ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამეცნიერო ელექტრონული ჟურნალი სტუდენტებისთვის

სტუდენტური კვლევები

ლიტერატურათმცოდნეობა და სხვა

№ 1

2012

E ISSN 1512-1674

თამარ აბრამიშვილი

კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქცია პოსტმოდერნისტულ ნარატივში

პოსტმოდერნიზმმა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან არა მხოლოდ ლიტერატურის, არამედ ხელოვნების, ფილოსოფიისა და, ზოგადად, ყოფიერების ყველა სფერო მოიცვა. ქრონოლოგიურად, დროითი მახასიათებლების მიხედვით, პოსტმოდერნიზმი ავანგარდიზმის შემდეგ ყალიბდება, მაგრამ უპირისპირდება მოდერნიზმს.

მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ–ერთი განმასხვავებელი ნიშანია სიმულაკრა. პოსტმოდერნიზმის ძირითადი მეტაფორა კვლავაც პლატონისეული სიმულაკრაა, ასლი რომელსაც ორიგინალი არ გააჩნია. მოდერნიზმის ესთეტიკაში იდეათა აჩრდილებს გარკვეული მიმართება მაინც ჰქონდათ არსთან: ისინი სრულად არ გამოსახავდნენ ჭეშმარიტებას, მაგრამ მის ანარეკლს მაინც წარმოადგენდნენ. პოსტმოდერნიზმში კი თანამედროვეობის დანახვა, როგორც სიმულაკრასი, მიგვითითებს, რომ აქ არსთან, პირველად ჭეშმარიტებასთან არანაირი მიმართება აღარ იგულისხმება, უფრო ზუსტად, აღარ იგულისხმება ამგვარი ჭეშმარიტების არსებობა.

პოსტმოდერნულ ეტაპზე ხელოვნება შედის სიმულაციურობის, სიმულაკრულობის ფაზაში. მას აღარა აქვს არანაირი მიმართება სიღრმისეულ რეალობასთან. ხელოვნების ნაწარმოები აღარ იქმნება იმ შეგნებით, რომ ის შთაგონებულია ზეგარდმო ძალის (აბსოლუტური ჭეშმარიტების) მიერ. როგორც ხდებოდა სარწმუნოებრივ ხელოვნებაში. არც იმ შეგნებით, რომ ნაწარმოებში ავტორი გამოხატავს და მკითხველი აღმოაჩენს რაიმე ჭეშმარიტებას, როგორც ხდებოდა რეალისტურ ხელოვნებაში. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება იქმნება ისე, რომ მისი მიზანი არ მიემართება არც ტრანსცენდენტურ, არც ემპირიულ რეალობას, სიღრმისეულ რეალობას, მისი რაიმე ფორმით. რაც მთავარია, არ გამოხატავს იმ იდეას, რომ ყველაფრის დასაბამი, მათ შორის ხელოვნების ქმნილებისა არის ამ რეალობაში. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას ერთადერთი დასაბამი შეიძლება ჰქონდეს, ეს არის თავად ხელოვნება, აქამდე არსებული გამომსახველობითი ფორმები, რომელთა მოხმარებას, გადამუშავებას და გადაწერასაც ახდენს იგი. უპირველეს

ყოვლისა, არსებული ხელოვნებისა და გამომსახველობის ფორმებს პოსტმოდერნიზმი იმეორებს ისე, რომ აცლის მათ მთავარ შინაარსს, იმ შინაარსს, რომლის გაცხადების მიზნითაც იქმნებოდა ეს ხელოვნება. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში შეიძლება განმეორდეს რეალისტური ხელოვნების პრინციპები, მაგრამ, ამავე დროს, ისე, რომ არ ასახავდეს ყოფიერ რეალობას, რომლისაც ავტორს აღარ სჯერა. ამდენად, არსთან, არსებითთან მიმართების დაკარგვის ნიშნით ეს ხელოვნება არის კიდეც სიმულაკრა, ასლი ორიგინალის გარეშე. პოსტმოდერნიზმისთვის აღარ არსებობს თავსმოხვეული პრინციპები, ანუ ისეთი პრინციპები, რომელთაც რომელიმე ავტორიტარული სისტემა მოახვევდა თავს, რადგან ამ ეპოქაში არცერთი ესთეტიკური სისტემა აღარ არის ავტორიტარული. ტრადიციული ესთეტიკა, ისევე როგორც კლასიკურად მიჩნეული ხელოვნების მემკვიდრეობა, პოსტმოდერნის პოზიციიდან აღარ უკავშირდება ტრადიციის, ნორმის, ნიმუშის ეტალონის იდეებს. მიუხედავად იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმის პოზიციიდან ისინი აღარ წარმოადგენენ ნორმას, მათ მაინც ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში. თუმცა ხაზგასმულია ისიც, რომ ამჯერად ხელოვანი უბრალოდ მანიპულირებს მათით და მოაქცევს მათ საკუთარი ესთეტიკის სისტემაში, ნაცვლად იმისა, რომ თავად მოექცეს აღნიშნული სისტემის ფარგლებში. შესაბამისად, პოსტმოდერნიზმი მანიპულირებს კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით. კლასიკური ხელოვნების შედევრები პოსტმოდერნულ კონტექსტში კარგავენ ნორმისა და იდეალის ავტორიტეტს და, ფაქტობრივად, განიხილებიან, როგორც მასობრივი ხელოვნების ნიმუშები.
პოსტმოდერიზმი აღარ ებრძვის ავტორიტეტს, რადგან თავისუფალია ავტორიტეტის ზეგავლენისაგან, სწორედ ამიტომ, წარსულის შედევრები პოსტმოდერნულ კონტექსტში შეიძლება მოწოდებულ იქნას ირონიზებული ფორმით, როგორც ბანალური, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები ესთეტიკური ფასეულობა. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში, ნაცვლად ამაღლებული მისიისა, შედევრები განსხვავებული მისიით წარმოგვიდგებიან.
მათზე მითითება ხდება იმ მიზნით, რომ ხაზი გაესვას რაიმე ამაღლებული იდეის ამაოებას, ან უბრალოდ, ირონიული ფორმით აჩვენოს ყოფიერი იდეების რეალურობა და კომფორტულობა წარსულის ამაღლებულ იდეალებთან შედარებით. შეიძლება ითქვას, რომ

,,თავისთავად შედევრის, ანუ წარმატებით განხორციელებული გამომსახველობითი საქმიანობის იდეა ხდება პოსტმოდერნიზმში მანიპულირების საგანი, რაც თავისთავად ირონიზების განცდასაც აღძრავს“ (წიფურია 2008:282).

ირონია წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ–ერთ ძირითად ემოციურ ფონს. აქ არაფერი არ იქმნება შინაარსთან პირდაპირ შესაბამისობაში. ყოველი მხატვრული თუ სოციალური სახე, ყოველი მხატვრული განაცხადი გაიაზრება ამავე ესთეტიკურ თუ სააზროვნო სისტემებთან ფარულ თუ აშკარა ირონიულ წინააღმდეგობაში, რომლის ფარგლებშიც თავად მოქმედებს.

პოსტმოდერნიზმში დაშვებულ იქნა ურთიერთგანსხვავებული სისტემების არსებობა, რომელიმე მათგანის პრიორიტეტულობის გარეშე, ამიტომ ხელოვანი, რომელიც ნებისმიერი მათგანის ფარგლებში მოქმედებს, უფლებას აძლევს თავს, ყოველი მათგანისადმი უნდობლობითა და ირონიით იყოს განწყობილი. სტიუარტ სიმის თანახმად: ,,პოსტმოდერნისტული კულტურის კრიტიკული ისტორია ირონიისა და კულტურის ფონზე იწერება“ (წიფურია 2008;283).

