერთიანებდეს ავ-

[1] Brecht, Stücke, VII, 207 (A).

ტორისეული იდეა. მთლიანი ამბისა და კონკრეტული სიტუაციის ურთიერთმიმართებაში უნდა ვლინდებოდეს ნაწარმოების შემეცნებითი ძალა და აღმზრდელობითი ფუნქცია. აღწევს თუ არა ამას „დედა კურაჟის“ ავტორი? ზოგადად ყველასათვის გასაგებია, რომ პიესა ანტიმილიტარისტულ თემაზეა დაწერილი. იგი მიმართულია მტაცებლური ომების წინააღმდეგ, გასაგებად გვიჩვენებს ომის დამღუპველ ზემოქმედებას უბრალო ადამიანების ცხოვრებაზე. მაგრამ ბრეჰტი არ კმაყოფილდება პიესის ამგვარი ზოგადი ინტერპრეტაციით. „რა უნდა უჩვენოს „დედა კურაჟის“ ყოველმა დადგმამ?“ – სვამს კითხვას პიესის ავტორი და თვითონვე პასუხობს: „ის, რომ ომებში დიდ საქმეებს პატარა ადამიანები არ აკეთებენ, რომ ომი, რომელიც საქმეების სხვა საშუალებებით გაგრძელებას ნიშნავს, სპობს ადამიანურ სიკეთეს, თვით ადამიანს. ომმა არ იცის დიდი და პატარა მსხვერპლი“.[1] სხვა შენიშვნაში ბრეჰტი ამავე აზრს ასე იმეორებს: „დედა კურაჟი და მისი შვილები“ გვიჩვენებს, რომ პატარა ადამიანები, განსხვავებით იმათგან, ვისაც ძალაუფლება ხელთ უპყრია, ომისაგან არაფერს უნდა ელოდნენ. დამარცხებაც და გამარჯვებაც პატარა ადამიანების თავზე გადაივლის“.[2] შემდეგ ბრეჰტი-დრამატურგი და რეჟისორი განმარტავს ყოველ სცენას, ცალკეულ დეტალებსაც კი, საგანგებოდ მსჯელობს ფაბულის გახსნის კონკრეტულ საშუალებებზე. ფაბულის გადმოცემის დროს ყურადღებას ამახვილებს პიესის „დრამატურგიულ მრუდეზე“, მიუთითებს მის კონტრასტულ ხასიათზე. „მას (კურაჟს – ზ. ჭ.) ომის იმედი აქვს, მაგრამ ეშინია კიდეც მისი. ომში მონაწილეობს, მაგრამ არა მეომრულად, არამედ როგორც მშვიდობიანი საქმოსანი. მას უნდა ოჯახი შეინარჩუნოს ომის მეშვეობით და ომში. მას უნდა არმიას ემსახუროს, თანაც მისგან თავი დაიცვას... ის ბიზნესზე ფიქრობს, დაღუპვის კარამდე მიდის. პიესა იწყება ჯარისკაცების გამოსვლით (ლოდინით). ომი – დიდი უწესრიგობა იწყება წესრიგით, დიდი დეზორგანიზაცია-ორგანიზაციით. მშვიდობიანი გარემო და რკინის კაცები...“.[3]

„დედა კურაჟის“ იდეური შინაარსისა და მხატვრულ თავი-

[1] Materialen zu Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“, Suhrkampt-Verlag, 1966, S. 17.

[2] იქვე, გვ. 9.

[3] Materialen zu Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“, S. 7. („Dramaturgische Kurve“)

სებურებათა ანალიზისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ბრეჰტის და ფრიდრიხ ვოლფის პოლემიკას „ეპიკური“ და დრამატული თეატრის საკითხებზე (1949). პოლემიკის საბაბი გახდა „დედა კურაჟის“ დადგმა ბერლინში „გერმანული თეატრის“ („დოიჩეს თეატრი“) სცენაზე 1949 წლის დასაწყისში (რეჟისორები – ბრეჰტი და ენგელი). სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა. მას მაღალ შეფასებას აძლევს ფრ. ვოლფიც. „სპექტაკლის დამსახურებული წარმატების გამო, ამბობს ვოლფი, ჩვენი დღევანდელი თეატრისათვის სასარგებლო იქნებოდა თქვენს დრამატურგიაზე საუბარი“. მას არ ავიწყდება, რომ ორთავენი „დიდი ხანია თეატრალურ სამყაროში სხვადასხვა პოზიციებიდან ერთი და იგივე მიზნისკენ მიდიან“. პირველ შეკითხვას ვოლფი ასე აყალიბებს: „თქვენ, მიმართავს ის ბრეჰტს, „დედა კურაჟს“ შემთხვევით არ უწოდეთ „ქრონიკა“, რაც უეჭველად თქვენი „ეპიკური“ თეატრის ერთ-ერთი ფორმაა. ქრონიკის სტილის შეგნებული გამოყენებით თქვენ განმეორებით უსვამთ ხაზს იმას, რომ თქვენთვის, პირველ რიგში, მთავარია ფაქტების, შიშველი ფაქტების უშუალო ამეტყველება. ამასთანავე (არისტოტელური გაგებით) აქ ისტორიულად შესაძლებელი ფაქტებიც იგულისხმება. უხეშად რომ ვთქვათ: თეატრი, რომელიც ობიექტივირებას ახდენს, მიმართულია იმ თეატრის წინააღმდეგ, რომელიც ფსიქოლოგიზირებას ცდილობს. ამ დაპირისპირების გამო თქვენთვის შესაძლებელია ისიც, რომ ფაქტები ადამიანს ხშირად ვერ ცვლიდნენ“. ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „დედა კურაჟი“ უანრული თავისებურების გამო „ქრონიკაა“. ეს ისევე უნდა გავიგოთ, როგორც „ისტორიული დრამა“ ელიზაბეტურ დრამატურგიაში. მისი ავტორი არ ცდილობს „შიშველი ფაქტების გამომზეურებით ვინმე რაიმეში დაარწმუნოს...“ შიშველი ფაქტების ზემოქმედება ერთობ სუსტია. „ქრონიკა, ცხადია, ფაქტობრივს შეიცავს. ამით ის რეალისტურია“. თეატრების ზემოთ მოცემული დაპირისპირებაც, ბრეჰტის აზრით, აღარ შეეფერება სინამდვილეს. მისი სიტყვებით, თეატრმა „ფსიქოლოგიური მასალა შეიძლება მხატვრული ჩვენების ძირითად საგნად აქციოს და შემდეგ სცადოს ობიექტივაცია. თეატრი შეიძლება ერთდროულად ობიექტივირებას ახდენდეს და ფსიქოლოგიზირებასაც ცდილობდეს“. ბრეჰტს სჯერა, რომ მაყურებელი გულგრილი არ არის კურაჟის ბედისამდი, მაყუ-

რებელი კრიტიკულია. იგი ინდიფერენტულად არ მსჯელობს „მომხრეა თუ წინააღმდეგი“.

მეორე შეკითხვაში ვოლფი იმეორებს ძველ ბრალდებას იმის თაობაზე, რომ „ეპიკური“ თეატრი უგულებელყოფს მაყურებლის გრძნობასა და ემოციას. თქვენ, — წერს ის ბრეჰტს, — მთელ იმედებს მაყურებლის გონებაზე, მის შემეცნებით ძალაზე ამყარებთ, ყველაფერს მიმართავთ იქითკენ, რომ მაყურებელი გაერკვეს საზოგადოებრივი ცხოვრების რთულ მოვლენებში. ნუთუ არ შეიძლება, კითხულობს ვოლფი, ასევე პირდაპირ ახდენდეთ ზემოქმედებას მაყურებლის გრძნობად-ემოციურ სამყაროზე? ამ გზითაც ხომ შეიძლება გავაღვივოთ მაყურებელში სამართლიანობის გრძნობა, თავისუფლებისაკენ მისწრაფება, ზიზღი მჩაგვრელთა წინააღმდეგ? ხომ არ გგონიათ, რომ ჰიტლერულმა რეჟიმმა გადააგვარა გერმანელი მაყურებლის ემოციები? ბრეჰტს დაუშვებლად მიაჩნია გრძნობა-გონების ამგვარი გათიშვა. „არ შეიძლება, ამბობს ის, ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებით ცალკე გონებაზე და ცალკე გრძნობაზე ზემოქმედება“. „სხვა დროსაც ბევრჯერ მითქვამს, რომ ეპიკური თეატრი არ არის უბრალოდ არადრამატული თეატრი. იგი არავითარ შემთხვევაში არ უარყოფს ემოციებს. მისთვის უცხო არაა სამართლიანობის გრძნობა, თავისუფლებისაკენ მისწრაფება. სამართლიანი აღზევება. ეპიკური თეატრი შესაძლებლად თვლის არა მარტო მათ არსებობას, არამედ ცდილობს მათ შექმნასა და გაძლიერებას. „კრიტიკული განწყობა“, რომელიც მან მაყურებელს უნდა შეუქმნას, არაა მგზნებარებით საკმარისი“.[1]

„ეპიკური“ თეატრი, განაგრძობს ფრ. ვოლფი, როგორც ცნობილია, ჩართული ტექსტების ან წარწერების საშუალებით მაყურებელს აუწყებს იმ ფაქტსა და მოვლენას, რომელიც სცენაზე იქნება წარმოდგენილი. ის უარს ამბობს, „დაძაბულობისა“ და „მოულოდნელობის“ „დრამატულ“ ელემენტებზე. ერიდება ემოციურ განცდას. „თქვენ თავდაპირველად, რადაც არ უნდა დაგიჯდეთ, მაყურებლის შემეცნების უნარის გაძლიერება გსურთ? ამ აზრით, თქვენს თეატრში ხომ არ არის ასეთი შეგნებული თანმიმდევრობა: შემეცნება დაძაბული მოქმედების, დაპირისპირებული შემსრულებლების, ხასიათების გარდაქმნისა

[1] Materialien zu Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“, Suhrkampf-Verlag, 1966, S. 86- 87 ff. („Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt“).

და განვითარების გარეშე? თქვენი დრამატურგიის თვალსაზრისით როგორ უნდა შევაფასოთ დრამატული დაძაბულობის ელემენტები (ექსპოზიცია – კვანძის გასკვნა, პერიპეტია – კვანძის მოულოდნელი გახსნა) ისეთ თითქმის დეტექტიურ მოქმედებაში, როგორიც „ჰამლეტში“, „ვერაგობა და სიყვარულში“ გვაქვს? – ასეთია ვოლფის მესამე შეკითხვა. ბრეჰტი მხოლოდ იმას უპასუხებს, რომ მოქმედების დრამატული განვითარების აღნიშნულ სქემას დიდი ხანია აღარ იცავენ. არ იცავდა, მაგალითად, გოეთე „გიოც ფონ ბერლიჰინგენში“. რაც შეეხება ხასიათების განვითარებას, იგი, ბრეჰტის აზრით, ყოველთვის უნდა იყოს და სავალდებულო არ არის „შინაგანი გარდაქმნა“ ან „განვითარება შემეცნებამდე“... „მატერიალისტური ასახვისათვის საჭიროა მოქმედ პირთა ცნობიერება სოციალური ყოფიერების საფუძველზე ავხსნათ. საამისოდ ზედმეტია დრამატურგიული მანიპულაციები“.

„დედა კურაჟის“ ავტორი, ვოლფის სიტყვებით, „უაღრესად თანმიმდევრულად იცავს ეპიკურ სტილს“. მიუხედავად ამისა „სპექტაკლში ყველაზე უფრო ძლიერი, როგორც ეს მაყურებლის ქცევამაც დაამტკიცა, მოქმედების ემოციური მომენტებია (სცენა, რომელშიც მუნჯი კატრინი დაფდაფს სცემს, უფროსი ვაჟის სიკვდილი, სცენა, როცა დედა ამბობს „წყეულიმც იყოს ომი“...). შეკითხვა სახელდობრ ასეთია: ხომ უნდა შეცვლილიყო დედა კურაჟი მას შემდეგ, რაც ომმა იმედები არ გაუმართლა, მარტო ქონება კი არა, შვილებიც დაკარგა? ის ხომ სულ სხვა უნდა იყოს პიესის ფინალში?... ვოლფი შიშობს, თუ სცენაზე ამგვარი ლოგიკური გარდაქმნა არ ვაჩვენეთ, მაშინ შეიძლება მაყურებელმა ასეთი დასკვნა გააკეთოსო: ომი ომია, ბრძნება ბრძანებაა, ყველა თავის გზას აგრძელებს. ვოლფის აზრით, თეატრი ვერ მიაღწევს სასურველ მიზანს, ვერ აღზრდის მაყურებელს, თუ სცენაზე არ განახორციელა ადამიანის სულიერი და მორალური გარდაქმნა. „იქნებ თქვენ, ძვირფასო ბრეჰტ, ამბობს ვოლფი, საკმარისად მიგაჩნიათ სინამდვილის ობიექტური ჩვენება და მაყურებელს მიანდობთ გადაწყვეტილების მიღებას. თქვენი აზრით, მე ჭრილობას სცენაზევე ვაჩვენებ, აქვე ვიღებ გადაწყვეტილებას. ეს მეთოდი, იტყვით თქვენ, მტკივნეულია, მაყურებელი დღეს მას არ მიიღებს. მე, თქვენი აზრით, მკურნალი ჰომეოპათი, სცენაზე ისე ვიქცევი, როგორც ქირურგი, თქვენ

კი მიჰყვებით შემოვლით გზას, დარწმუნებული ხართ, რომ მაყურებელი ვერ გრძნობს მკურნალობას, ისე ყლაპავს წამალს". შეიძლება თქვენ სწორი ხართ, დასძენს ვოლფი, მაგრამ დღევანდელ გერმანიაში პირდაპირი გზით მოქმედება უმჯობესია. კურაჟის სიტყვები – „წყეულიმც იყოს ომი!" მოწოდებად უნდა გაისმოდეს დარბაზში. ამავე სულისკვეთებით უნდა იყოს ნაჩვენები კურაჟის გარდაქმნაც.