ირონიული მომენტის აქტუალობაზე მიუთითებს უმბერტო ეკოც. მისთვის ირონია ხდება მეტალინგვისტური თამაში, რომლითაც პოსტმოდერნიზმმა გააგრძელა არსებობა ავანგარდიზმის გამომსახველობითი კრიზისის შემდეგ. ,,პოსტმოდერნიზმი პასუხობს თანამედროვეობის აღიარებას: თუკი წარსულის განადგურება შეუძლებელია, რადგან ამას მდუმარებამდე მივყავართ, კვლავ შეიძლება ვეწვიოთ წარსულს, მაგრამ ირონიით და არა უმანკოდ“ (წიფურია 2004: 5).

პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი არსებითი მახასიათებელი პაროდირებაა. პაროდია, მისი კლასიკური გაგებით, არის მიბაძვა, რომლის წიაღშიც აღინიშნება ბაძვის საგნის დამახინჯება. ,,დამახინჯება“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს მისაბაძი საგნის სატირულ იმიტაციას. პაროდიის ძირები ანტიკური ეპოქის ლიტერატურაშია საძიებელი. ტრადიციული ლიტერატურისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნიზმში პაროდია გარდაისახება და ახალი ფუნქციით აღიჭურვება. პოსტმოდერნიზმში პაროდიას ცვლის პასტიში. ,,პოსტმოდერნიზმში ის აღარ მოიაზრება როგორც კონტესტაცია, დამახინჯება, პროტესტი, სადაც სერიოზული დრამატული ტონი ახშობს კომიკურ საწყისს,–ახლა

პასტიში უფრო დაკავშირებულია სტილებისა და იდეების ურთიერთშეთანხმებასთან, აზრების კომედიურ თამაშთან ინტერტექსტუალობის უსაზღვრო ველში“ (Ильин Ил. П http: //www.gumer.info/bogoslov Buks/Philos/Ilin Post/index.php).

,,პასტიში ისევე როგორც პაროდია არის ერთეული ან უნიკალური სტილის იმიტაცია, სტილისტიკური ნიღბის ტარება, მეტყველება მკვდარ ენაზე, მაგრამ ეს არის ნეიტრალური მიმიკრია პაროდიის ფარული მოტივის, სატირული იმპულსის, სიცილის გარეშე. პასტიში არის თეთრი პაროდია, რომელმაც დაკარგა იუმორის გრძნობა“ (ДжеймисонФ. П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm).

სწორედ ამიტომ, დაკარგული უმანკოების ხანაში, ახალ რეალობასთან შეგუებით პოსტმოდერნიზმი ხდება გახსნილი წარსულის კულტურული ტრადიციებისადმი, აქამდე არსებული რეპრეზენტაციული სისტემებისადმი, სხვა ავტორთა გამომსახველობითი გამოცდილებისადმი.

ამჯერად ავტორი აღარ ანიჭებს საკუთარ ტექსტს აბსოლუტურ მიზანს, ამიტომ უფრო ადვილად იღებს ყველა სხვა ტექსტის გამოცდილებას და აღიარებს წარსულში მათ წარმატებულობას სხვადასხვა ფორმით: ამ ტექსტთა პირდაპირი ციტირებით, მათი გადამუშავებით, პერიფრაზით, მათზე ირონიული და პაროდიული მითითებით. ამ მიმართებათა დაფიქსირებით ხდება ამგვარ გამოცდილებათა გადატანა საკუთარ ტექსტსა და საკუთარ დროში, ანუ ხდება ახალი ტექტის შექმნა.

რაც შეეხება კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქციას პოსტმოდერნისტულ ნარატივში, აღნიშნულ თემას გავშლით შოთა რუსთაველის ,,ვეფხისტყაოსნის“ და აკა მორჩილაძის ,,ფრიდონიანის“ მიხედვით.

აკა მორჩილაძე იყენებს პოსტმოდერნისტების საყვარელ ლიტერატურულ ხერხს, რაც უკვე არსებულ ტექსტთა საკუთარი შემოქმედებითი მიზნისათვის გამოყენებაში მდგომარეობს, ამიტომ „გადაწერა პოსტმოდერნიზმში სიტყვასიტყვით გადაღებას არ ნიშნავს, როდესაც პოსტმოდერნულ მხატვრულ ნაწარმოებში გადაწერაზე ლაპარაკობენ, გულისხმობენ პაროდირებასაც (ენობრივ–სტილისტურს, ჟანრობრივს, თემატურსა და სხვა), არანჟირებასაც და სხვა ავტორთა ცნობილი

ლიტერატურული პერსონაჟების საკუთარ თხზულებაში გადმონერგვასაც" (ბრეგაძე 2000: 113). რაც ირონიით, პაროდირებით, ორმაგი კოდირებით და ინტერტექსტუალობით მიიღწევა. აკა მორჩილაძე იღებს თემას კლასიკოსის თხზულებიდან, გადმოჰყავს პერსონაჟი, რაც თავისთავად გულისხმობს ორმაგ კოდირებას და ირონიზებით და პაროდირებით ახდენს კლასიკური ტექსტის რეკონსტრუქციას, რის შედეგადაც პერსონაჟიც და ტექსტიც განსხვავდება უკვე არსებულისაგან.

აღნიშნულთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს თავად აკა მორჩილაძე ერთ ერთ ინტერვიუში: ,,დათა თუთაშხია ზეპირად ვიცით მეც და ყველამაც, მაგრამ ვიყენებ იმიტომ, რომ ამბავს უხდება ასე, რატომ უნდა იყოს ვინმე ახალი, არ სჯობია იყოს ძველი ახლებურად, მაგრამ არის ხოლმე ვინმე ახალიც.ეს უწყვეტ კავშირს უნდა ქმნიდეს. რომ გადავაკეთე ისიც საკმარისია, გმირები ხომ მარად ცოცხალნი არიან." (იმნაიშვილი 2001: 12).

აკა მორჩილაძის „ფრიდონიანი" ორი ამბითაა წარმოდგენილი "წიგნი" და "ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა". "წიგნში" ვეფხისტყაოსნის ერთ–ერთი მთავარი პერსონაჟი, მულღაზანზარის მეფე ნურადინ ფრიდონი, ზღვისრეთის გამგებლად გვევლინება, რომელიც აგროვებს გალექსილ ამბებს, რომელთაც ნურადინ ნამეს 16 წიგნში მოუყრის თავს. ფრიდონი ცდილობს, ნურადინ–ნამეში ზუსტად აღადგინოს ყველა დეტალი საკუთარი ცხოვრებიდან, რათა მომავალ თაობებს ჭეშმარიტება შემოუნახოს, თავის თავგადასავალთა შესახებ: „მინდა შემდგომად ჩემსა, ამბავი ჩემი დარჩეს არა ზღაპრებად და ხოტბათა გროვად, არამედ ნამდვილ ამბავთა წყებად და ამიტომაც, გადავხედოთ წიგნებს, ვნახოთ, რარიგ ხვდებიან ერთმანეთს ჩემს თავსა და ემაგ წიგნებში დაბუდებული ამბებიო" (მორჩილაძე 2003: 42). მაგრამ ეს თითქმის შეუძლებელია, რადგან პოსტმოდერნიზმი ეჭვითაა განწყობილი ყოველგვარი ჭეშმარიტებისადმი, უფრო ზუსტად პოსტმოდერნიზმში აღარ ივარაუდება ჭეშმარიტების არსებობა. ამასვე ადასტურებს ნურადინ ფრიდონის უკანასკნელი ფრაზა „მაინც არავინ დაიჯერებს", ამიტომაც ნურადინ ფრიდონის გარდაცვალების შემდგომ წიგნთა დამწერი, მისი ერთგული ჩელები, ნურადინ ფრიდონის საგმირო ცხოვრებიდან მხოლოდ ერთ ამბავს ყვებოდა: „იმას თუ როგორ გამოიხსნეს მავრთა ტყვეობიდან მისმა პატრონმა და ორმა სხვა ჭაბუკმა მზეთუნახავი. სხვა

ყველაფერი ზღაპარიაო იმეორებდა და აიმედებდა სიჩქარე დროის ქარისა, ნურადინ ფრიდონის სახელს რომ აყრიდა უდაბნოს ქვიშის უთვალავ ნამცეცს“ (მორჩილაძე 2003: 63).

პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში „ვეფხისტყაოსნის“ ირონიზებას წარმოადგენს ურჯულოთა ენიდან თარგმნილი ჰინდურელ–ნამე, რომელსაც ნურადინ ფრიდონს შარვანშა საით მუმი უგზავნის.

წიგნში მოთხრობილია ამბავი ინდო ჭაბუკისა, რომელსაც ნურადინ ფრიდონი ქაჯეთის ციხიდან ქალის გამოხსნაში დაეხმარა, მაგრამ ფრიდონისათვის წიგნში აღნიშნული ამბები მიუღებელია, რადგან გამოგონილია და არა ნამდვილი. მაგრამ პოსტმოდერნიზმში ხომ აღარ ივარაუდება ჭეშმარიტების არსებობა, აქ დაშვებულია რეალურისა და ილუზორულის აღრევა: „შენ არასოდეს დაგივიწყებენ, თუნდაც ამ ამბის გამო, რომელიც არ ჩაგიდენია. იმიტომ, რომ დაუჯერებელი ამაში არაფერია. შენს სხვა გმირობებს ვერ დაიჯერებენ, მავრთა ქვეყნიდან ქალის მოტაცების ამბავს კი საქვეყნოდ მოჰყვებიან. შენ ამბობ, რომ ერთხელ შეხვდით ერთმანეთს, მაგრამ თქვენ საუკუნო ძმებად გამოგაცხადებენ“ (მორჩილაძე 2003: 61).

აღნიშნული ესთეტიკური სისტემის არსებითი მახასიათებელი ღირებულებათა დევალვაცია და კომერციალიზაციაა. შუა საუკუნეების რაინდული რომანის მიჯნურობის კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც, „სიყვარულს აქვს წოდებრივი ხასიათი და არის გამაკეთილშობილებელი, საგმირო საქმისათვის აღმაფრთოვანებელი ძალა“ (ელბაქიძე 2007: 127), რომ, „სჯობს, საყვარელსა უჩვენნე საქმენი საგმირონია“ (შოთა რუსთაველი 1951: 377), პოსტმოდერნიზმში ღირებულებათა გადაფასების შედეგად ყიდვა–გაყიდვის საგნად იქცევა. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ მოვიხმობთ ფრაგმენტს ტექსტიდან.

ნურადინ ფრიდონს მიუღებლად მიაჩნია ქალის მოსატაცებლად ბრძოლა, ამიტომ მასთან დასახმარებლად მისულ ორ რაინდს – მისრელ სპასპეტს და ტახტის მემკვიდრე ინდო ჭაბუკს უარით გამოისტუმრებს. საკუთარ მოსაზრებას კი ბრძენ ალ ქაუსთან საუბარში გააცხადებს: „განა ქალის მოტაცება შესაძლებელია? რატომ უნდა მოიტაცო ქალი, როცა მისი ყიდვა შესაძლებელია. არ არის წესი ქალის გულისათვის ცეცხლის გაჩენა, არ შეიძლება რაინდი ქალის გულისათვის მრავალ სიცოცხლეს სწირავდეს. არ მომწონს, რომ

ქალის გულისათვის ხმალია საჭირო და არა ფული. ეს არ არის გმირობა, ეს ქურდობაა. აქ – ჩაიხითხითა ალ ქაუსმა. იქ? იქ – გმირობაა“ (მორჩილაძე 2003:61).

ღირებულებათა გადაფასების შედეგად სიყვარულის მსგავსად დევალვირებულია შუა საუკუნეების რაინდული რომანის კიდევ ერთი ძირითადი მოტივი–მეგობრობა. ,,რუსთველური მეგობრობის კონცეფცია ქართულ ეროვნულ ძირებზეა დაფუძნებული (ხალხური ძმადნაფიცობის ინსტიტუტი), ვეფხისტყაოსნის გმირთა მეგობრობა ტიპური მაგალითია ძმადშეფიცულთა ურთიერთობისა (მეგობრისათვის თავის დადება, მისი ინტერესებისათვის მოღვაწეობა და ბრძოლა, თავისი საქმის გადადება და წინ ძმადფიცულის საქმის დაყენება). ამასვე ადასტურებს ვთანდილის მიმართვა ტარიელისადმი:

,,ამა დღემან დამავიწყა, გული ჩემი ვინ დაბინდა;
დამიგდია სამსახური მისი, იქნას,რაცა გინდა:
იაგუნდი ეგრეცა სჯობს, ათასჯერმცა მინა მინდა,
შენ გეახლო სიკვდილამდის, ამის მეტი არა მინდა“

პოემაში მეგობრობაც სიყვარულზეა დამყარებული და ისეთ მაღალ საფეხურზეა აყვანილი, რომ სატრფოს სიყვარულსაც კი უტოლდება. „მის ყმისა ცეცხლი მედების, წვა მჭირს მისისა მწველისა; მკლავს სურვილი და ვერ ნახვა ჩემისა სასურველისა“ (ხინთიბიძე 2009: 557).

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების გმირისათვის მეგობრობის მსგავსი პრეცენდენტი წარმოუდგენელია. ნურადინ ფრიდონი ვერ მიმხვდარა რამ დაამეგობრა, სად წაეყარნენ, რამ შეჰყარა ერთმანეთს ინდო ჭაბუკი და მისრელი სპასპეტი.

„ფრიდონიანში“ ირონიზებულია ქრისტიანული სამებაც. „რატომ სამნი? ორი ჩაეწერა, ორი, ვინც მართლა აიღო ის წყეული ციხე... ჩელებმა დაინახა, როგორ ასწია ალ ქაუს ბრძენმა თავისი შავი, ყვითელგულა ხელი და როგორ შეკრა ერთად ცერა, საჩვენებელი და შუა თითები. მათ მიაჩნიათ, რომ ყველაფერს სამი აკეთებს. აი ეს სამი. თქვენც სამნი ხართ. თქვენ სამნი დარჩებით.“ (მორჩილაძე 2003:61).

რაც შეეხება „ამბავს ვეფხისა და ასისთავისა,“ აქ ავტორი მიმართავს ინტერტექსტუალობის პრინციპს. ამის საშუალებით მის ნაწარმოებში მრავლადაა წარმოდგენილი როგორც

ლიტერატურული პერსონაჟები, ასევე ისტორიული პირები: ნურადინ ფრიდონი, ფატმა–ხანუმი, ჭაშნაგირი, ზანქან ზორაბაბელი, აბულ კასიმი, მალიქ შაჰი და სხვები. ვეფხისტყაოსნის პერსონაჟი ნურადინ ფრიდონი აღნიშნულ ტექსტში გვევლინება, როგორც სულთნის ასისთავი, რომელიც ბაღდადიდან გამოქცეულ ვეფხვს დაეძებს.

ნიშანდობლივია, რომ აღნიშნულ ტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფუნქცია ენიჭება ირონიასა და პაროდიას. აქ ირონიზებულია არა მხოლოდ პერსონაჟები, არამედ ფრაზები. მაგალითად, მრავალჯერ დასმული შეკითხვა „ვინ არის ახლა სულტნად?" და საკუთრივ კონტექსტიც. ხოლო ის თეთრნიშნიანი ვეფხვი, რომელსაც ფრიდონი დაეძებს, შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ნესტანის პაროდია. ვეფხვი ხომ ნესტანის სიმბოლოა პოემაში:

„ქვე წვა, ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირგამეხებული,

არცა მზე ჰგვანდა, არც მთვარე, ხე ალვა, ედემს ხებული".

(შოთა რუსთაველი 1951: 525).

ტარიელის თვალწინ მოხდა მშვენიერი ნესტანის მეტამორფოზა, ქალის ღრმად ემოციური და, ამავდროულად, წინააღმდეგობებით აღსავსე შინაგანი ბუნების გამოვლენა. სწორად შენიშნავს გ. ნადირაძე: ,,რუსთაველის ვეფხვის სიმბოლო აგებულია უმთავრესად არა ამ გარეგნულ ნიშნებზე, არამედ შინაგან ფსიქიკურ მასალაზე...ნესტანის სახედ ქცეული ვეფხვი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ სულიერი ენერგიის გამომხატველი უნდა იყოს. პირგამეხებულ ნესტანში ტარიელმა დაინახა ქალის ვეფხვური ბუნება, რომელიც არაჩვეულებრივად შეერწყა მის ფიზიკურ სილამაზეს და უმაღლეს მშვენიერებად გარდაისახა ტარიელის ცნობიერებაში" (პატარაია 2005: 138). ამან განაპირობა მისი ვეფხის ტყავით შემოსვა:

„რომე ვეფხი შვენიერი სახედ მისად დამისახავს,

ამად მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს"

(შოთა რუსთაველი 1951: 659).

ნესტანი, როგორც ვეფხვი, თავისი ვეფხვური ბუნებით მხოლოდ ტარიელის სუბიექტური აღქმის შედეგი არ არის. ასეთად იბადება იგი უცხო და, ამავდროულად, სრულიად განსხვავებული მენტალიტეტის მქონე ადამიანების ფატმანისა და უსენის ცნობიერებაშიც–

„ვეფხი–ავაზა პირ ქუშად ზის, წყრომა ვერ ვუგრძენითა” (1159), – ამბობს ფატმანი. მოგვიანებით კი გულ–უშიშარ ვეფხვს ადარებს მას– „ადგა ასრე გულ–უშიშრად ვეფხი იყო ანუ გმირი“–აქედან გამომდინარე, ვეფხვი ხდება ნესტანის სახე, ნესტანის ნიშანი, ნესტანის სიმბოლო პოემაში. „ამბავი ვეფხვისა და ასისთავისა“ საინტერესოა კომპოზიციის თვალსაზრისით. თუ ვეფხისტყაოსნის სტრუქტურა ერთიანია და განუყოფელი, ხოლო თხრობის რიტმი დინამიკური და უწყვეტი ამის აპირისპიროდ, პოსტმოდერნისტულ ტექსტში თხრობა არათანამიმდევრულია, დარღვეულია მოქმედებათა ლოგიკური მდინარება. ტექსტი იწყება ეპილოგით, პირველ თავს მოსდევს მეექვსე, მეექვსეს მეცამეტე ენაცვლება და ა.შ., რაც ართულებს ტექსტის ერთიან აღქმას, თუმცა ოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში აღარ არის საჭირო ცალკეულ ტექსტთა მხატვრული მთლიანობისა და ჩანაფიქრთა ერთიანობის შენარჩუნება. დასაშვებია მათი დაშლა, ფრაგმენტაცია, დანაწევრება, შეერთება. ტექსტის ფრაგმენტაცია განიხილება, როგორც ერთ–ერთი პოსტმოდერნისტული ხერხი. მოვლენათა ფრაგმენტული, გაუმთლიანებელი აღქმა, როცა პიროვნებას უჭირს რეალური მიზეზის აღმოჩენა და ნდობას კარგავს ყოველგვარი მოვლენისადმი, პოსტმოდერნიზმში იძლევა ფრაგმენტირებულ დისკურსს. ფრაგმენტირებული დისკურსის მისაღწევად, მოვლენათა თანმიმდევრობა ავტორის მიერ შეგნებულად რომ არის არეული ამას მკითხველი ტექსტის ბოლოს არკვევს ავტორის რჩევის მეშვეობით: „მონათხრობი არეულია შეგნებულად, თუ ვინმეს მოესურვება ნურადინ ფრიდონის ამბის დალაგებით წაკითხვა, მიჰყვეს თავთა რიგს: პირველი, მეორე... და ასე ბოლომდე“ (მორჩილაძე 2003: 130).

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი ხდება ახალი, ღია კულტურულ–ესთეტიკური სისტემა, რომელიც იღებს, ითვისებს, ამუშავებს, ინტერესდება ყველა არსებული წარსული სისტემით, კლასიკური შემოქმედებითი მემკვიდრეობით და მაშინაც, როცა არღვევს მათ, ახდენს კლასიკური სისტემის რეკონსტრუქციას, რაც ირონიის, პაროდიის, ორმაგი კოდირების, ინტერტექსტუალობის მეშვეობით მიიღწევა.

აკა მორჩილაძე თავისი ირონიით წარსულს კი არ დასცინის, არამედ კიდევ ერთხელ იხსენებს, საკუთარ ინტერპრეტაციას აძლევს და დროში განაახლებს მას.

დამოწმებანი:

1. ბრეგაძე, ლევან. ,,პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში“. სჯანი.I (2000): (110- 124)

2. ელბაქიძე, მაკა. ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში.თბილისი:2007

3. იმნაიშვილი, ანა. ,,შეხვედრა აკა მორჩილაძესთან“, კალმასობა, 2001:I (5–7)

4. მორჩილაძე,აკა. წიგნი. თბილისი: ,,ბაკურ სულაკაურის“ გამომცემლობა, 2003

5. პატარაია, თინათინ. „ვეფხვი–ვეფხისტყაოსანი–ვეფხისტყაოსნობა“, კრ. რუსთველოლოგია. თბილისი.IV.(2005–2006: 137-157)

6. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, თბილისი: გამომცემლობა სახელგამი, 1951

7. წიფურია, ბელა. „ინტერტექსტუალობა“, ფილოლოგიის ფაკულტეტის ახალგაზრდა მეცნიერთა

შრომები, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004

8. წიფურია, ბელა. „პოსტმოდერნიზმი“. ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008

9. ხინთიბიძე, ელგუჯა. ვეფხისტყაოსნის იდეურ–მსოფლმხედველობითი სამყარო. თბილისი: ქართველოლოგი, 2009