ბრეჰტი არ ეთანხმება ვოლფს: „თუ კურაჟი მაინც ვერაფერს სწავლობს, ჩემი აზრით, მაყურებელს მაინც შეუძლია რაღაც ისწავლოს, როცა მას ნახავს", ასეთია მისი პასუხი. შემდეგ იგი კვლავ იმეორებს თავის ერთ-ერთ ძირითად თეზისს: მაყურებელზე ზემოქმედება, მისი სოციალური გააქტიურება დრამატურგიისა და თეატრის უპირველესი ამოცანაა. ამ ამოცანის გადაწყვეტა მოითხოვს ხელოვნების საშუალებათა გამოყენებას კონკრეტულ-ისტორიული პირობების მიხედვით. „ყველა შესაძლებელი საშუალება, ძველი თუ ახალი, უნდა გამოვცადოთ, რათა ხელოვნებამ შეასრულოს თავისი ძირითადი დანიშნულება". ასე ამთავრებს ბრეჰტი პოლემიკას, რომელსაც ჩვენ დეტალურად გავეცანით, რადგან მასში „ეპიკური" დრამისა და თეატრის ბევრი საინტერესო საკითხია განხილული. რაც მთავარია, პოლემიკა შეიცავს კითხვებს, რომლებიც ხშირად დაისმის ხოლმე მეცნიერულ ლიტერატურაში. აქვეა ბრეჰტის პასუხებიც, რომელთაც ჩვენ მთლიანად ვიზიარებთ, რადგან მათი სისწორე თვით ცხოვრებამ დაადასტურა.

„დედა კურაჟი", როგორც ვთქვით, დრამატული კონფლიქტის ხასიათით, მოქმედების განვითარების მანერითა და წამყვანი პერსონაჟებით ტრადიციულ-რეალისტური პიესა უფროა, ვიდრე „ეპიკურ"-რეალისტური. ბრეჰტისეულ სპექტაკლში გაძლიერებულია პიესაში მოცემული „ეპიკური" მომენტები, ამიტომ, ბუნებრივია, რომ სპექტაკლი უფრო ახლოსაა „ეპიკურ სტანდარტთან", ვიდრე პიესა. „ეპიკური" მომენტების გაძლიერება, განსაკუთრებით „ეპიკური" ფინალი და კურაჟის ორიგინალური სახე მას საშუალებას აძლევს აქაც შეინარჩუნოს „ეპიკური" დრამის ჩვენთვის უკვე ცნობილი ერთი ძირითადი ნიშან-თვისება: ნეგაციის ძლიერი ტენდენციით, დადებითი გმირისა და ფონის გარეშე მიაღწიოს მთელი ნაწარმოების აღქმისა და განცდის პოზიტიურ შედეგს. სხვაგვაროდ რომ ვთქვათ

ნეგატურ პლანში გაშლილი მოქმედება დადებითი იდეალის საფუძველი ხდება. ამას აღწევს მხოლოდ რეალისტი მწერალი, რომლის კრიტიციზმიც სოციალისტურ ჰუმანიზმს ემყარება. რეალისტური კრიტიციზმის ეს თავისებურება სავალდებულოა „ეპიკური" დრამისათვის.

„ეპიკური" დრამის ზოგიერთი არსებითი ნიშან-თვისება ადვილად მოიძებნება „გალილეის ცხოვრებაშიც". ავტორი მას უბრალოდ დრამას უწოდებს და ამით თითქოს ღიად ტოვებს საკითხს, ჟანრულ-სტრუქტურული თვალსაზრისით იგი ქრონიკაა თუ პარაბოლა, ტრადიციული დრამის ხაზს აგრძელებს თუ უფრო ახლოსაა „ეპიკურ" დრამასთან. ი. ფრადკინი, რომელიც იცავს აზრს, რომ „პარაბოლურობის ელემენტი დიდად დამახასიათებელია ბრეჰტის თითქმის ყველა პიესისათვის", ამ ნაწარმოებშიც გამოჰყოფს „შედარებით პერიფერიული, მაგრამ მაინც ღრმა აზრისა და მნიშვნელობის მქონე სიტუაციებს, რომლებიც აშკარად ისწრაფვიან პარაბოლურობისაკენ". ასეთებია, მისი აზრით, პაპის შემოსვისა და განქიქების სცენა, მუციუსის განდევნის სცენა და სხვ. „პარაბოლურობისაკენ სწრაფვა" „ეპიკურობის" მხოლოდ ერთი ნიშანია დრამაში, შეიძლება ამ ნიშნის დაძებნა „გალილეის ცხოვრებაში", მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს ხელოვნური გამოვა, მით უფრო რომ კარგადაა ცნობილი თვით ავტორის აზრი ამ საკითხებზე: „ჩემს შემოქმედებაში „გალილეი" მაინც საინტერესოა როგორც პარაბოლური პიესების საწინააღმდეგო მაგალითი. იქ ხორცშესხმულია იდეა, აქ კი მატერია გამოყოფილია გარკვეული იდეებისაგან".[1]

ეს აზრი ცნობილია ფრადკინისათვისაც. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ის საგანგებოდ არ სწავლობს პარაბოლის ელემენტებს, ხოლო მთლიანად დრამას განიხილავს, როგორც ტრადიციულ-რეალისტურ ნაწარმოებს.

„ეპიკურისათვის" ამ დრამაში სხვა ობიექტური საფუძველი არსებობს. ესაა თემის ისტორიული ხასიათი, როგორც ცნობილია, ისტორიულ თემას დრამატურგიულ ნაწარმოებში თავისთავად შემოაქვს ფაქტები და დოკუმენტური მასალა, შემოჰყავს რეალური პერსონაჟები. მაგრამ ბრეჰტი, „ეპიკური" დრამის ცნობილი ოსტატი, ამ შემთხვევაში არ გაჰყვა დრამის „ეპიზირების" ნაცად გზას და ისტორიული მასალა რეალისტუ-

[1] Brecht, Arbeitsjournal, II, S. 747.

რი ისტორიული დრამის შესაქმნელად გამოიყენა. გავიხსენოთ 1959 წლის 18 მაისის წერილი ენგელსისა ლასალისადმი. დრამის მომავალს, – წერს ენგელსი, – განსაზღვრავს გერმანული დრამის „იდეური სიღრმისა“ და „გააზრებული ისტორიული შინაარსის“ „სრული შერწყმა“ შექსპირისეულ „გამომსახველობასა და მოქმედების სიზუსტესთან“. როგორც ჩანს, ბრეჰტი ცდილობდა ამ გზას გაჰყოლოდა, ყოველ შემთხვევაში ფაქტია, რომ ისტორიული სინამდვილის გააზრება მისთვის ნიშნავს, არა მხოლოდ ფაქტებისა და დოკუმენტების შესწავლას, არამედ სინამდვილის კლასობრივი თვალსაზრისით ასახვასაც. ერნსტ შუმახერი, რომელმაც მონოგრაფიულად გამოიკვლია „გალილეის ცხოვრება“, ადასტურებს, რომ დრამაზე მუშაობის დროს ბრეჰტმა გამოიყენა დიდძალი დოკუმენტური მასალა და ვრცელი მეცნიერული ლიტერატურა. იგი ერთმანეთს ადარებს „ისტორიულ გალილეისა და დრამატულ გალილეის“ და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ძირითადად ბრეჰტი იცავს ისტორიულ სინამდვილეს. „ისტორიულ სინამდვილეს შეესაბამება ის, რომ ბრეჰტის გალილეი სიმართლისათვის გაბედული მებრძოლი, სიმართლის გავრცელებისათვის იღვწის“.[1]

„გალილეის ცხოვრების“ სამი ძირითადი ვარიანტია ცნობილი. პირველი ვარიანტი დანიაში შეიქმნა 1938 წელს, მეორე – ამერიკის შეერთებულ შტატებში (1944-47წწ.) ხოლო მესამე სცენური დამუშავება „ბერლინერ ანსამბლისათვის“ – გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში (1954-56წწ.). ვარიანტების შედარებას მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ დრამაში სუსტდებოდა ტრადიციულ-რეალისტური ხაზი და პირიქით, ძლიერდებოდა „ეპიკური“ ტენდენცია. ცვლილებები განიცადა უპირატესად იმ სცენებმა, რომლებიც „ეპიკური“ თეატრის სპექტაკლისათვის ნაკლებად მიზანშეწონილი იყო. მიუხედავად ამისა, დრამატული კოლიზია პიესაში არ შეცვლილა, კონფლიქტის ხასიათი ტრადიციული დარჩა (წინააღმდეგობა მეცნიერულ სინდისსა და მოქალაქეობრივ მოვალეობას შორის, მეცნიერება და ცხოვრება, მეცნიერის ადგილი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში).

გალილეის ცხოვრებაზე დრამატული ნაწარმოების შექმნის იდეა ბრეჰტს 20-იან წლებში ჰქონია. სურვილი იდეის განხორ-

[1] Schumacher, Ernst. Drama und Geschichte. Bertolt Brechts „Leben des Galilei“ und andere Stücke, Berlin, 1965, S. 38 ff., 57.

ციელებისა გაძლიერებულა 30-იანი წლების დასაწყისში, კერძოდ, 1933 წელს, როცა მსოფლიოს საზოგადოებრივობის ყურადღება მიიპყრო სასამართლო პროცესმა რაიხსტაგის დაწვის გამო. იმავე წელს ფართოდ აღინიშნა სამასი წლისთავი გალილეის გასამართლებიდან. ამ დროისათვის, როგორც შუმახერი ამტკიცებს, ბრეჰტს უკვე აქვს გეგმა პიესისა, რომელსაც უნდა ეჩვენებინა გალილეი ინკვიზატორთა სამსჯავრო პროცესზე. ემიგრაციის პირველივე წლებში ამ გეგმის მიხედვით იგი წერს „სასწავლო პიესას მუშებისათვის" – „დედამიწა ბრუნავს", რომლის მთავარი გმირი მეცნიერული აზრისა და სიმართლისათვის თავდადებული მებრძოლი გალილეო გალილეი იყო. პიესა თოთხმეტ სცენას შეიცავს. იგი ჩონჩხი და საფუძველია პიესის პირველი (დანიის) ოფიციალური ვარიანტისა, ამიტომ მას შუმახერი „პრაგალილეის" უწოდებს. „პრაგალილეი" ანტიფაშისტური მებრძოლების წინაშე აცოცხლებდა მებრძოლი მეცნიერის სახეს, რომელსაც სწამს „გონების ძალა" და „კაცობრიობის მომავალი". ბნელეთის მოციქულთა ბატონობის დროს, ამბობს სცენების ავტორი, სიმართლის დაცვა და გავრცელება არ არის იოლი საქმე. ნებისყოფასთან ერთად საჭიროა მოქნილობა, მოხერხებულობა, გამჭრიახობა. ყველა ეს თვისება აქვს „პრაგალილეის" გმირს, იგი არ ემორჩილება ეკლესიას, ქედს არ იხრის ინკვიზიციის წინაშე, იცავს კოპერნიკის სისტემას, წერს მეცნიერულ ტრაქტატებს სამყაროს აგებულებაზე. იცის მათი მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის. ამიტომ, განსაცდელის ჟამს, როცა სხვა გამოსავალი არ არის, როცა მას და მის შრომებს ინკვიზიტორთა კოცონი შთანთქმას დაუპირებს, იგი ფორმალურად დათმობაზე მიდის, მოჩვენებით უარყოფს თავის შეხედულებებს, რათა მეცნიერული აღმოჩენები გადაარჩინოს და მუშაობა გააგრძელოს. გალილეის სახით, – წერს შუმახერი, – „ბრეჰტი გვიჩვენებს ადამიანს, რომელსაც ძალუძს სიმართლე ურთულეს პირობებშიც გაავრცელოს... გალილეი არალეგარული ფრონტის მებრძოლია".[1] ასეთი განზოგადება შეიძლება მივიღოთ, რადგან „პრაგალილეი", როგორც ვთქვით, „სასწავლო პიესაა მუშებისათვის". გარდა ამისა, სცენები დაწერილია დაახლოებით იმ დროს, როცა ბრეჰტმა ფაშისტურ გერმანიაში

[1] Schumacher, Ernst. Brecht, Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert, Berlin, 1973, S., 193-194.

გასავრცელებლად მოამზადა პუბლიცისტური წერილი „ხუთი სიძნელე სიმართლეზე წერისას“. „სასწავლო პიესის“ დანიშნულება და წერილის ის ნაწილები, რომლებშიც საუბარია სიმართლის დაცვისა და გავრცელების ფორმებზე, არ ეწინააღმდეგება „პრაგალილეის“ ასეთ გაგებას.

„პრაგალილეის“ ბოლო სცენა წარმოგვიდგენს ინკვიზიციასთან ჭიდილში დაღლილ გალილეის, რომელიც ქედს არ იხრის სიძნელეთა წინაშე და იმედიანად შეჰყურებს მომავალს: „ზოგიერთ განსაცდელს, – ეუბნება ის ახალგაზრდა ანდრეა სარტის, შეიძლებოდა შენზე ისეთი გავლენა მოეხდინა, რომ სწორად ვერ გაეგოთ ის, რასაც გონების მომავალს ვეძახით... ერთმა ადამიანმაც კი, ისეთმა როგორიც მე ვარ, შეიძლება დაინახოს, რომ გონება არ ამოწურულა, იგი მხოლოდ იწყება. ისევ იმ აზრს ვიცავ, რომ ეს ახალი დროა... მიუწვდომელ ბნელეთშიც შემოაღწევს სინათლე. იმ დროს, როცა ზოგიერთ ადგილებში უდიდესი აღმოჩენები კეთდება, რომლებიც ხელს უწყობენ კაცობრიობის კეთილდღეობას, მსოფლიოს დიდი ნაწილი კვლავ ბნელითაა დაფარული. უკუნეთმა აქ მოიმატა კიდეც! ფრთხილად იყავი, როცა გერმანიაზე გაივლი და სიმართლეს ფარულად წაიღებ!“ – ამთავრებს გალილეი და თავის ტრაქტატს გადასცემს ანდრეას, რომელიც საზღვარგარეთ მიდის.[1]

„გალილეის“ პირველი ვარიანტი (1938) ძირითადად იმეორებს ადრინდელი სცენების თანმიმდევრობას და ფინალს. ამ ვარიანტზე მუშაობა ბრეჰტს დამთავრებული ჰქონდა, როცა ატომური ენერგიის აღმოჩენის ამბავი შეიტყო. ამ ფაქტმა ისეთი დიდი გავლენა მოახდინა მასზე, რომ, როგორც გადმოგვცემენ, მან მაშინვე დაიწყო ფიქრი „გალილეიში“ დასმული პრობლემატიკის გაფართოებასა და შეცვლაზე. ეს მან გააკეთა კიდეც, მაგრამ რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა დაასრულა მუშაობა პიესებზე – „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატი“. „არტურო უის კარიერა“, „სიმონა მაშარის ზმანება“. „გალილეის“ მეორე ვარიანტი შეიქმნა ამერიკის შეერთებულ შტატებში (1944–47 წწ.) პიესის ინგლისურ თარგმანზე და ცნობილ მსახიობთან ჩარლზ ლაუტონთან ერთობლივი მუშაობის შედეგად. მეორე ვარიანტი დაწერილია დრამატურგის მიერ, რომელსაც კარგად ესმის მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუცია და მისი მნიშვნელობა

[1] Schumacher, Ernst. Drama und Geschichte, S. 37–38 („Inhalt des Ur-Galilei“, 16 ff.).