10. Ильин Ил. П http: //www.gumer.info/bogoslov Buks/Philos/Ilin Post/index.php

11. Джеймисон Ф. П http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm

თამარ გელაშვილი

ლაქი, როგორც მეოცე საუკუნის ქრისტეს სახე სემუელ ბეკეტის პიესაში გოდოს მოლოდინში

სემუელ ბეკეტის აბსურდისტული პიესა გოდოს მოლოდინში, რომლის მთავარი პერსონაჟები ესტრაგონი და ვლადიმირი ორი მოქმედების განმავლობაში სრულიად ამაოდ ელიან გოდოს ამოჩენას 1948 წელს დაიწერა. გოდოს არყოფნა თუ სხვა გარემოებანი ბევრ შეკითხვას ბადებდა და პიესის მრავალი ინტერპრეტაცია არსებობს. მიიჩნეოდა, რომ გოდო ინგლისური ,,God'' არის, ანუ ღმერთი. თუმცა იმის გათვალისწინებით, რომ პიესა ფრანგულ ენაზე დაიწერა და შემდეგ ითარგმნა ინგლისურად, ვერსია გოდოსა და ღმერთის ერთიანობაზე არც თუ ისე სწორია, რადგან ფრანგულში ღმერთი ,,Dieu''–ა. როდესაც სემუელ ბეკეტს ეკითხებოდნენ გულისხმობდა თუ არა იგი გოდოში ღმერთს ის ამბობდა, რომ ,,თუ გოდოთი მსურდა მეგულისხმა ღმერთი, მაშინ პირდაპირ ღმერთს დავწერდი და არა გოდოს. ეს ფაქტი კი ძალიან გულდაწყვეტილს ტოვებდა ადამიანებს.''(ნოულსონი 1996:412). როდესაც ადამიანები შეეცადნენ გაეგოთ თუ რომელი რელიგიის მიმდევარი იყო სემუელ ბეკეტი და ჰკითხეს ქრისტიანი იყო, იუდეველი თუ უბრალოდ ათეისტი, პასუხად მიიღეს ,,არც ერთი მათგანი არ ვარო.'' (ნოულსონი 1996:279). მერიბრუდენი წიგნში სემუელ ბეკეტი და იდეა ღმერთის შესახებ წერს, რომ ,,ჰიპოთეტური ღმერთი, რომელიც წარმოგვიდგება ბეკეტის პიესებსა თუ სხვა ნაწარმოებებში დაწყევლილია თავისი ყოფნითაც და არყოფნითაც. ის არის უარყოფილი, სატირიზებული, ან იგნორირებული, თუმცა არც ის და არც მისი წამებული შვილი, არასდროს არ არიან საბოლოოდ უარყოფილნი.'' (ბრუდენი 1998:შესავალი). მიუხედავად იმისა თუ ვინაა გოდო, პიესაში გოდოს მოლოდინში ბევრი ბიბლიური ალუზიაა: გამხმარი ხე, სიცოცხლის ხის თანამედროვე ანალოგი, პიესაში ვლადიმირი და ესტრაგონი ხშირად იხსენებენ იმ ქურდებს, რომლებიც ქრისტესთან ერთად ჯვარს აცვეს, ამას გარდა ისინი მუდმივად იმეორებენ იმას, რომ თუ გოდო გამოჩნდება ისინი უდავოდ გადარჩებიან. თავად ბეკეტი ამ საკითხს შემდეგნაირად უყურებდა ,,ქრისტიანობა ის მითია, რომელსაც ყველაზე უკეთ ვიცნობ და ამიტომ არაა გამორიცხული ის, რომ ვიყენებ მას პიესებში.'' (დაქუორთი

1972:18) ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ პიესში *გოდოს მოლოდინში* მრავალ ბიბლიურ ალუზიას ვაწყდებით, თუმცა ისინი რიგ შემთხვევებში ირონიისა და სარკაზმის საკითხი ხდება.

სტატია შეეცდება სხვა კუთხით წარმოაჩინოს სემუელ ბეკეტის ეს პიესა. ჩვენი განხილვის საგანი იქნება არა გოდო და მისი რაობა, არამედ პიესის ერთ–ერთი სხვა პერსონაჟი, ლაქი, რომელიც პოცოს თოკით ჰყავს დაბმული და მისი მეშვეობით აკონტროლებს. ლაქის პოცოს მძიმე ჩემოდნების ტარება უწევს, თუმცა სიმძიმის მიუხედავად არც კი მოსდის თავში აზრად ის, რომ შეიძლება მას ხელი გაუშვას. არც თოკისგან თავის დაღწევას არ ცდილობს და არც თავისი პატრონისაგან გაქცევა არ აქვს გეგმად. პირიქით, როდესაც ესტრაგონი და ვლადიმირი, მისი ამგვარი ყოფით შეწუხებულები ცდილობენ მის განთავისუფლებას ის წიხლს უთავაზებს მათ.

მთელი პიესის განმავლობასი ის მხოლოდ ერთხელ ამბობს მონოლოგს, ისიც მაშინ როდესაც პოცო უბრძანებს მას, რომ იფიქროს. ლაქის მონოლოგი, რომელიც ერთი შეხედვით სრულ ქაოსსა და ბოდვას წარმოადგენს, სინამდვილეში სრულებითაც არ არის ალოგიკური წინადადებებისა თუ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვების ერთობლიობა.

წარმოვიდგინოთ 1948 წელი: მეორე მსოფლიო ომის დასრულებული, ეგზისტენციალოზმისა და მისი მნიშვნელობის წინა პლანზეა წამოწეული, ნიჰილისტური განწყობა აშკარაა, და კაცობრიობაც რწმენა დაკარგულ ბრბოს წარმოადგენს. უდავოა ამ დროს საჭიროა ახალი იესო ქრისტე, რომელიც ადამიანებს ისევ ჩაუნერგავს რწმენას. თუმცა ვინ შეიძლება იყოს მეოცე საუკუნის იესო ქრისტე? ლაქი? ნუთუ ეს არის ის რაც კაცობრიობამ დაიმსახურა? დეგრადირებული იესო, რომლის მოძღვრებებიც უკვე ყველას ბოდვად ეჩვენება? იესო ქრისტესა და ლაქის შორის ბევრი მსგავსება შეიძლება ვიპოვოთ. პირველ რიგში ის, რომ ლაქი, რომელიც თოკით არის დაბმული წარმოადგენს ერთგვარ ტუსაღს, ისევე როგორც იესო იყო რომაელების ტყვე მას შემდეგ რაც იუდამ გაყიდა ის. ამას გარდა ლაქი დაათრევს პოცოს ბარგს, რომელიც შეიძლება ქრისტეს ჯვრის თანამედროვე სიმბოლოდ მივიჩნიოთ. გოლგოთის მთისაკენ მიმავალ გზაზე ქრისტე სამჯერ ეცემა, ჯვრის სიმძიმის გამო. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ პიესის განმავლობაში ლაქიც

მრავალჯერ წაიქცევა ხოლმე, რადგან მისი ბარგიც საკმაოდ მძელი სატარებელია. ესტრაგონის დასმულ შეკითხვას, რომელიც ლაქისა და მის განთავისუფლებას
შეეხება, პოცო პასუხის გაცემამდე თავადვე იმეორებს: ,,რატომ არ ცდილობს კომფორტულად იგრძნოს თავი?'' (ბეკეტი:1948) ამ სიტყვებმა არ შეიძლება არ გაგვახსენოს იესოს ჯვარცმის თვითმხილველები, რომლებიც მას მიმართავდნენ: ,,გადაირჩინე თავი, რატომ არ გადაირჩენ თავს? თუ ღმერთის შვილი ხარ, რატომ არ ძალგიცს ჯვრიდან ჩამოსვლა?'' (მათე 26:40) პოცოს პასუხი ამ შეკითხვაზე ამგვარია, ლაქი იმიტომ არ უშვებს ბარგს ხელს, რომ ,,სურს ამით მასიამოვსნოს, მეც აღარ მექნება მისი თავიდან მოშორების სურვილი. მას წარმოუდგენია, რომ თუ მე დავინახავ როგორ კარგად ართმევს ის მასზე დაკისრებულ მოვალეობას თავს მაცდუნებს ამით და აღარ მომინდება მისი გაშვება.'' (ბეკეტი:1948) ლაქის მსგავსად იესოსაც სწამდა რომ მისი მოვალეობა ამ ტვირთის ტარება იყო, რადგან ამას შედეგად ადამიანებში რწმენის დანერგვა მოჰყვებოდა. იესომ თავისი მოციქულებს დაუბარა:,,წადით და ყველა ერში გაავრცელეთ ჩემი სწავლებანი, მონათლეთ ხალხი სახელითა მამისათა და ძისათა და სულისა წმინდისათა. ასწავლეთ მათ რომ დაიცვან ის წესები, რომლებიც მე თქვენ გადმოგეცით: და იცოდეთ რომ მე თქვენ გვერდით ვიქნები თუნდაც სამყაროს აღსასრულამდე ''(მათე 28:18–20). იესო ქრისტეს მსგავსად ლაქიც მომავალიც აშკარაა, ის განწირულია, და მას შემდეგ რაც ის თავის შესაძლებლობებს ამოწურავს პოცოს მიერ მოშორებული იქნება როგორც რაიმე უვარგისი ნივთი. თუმცა როდესაც ვლადიმირი ამ აზრს გააჟღერებს პოცოსაგან პასუხად შემდეგს მიღებს: ,,ვლადიმირი: მას შემდეგ რაც გამოსწოვ ყოველივეს რაც კარგია მასში თავიდან მოიშორებ.... როგორც ბანანის ქერქს. ნამდვილად. . . . პოცო: (ოხრავს, თავში შემოიცემს ხელს) არ შემიძლია ამის ატანა... აღარ შემიძლია მეტი.... როგორც ის იქცევა... აზრზე არ ხარ.... ეს საშინელებაა.... უნდა წავიდეს.... (ხელს აიქნევს) ვგიჟდები.... (ჩაიმუხლება, ხელები ისევ თავზე აქვს შემოწყობილი) არ შემიძლია ამის ატანა... აღარ შემიძლია მეტი.... (აქვითინდება) ის ისეთი კეთილი იყო.... ისეთი დამხმარე.... მართობდა ხოლმე.... ჩემი ანგელოზი იყო.... და ახლა? მკლავს....“ (ბეკეტი:1948)
პოცოს პასუხი ვლადიმირის შეკითხვაზე შემაძრწუნებელია. პოცოს მონაკვეთში საუბარია დროის ორ განზომილებაზე წარსულსა და აწმყოზე. ამას გარდა ნახსენებია ის

ცვლილებები, რომელიც აწმყ7ომ მოიტანა. აშკარაა, რომ წარსულში პოცო ლაქისაგან სარგებელს იღებდა, ახლა კი ეს შეუძლებელია. ამიტომ საფიქრებელია რომ რაღაც მოხდა ამ დროთა ცვლილების დროს ისეთი რამაც განაპირობა ეს ყოველივე: ლაქის შესაძლებლობათა დაქვეითება და მიღებული სარგებლის ეფექტურობა. გარდა ამისა უნდა აღინიშნოს ის რომ მოხდა სულიერი სარგებლიანობის შემცირება და არა მატერიალურისა, რადგან ლაქი ინარჩუნებს ფუნქციას იყოს ბარგის გადამზიდავი. მან უბრალოდ პოცოს სულიერი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების უნარი დაკარგა; რაც პოცოს საკმაოდ სტანჯავს. როდესაც პოცო განაცხადებს, რომ ლაქის მისი მოკვლა სურს, ის არ გულისხმობს რომ ლაქი მის ფიზიკურად მოკვლას ცდილობს, არამედ იმას, რომ ეს უფრო მის სულიერების დამახინჯებას წარმოადგენს. მაშინ როცა ერთ დროს ლაქის მოჰქონდა სარგებელი, ეხლა ერთგვარ ზედმეტ ტვირდად აწვება პოცოს. თუ ლაქის განვიხილავთ როგორც მომაკვდავი ქრისტეს სიმბოლოს, ორი რამ ხდება ნათელი.

პირველი ის, რომ ქრისტეს თავგანწირვა დღეს სრულიად გაუფასურებულია და მეორეც ის რომ სულიემა დაკნინებამ, რომელიც ადამიანებმა განიცადეს საუკუნეების მანძილზე ქრისტიანობაცა და რელიგიაც ზედმეტ ტვირთად აქცია ადამიანებისათვის. ისევე როგორც ქრისტეს ჯვარცმამ დაკარგა ფასი, ამგვარადვე მოხდა ლაქის ქმედებებისა და სიტყვების დეგრადირება: ,,ის ცეკვავდა ათასგვარ ცეკვებს, ფარანდოლს, ფლინგს, ბროლს, ჯიგს, ფანდაგოსა და ჰორნფაიფს. ადრე ის ხტოდა. სიამოვნებისათვის აკეთებდა ამას. ახლა კი მხოლოდ ესაა, რაც მას შეუძლია.'' (ბეკეტი:1948) ლაქის თავშესაქცევი ცეკვების ფართო არჩევანი ახლა ჩაანაცვლა იმ მოძრაობებმა, რომლის გაკეთებაც მას ძალუცს ისიც როდესაც უბრძანებენ. ქრისტიანული ალუზიები ცხადყოფს, რომ ლაქის ცეკვის არ იყო რელიგიაც შეიცვალა, და იესოს ქმედებანიცა და სიტყვანიც წახდა. ქრისტეს მჭერმეტყველური გამოსვლები, რომელთაც მნიშვნელობა გააჩნდათ, ტრანსფორმირდა და გახდა ლაქის სიტყვები, და მიუხედავად იმისა რომ ლაქის ,,ოდესღაც ფიქრის უნარი გააჩნდა'' (ბეკეტი:1948), ახლა სხვათა აზრით სრულ აბსურდსა და რაღაც ისეთ ფრაზებს ამბობს, რომელთაც ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებს და მითუმეტეს არავითარ დატვირთვას არ ატარებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ლაქის მონოლოგი წარმოადგენს ერთგვარ ქარაგმას, რომელიც ერთი შეხედვით არავითარი აზრის მატარებელი არაა თუ ჩავუღრმავდებით აშკარაა, რომ აჩვენებს თუ როგორ იკარგება თანდათანობით ქრისტიანული რწმენის მნიშვნელობა: ,,თუ ავიღებთ არსებობას რომელიც ჩამოყალიბებულია პუნჩერისა და უოთმენის ნაშრომებში პირად ღმერთზე ქუაქუაქუაქუა თეთრი წვერით... რომელსაც თავისი სიმაღლეებიდან ღვთაებრივი აპათია, ღვთაებრივი ათამბია, ღვთაებრივი აფაზია ვუყვარვართ ძლიერ.'' (ბეკეტი:1948) ლაქის კომპლექსური მონოლოგი, მცდელობით რომ სამეცნიერო სტილი დაიცვას ერთგვარ ბოდვას წარმოადგენს. მიუხედავად ავტორებისა და ტექსტებისა, რომელსაც ის თვლის მის საუბარს თანმიმდევრობაცა და ორგანიოზებულობაც აკლია. თუმცა მიუხედავად ამისა ლაქი წამოჭრის საკითხს 'პერსონიფიცირებული ღმერთის შესახებს.' ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ მის მონოლოგში სამეცნიერო ტონალობა და რწმენის საკითხი ერთმანეთს უპირისპირდება, რაც მეცნიერებასა და რელიგიას შორის არსებული დაპირისპირების მკაფიო მაგალითია. ლაქის მონოლოგში თუმცაღა რელიგიაცა და მეცნიერებაც ერთმანეთისაგან გამოყოფილია, რის შედეგადაც მათი როლიცა და მნიშვნელობაც აშკარად დაკნინებულია. კაცობრიობის ნაკლოვანებები იესო ქრისტესათვის საკმაოდ ნათელი იყო და ლაქიც თავის მონოლოგში შემთხვევით არ ახსენებს სამ იდუმალებით მოცულ 'ა'-ს: აპათია, რომელიც გულგრილობას ნიშნავს, აფაზია - გამართული მეტყველების უნარის არქონას, ათამბია - რწმენის დაკარგვა . უდავოა რომ იესო ქრისტე სულიერად დაცლილ სამყაროში აღმოჩნდა, სადაც დაკარგული იყო ღმერთის რწმენა, ინტერესი და გამოხატვის უნარი. თუმცა მან თავისი ქადაგებითათუ სასწაულებით მოახერხა ადამიანებში არსებული ამ ღრმულის ამოვსება. ეს სიცარიელე ლაქის მონოლოგის დროსაც, ამდენი საუკუნის შემდეგაც, არ კარგავს აქტუალობას. თუმცა ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ამდენი საუკუნის შემდეგ ამ უშინაარსო, ყოველგვარად დაცლილი სამყაროს გადასარჩენად ლაქი გვევლინება თავისი მონოლოგით, რომლისგანაც აზრის გამოტანა საკმაოდ ჭირს.