მომავალი ცხოვრებისათვის. პიესაში ახლებურად დაისვა მეცნიერებისა და ცხოვრების ურთიერთობის პრობლემა, სხვა ასპექტში გაშუქდა დაპირისპირება მეცნიერულ სინდისსა და მოქალაქეობრივ მოვალეობას შორის. ანტიფაშისტური ბრძოლის თემა დაიჩრდილა. გაძლიერდა თემა მეცნიერის მორალური პასუხისმგებლობისა საზოგადოების წინაშე. შესაბამისად შეიცვალა დრამატული კონფლიქტის აგების ხერხები და ცენტრალური პერსონაჟის ტიპობრივი დახასიათება. საყოველთაოდ ცნობილი ვარიანტი სწორედ ეს, ე. წ. „ამერიკული“ ვარიანტია. მასში ძალუმად ისმის ხიროსიმას თავზე აფეთქებული ატომური ბომბის ექო.

„პრაგალილეისა“ და პიესის პირველ ვარიანტში ბრეჰტი ძირითადად ცნობილ ლეგენდას მიჰყვება. ლეგენდა იტალიელ მეცნიერს გვიხატავს აზრის წამებულ რაინდად, რომელმაც ინკვიზიციის სამსჯავროზე მთელი ხმით წამოიძახა: „ის მაინც ბრუნავს, მაინც ბრუნავს!“ პიესის თავდაპირველი სათაურიც ხომ „დედამიწა ბრუნავს“ იყო. მეორე ვარიანტში ბრეჰტი ისევ ისტორიულ სინამდვილეს მიუბრუნდა და გალილეის შეუფერადებელი პორტრეტის აღდგენა სცადა. სწორედ ასეთი სატირული გალილეი არის მეორე ვარიანტის – „გალილეის ცხოვრების“ გმირი. გმირის ხასიათში ხაზგასმულია არა მარტო დადებითი თვისებები, არამედ უარყოფითიც. სახელდობრ, გალილეი გამოყვანილია, როგორც რენესანსული აზროვნების ტიტანი, დიდი მეცნიერი, რომელიც სწორად ვერ აფასებს თავისი მოღვაწეობის საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. იგი ურიგდება პაპსა და კარდინალს, რათა არსებობა შეინარჩუნოს და მეცნიერული მუშაობა განაგრძოს. რელიგიის ქურუმებს იგი თავის აღმოჩენებსაც კი გადასცემს იმ იმედით, რომ ისინი კაცობრიობას გამოადგება. 1633 წლის 22 ივნისს ინკვიზიციის წინაშე იგი საჯაროდ უარყოფს თავის მოძღვრებას დედამიწის ბრუნვის შესახებ. ეს ხდება პიესის მეცამეტე ნაწილში. მეთოთხმეტე ნაწილის მიხედვით იგი ფლორენციის მახლობლად ცხოვრობს ეკლესიის მსახურთა ზედამხედველობის ქვეშ. იგი დაძაბუნებულია როგორც სულიერად, ასევე ფიზიკურად. ზურგი შეაქცია ხალხმა, რომელიც მას განადიდებდა. განუდგა ანდრეაც, რომელიც მისი საყვარელი მოწაფე იყო. ის თითქოს ვერ გრძნობს დანაშაულს საზოგადოების მიმართ. თითქოს გაიმარჯვა „მიწიერმა ადამი-

ანმა“, „ძველი ღვინის“ სიყვარულმა და არსებობის ინსტინქტმა. მეთოთხმეტე სცენის ბოლოსაც, როცა ამას ვირჯინია აცნობებს, „მორწმუნეთა რიგებში ხარ მიღებულიო“, იგი საჭმელად ემზადება და იმას კითხულობს, ბატები ვინ გამოგზავნაო. პასუხობს კიდეც, ანდრეა არ გამოგზავნიდაო. ანდრეა ხომ ახლა მისი მტერია, ახალგაზრდა მეცნიერია, რომელიც იცავს პრინციპს: „ახალი მეცნიერება, ახალი ეთიკა“.

პიესა რომ აქ მთავრდებოდეს შეიძლებოდა მტკიცება იმისა, რომ ბრეჰტის ჩანაფიქრი ისეთივეა, როგორც „დედა კურაჟში“ იყო. უარყოფითი მომენტების დაგროვებით უნდა დადებითი ეფექტის მიღება. უარყოფითი მოქმედებიდან – დადებითი დასკვნების გამოტანა. ეს ნაწილობრივ მართლაც ასეა, მაგრამ განსხვავებით კურაჟისაგან, გალილეი თვით აღიარებს დანაშაულს, თვითონვე გამოაქვს განაჩენი: „დრო ახლა ბევრი მაქვს, ეუბნება ის ანდრეას, ბევრს ვფიქრობ იმაზე, თუ როგორ შეაფასებს ჩემს საქციელს მეცნიერების სამყარო, რომელსაც აღარ ვეკუთვნი“. და შემდეგ: „...მოსახლეობის დიდი ნაწილი თავადებს, მიწის მფლობელებსა და სასულიერო პირებს ცრუ რწმენებისა და ძველი მცნებების პერლამუტრის კვამლში ჰყავს, რათა თავიანთი მაქინაციები დაფარონ... მეცნიერების ერთადერთი მიზანი, ჩემი აზრით, ისაა, რომ ადამიანებს დუხჭირი ცხოვრება შეუმსუბუქოს. თუ მეცნიერები ხელისუფალთა ანგარებას შეუშინდებიან და ცოდნის გულისათვის ცოდნის დაგროვებით დაკმაყოფილდებიან, მაშინ მეცნიერება ხეიბარს დაემსგავსება, ხოლო თქვენი ახალი მანქანები ახალი უბედურების მომასწავებელი იქნება. დროთა განმავლობაში თქვენ შეიძლება ყველაფერი აღმოაჩინოთ, რისი აღმოჩენაც კი შეიძლება. მაგრამ თქვენი წინსვლა კაცობრიობისაგან დაშორება იქნება მხოლოდ, უფსკრული მეცნიერებსა და კაცობრიობას შორის ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლება ისე გაღრმავდეს, რომ თქვენი საზეიმო ღრიანცელი ახალი აღმოჩენის გამო საყოველთაო განწირულების ხმამ დაფაროს. მე, როგორც მეცნიერს, ერთადერთი შესაძლებლობა მქონდა... რამდენიმე წელი ისევე ძლიერი ვიყავი, როგორც ხელისუფლება. ჩემი ცოდნა გადავეცი იმათ, ვისაც ძალაუფლება ხელთ ჰქონდათ, შეეძლოთ გამოეყენებინათ, როგორც მოისურვებდნენ... მე ვუღალატე ჩემს პროფესიას, ადამიანი, რომელიც იმას გააკეთებს, რაც მე გავაკეთე არ შეიძლება მეც-

ნიერების მსახური იყოს...[1] მიუხედავად ამგვარი აღსარებისა, გალილეი არ კარგავს რწმენას, რომ „ახალი ერა დაიწყო“. იმედიანად შეჰყურებს ახალგაზრდა მეცნიერს, გადასცემს მას თავის ახალ შრომას და დაარიგებს, საზღვარზე ფრთხილად გადავიდეს, რადგან „სიმართლე ფარულად მიაქვს“. უკანასკნელი, მეთხუთმეტე სცენა, რომელიც პიესის თეატრალური დამუშავების დროს ბრეჰტმა ამოიღო, აგვიწერს ანდრეას გადასვლას იტალია-გერმანიის საზღვარზე. იგი თითქოს მართლაც ზედმეტია, არაფერს მატებს დრამატულ კონფლიქტსა და პიესის ფინალს. არის მხოლოდ ერთი საყურადღებო დეტალი. სცენა იწყება ავტორისეული რეპლიკით, რომელიც ყველას აფრთხილებს: „მოუარეთ მეცნიერების სინათლეს, ისარგებლეთ მისი სიკეთით, ბოროტად ნუ გამოიყენებთ მას, თორემ ერთხელაც ცეცხლის ნიაღვარი წაგლეკავს ყველას“. სწორედ ამ სიტყვებშია გადმოცემული ნაწარმოების ძირითადი იდეა. ასეთია დედააზრი პიესისა მეცნიერებისა და ცხოვრების ურთიერთობაზე, კაცობრიობის წინაშე მეცნიერის პასუხისმგებლობაზე. დრამატურგის მიერ ხაზგასმულია მეცნიერების საზოგადოებრივი ხასიათი. გალილეის წინააღმდეგობრივი ხასიათიდან ობიექტურად გამომდინარეობს ის აზრი, რომ არ შეიძლება მეცნიერის „წმინდა“ მეცნიერების სფეროში ჩაკეტვა, მეცნიერული აზრის მიღწევას „წმინდა“ მეცნიერის თვალით შეხედო. მეცნიერული პროგრესი საზოგადოებას ემსახურება და არა განყენებული, „წმინდა“ მეცნიერული აზრის განვითარებას. მეცნიერება ცხოვრების გარეშე არ არსებობს. კლასობრივ საზოგადოებაში მეცნიერება კლასობრივი ხასიათისაა, ეს უნდა იცოდეს ყოველმა მეცნიერმა. ეს არ იცოდა ბრეჰტის გალილეიმ, სწორედ ესაა მისი ტრაგედიის მიზეზი. ამ ტრაგედიის მიხედვით დასკვნებს თვით დრამატურგი აკეთებს. ეს „გალილეის ცხოვრებას“ მკვეთრად განასხვავებს ისეთი პიესებისაგან, როგორიცაა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „დედა კურაჟი“. სწორედ ამ განსხვავების გამო ვამბობთ, რომ „გალილეის ცხოვრების“ კონფლიქტი ძირითადად დრამატულია, ხოლო მთელი პიესა – უფრო ტრადიციულ-რეალისტური, ვიდრე „ეპიკურ“-რეალისტური. ამავე მიზეზის გამო არ მოსწონდა თვით ავტორს ნაწარმოების ფორმა. მაგრამ ნათელია ისიც, რომ ბოლო ვარიანტი მეტ „ეპიკურ“ ფე-

[1] Brecht, Stücke, VII, S. 181-82.

ნას თუ მომენტს შეიცავს, ვიდრე პირველი ვარიანტი. საკმარისია შევადაროთ ერთმანეთს ორივე ვარიანტიდან ციტირებული გალილეის მონოლოგი მეთოთხმეტე სცენიდან და დავრწმუნდებით ამაში. გარდა ამისა, პიესის დრამატული კონფლიქტისა და ფინალის მიღმა აშკარად მოჩანს „ეპიკური“ დრამის ნიშნები. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ავტორისეული რემარკები და კომენტარები, არამედ თვით გალილეის ხასიათი, წინააღმდეგობრივი ბუნება. „სამუშაო ჟურნალის“ ჩანაწერები მოწმობს, რომ ბრეჰტს სწორად ესმრდა პიესაში გადმოცემული კონფლიქტის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა. მისთვის მთავარია „გადამწყვეტი განსხვავება“ „მეცნიერების წმინდა პროგრესსა და მეცნიერების სოციალურ-რევოლუციურ პროგრესს“ შორის. იგი მიუთითებს, რომ „კაპიტალისტურ საზოგადოებაში მეცნიერული ძიებაც კი სახიფათო საქმეა“ და მსახიობს ჩარლზ ლაუტონს მეცნიერების კლასობრივ ხასიათზე ესაუბრება. ამავე დროს ბრეჰტი გალილეის ასახელებს ისეთი მხატვრული სახეების გვერდით, როგორიცაა ბაალი, კრაგლერი, გელი გეი, ბეგბიკი. კურაჟი, შენ ტე, იოჰანა და სხვ.[1]

ჩვენი აზრით, ეს არ არის შემთხვევითი. კონფლიქტის წინააღმდეგობრივი ხასიათის გამო ლოგიკურია, რომ მთავარი გმირიც წინააღმდეგობრივ პერსონაჟად მიაჩნია. და მართლაც, გალილეი, ერთი მხრივ, მეცნიერული აზრის ტიტანია, მეცნიერული პროგრესისათვის თავდადებული, მეორე მხრივ კი, რენესანსული ადამიანი „მიწიერი ცოდვებითა“ და პრაქტიკული აზროვნებით. იგი იღვწის აზრის ტრიუმფისა და გონების ზეიმისათვის, მაგრამ უარყოფს რევოლუციურ იდეას, რადგან, როგორც თვითონ ამბობს, წამების, „ფიზიკური ტკივილების შეეშინდა“. იგი იცავს „წმინდა“ მეცნიერებას, არ ესმის მეცნიერების საზოგადოებრივი ხასიათი. ასეთი წინააღმდეგობრივი, „გაორებული“ ხასიათია მისი მოქმედების საფუძველი. ამ საფუძველმა დააახლოვა ის შენ-ტესა და კურაჟთან, გელი გეისა და იოჰანასთან. გალილეის მხატვრული სახეც „ეპიკური“ დრამების ოსტატის ხელითაა გამოძერწილი.

ორიოდე სიტყვა პიესის მესამე ვარიანტზე, რომელიც ბრეჰტმა „ბერლინერ ანსამბლისათვის“ დაამუშავა. როგორც ვთქვით, მასში აღარაა მეთხუთმეტე სცენა (ანდრეას მიერ გალილეის

[1] Brecht, Arbeitsjournal, I, S. 165, II, S. 747.

ტრაქტატის საზღვარზე გადატანა), რომელიც აძლიერებს პოზიტიურ სხივს მეთოთხმეტე სცენაში და ანელებს გალილეის აღსარებით მიღებულ შთაბეჭდილებას, ბრეჰტმა გამოტოვა მეხუთე სურათიც (მიუხედავად ჭირის ეპიდემიისა... გალილეი განაგრძობს ინტენსიურ მეცნიერულ მუშაობას, დაკვირვებათა შედეგებს უზიარებს პატარა ანდრეას. მან იცის, რომ „ძლიერი მტრები ჰყავს და ზოგიერთი მტკიცებისათვის ახალ არგუმენტებს აგროვებს“. იგი მზადაა, დაიცვას თავისი აღმოჩენა). მოტივი გასაგებია. გააბაცა ფერები, რომლითაც მებრძოლი მეცნიერის სახეა დახატული. მაშასადამე, ბოლომდე იმას ცდილობს, რომ დადებითი იდეალი თავისთავად გამოსჭვივოდეს მთელი მოქმედებიდან მასზე პირდაპირი მითითების გარეშე, რეალისტური შემოქმედების ამ კანონზომიერებას მეტ-ნაკლებად ბრეჰტი ყველა ცნობილ „ეპიკურ“ პიესაში იცავს. გაურთულდა მისი დაცვა „გალილეის ცხოვრებაში“, რადგან იგი თავიდანვე უპირატესად არისტოტელური დრამატურგიის პრინციპებს ემყარებოდა. ვარიანტებზე მუშაობა მოწმობს, რომ ბრეჰტი, რომელიც უკმაყოფილო იყო პიესის „მხატვრული ფორმით“ და იმასაც კი ამბობს, „შეიძლებოდა პიესა თავიდან დაწერილიყოო“. ლიტერატურულ ტექსტს „ეპიკური“ სპექტაკლისათვის ამზადებდა. „გალილეი“ უკანასკნელი პიესაა, რომლის სცენურ დამუშავებაზეც მან იმუშავა. 1956 წლის 14 აგვისტოს ბრეჰტი გარდაიცვალა. 10 აგვიტოს მან „გალილეის“ რეპეტიცია უკანასკნელად ჩაატარა. „გალილეიზე“ მუშაობა საუკეთესო დადასტურებაა იმისა, რომ ბრეჰტი ბოლომდე დარჩა „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ერთგული. ცხადია, მისი „ეპიკური“ ახლა ის აღარაა, რაც 20-იანი წლების ბოლოს იყო.

მაინც როგორ ფიქრობდა ბრეჰტი „გალილეის“ დადგმას? როგორ ესმოდა პიესაში იდეური შინაარსი? რა მომენტებს გამოჰყოფს ის ნაწარმოების კრიტიკული ანალიზის დროს? ამ კითხვაზე პასუხს ვიღებთ მისივე შენიშვნებში, რომლებიც ვარიანტებზე (იგულისხმება მეორე და მესამე) მუშაობის პროცესში გამოთქვა. ბრეჰტი ადასტურებს, რომ ის ცნობილ ლეგენდას კი არ მიჰყვება, არამედ დოკუმენტურ მასალას ემყარება. მისი აზრით, არ იქნება სწორი თუ „გალილეის მხოლოდ განვადიდებთ, ან მხოლოდ გავკიცხავთ“. „იმედი მაქვს, – წერს ბრეჰტი, – ნაწარმოები გვიჩვენებს, რას მოელიან ინდივიდები საზოგა-

დოებისაგან და როგორ იყენებს საზოგადოება მათ. მეცნიერული ძიების სურვილს, რომელიც სოციალური ფენომენია... გალილეი შეჰყავს სახიფათო სფეროში. იგი განაპირობებს მის მტანჯველ კონფლიქტს თავისსავე ძლიერ მისწრაფებებთან სხვა მიწიერი სიამოვნებისაკენ"... გასაგებია, რომ დრამატურგი მიგვანიშნებს კონფლიქტზე გალილეის „წმინდა" მეცნიერულ ინტერესებს, მიწიერ ცხოვრებასა და მეცნიერების სოციალურ ხასიათს შორის. ჩვენ უკვე ვთქვით, რომ ეს კონფლიქტია პიროვნების ტრაგედიის მიზეზი. ამასთანავე ბრეჰტი გვაფრთხილებს, რომ „გალილეის ცხოვრება" არ არის ტრაგედია. როგორ უნდა დაიდგას იგი თეატრში, როგორც ოპტიმისტური პიესა თუ როგორც ტრაგედია? რას უნდა გაესვას ხაზი, „ახალი დროის მისალმებას" პირველ სცენაში თუ მეთოთხმეტე სცენის ცნობილ აღსარებას? ამ კითხვებს აყენებს თვით ბრეჰტი და ასეთ პასუხს გვთავაზობს:

„პიესის აგების გაბატონებული წესების მიხედვით მისი ფინალი მეტს უნდა იწონიდეს. მაგრამ ეს პიესა არ არის აგებული ამ წესების მიხედვით. პიესა გვიჩვენებს ახალი დროის დაწყებას და წარმოადგენს ცდას გადასინჯოს ზოგიერთი წინასწარი შეგონება ახალი დროის დადგომასთან დაკავშირებით (ხაზი ჩემნია — ზ. ჯ.). როგორც ვხედავთ, ბრეჰტი პიესას არ თვლის კლასიკურ-რეალისტური დრამატურგიის ტიპურ ნიმუშად. აქვე ავტორი გვაფრთხილებს, რომ გალილეის მიერ თავისი მოძღვრების უარყოფა არ უნდა გავიგოთ, როგორც „გონივრული ნაბიჯი" იმ მიზნით, რომ მეცნიერული მუშაობა გააგრძელოს და თაობებს შრომები შემოუნახოს". ასეთი გაგება, რაც პირველ ვარიანტს ჰქონდა, „ნაწარმოების დიდი სისუსტე იქნებაო", შენიშნავს ბრეჰტი. იგი მოითხოვს ყურადღება გამახვილდეს პიესის იდეური შინაარსის კავშირზე თანამედროვეობასთან. მისი სიტყვებით, „გალილეის დანაშაული შეიძლება განვიხილოთ როგორც თანამედროვე ბუნებისმეტყველების „პირველი ცოდვა", ხოლო „ატომური ბომბი, როგორც ტექნიკური და სოციალური ფენომენი, ბურჟუაზიის მეცნიერული ძიებისა და სოციალური უმწეობის უკანასკნელი კლასიკური პროდუქტი".[1] ბრეჰტის ცდას, პიესა თანამედროვეობას დაუკავშიროს, თვით

[1] Brecht, Stücke, 198 f., 200 („Preis oder Verdammung des Galilei?", „Leben des Galilei" is keine „Tragödie").

ნაწარმოებში აქვს იდეური და მხატვრული საფუძველი. ეს საფუძველი მხატვრულად ისევ „გაუცხოების“ საშუალებითაა ნაჩვენები. ერთი მხრივ, თანამედროვე პრობლემა, აქტუალური თემა ისტორიული ფაქტებიითაა დაკონკრეტებული, მეორე მხრივ კი, თვით ეს ფაქტებია ახლებურად ამეტყველებული. ძველისა და ახლის ამგვარი დიალექტიკა დამახასიათებელია ბრეჰტისათვის. მისი მიღწევისათვის იგი „გაუცხოებას“ იყენებს ხოლმე, ამ შემთხვევაში „გაუცხოების“ იმ ფორმას, რომელსაც თვითონ „ისტორიზირებას“ უწოდებს. „გაუცხოება“ ისტორიზირების მეშვეობით „გალილეის ცხოვრებაში“ საგანგებოდ აქვს შესწავლილი ე. შუმახერის ამავე სახელწოდების შრომაში.[1] საინტერესოა, რომ ბრეჰტს უნდოდა „გალილეიში“ დასმული პრობლემის გაღრმავება. მას დარჩა რამდენიმე ფრაგმენტი პიესისა „აინშტაინის ცხოვრება“.[2] როგორც ჩანს, დრამატურგს უნდოდა ეჩვენებინა თანამედროვე ბუნებისმეტყველების ტრაგედია კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ყოველგვარი ისტორიული ანალოგიების გარეშე, თვით ამ საზოგადოების ანტიმეცნიერული და ანტიჰუმანისტური ხასიათის გამო. ბრეჰტის შენიშვნებში არის მითითება იმაზეც, რომ პაულ დესაუ „აინშტაინის“ ტექსტზე ოპერის დაწერას აპირებდა. უფრო გვიან ბრეჰტისა და დესაუს ერთობლივმა მუშაობამ ნაყოფი გამოიღო. დესაუმ დაწერა ოპერა „აინშტაინის ცხოვრება“. იგი ახლახან დაიდგა ბერლინის სახელმწიფო ოპერის სცენაზე.

კიდევ ერთი თავისებურება, რომლითაც ადვილად გამოვიცნობთ „ეპიკოსი“ დრამატურგის ხელწერას. ერთი შეხედვით უცნაურია, მაგრამ ფაქტია, რომ ნაწარმოებში, რომელიც შუა საუკუნეების ობსკურანტიზმისა და პაპის კურიის წინააღმდეგაა მიმართული, მთავარი გმირი ერთ სიტყვასაც არ ამბობს უშუალოდ ქრისტიანულ ეკლესიაზე. თავისი მოქმედებით გალილეი უპირისპირდება ეკლესიას, მაგრამ ერთ ფრაზასაც ვერ იმეტებს მისი კრიტიკისათვის. დედა კურაჟმა გარკვეულ სიტუაციაში ერთხელ მაინც თქვა — „წყეულიმც იყოს ომიო“, გალილეის არასოდეს წარმოუთქვამს ეკლესიის მსახურთა გასაგონად: „ხელები შორს მეცნიერებისაგან“. არც უნდა წარმოვთქვაო, გვიხსნის

[1] Schumacher, Ernst. Brecht, Theater und Gesellschaft..., S. 191 ff. Verfremdung durch Historisierung in Brechts „Leben des Galilei“.
[2] BBA. 1206/1-4, 8, 9, 13.

ბრეჰტი სპეციალურ შენიშვნაში „ეკლესიის ჩვენება“. იგი თეატრის მუშაკებს აფრთხილებს: „თეატრმა საჭიროა იცოდეს, რომ პიესა აუცილებლად დაკარგავს თავისი ზემოქმედების დიდ ნაწილს, თუ სპექტაკლი უმთავრესად კათოლოკიური ეკლესიის წინააღმდეგ იქნება მიმართული... ამ პიესაში ეკლესია მაშინაც კი, როცა მეცნიერულ კვლევას უპირისპირდება, უნდა გავიგოთ უბრალოდ, როგორც ხელისუფლება. ვინაიდან მეცნიერება თეოლოგიის დარგი იყო, ამიტომ ეკლესია, სასულიერო ხელისუფლება, უკანასკნელი მეცნიერული ინსტანციაა. ამავე დროს იგი საერო ხელისუფლება, უკანასკნელი პოლიტიკური ინსტანციაც არის. პიესა გვიჩვენებს საერთოდ ხელისუფლების დროებით გამარჯვებას და არა მხოლოდ სასულიერო ხელისუფლების გამარჯვებას. ისტორიულ სიმართლეს შეესაბამება ის, რომ გალილეი პიესაში არასოდეს პირდაპირ არ ილაშქრებს ეკლესიის წინააღმდეგ... ვისაც ავტორის თვალსაზრისი ესმის, ის მიხვდება რომ ამგვარი მოქმედება არ არის ქედის მოხრა მეჩვიდმეტე ან თუ გნებავთ მეოცე საუკუნის ეკლესიის წინაშე“...[1] რა სურს ამით ბრეჰტს? რა „საიდუმლოებას“ გვიხსნის დრამატურგი? ცხადია, მთელი ეს მსჯელობა არაა მხოლოდ დამატებითი ხაზგასმა იმისა, რომ გალილეის სახე „ეპიკური“ ხერხითაა გამოკვეთილი. ჩვენ აქამდეც ვიცოდით, რომ გალილეი წინააღმდეგობრივი სახეა, „მისი არც მხოლოდ განდიდებაა საჭირო და არც მხოლოდ გაკიცხვა“. სწორედ ასეთ გმირებს გვთავაზობს ხოლმე „ეპიკური“ დრამების ავტორი, რადგან მკითხველის (მაყურებლის) მათდამი დამოკიდებულება აუცილებლად კრიტიკულია. ახლა კი საუბარია იმაზე, როგორ გავიგოთ პიესის ძირითადი ტენდენცია. ბრეჰტისათვის მთავარია იმის ჩვენება, რომ „გალილეის ცხოვრება“ მიმართულია როგორც ეკლესიის, ასევე რეაქციული ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. თუ ეს მომენტი წინა პლანზე არ წამოვწიეთ, მაშინ დიდად შეიზღუდება პიესის იდეური შინაარსი, შესუსტდება თანამედროვეობასთან კავშირი. ბრეჰტთან ერთად ჩვენც გამოვრიცხავთ სხვაგვარ გაგებას, რადგან „გალილეის ცხოვრება“ თანამედროვე დრამაა და არა ისტორიული.

Brecht, Stücke,VIII, S. 200-201, 203.

ჩატარებული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ „გალილეის ცხოვრება“, მიუხედავად ავტორის შენიშვნებისა მისი მხატვრული ფორმის გამო, „ეპიკურ“ დრამასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ტრადიციულთან. უფრო სწორი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მის ხასიათს „ეპიკური“ და ტრადიციული დრამის ნიშან-თვისებათა ერთიანობა განსაზღვრავს. იგივე ვთქვით, „დედა კურაჟზეც“. ამგვარი ერთობლიობა, ფორმათა გარკვეული სინთეზი საკვლევით შეესაბამება ბრეჰტის შემოქმედებითი განვითარების იმ ეტაპს, რომელიც 30-იანი წლების ბოლოდან იწყება, რადგან ამ დროიდან, როგორც ვიცით, ბრეჰტს საჭიროდ და სასარგებლოდ მიაჩნდა „ეპიკურ“ და ტრადიციულ დრამატულ ფორმათა თანაარსებობა. მართალია, ამგვარი თანაარსებობა „დედა კურაჟსა“ და „გალილეიში“ უფრო იგრძნობა, ვიდრე ე. წ. პარაბოლურ პიესებში („სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „არტურო უის კარიერა“, „სიმონა მაშარის ზმანება“ და სხვ.), მაგრამ უდავოა ერთი კანონზომიერებაც: ბრეჰტი ძველებურად აღარ იცავს საზღვარს არისტოტელურ და არაარისტოტელურ დრამატურგიას შორის, არ ცდილობს „ეპიკური“ და ტრადიციული ელემენტების დაპირისპირებასა და ერთმანეთისაგან გამიჯვნას. შესაბამისად, მის თეატრალურ წერილებში სუსტდება სტანისლავსკის სისტემის კრიტიკაც. ამგვარი ცვლილებები ბრეჰტის თეორიასა და პრაქტიკაში 30-იანი წლების ბოლოდან უდავოა. მაგრამ, ცხადია, ეს არაა კარდინალური შემობრუნება მის შემოქმედებაში. მომდევნო წლების დრამატურგიაშიც „ეპიკური“ ტენდეციის უპირატესობა იგრძნობა. იგი არ ღალატობს „ეპიკურ“ დრამას, როგორც რეალისტური დრამის ერთ-ერთ თანამედროვე სახეობას. „ეპიკური“ დრამის ხელოვნება გულისხმობს „ეპიკურისა“ და დრამატულის სინთეზს. ამგვარი სინთეზი ბრეჰტის რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის შემდგომი განვითარებისა და სრულყოფის შედეგია.

3. ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამა და თანამედროვეობა

ბრეჰტს, როგორც უკვე ვიცით, არ დაუწერია სპეციალური ესთეტიკური ტრაქტატი. მან ვერც ის მოახერხა, რომელიმე თეორიულ შრომაში სისტემის სახით ჩამოეყალიბებინა თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებები. ერთადერთი კრიტიკული ნარკვევი, რომელშიც ის ცდილობს თავიდან ბოლომდე და ყველა ასპექტში გაიაზროს „ეპიკური“ თეატრის თეორია და პრაქტიკა, ესაა „მცირე ორგანონი თეატრისათვის“ (1948). ნარკვევის შესავალში ბრეჰტი გვპირდება, რომ „სათანადოდ გაგვაცნობს ესთეტიკურ თეორიას“, რომელიც რამდენიმე ათეული წლის პრაქტიკული მუშაობის საფუძველზე შეიქმნა. იქვე ისიცაა ნათქვამი, რომ აქამდე იგი ესთეტიკის პრობლემებს მხოლოდ „გაკვრით ეხებოდა“. ბრეჰტმა დაპირება მხოლოდ ნაწილობრივ შეასრულა. სამოცდაჩვიდმეტი თეზისის სახით მოგვაწოდა „ეპიკური“ ხელოვნების ძირითადი პრინციპები, რომლებშიც, მისივე შენიშვნით, „აღწერილია მეცნიერული საუკუნის თეატრი“. მალე მან „ბერლინერ ანსამბლში“ მუშაობის პირველივე წლების გამოცდილებაც განაზოგადა და „მცირე ორგანონი“ ახალი შენიშვნებით შეავსო. ეს შენიშვნები ცნობილია, როგორც „მცირე ორგანონის დამატება“ (1952-54 წწ.).

„მცირე ორგანონის“ პირველივე თეზისში რეალისტური, „ეპიკური“ თეატრი ასეა განმარტებული: „თეატრი — ესაა ცოცხალ სურათებში ნამდვილ ან გამოგონილ მოვლენათა მხატვრული ასახვა, რომელიც ადამიანების ურთიერთობას გვიჩვენებს. ასახვის მიზანია გართობა...“[1] იქვე, მეორე თეზისში ბრეჰტი აკონკრეტებს: გართობა ის კმაყოფილებაა, რომელიც თეატრში ასახულმა სინამდვილემ უნდა მოგვანიჭოს. ამავე გაგებით ლაპარაკობს სიამოვნების განცდაზეც. ამ ფუნქციას, მისივე განმარტებით, თეატრი ყოველთვის ასრულებდა: „ყოველ ისტორიულ ეპოქას კმაყოფილების (სიამოვნების განცდის) თავისი ფორმები ჰქონდა. ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ იმისდა მიხედვით, თუ როგორი იყო ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმები“, ამბობს ბრეჰტი. იგი გამოჰყოფს „თეატრალური კმაყოფილების სუსტ (მარტივ) და

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VII, 12, (A). ("Kleines Organon für das Theater")

ძლიერ (რთულ) ფორმებს“ და უპირატესობას ამ უკანასკნელს ანიჭებს. „ძლიერი (რთული) კმაყოფილება“, ბრეჰტის თქმით, „უფრო მრავალფეროვანი, შთამბეჭდავი, წინააღმდეგობრივი და ნაყოფიერია“. მას მხოლოდ დიდი დრამატურგია და დიდი თეატრი წარმოშობს. ბრეჰტი ისტორიულად განიხილავს ძველი ხალხების თეატრალურ სანახაობათა მხატვრულ ეფექტებს, რასაც მაყურებლის გართობის დანიშნულება ჰქონდა. შიშისა და თანაგრძნობის საშუალებით მაყურებლის განწმენდაც, რასაც არისტოტელე კათარზისს უწოდებდა, – წერს ბრეჰტი, – მიზნად ისახავდა ადამიანთათვის სიამოვნების მინიჭებას. გართობის ძველი ფორმები, სიამოვნების ძველებური განცდა, არისტოტელური თეატრის ეფექტები, შექსპირისეული თეატრალური ხელოვნებაც კი, შენიშნავს ბრეჰტი მეთორმეტე და მეცამეტე თეზისებში, ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე ადამიანს, „მეცნიერული საუკუნის პირმშოს“, რადგან არსებითად შეცვლილია მისი ინტელექტუალური ძალა, მისი მიმართება ბუნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრებისადმი. ჩვენ მეცნიერული საუკუნის ბავშვები ვართ, ვკითხულობთ მეცამეტე და მეთოთხმეტე თეზისებში. საზოგადოებრივი ცხოვრება შეიცვალა. შეიცვალა მისი მეცნიერული საფუძველიც. „ასახულ სინამდვილეს ჩვენ სხვაგვარად განვიცდით, ვიდრე ჩვენი წინაპრები“. აზროვნების მეცნიერული მეთოდი, მეცნიერების მიღწევები, ამბობს ბრეჰტი, ჩვენი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ყველა სფეროს განსაზღვრავს. მეცნიერებისათვის ბევრად უფრო რთული აღმოჩნდა საზოგადოებრივი განვითარების კანონზომიერებათა დადგენა, ვიდრე ბუნების საიდუმლოებათა აღმოჩენა. აზროვნების მეცნიერული მეთოდი ჯერ კიდევ ვერ შეიჭრა ფართო მასებში“. მიზეზი ამისა, შენიშნავს ბრეჰტი, არის გაბატონებული ბურჟუაზია, რომელიც ყოველნაირად ხელს უშლის საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროში მეცნიერულ მიღწევათა დანერგვას, რადგან ხელს არ აძლევს კონკრეტული შედეგები, რომელიც აქედან უნდა მივიღოთ. ბურჟუაზია, ნათქვამია მეცხრამტე თეზისში, მეცნიერებას მხოლოდ თავისი ანგარებიანი, ეგოისტური მიზნებისათვის იყენებს, რადგან კარგად იცის, რომ ბურჟუაზიული წარმოების მეცნიერული შესწავლა „ბურჟუაზიის ბატონობის დასასრულს ნიშნავს“. ჩაგრულმა ადამიანებმა, მებრძოლმა მუშათა კლასმა მეცნიერების შუქზე ნათლად დაინახა,

რომ „თანამედროვეობის დიდი კატასტროფები გაბატონებული ბურჟუაზიის საქმეა“. სინამდვილის, საზოგადოების მეცნიერული ცოდნა აუცილებელია სინამდვილისა და საზოგადოების მხატვრული ასახვისათვის — ასეთია ბრეჰტის ერთ-ერთი ძირითადი დებულება. მხოლოდ აზროვნების მეცნიერულ მეთოდზე დაფუძნებულმა მხატვრულმა გარდასახვამ შეიძლება მოგვანიჭოს კმაყოფილება და სიამოვნება, რაც აუცილებელია მეცნიერული საუკუნის თეატრისათვის. მომავალში „შრომის ახსნის“ შემდეგ, — წერს ბრეჰტი, — ხელოვნებისათვის სიამოვნებისა და კმაყოფილების წყარო თვით ადამიანთა ახალი შემოქმედებითი შრომა იქნება (მეოცე თეზისი). დღეს კი, შენიშნავს ბრეჰტი, ბურჟუაზიის ბატონობის პირობებში, თეატრი მხოლოდ მაშინ შეასრულებს თავის ესთეტიკურ ფუნქციას, როცა მისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი კრიტიკული იქნება. ეს ნიშნავს, თეატრმა აქტუალური მონაწილეობა მიიღოს საზოგადოებრივი გარდაქმნის მიმდინარე პროცესში, მხარი დაუჭიროს ფართო მასების ბრძოლასა და შემოქმედებითს ინიციატივას. აქტიური, კრიტიკული პოზიციის გარეშე თეატრი ვერ შეძლებს სინამდვილის ისეთ ჩვენებას, რომელსაც მნიშვნელობა ექნება საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. შემდეგ ბრეჰტი კონკრეტულად მსჯელობს იმ თეატრალურ პრინციპებზე („გაუცხოების ეფექტი“, მსახიობის თამაშის „ეპიკური სტილი“, მაყურებლის კრიტიკული განწყობა და ა. შ.), რომლებიც აუცილებელია მეცნიერული საუკუნის თეატრისათვის. ყველგან ხაზგასმულია ხელოვნების კლასობრივი ხასიათი და ხელოვანის შემოქმედებითი პოზიციის პარტიულობა: „ვერავინ დადგება მებრძოლ კლასებზე მაღლა, ვინაიდან ვერავინ ვერ დადგება ადამიანებზე მაღლა. ვიდრე საზოგადოება კლასებადაა დაყოფილი, მას არ შეიძლება ერთი საერთო რუპორი ჰქონდეს. ამიტომ ხელოვნების არაპარტიულობა ნიშნავს მხოლოდ იმას, რომ იგი გაბატონებულ პარტიას ეკუთვნის“.[1]

„მცირე ორგანონში“, როგორც ვთქვით, „აღწერილია მეცნიერული საუკუნის თეატრი“, „მეცნიერული საუკუნის თეატრი“ იგივე „ეპიკური“ თეატრია. ბუნებრივია, რომ შრომის ავტორი ძირითადად ყველა თეზისში „ეპიკური“ თეატრის შემოქმედებით პრინციპებზე მსჯელობს. მხოლოდ ერთ თეზისში, სახელ-

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VII, 12, (A). ibidem, 45.

დობრ სამოცდამეჩვიდმეტეში, ეხება ბრეჰტი „ეპიკურ“ დრამას, რომელიც „ეპიკური“ თეატრის ორგანული ნაწილი და ლიტერატურული საფუძველია. „იმისთვის რომ მაყურებელი, – წერს შრომის ავტორი, – არ გაიტაცოს ფაბულამ, ისე როგორც მდინარემ, აუცილებელია დრამაში გადმოცემული ცალკეული ამბები იმგვარად იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ კვანძებს ყველა ამჩნევდეს. ამბები არ უნდა მიყვებოდეს ერთმანეთს შეუმჩნევლად. ამბებს შორის უნდა შეგვეძლოს მსჯელობა... ამრიგად, ფაბულის ნაწილები ისე უნდა უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს, რომ თითოეულ ნაწილს საკუთარი შინაგანი სტრუქტურა ჰქონდეს, ყოველი მათგანი უნდა იყოს პატარა პიესა დიდ პიესაში. ამისათვის უმჯობესია გამოვიყენოთ დასათაურება... სათაურებში ხაზგასმული უნდა იყოს საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მომენტი“...[1] აქ გაფორმებული „ეპიკური“ დრამის ერთი ძირითადი ნიშანი, რომელიც „ეპიკური“ სცენების ურთიერთმიმართებას გულისხმობს. ეს ნიშანი ჩვენც რანდენჯერმე აღვნიშნეთ. „ეპიკური“ ნაწილების „მოჩვენებით ავტონომიაზე“ ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ალფრედ დიობლინი ლაპარაკობდა. დიობლინის აზრი განავრცო და დრამაში გამოიყენა ბრეჰტმა. „ეპიკურ“ ნაწილებს ბრეჰტი აერთიანებს ავტორისეული „გამჭოლი“ იდეით. ყოველი ნაწილი რომელიმე ასპექტში, რომელიმე კუთხით ამ იდეას აშუქებს. „ეპიკური თანამიმდევრობა“ ნანახის განსჯისა და შეფასების საშუალებას გვაძლევს. „ეპიკური წყვეტილობა“ ანელებს მოქმედების დრამატულ დაძაბულობას. „ეპიკური“ დრამის ხელოვნება „ეპიკური“ ნაწილების ორგანულ მთლიანობას გულისხმობს. ამგვარ მთლიანობას ბრეჰტი აღწევს არა ერთიანი დრამატული მოქმედებით, არამედ პიესის ცალკეულ ნაწილებში დაკონკრეტებული იდეური თვალსაზრისით.

ბრეჰტის „ეპიკურ“ პიესასა და მის ნაწილებს შორის დიალექტიკური ურთიერთობაა. დიალექტიკა „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის გულია, ბრეჰტი „დიალექტიკის ფანატიკოსია“. „მეცნიერების საუკუნის თეატრს შეუძლია დიალექტიკა სიამოვნების წყაროდ აქციოს,“ – წერს ბრეჰტი „მცირე ორგანონის დამატებაში“. აი, ეს ადგილიც „დამატებიდან“: „მეცნიერების საუკუნის თეატრს შეუძლია დიალექტიკა სიამოვნების წყაროდ აქ-

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VII, 12, (A). ibidem, 55.