ყურადღსაღებია ისიც, რომ ლაქის საუბრისას არ ავიწყდება ჯოჯოხეთისა და სამოთხის საკითხი: ,,.... დამღუპველი გავლენა ჯოჯოხეთისა სამოთხეზე ისევ ისეთი ლურჯი და მშვიდი, ისეთი მშვიდი ისეთი მშვიდი ისეთი მშვიდი და სიმშვიდით რომელიც

მიუხედავად იმისა, რომ შენაცვლებითია მაინც უკეთესია ვიდრე არაფერი.'' (ბეკეტი:1948) თუმცა ეს წინადადება კიდევ უფრო მეტ გაურკვევლობას ბადებს. თუ ამ წინადადებას შუაზე გავყოფთ მივიღებთ ერთ მხარეს ,,ჯოჯოხეთის დამღუპველ გავლენას" ხოლო მეორე მხარეს ,,სამოთხეს, რომელიც მშვიდია". იესოს მოძღვრების ცენტრალურ თემასაც სწორედ ის წარმოადგენს, რომ ჩვენი ქმედებებით ჯოჯოხეთს ზურგი ვაქციოთ და სამოთხისაკენ დავიწყოთ სვლა. მაგრამ ლაქი აერთიანებს ორივე მათგანს და საბოლოოდ ვიღებთ იმას რომ არსებობს ,,სამოთხეზე ჯოჯოხეთის დამღუპველი გავლენა", ანუ მონოლოგის მიხედვით ცოდვაცა და ცდუნებაც სამოთხეში პოულობს ადგილს. ეს კი არა მხოლოდ სამოთხის სიმშვიდეს არღვევს, არამედ ქრისტიანობის მთელ სტრუქტურასა თუ იერარქიას თავდაყირა აყენებს, რადგან ბოროტებაცა და სიკეთეც ერთ სიმაღლეზე ჩნდებიან. ამას გარდა რაში უნდა სჭირდებოდეს ლაქის რწმენის სისუსტის ჩვენება, როდესაც ამბობს, რომ ამოთხის სიმშვიდე არის შენაცვლებითი, ცვალებადი და უბრალოდ უკეთესი ვიდრე არაფერი? საფიქრებელია, რომ რწმენის გაჩენის საბოლოო შედეგია ამ რწმენის კვლავ დაკარგვა.

ლაქი მხოლოდ ამ საკითხებზე საუბრით არ იფარგლება და აგრძელებს მსგავსი იდეის განვითარებას: ,,….. მოკლედ რომ ვთქვათ ეგ კაცი, რომ შევაჯამოთ ეგ კაცი მიუხედავად იმისა, რომ საზრდოს მოიპოვებს და იკვებება და იწმინდება ნაგვისაგან და შემდეგ ისევ მოიხმარს ამ ნარჩენებს, და ისევ და ყოველივე ეს ერთდროულად, ერთსა და იმავე დროს ხდება….'' (ბეკეტი:1948). საოცარია ის თუ როგორ აღწერს ლაქი ადამიანს და ზოგადადა კაცობრიობას, კაცობრიობას რომლის გადარჩენის იმედიც აღარც კი არსებობს, რადგან ერტადერთი რაც მეოცე საუკუნის ადამიანს ანაღვლებს მუცლის გაძღობაა და სხვა არაფერი, მისთვის სულიერებაცა და რწმენაც ის ტვირთია, რომლის ტარებაც უმიზნო და უაზროა, რადგან ის შენ საჭმლით ვერ უზრუნველგყოფს. ლაქის მონოლოგის დროს სხვა პერსონაჯებში დაძაბულობა იზრდება, და როდესაც ლაქი თავის ფინალურ მონაკვეთზე გადადის, ვლადიმირი, ესტრაგონიცა და პოცოც ეძგერებიან მას და არ ასრულებინებენ იმას, რისი თქმაც სურს. შედეგად კი ლაქის მონოლოგი შემდეგი ფრაზი მთავრდება:,,….მიუხედავად ჩოგბურთისა წვერზე ცეცხლის ალები ცრემლები ქვები ისეთი

ლურჯი ისეთი მშვიდი აფსუს! აფსუს! თავისქალაზე, ქალაზე, ქალა კონემარაში მიუხედავად ჩოგბურთისა საქმენი მიტოვებულია დაუმთავრებლად….’’ (ბეკეტი:1948)

გასაკვირი არაა, რომ ლაქი თავის მონოლოგში ჩოგბურთს ახსენებს, რადგან ამ თამაშს თავის დროზე, ანუ ჯერ კიდევ საწყის ეტაპზე, რომგორც ,,Jeu de paume’’, ანუ ხელის გულის თამაშს მოიხსენიებდნენ. შესაძლებელია რომ აქ ქრისტეს სტიგმატა იგულისხმება, რომელიც მან ურწმუნო თომას აჩვენა, როგორც სამხილი მისი იდენტურობისა და აღდგომისა. ცეცხლის კი შეიძლება პენტეკოსტელურ ალად მივიჩნიოთ. პენტეკოსტელი იმ ქრისტიანთა საერთო სახელწოდებაა, რომელთა თავისებურებას ქარიზმატული განწყობილება, რელიგიური ანთებულობა და უცხო ენებზე ლაპარაკის უნარი წარმოადგენს. საფიქრებელი, რომ ცრემლები მარიამ მაგდალინელსაა, რომელმაც აღმოაჩინა იესოს ცარიელი საფლავი. ხოლო ქვა სწორედ ის უზარმაზარი ქვაა, რომლითაც იესოს საფლავის შესასვლელი იყო დალუქული. თუმცა ამ ყოველივეზე უფრო შთამბეჭდავია ის სიტყვები, რომლითაც ეს მონაკვეთი მთავრდება, ,,….საქმენი მიტოვებულია დაუმთავრებლად….’’ ანუ მიუხედავად ყველაფრისა რწმენა მაინც დაიკარგა.

იესო ქრისტეს ასწავლიდა კაცობრიობას, რომ უნდა ეზიდათ თავიანთი ჯვარი, მაგრამ ის რასაც ლაქი მთელი პიესის განმავლობაში დაათრევს უბრალოდ ტვირთია და მეტი არაფერი, რაღაც რაც თრევადაც არ ღირს და მიუხედავად იმისა, რომ ლაქიმ თავისი სამსახური მაღალი მიზნებისათვის წამოიწყო, საბოლოოდ დაამთავრა როგორც მონამ, რომელმაც გაუგებარ ენაზე გაურკვეველ რაღაცეებს საუბრობს და რომელიც ვერანაირად ვერ შეძლებს რწმენის ჩანერგვას, რადგან პიესის სამივე პერსონაჟი მის გაჩუმებას ცდილობს და ახერხებენ კიდეც.