ციოს. მოულოდნელი შემობრუნება ან ნახტომისებური გადასვლა მოქმედების ლოგიკური განვითარების პროცესში, სიტუაციათა ცვალებადობა, გონებამახვილური წინააღმდეგობები და ა. შ. გვანიჭებს სიამოვნებას, რომელიც ადამიანების, საგნებისა და პროცესების სიცოცხლისუნარიანობიდან მომდინარეობს. ამიტომაა, რომ სიამოვნება აძლიერებს ცხოვრების ხალისს, ხელს უწყობს ცხოვრების ხელოვნებას". შენიშვნა მთავრდება ბრეჰტის ცნობილი გამოთქმით: „ყველა ხელოვნება ემსახურება უდიდესს. ხელოვნებათა შორის — ცხოვრების ხელოვნებას".[1] ადამიანის „ცხოვრების ხელოვნებას" ემსახურება მეცნიერული საუკუნის თეატრიც, „ეპიკური" დრამაც. სწორედ ეს დებულება კონკრეტდება „მცირე ორგანონის" თეზისებში, „დამატების" შენიშვნებში. ბრეჰტი ისეთ მხატვრულ კომპონენტებსაც კი არ ივიწყებს, როგორიცაა ფაბულა, სიუჟეტი, ლირიკული ჩანართი, ავტორისეული რემარკა, სცენის სათაური და სხვ. სიუჟეტის შესახებ, მაგალითად, „დამატებაში" წერს: „სიუჟეტი არის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების არა უბრალო გამეორება, არამედ ავტორისეული მხატვრული ჩვენება, რომელშიც გამოთქმულია მისივე აზრები საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. მაშასადამე, დრამის პერსონაჟებიც არიან არა ცოცხალი ადამიანის ორეულები, არამედ მხატვრული სახეები, რომლებიც ავტორისეულ იდეურ ჩანაფიქრს განასახიერებენ". სინამდვილის შემეცნების პროცესი, სინამდვილის მხატვრული გარდასახვა მიზანს აღწევს მხოლოდ მაშინ, როცა ამის საფუძველი მარქსისტული დილექტიკაა. სხვა შემთხვევაში ასახვა ვერ მოგვცემს სინამდვილის ობიექტურ სურათს, ასახვის, შემეცნების პროცესი სუბიექტივისტური იქნება, „სინამდვილის სუბიექტივისტური ასახვა კი საზოგადოებაზე უარყოფით გავლენას ახდენს" — ასე მსჯელობს ბრეჰტი „მცირე ორგანონის დამატებაში". მსჯელობის საფუძველია ლენინის ცნობილი დებულება „ფილოსოფიური რვეულებიდან" (საგნებისა და მოვლენების შემეცნება ნიშნავს მათ, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობის შემეცნებას), რომელიც ციტირებულია „დამატებაში". თავი დავანებოთ იმას, — წერს ბრეჰტი, — არის თუ არა თეატრი სინამდვილის შემეცნების საშუალება. ფაქტი ფაქტად რჩება: თეატრმა უნდა ასახოს სინამდვილე, ასახვა მართალი უნდა იყოს.

[1] Nachträge zum „Kleinen Organon" (ibidem, S. 65)

ლენინის დებულების თანახმად, ასახვა მართალი არ იქნება, თუ იგი დიალექტიკას არ ემყარება... მარქსისტულ დიალექტიკას ემყარება არა მარტო ბრეჰტის ზოგადი – თეორიული დებულებები, არამედ მათი შემოქმედებითს პრაქტიკაში გამოყენების ყოველი ცდა. რომ არაფერი ვთქვათ „გაუცხოების“ სისტემაზე, რომელიც, როგორც აღნიშნული გვაქვს, დრამისა და თეატრის სფეროში დიალექტიკის პრინციპების ორიგინალური, შემოქმედებითი გააზრების შედეგია, ამას ადასტურებს „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ისეთი სპეციფიკური ნიშნები, როგორიცაა: რეალურისა და აბსტრაქტულის, კონკრეტულისა და ზოგადის, ფაქტისა და იგავის, დრამატულისა და ეპიკურის დიალექტიკური ერთიანობა პიესებში („კაცი კაცია“, „იოჰანა“ „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, „სიმონა მაშარის ზმანება“, „ტურანდონტი“ და სხვ.), პერსონაჟების, ხასიათების ხატვის კონტრასტული მანერა (გელი გეი, პუნტილა, შენ ტე და სხვ.), დრამის იდეური მთლიანობა და მოქმედების „ეპიკური წყვეტილობა“ და ა. შ. სწორედ მარქსისტული დილექტიკაა ის მძლავრი იარაღი, რომლითაც ბრეჰტი ცდილობს „სამყაროს არა მარტო ახსნას, არამედ შეცვლას“. ამიტომაც იყო, რომ ის სიცოცხლის ბოლო წლებში „ეპიკურის“, „დიალექტიკურით“ შეცვლაზე ფიქრობდა. ამ წლების თეატრალურ-კრიტიკულ შენიშვნებსა და ჩანაწერებში, რომლებიც გაერთიანებულია სათაურით „დიალექტიკა თეატრში“ (1953), ბრეჰტს მოჰყავს კონკრეტული მაგალითები მხატვრული პრობლემების დიალექტიკური გადაწყვეტისა, რასაც ის უწოდებს „დიალექტიკას თეატრში“. მაგალითები უპირატესად თეატრალური ხასიათისაა. კერძოდ, აქ აღნიშნულ ასპექტში გარჩეულია „კორიოლანის“ პირველი სცენა, ერთი ეპიზოდი „კავკასიური ცარცის წრიდან“ („გზა ჩრდილოეთის მთებში“), დახასიათებულია „დედა კურაჟის“ ინსცენირების ორი ვარიანტი, გრუშესა („კავკასიური ცარცის წრე“) და ჰიორდერის (ბეხერის „ზამთრის ბრძოლა“) როლების შემსრულებელთა თამაშის მანერა და სხვ. დიალექტიკას, რომელიც ბრეჰტს თეატრალური პრობლემების გადაწყვეტაში ეხმარება, ის „გამოყენებით დიალექტიკას“ უწოდებს.[1]

„Die Dialektik auf dem Theater“ (Brecht, Schriften zum Tneater, VII, S. 23 ff. 268 u .a.).

„დიალექტიკა თეატრში“ შეიცავს ცალკეულ შენიშვნებსა და ფრაგმენტებს, რომელთაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ დრამის თეორიული საკითხების განხილვის დროს. ასეთია პირველ რიგში კრიტიკული შენიშვნები „პიესების სხვადასხვა სტრუქტურა“ (იანვარი, 1956). ახალგაზრდა დრამატურგებს ბრეჰტი ურჩევს შემოქმედებითად გამოიყენონ დრამის ისტორიაში ცნობილი მხატვრული ფორმები. ახალი ისტორიული სინამდვილე, რომელიც გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში შეიქმნა, ახალი ფორმების ძიებას მოითხოვს. ზოგიერთები, ამბობს ბრეჰტი, უარყოფენ კლასიკოსთა მრავალმოქმედებიანი პიესის სტრუქტურას და რამდენიმენაწილიან პიესებს წერენ, ისე როგორც ამას აკეთებდა იბსენი და ჰაუპტმანი, გორკი და ჩეხოვი, შოუ და სტრინდბერგი. მაგრამ, როგორადაც არ ბაძავენ ისინი დასახელებულ მწერლებს, მაინც ვერ ახერხებენ ისეთი დრამატული სტრუქტურის შექმნას, რომელიც თანამედროვეობის დიდ სოციალურ მოვლენებს დაიტევს. „მათ პიესებში, – წერს ბრეჰტი, – მოქმედება (ფაბულა) მდიდარია, მაგრამ ცალკეული სიტუაციები და სცენები, მიუხედავად მათი ხატოვანებისა, ერთმანეთზე კი არ არიან გადაბმული, არამედ დამოკიდებული არიან ერთმანეთზე. ყოველი სცენა, გრძელი თუ მოკლე, ავითარებს მოქმედებას. მათში არის ატმოსფერო, მაგრამ ეს არ არის საზოგადოებრივი გარემოს ატმოსფერო, მათში არის დაძაბულობაც. მაგრამ არ არის მაყურებელთან კატა-თაგვობანას თამაში“.[1] შემოქმედებითი ძიების დროს, ბრეჰტის აზრით, უმჯობესია კლასიკოსებს მივმართოთ, ვისწავლოთ მათი მხატვრული ტექნიკა, რომელიც შესაფერისია „დიდი მოქმედებისათვის“. ჩვენ შეგვიძლია, – წერს ის, – პიესის სტრუქტურა „დიდი პოლიტიკური პიესების“ „ემილია გალოტისა“ და „ვალენშტაინის“ მიხედვით ვისწავლოთ, რიტორიკას გოეთესა და შილერთან გავეცნოთ, მასობრივი სცენების ნიმუშები „დემეტრიუსსა“ და „დანტონის სიკვდილში“ ვიპოვოთ, ჩვენ უნდა ვისწავლოთ, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი კლასიკოსების მუდმივი ექსპერიმენტები. უნდა გვესმოდეს როგორი განსხვავებაა „ყაჩაღებსა“ და „ვილჰელმ ტელს“, „ფაუსტსა“ და „იფიგენიას“ ან „მოქალაქე გენერალს“ შორის. კლასიკოსებიდან ბრეჰტი კვლავ გამოჰყოფს შექსპირს, რომელსაც, მისი სიტყვებით, „ყოველთვის

[1] „Verschiedene Bauarten von Stücken“, ibidem, S. 347.

საგანგებოდ და თავიდან უნდა ვსწავლობდეთ". „შექსპირი, ვკითხულობთ წერილში „პიესების სხვადასხვა სტრუქტურა", ახალი პიესის არსს ერთადერთ სცენაში ჩააქსოვს ხოლმე, მაგრამ არსებითი არაფერი რჩება ყურადღების გარეშე". კლასიკოსების დრამატულ ნაწარმოებთა შემოქმედებითი ათვისება, ცნობილ მხატვრულ სტრუქტურათა გამოყენება, – წერს ბრეჰტი, – დაგვეხმარება გადავწყვიტოთ ძირითადი პრობლემა: მოვნახოთ ისეთი მხატვრული ფორმა, რომელიც მიესადაგება დიდ სოციალურ გარდაქმნებს, შესაძლებლობას მოგვცემს ავსახოთ სინამდვილე მისთვის ნიშანდობლივ წინააღმდეგობათა მთლიანობაში „დრამატურგებმა, რომელთაც სურთ ცვალებადი სამყარო ისეთად გვიჩვენონ, რომლის გარდაქნაც შეიძლება, ხელი უნდა ჩასჭიდონ მის წინააღმდეგობებს, რადგან სწორედ ამაშია ძალა, რომელიც სამყაროს გარდაქმნის" – ასე მთავრდება დასახელებული წერილი.[1]

„ეპიკური" დრამის კონფლიქტი ყოველთვის სოციალური ხასიათისაა. „ეპიკური" დრამატურგი გვერდს ვერ აუვლის კლასობრივ ბრძოლას, საზოგადოებრივ წინააღმდეგობებს. წინააღმდეგობათა არსის მიგნება აუცილებელია ხელოვანისათვის, რომლის მიზანი სინამდვილის შეცნობა და გარდაქმნაა, რადგან, როგორც ბრეჰტი ამბობს, „გარდაქმნადობა ქვეყნისა მისივე წინააღმდეგობრივობიდან გამომდინარეობს". და შემდეგ: „სინამდვილის გარდაქმნადობა რომ დაინახო, საჭიროა მისი განვითარების კანონების ცოდნა. ამიტომ ჩვენ ვხელმძღვანელობთ სოციალისტური კლასიკოსების დიალექტიკით".[2] ბრეჰტი განასხვავებს კონფლიქტს კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. კონფლიქტისაგან სოციალისტურ საზოგადოებაში მისი „ეპიკური" დრამა უპირატესად აგებულია სოციალურ კონფლიქტებზე, რომელიც კაპიტალიზმისათვის არის დამახასიათებელი. „ჩვენს პიესებში, – წერს ის 50-იანი წლების დასაწყისში, – კონფლიქტები ჯერ კიდევ ძირითადად კლასობრივი ხასიათისა იქნება, ე. ი. სხვაგვარი, ვიდრე ეს საბჭოთა კავშირშია... მაგრამ, ჩემი აზრით, ყველაფერი, რაც კონფლიქტთან, შეჯახებასა და ბრძოლასთანაა დაკავშირებული, არავითარ შემთხვევაში არ

[1] „Verschiedene Bauarten von Stücken", ibidem, S. 330.

[2] Ibidem, S. 317. („Die Veränderbarkeit der Welt besteht aus ihrer Widersprüchlichkeit...")

აიხსნება მატერიალისტური დიალექტიკის გარეშე".[1] მატერიალისტური დიალექტიკით შთაგონებული ბრეჰტი დადებითად უპასუხებს კითხვაზე, რომელსაც სკეპტიკურად სვამენ ხოლმე დრამატურგები: შეიძლება თუ არა თეატრმა თანამედროვე სამყარო გვიჩვენოს. დადებითი პასუხი „მცირე ორგანონის" ავტორმა დამაჯერებლად დაასაბუთა თავის ხელოვნების თეორიაში, რომელიც ლოგიკურად გამომდინარეობს „ეპიკური" თეატრის პრაქტიკიდან. ბრეჰტის პასუხი ასეთია: „ჩვენი საუკუნის თეატრმა მასები უნდა გაართოს, აღზარდოს და აღაფრთოვანოს. მან უნდა შექმნას ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებები, რომლებშიც ასახულმა სინამდვილემ ყველას უნდა უთხრას, რომ შეიძლება სოციალიზმის აშენება. მაშასადამე, თეატრი სიმართლეს, ადამიანობასა და მშვენიერებას უნდა ემსახუროს".[2]

ეს პასუხი, რომელიც ფრაგმენტის სახითაა დარჩენილი, ბრეჰტმა, სიცოცხლის ბოლო წლებში დაწერა. უდავოა, რომ სოციალისტური გარდაქმნების პირველმა შედეგებმა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ახალი შემოქმედებითი პრობლემები წამოჭრა მწერლის წინაშე. უკანასკნელი პერიოდის კრიტიკული შენიშვნების, თეზისების, ფრაგმენტებისა და სხვა მასალების გაცნობა გვარწმუნებს, რომ ბრეჰტი დიდ ყურადღებას აქცევდა სოციალისტური რეალიზმის თეორიული საკითხების შემდგომ დამუშავებას, რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდის სრულყოფასა და განვითარებას.

„სოციალისტური რეალიზმი, — ვკითხულობთ ბრეჰტის თეზისებში „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში" (1954), — არის ხელოვნების საშუალებით საზოგადოებრივი ცხოვრების მართალი ასახვა სოციალისტური პოზიციიდან. ასეთ ასახვას ძალა შესწევს ჩასწვდეს სოციალური პროცესების არსს და წარმოშვას სოციალისტური ხასიათის იმპულსები. სიამოვნება, რომელიც ყოველგვარმა ხელოვნებამ უნდა მოგვანიჭოს, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებაში მეტწილად არის შედეგი იმის შეგნებისა, რომ საზოგადოებას შესაძლებლობა აქვს განსაზღვროს ადამიანის ბედი".[3] სოციალისტური რეალიზმის ერთადერთი კრიტერიუმია თვით საზოგადოებრივი ცხოვრება, რო-

---

[1] იქვე, გვ. 318-319.
[2] ibidem, S 355.
[3] ibidem, S. 341. („Sozialistischer Realismus auf dem Theater")

მელსაც მწერალი მშრომელი ხალხის პოზიციებიდან ასახავს. თვით ასახვის პროცესი აქტიური, შემეცნებითი პროცესია, რადგან»სოციალისტური რეალიზმისათვის ასახული სინამდვილე ისეთი ფენომენია, რომელიც ცხოვრების გარდაქმნასა და წინსვლას უწყობს ხელს. ბრეჰტის სიტყვებით, სოციალისტური რეალიზმი მებრძოლი ხელოვნებაა, რომელიც გამორიცხავს ყალბ შეხედულებებს ადამიანსა და ადამიანთა ცხოვრებაზე, აძლიერებს მასების შემოქმედებითს აქტივობას. „სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნების ნაწარმოებებში ხასიათები და მოქმედება ნაჩვენებია როგორც ისტორიული, ცვალებადი და წინააღმდეგობრივი. ეს ნიშნავს დიდ გარდატეხას ხელოვნებაში. აუცილებელია სერიოზული მუშაობა, რათა მივაგნოთ ახალ მხატვრულ საშუალებებს". ასეთი საშუალებების აღმოჩენისა და დაუფლებისათვის საჭიროა თვით ცხოვრების, ხალხის ფსიქიკური წყობის ცოდნა და არა კაბინეტური მწიგნობრობა, ან კიდევ ფანტაზიის სფეროში სრბოლა. არც ძველი, ხელოვნების ისტორიაში ცნობილი ფორმირებისა და საშუალებების უარყოფაა გამართლებული. საჭიროა კრიტიკული მიდგომა, მათი შემოქმედებითი ათვისება. კლასიკოსების ხელოვნება უნდა ვისწავლოთ, მაგრამ ამით არ უნდა დავკმაყოფილდეთ, თუ გვინდა ახალი სინამდვილის მხატვრული ჩვენებისათვის საჭირო ფორმა ვიპოვოთ, ამბობს ხოლმე ბრეჰტი. მისივე თქმით, ახლის მხატვრული ჩვენება ძნელია. ამიტომ აუცილებელია სოციალისტური რეალიზმის, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის მუდმივი სრულყოფა, განახლება და გარდაქმნა.[1] „შენიშვნებში" შტრიტმატერის „კაცგრაბენის" ინსცენირების გამო ბრეჰტი ამავე აზრს ასე იმეორებს: „სოციალისტურ რეალიზმს შესრულების ბევრი მანერა ექნება. თუ მხოლოდ ერთი სტილი დარჩა, მაშინ იგი დაიღუპება ერთფეროვნების შედეგად... ის, რაც წარმოიშობა, უნდა განვავითაროთ, აზრი არა აქვს შევადგინოთ, შევთხზათ ესთეტიკა და ველოდოთ იმას, რომ დრამატურგები ესთეტიკის მოთხოვნათა მიხედვით დაწერენ პიესებს. განსაკუთრებით ცუდია, როცა ხელოვნების ნაწარმოების მოდელს საწერ მაგიდაზე შექმნიან და შემდეგ ამოწმებენ, არის თუ არა ნაწარმოები მოდელის განხორციელება". ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუში მისი ადამიანზე ზემოქმედების მიხედვით უნდა შევაფასოთ და არა

[1] Sozialistischer Realismus auf dem Theater, S. 354.

არსებულ მოდელებთან და ცნობილ ნიმუშებთან შედარებით, დასძენს ბრეჰტი.[1]

სოციალისტური რეალიზმის საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოები, ნათქვამია მეოთხე თეზისში, „გამოხატავს მუშათა კლასის თვალსაზრისს და მიმართულია კეთილი ნების ადამიანებისაკენ. იგი მათ უჩვენებს სამყაროს სურათს, აცნობს პროლეტარიატის თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ადამიანთა შემოქმედებითი აქტივობა განუზომლად მოიმატებს საზოგადოებაში, სადაც არ იქნება ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია". ადამიანთა შემოქმედებითი აქტივობის გაძლიერება, მასებში გმირული სულის გაღვივება მთავარია ბრეჰტის რეალისტური ხელოვნების თეორიაში. ეს არის „ეპიკური დრამისა და თეატრის ძირითადი მიზანიც. „კაცგრაბენის" ანალიზს ბრეჰტი იწყებს მოკლე შესავლით, რომელსაც ასეთი სათაური აქვს: „პოლიტიკა თეატრში". „საკმარისი არაა, – წერს ბრეჰტი, – თეატრისაგან მოვითხოვოთ სინამდვილის მხოლოდ შემეცნება, მხატვრულ სახეებში ჩვენება. ჩვენმა თეატრმა უნდა აღძრას შემეცნებითი სურვილი და უნდა მოგვანიჭოს სინამდვილის გარდაქმნით გამოწვეული სიამოვნება. ჩვენს მაყურებელს არა მარტო უნდა ესმოდეს როგორ ათავისუფლებენ მიჯაჭვულ პრომეთეს, არამედ თვითონაც უნდა ჰქონდეს მისი განთავისუფლების სურვილი...".[2] ამ გაგებით ლაპარაკობს ხოლმე ბრეჰტი სოციალისტურ რეალიზმზე, როგორც მებრძოლ ხელოვნებაზე. ამასვე იმეორებს ის, როცა რეალისტური ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპებზე მსჯელობს. „გაუცხოების ეფექტი", მაგალითად, „მცირე ორგანონის" დამატებაში ასეა დახასიათებული: „გაუცხოების ეფექტის ნამდვილი, ღრმა, აქტიური გამოყენება გულისხმობს, რომ საზოგადოება თავის მდგომარეობას განიხილავს ისტორიულად და გაუმჯობესების მიზნით. ნამდვილი გაუცხოების ეფექტები მებრძოლი ხასიათისაა".[3]

მებრძოლი რეალისტური ხელოვნება ახალი ადამიანის სულიერი აღზრდის ძლიერი საშუალებაა. იგი საზოგადოებრივი ცხოვრებით საზრდოობს და მისი სრულყოფისაკენ არის მიმარ-

---

[1] იქვე, გვ. 86, 87.
[2] ibidem, S. 76. „Politik auf dem Theater"
[3] იქვე, გვ. 71.

თული. ძველი და ახალი მხატვრული საშუალებები, იდეისა და ფორმის დიალექტიკური მთლიანობა მას ესაჭიროება სოციალიზმის მშენებელი ხალხის პოზიციებიდან სინამდვილის ისეთი ჩვენებისათვის, რომ ხელი შეუწყოს ახლის, დადებითის წარმოშობასა და განვითარებას, ძველის, დრომოჭმულის წინააღმდეგ ბრძოლას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ სოციალისტური რეალიზმის ორგანული ნაწილია ქმედითი კრიტიციზმი, რომელიც განსაკუთრებული სახით ვლინდება „ეპიკურ" დრამაში მაშინ, როცა კონფლიქტი კლასობრივი ხასიათისაა. კრიტიციზმი აუცილებელია სოციალისტური სინამდვილის ამსახველ ნაწარმოებებშიც, რადგან წინააღმდეგობათა დაძლევის გარეშე განვითარება არ არსებობს. მხოლოდ ამ გაგებით ლაპარაკობს ბრეჰტი იმაზე, რომ „სოციალისტური რეალიზმი კრიტიკული რეალიზმიც უნდა იყოს".[1] სხვა შენიშვნაში იგივე დებულება ასეა გაშლილი: „კრიტიკული ელემენტი რეალიზმში არ შეიძლება მივჩქმალოთ. მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. პირდაპირი ასახვა, კიდეც რომ შეიძლებოდეს, ვერ გამოხატავს ჩვენს თვალსაზრისს. სინამდვილის ასახვის დროს აუცილებელია მისი კრიტიკა. ეს იქნება რეალისტური კრიტიკა..." კრიტიკულ ელემენტებთან უშუალო კავშირი აქვს ესთეტიკურ განცდასაც", ან, როგორც ბრეჰტი ამბობს, „ხელოვნების განცდა კრიტიკული განწყობის გარეშე შეუძლებელია... თუ პროლეტარიატს კრიტიკული განცდის უნარი არ ექნება, ბურჟუაზიულ მემკვიდრეობასაც ვერ აითვისებს".[2]

„ხელოვნებაში ადამიანები ცხოვრებას განიცდიან" (ბრეჰტი). ეს არის მშვენიერების განცდა, ესთეტიკური ტკბობა. მშვენიერების განცდას, ესთეტიკურ ტკბობას მხოლოდ ცხოვრებისეული, საზოგადოებრივი საფუძველი აქვს. ამგვარი განცდა და ტკბობა ნიშნავს, რომ მხატვრული ჩვენება ჭეშმარიტი ხელოვნების დონემდეა ამაღლებული, რომ სწორია ხელოვანის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია. მიუხედავად ისტორიული პირობებისა, სამყაროს ესთეტიკური ათვისება ჭეშმარიტი ხელოვნების პირდაპირი დანიშნულებაა. ისტორიული პირობების მიხედვით იცვლება ათვისების შესაძლებლობა და ფორმები. სინამვილის მხატვრული ათვისება, ადამიანის სულიერი აღზრდა და ესთეტიკური ფორმირება კანონზომიერი პროცესია სოციალისტურ

---

[1] Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst, II, S. 356.

[2] ibidem, S. 228, 156-157.

საზოგადოებაში. დიდია სოციალისტური რეალიზმის მნიშვნელობა ამ პროცესის განვითარებაში. „თუ გვინდა ახალი სინამდვილე მხატვრულად ავითვისოთ, ამბობს ბრეჰტი, უნდა შევქმნათ ხელოვნების ახალი საშუალებები, ხოლო ძველი უნდა ვისწავლოთ და გადავაკეთოთ... ჩვენ ვწერთ ახალ ვითარებაში. სოციალისტური და რეალისტური შემოქმედებითი მეთოდი, რომელსაც ახალ მკითხველებს, ახალი სამყაროს მშენებლებს ვუკავშირებთ, მრავალგვარი სახით შეიძლება განვითარდეს, მაგრამ, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მატერიალისტური დიალექტიკა და ხალხის სიბრძნე“...[1]

ბრეჰტი კვლავ გაბედულად გამოდის რეალიზმის შეზღუდული დოგმატური გაგების წინააღმდეგ. იგი უარყოფს უსაგნო ფანტაზიას, აბსტრაქტულ პათოსს, სინამდვილის ნატურალისტურ კოპირებას, „უკონფლიქტობის თეორიის“ ცალკეულ რეციდივებს. ფრაგმენტებიდან და ჩანაწერებიდან აშკარად ჩანს, რომ ბრეჰტი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ნატურალიზმის კრიტიკას. მიზეზი ამისა არის ბურჟუაზიულ ესთეტიკაში გავრცელებული აზრი, რომლის თანახმად რეალიზმი იგივე ნატურალიზმია, ფილოსოფოსი „სპილენძის შესყიდვიდან“ გარკვევით ამბობს: „როცა კრიტიკოსებს ეკითხებიან, რომელი ნაწარმოებებია რეალიზმის შედევრები, ისინი ნატურალისტების პიესებს ასახელებენ“... ეს ხდება იმიტომ, რომ ვერ ხედავენ განსხვავებას სინამდვილის რეალისტურ და ნატურალისტურ ასახვას შორის, ერთმანეთში ურევენ ჭეშმარიტ რეალიზმსა და „ნატურალურ ნატურალიზმს“. მათ შორის განსხვავების დადგენას „პირველი ღამის ფრაგმენტებში“ („სპილენძის შესყიდვა“) ბრეჰტმა მთელი პირველი თავი („ნატურალიზმი“) მიუძღვნა“,[2] ხოლო „სამუშაო ჟურნალში“ სქემის სახით ჩამოაყალიბა მათი ძირითადი ნიშნები და ერთმანეთს დაუპირისპირა ისინი. ნატურალიზმი, ბრეჰტის მიხედვით, საზოგადოებას განიხილავს, როგორც ბუნების ნაწილს, საზოგადოების ერთეულებს კი (ოჯახი, სკოლა, სამხედრო შენაერთი და ა.შ.), როგორც „პატარა სამყაროებს თავისთავად“. ნატურალიზმს აინტერესებს ცალკეული ინდივიდები, ვიწროდ გაგებული გარემო. ადამიანსა და სინამდ-

---

[1] იქვე, გვ. 368-370.

[2] Brecht, Schriften zum Theater, V, 28 ff., 34, (A).

(„Der Messingkauf“, „Die erste Nacht“, „ Der Naturalismus“).

ვილეს ნატურალისტური ინდივიდის პოზიციიდან აფასებს და ა. შ. ნატურალიზმისაგან განსხვავებით რეალიზმი საზოგადოებას წარმოსახავს ისტორიულად, განვითარებასა და ცვალებადობაში, მისთვის არ არსებობს „პატარა სამყაროები და თავისთავად, ისინიც საზოგადებრივი ცხოვრების ნაწილებია. ფაქტები, მოვლენები, მიმდინარე პროცესები განიხილება საზოგადოებრივი და არა ინდივიდუალური თვალსაზრისით. სრულიად განსხვავებულია გარემოსა და სოციალური გარემოს გაგება და ა. შ. ბრეჰტი ნატურალიზმს „ერზაც-რეალიზმს“ უწოდებს და შენიშნავს, რომ განსხვავება რეალიზმსა და ნატურალიზმს შორის ჯერ კიდევ არ არის ახსნილი. სწორედ ამიტომ მიმართავს ის სქემათა და არსებით ნიშანთა შეპირისპირებას.[1]

განსხვავება რეალიზმსა და ნატურალიზმს შორის რომ დასავლური კრიტიკის ბევრ წარმომადგენელს სწორად არ ესმის, ამის ნათელი დადასტურებაა ამერიკელი პროფესორის ჯონ გასნერის წიგნი „ფორმა და იდეა თანამედროვე თეატრში“. „ჩემს წიგნში, – წერს გასნერი, – „ნატურალიზმს“ არა აქვს „რეალიზმისაგან“ განსხვავებული მნიშვნელობა“. „ავტორი ამტკიცებს, რომ ევროპელებისათვის „ნატურალიზმის“ ცნება „რეალიზმის“ ცნებას უდრის. ვიწრო გაგებით, ნატურალიზმი ესაა რეალიზმის უკიდურესი სახეობა, აყვანილი დოგმამდე“.[2] გასნერი ახასიათებს ბრეჰტისა და პისკატორის თეატრალურ სტილს, რომელიც მათ, მისი სიტყვებით, 20-იან წლებში შეიმუშავეს, რათა დრამასა და თეატრს „დაეტოვებინა პირადული ცხოვრების ვიწრო სამყარო“ და სოციალური პროცესები აესახა. ეს სტილი, გასნერის განმარტებით, „ეპიკური“ ანუ „სივრცობრივ-თხრობითია. იგი მიზნად ისახავს თეატრალური ილუზიის განეიტრალებას, მაყურებლის განთავისუფლებას დაძაბულობისაგან. „ეპიკური“ დრამის მოქმედებისათვის ნიშანდობლივია წყვეტილობა, ხოლო „ეპიკური“ სპექტაკლისათვის – ფრაგმენტურობა. ცალკეული ეპიზოდები გაერთიანებულია ავტორისეული იდეით. „ეპიკური“ თეატრის სივრცობრივ-თხრობითმა სტილმა, „ეპიკურმა“ ობიექტურობამ, ვკითხულობთ დასახელებულ წიგნში, დიდი გავლენა მოახდინა თეატრალურ

[1] Brecht, Arbeitsjournal, II, S. 780.

[2] Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре, М.,1959 (перевод с английского), стр. 85, 88.

ხელოვნებაზე, მიუხედავად იმისა, რომ, იგი „ანტირეალისტური და ანტიარისტოტელურია“. ბრეჰტის და პისკატორის სტილი, ამბობს გასნერი, დღეს ცნობილია, როგორც „ეპიკური რეალიზმი“.[1] მართალია, გასნერს, როგორც ვხედავთ, სწორად აქვს აღნიშნული „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ზოგიერთი სტილისტურ-მხატვრული ნიშანი, მაგრამ „ეპიკური რეალიზმის“ მისეული გაგება ძირეულად განსხვავდება ბრეჰტის „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის რეალიზმისაგან.

უკანასკნელი პერიოდის კრიტიკულ შენიშვნებში, გამოსვლებსა და საუბრებში ბრეჰტი ერთხელ კიდევ აზუსტებს ან იმეორებს ზოგიერთ დებულებას, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ „ეპიკური“ თეატრის თეორიასა და პრაქტიკაში. დავასახელებთ აქედან გრძნობა-გონების ურთიერთობის პრობლემას, რომელიც ბრეჰტმა სწორად გადაწყვიტა ჯერ კიდევ 20-იანი წლების ბოლოს. დიალოგის ფორმით დაწერილ ვრცელ კრიტიკულ შენიშვნებში – „ზოგიერთი შეცდომა „ბერლინერ ანსამბლის“ თეატრალური მანერის გამო“ (1955) ბრეჰტი კვლავ უბრუნდება აღნიშნულ პრობლემას და განმარტავს: „ეპიკური“ დრამა და თეატრი გონების, მსჯელობის, ანალიზის, ჩვენების, თხრობისა და ექსპონირების პრინციპებს ემყარება, მაგრამ იგი არ არის გრძნობებისა და ემოციებისაგან დაცლილი. შიშველი რაციონალიზმი, ბრეჰტის ღრმა რწმენით, ჭეშმარიტ ხელოვნებას ვერ შექმნის, ხოლო რაციონალისტური, ინტელექტუალური, კრიტიკული და ანალიტიკური საწყისების ხაზგასმა არ ნიშნავს ესთეტიკურ მოთხოვნათა უგულებელყოფას. გრძნობისა და გონების, აზრისა და ემოციის დიალექტიკური ერთიანობის გარეშე, შენიშნავს ბრეჰტი, ხელოვნებას არ ექნება შემეცნებითი ღირებულება და მხატვრული ზემოქმედების ძალა. „გირჩევთ, – ამბობს ბრეჰტი, – არ ენდოთ იმ ადამიანებს, რომლებიც ნებისმიერი გზით შემოქმედებითი მუშაობიდან გონების განდევნას ცდილობენ. ისინი გონებას უწოდებენ „ცივს“, „არაადამიანურს“, „უსიცოცხლოს“ და სახავენ მას გრძნობის მოწინააღმდეგედ... მაგრამ წინააღმდეგობა გონებასა და გრძნობას შორის მხოლოდ მათ უჭკუო თავებშია, ისიც მათი უაღრესად საეჭვო გრძნობადი განცდის შედეგად“. გრძნობისა და გონების დიალექტიკური ერთიანობის პრინციპს ბრეჰტი ასე აყალიბებს: „გრძნობები

[1] იქვე, გვ. 134-135.

უკიდურესად ძაბავს გონებას, ხოლო გონება წმენდს ჩვენს გრძნობებს".[1] მთელი მსჯელობიდან ნათელია, რომ ბრეჰტი კი არ უარყოფს გრძნობასა და ემოციას, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მათ „გონივრულად მოწესრიგებას", „გონივრულ აღზრდას" მოითხოვს. თუ ეს ვერ შევძელით, მაშინ მაყურებლის გმირთან „გაიგივების" („აინფიულუნგის") ტენდენციასაც ვერ შევაჩერებთ. „აინფიულუნგი" ამ შემთხვევაში, ბრეჰტის აზრით, ბრმა მიბაძვის, გრძნობად-ემოციურ „გაიგივებას" გულისხმობს, რაც დაუშვებელია მეცნიერული საუკუნის თეატრში. „ეპიკური" თეატრის ამოცანაა, აღნიშნავს ბრეჰტი შენიშვნებში „კაცგრაბენის" გამო, გმირი ისე წარმოგვიდგინოს, რომ მას შეგნებულად ბაძავდნენ და არა ბრმად. გმირი, რომელიც შეგნებული მიბაძვისათვის განაწყობს მაყურებელს, დადებითი გმირია.[2] ასეთ გმირებს ეძებდა ბრეჰტი. ისინი აუცილებელნი გახდნენ „ეპიკური" პიესების ავტორისათვის, რომელიც გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში მიმდინარე სოციალისტური გარდაქმნების ასახვას ცდილობს. ამ მიზნით გაასცენიურა მან ერვინ შტრიტმატერის „კაცგრაბენ", მისივე სიტყვებით, პირველი გერმანული პიესა, რომელმაც ახალი ცხოვრების მშენებლები სცენაზე აიყვანა.[3] დადებითი გმირის ძიებას მოწმობს გეგმა და ფრაგმენტები პიესისა „ბიუშინგი", რომლის მთავარი პერსონაჟი მოწინავე მუშა უნდა ყოფილიყო.[4] ნიშანდობლივია ისიც, რომ თავისი თეატრის რეპერტუარში იგი დიდ ადგილს უთმობს პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლების ამსახველ ნაწარმოებებს. „დედა კურაჟისა" და „პუნტილას" შემდეგ „ბერლინერ ანსამბლის" სცენა მან დაუთმო გორკის „დედის" მიხედვით დაწერილ პიესას, ვიშნევსკის „ოპტიმისტურ ტრაგედიას", პოგოდინის „კრემლის კურანტებს". აქვე უნდა დავასახელოთ ბრეჰტის ისტორიული დრამა „კომუნის დღეები", რომლის დადგმაც მან ვეღარ მოასწრო. ცალ-ცალკე უნდა აღინიშნოს პიესა როზა ლუქსემბურგზე, რომლის მხოლოდ პროექტი და ფრაგმენტები დარჩა. საარქივო მასალებიდან ჩანს, რომ გამოჩენილ გერმანელ რევოლუციონერზე პიესის დაწერას ბრეჰტი აპირებდა ჯერ

---

[1] Brecht, Schriften zum Theater, VII, S. 308-309.

[2] ibidem, 150-151 („Katzgraben" - Notate, „Der positive Held").

[3] ibidem, 7 (Erwin Strittmatters „Katzgraben")

[4] BBA. 200/1-5. 925/1 ua.

კიდევ 20-იანი წლების ბოლოს, პიესის პირველი მონახაზები და ფრაგმენტები 1928 წლით თარიღდება, პიესის სათაური უნდა ყოფილიყო „როზა ლუქსემბურგის უკანასკნელი კვირები". პიესას ბრეჰტი კვლავ მიუბრუნდა ოცი წლის შემდეგ. 1952 წელს მან დააზუსტა ადრეული გეგმა და შეავსო ზოგიერთი სცენა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დრამატურგი აპირებდა ახალ ისტორიულ ვითარებაში პიესის დამთავრებას.[1]

აღნიშნული ფაქტების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, განსაკუთრებით კი, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნის დროიდან ბრეჰტის შემოქმედებაში შეინიშნება შემობრუნება ახალი სოციალური სინამდვილის ამსახველი თემატიკისაკენ, რასაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები უნდა მოჰყოლოდა მხატვრული აზროვნების სფეროშიც. ამ ცვლილებების მომასწავებელია მისი „დიალექტიკა თეატრში", „სოციალისტური რეალიზმი თეატრში", ფიქრები „მეცნიერული საუკუნის თეატრზე", „მცირე ორგანონი" და სხვა თეორიულ-კრიტიკული მასალები, რომელთაც გავეცანით. აშკარაა, რომ დაიწყო პერიოდი ახალი შემოქმედებითი ძიებისა, რომლის მიზანიც „ეპიკური" დრამისა და თეატრის შემდგომი სრულყოფა და განვითარება უნდა ყოფილიყო. ბრეჰტი ადრე გარდაიცვალა. ბევრი რამ განუხორციელებელი დარჩა. მაგრამ, რაც მთავარია, დარჩა „ეპიკური" თეატრი და დრამატურგია (რომ არაფერი ვთქვათ ლირიკაზე და პროზაზე), მისი თეორია და პრაქტიკა, რაც მნიშვნელოვანი წვლილია მეოცე საუკუნის რეალისტური ხელოვნების ისტორიაში. როგორც კ. ფედინი ამბობს, ბრეჰტმა „დატოვა ადგილი, რომელსაც ვერავინ დაიკავებს".

* * *

სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც წარმატებით ვითარდება საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის სოციალისტური ქვეყნების მწერლობაში, დიდი ხანია გზას იკაფავს კაპიტალისტური ქვეყნების ლიტერატურაშიც. იგი მხატვრული ფორმების, შემოქმედებითი სტილისა და ინდივიდუალური მანერის მრა-

[1] BBA, 424, 823/59-61, 525/1-6.

ვალფეროვნებას გულისხმობს. სპეციფიკურია სოციალისტური რეალიზმის ნიშნები იმ მწერალთა ნაწარმოებებში, რომელთა შემოქმედებითი მეთოდი კაპიტალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის პირობებში ჩამოყალიბდა. სწორედ ასეთი მწერალია ბრეჰტი. მისი შემოქმედებითი მეთოდის ძირითადი თავისებურებაა თვისებრივად ახალი კრიტიციზმი, რაც სოციალისტური ჰუმანიზმის პოზიციებიდან კაპიტალიზმის უარყოფას ნიშნავს და ისეთი მხატვრული ფორმების გამოყენება, რომელთაც ამ კრიტიკის ხასიათი, მისი მიზანდასახულობა მოითხოვს. ეს კანონზომიერია მწერლისათვის, რომელმაც თითქმის მთელი სიცოცხლე იმპერიალისტური ბურჟუაზიის, ფაშისტური დიქტატურისა და კაპიტალისტური სამყაროს წინააღმდეგ ბრძოლაში გაატარა. ამას ემსახურება „ეპიკური“ დრამისა და თეატრის ხელოვნება.

მხატვრული აზროვნების დღევანდელი ეტაპი ძნელი წარმოსადგენია ბრეჰტის დრამატურგიისა და „ეპიკური“ თეატრის გარეშე. ბრეჰტი 30-იანი წლებიდანვე გაბედულად გამოდიოდა რეალიზმის დასაცავად, ილაშქრებდა ყოველგვარი დოტმატიზმისა და სქემატიზმის წინააღმდეგ ხელოვნების თეორიაში. ბრეჰტმა სოციალისტური ქვეყნის გამოცდილების საფუძველზე, მაგრამ სოციალისტური ქვეყნიდან შორს, კაპიტალის ბატონობის პირობებში, განავითარა სოციალისტური რეალიზმის პრინციპები, ყველასათვის თვალსაჩინო გახადა ამ შემოქმედებითი მეთოდის დიდი ძალა, შესაძლებლობანი და ცხოველმყოფელობა. ბრეჰტმა ცხადყო, რომ სოციალისტური რეალიზმი დოგმა ან ერთხელ და საბოლოოდ დადგენილ კანონთა კოდექსი კი არ არის, არამედ მეთოდია, რომლის შემოქმედებითი გამოყენება უზრუნველყოფს მხატვრულ ფორმათა, ინდივიდუალური სტილისა და მანერის მრავალფეროვნებას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ბრეჰტმა ეს დაამტკიცა როგორც თეორიულად, ასევე პრაქტიკულად. ამის დადასტურებაა „ეპიკური“ თუ „დიალექტიკური“ დრამა, „ეპიკური“ თეატრი, მისი თეორია და პრაქტიკა, მისი ესთეტიკა.

დასასრულ, ბრეჰტთან ერთად გვინდა გავიმეოროთ სიტყვები, რომლებითაც მან საბჭოთა მკითხველებს მიმართა: „დრამატურგი, რომლის პიესებსაც თქვენ იცნობთ, ასე ვთქვათ, ორ ეპოქაში, კაპიტალიზმსა და სოციალიზმის დროს ცხოვრობდა და მომსწრე იყო გიგანტური გარდაქმნებისა კაცობრიობის

ისტორიაში. თავისთავად დაისვა კითხვა, მისი პიესები, რომელთა ასპარეზიც უმთავრესად კაპიტალისტური სამყაროა, მისცემდნენ თუ არა რაიმე ახალს მკითხველებს. იქნებ მათ არ ძალუძთ გარკვეული წვლილი შეიტანონ უშუალო, საჭირბოროტო თანამედროვე პრობლემების გადაწყვეტაში? ასეთია დრამატურგის შიში. ის იმედოვნებს, რომ თანამედროვე პრობლემებს უკეთესად მივხედავთ, თუ შევძლებთ მათ განხილვას საუკუნის პრობლემებთან კავშირში. დიდი პრობლემები კი ყველაზე უფრო ნათლად ჩანს დიდი ბრძოლების, დიდი რევოლუციების დროს. ძველთან ბრძოლაში იძენს ახალი იდეები კონკრეტულ აზრს. ლაპარაკია დიდ გარდაქმნებზე, რომელთა მომსწრეებიც ჩვენ ვართ, არა ერთი მდგომარეობის მეორეთი შეცვლაზე, არამედ იმაზე, რომ ახალი ეპოქა ძირეული გარდაქმნების ეპოქაა. ადამიანი გაუგონარი მასშტაბით შეცვლის გარე სამყაროს და მასთან ერთად საზოგადოებრივ ცხოვრებას".[1]

[1] Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 17, S. 52 (S).