ბიბლიოგრაფია:

1. ბიბლია, ახალი აღთქმა, (ონ–ლაინ წიგნი) განთავსებულია http://www.o-bible.com/bbe.html

2. ბეკეტი, სამუელი გოდოს მოლოდინში (ონ–ლაინ წიგნი) მოქმედება პირველი განთავსებულია:

http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part1.html, ხოლო მოქმედება მეორე განთავსებულია
http://samuel-beckett.net/Waiting_for_Godot_Part2.html

3. Bryden, M., Samuel Beckett and the Idea of God, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 1998.

4. Knowlson, J., Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett London: Bloomsbury, 1996.

5. Duckworth, C. Angels of darkness: Dramatic Effect in Samuel Beckett with Special Reference to Eugene Ionesco, London: Allen, 1972.

ლანა გრძელიშვილი

ოთარ ჭილაძის რომანის ,,რკინის თეატრი“ ნარატივი

ნარატოლოგიას, როგორც ლიტერატურისმცოდნეობის დარგს, ხანგრძლივი ისტორია აქვს. იგი თხრობაზე ორიენტირებული კრიტიკაა და აქედან გამომდინარე, მისი საგანი თხრობის ფუნდამენტური პრინციპების კვლევაა. თხრობა არის პროცესი, სადაც აქტიურადაა ჩართული ავტორიც, ტექსტიც და მკითხველიც. ნარატოლოგია კი - თხრობის პროცესის ანალიზია.

თხრობაზე ფიქრი ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში იწყება, მაშინ, როცა სოკრატე ლიტერატურული ჟანრების დიფერენცირებას, სწორედ თხრობის პრინციპებით ცდილობს. იქიდან მოყოლებული, ეს საკითხი არ კარგავს აქტუალობას და უკვე მეოცე საუკუნის მეთოდოლოგიური სკოლების წარმომადგენლები მიმართავენ მას ლიტერატურული ტექსტების ანალიზისას. ნარატივის შესახებ შეიქმნა უამრავი სხვადასხვა თეორია. ჰილის მილერის აზრით, ყველაზე პრინციპული მათ შორის იყო რუსი ფორმალისტების თეორიები, ნარატივის დიალოგური თეორია, ,,ახალი კრიტიკის“ თეორიები, ნეოარისტოტელიანური, ფსიქოანალიტიკური, ჰერმენევტიკული და ფენომენოლოგიური თეორიები, სტრუქტურალისტური, სემიოტიკური და ტროპოლოგიური, პოსტსტრუქტურალისტური და დეკონსრუქტივისტული თეორიები და სხვა (ხარბედია 2008:197).

მართალია, ნარატივის არსის, სტრუქტურის, სოციალური და ფსიქოლოგიური ფუნქციების შესახებ წარმოდგენები ანტიკურ ხანაში ჩამოყალიბდა, მაგრამ ტერმინი ,,ნარატოლოგია“ ფართო ხმარებაში შემოვიდა XX საუკუნეში, როლან ბარტის, კლოდ ბრემონის, ცვეტან ტოდოროვისა და სხვათა ნოვატორული ნაშრომების შემდეგ. ამავე დროს დადგინდა მისი ძირითადი ანალიტიკური კომპონენტებიც - სიუჟეტი, ხმა, დრო, თვალთახედვა, პერსონაჟი, როლი. ნარატივი კი განისაზღვრა, როგორც ამბის გადმოცემის, მოყოლის შედეგი.

ნარატივი, ძირითადად, სამი თვალსაზრისით ხორციელედება: პროცესის თვალსაზრისით,

რომელსაც ახორციელებს მთხრობელი, ობიექტის თვალსაზრისით, ანუ იმ მოვლენების მიხედვით, რომელსაც ჰყვებიან, და სინთეტიკური თვალსაზრისით, რომელიც აერთიანებს პირველ ორს. შესაბამისად, წიგნში ,,თხრობითი დისკურსი“ ჟერარ ჟენეტი გამოჰყოფს თხრობის სამ ტიპს, რომელთა აღსანიშნავადაც შემოაქვს სამი ცნება: 1) ისტორია, რაც გამოიხატება თხრობის აღსანიშნში, ანუ შინაარსში; 2) თხრობა -აღმნიშვნელი, გამონათქვამი, დისკურსი ან საკუთრივ ტექსტი; 3) ნარაცია, რაც გამოიყენება თხრობითი აქტის აღსანიშნავად.

ნარატოლოგიის არსის ამ მოკლე დახასიათებას საფუძვლად ვუდებთ კონკრეტული მწერლის, კერძოდ, ოთარ ჭილაძის რომან ,,რკინის თეატრში“ ნარატივის რამდენიმე სპეციფიკური ნიშნის გამოკვეთას.

ოთარ ჭილაძის თხზულების ძირითადი კომპოზიციური ერთეულია ავტორისეული თხრობა. მიუხედავად იმისა, რომ თხრობის ერთიან სისტემაში ჩართულია პერსონაჟთა პირდაპირი მეტყველებაც - მონოლოგები და დიალოგები, ნაწარმოების ძირითადი არსი, შინაარსი გადმოცემულია სწორედ ავტორისეული მსჯელობებით, მის მიერ პერსონაჟთა, სიტუაციათა თუ ამბავთა აღწერა-გადმოცემით.

მთხრობელი რომანის აქტიური ,,ელემენტია“. ის შუამავალი რგოლია მკითხველსა და პერსონაჟებს შორის, რასაც ადასტურებს გარკვეული ლექსიკური ფორმები, მიმართული თითოეულისადმი ცალ-ცალკე, როგორებიცაა: მკითხველისადმი წარმოთქმული - ,,თქვენ წარმოიდგინეთ“, ,,იცით, კიდევ რატომ?“, და რომანის პერსონაჟისადმი -,,თუკი შენს მსახიობობას, შენს ნიჭს, კიდევ სხვა, ქვენა მიზნებისთვის იყენებ, ნუ გეწყინება და, ძალაუნებურად, ბოროტების სამსახურში დგები, ეშმაკს უამხანაგდები, ანდა სულაც იმ ხარბი ბრიყვივით გემართება, ორი კურდღლის დაჭერა რომ მოინდომა ერთდროულად, და ამიტომ, ორივე სამუდამოდ გაუშვა ხელიდან. . . “(ჭილაძე 1987 : 37).

სწორედ ამ მეთოდს მიმართავს ილია ჭავჭავაძე ,,კაცია-ადამიანში“. იგი მკითხველის მობილიზებისა და მუდამ მზადყოფნის ხერხია. მისი წყალობით, მთხრობელი ამბის უშუალო მონაწილედ გვევლინება. ხან ჩვენ მოგვმართავს და გარკვეული დასკვნების გამოტანას გვანდობს, ხან რომანის პერსონაჟებს ესაუბრება და, თითქოს ჭკუასაც კი ასწავლის მათ. ამავე დროს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მთხრობელი მის მიერ

მოთხრობილ ამბავს, ისტორიის გარკვეული დროითი გადმოსახედიდან უყურებს და ფაქტებს, თუ მოვლენებს აფასებს უკვე მათ მიერ განპირობებული შედეგების გათვალისწინებით. ის ფლობს იმ ინფორმაციას, რაც უცნობია მკითხველისთვის და, თითქოს ამზადებს კიდეც მას მოსალოდნელი ამბებისთვის.

ქვემორე ციტირება დამატრბით სძენს დამაჯერებლობას ნათქვამს: ,,პოლ რიკიორის სიტყვით, ნარატოლოგია, წესით, უნდა გვეწოდებინა მეცნიერებისთვის, რომელიც თხრობით სტრუქტურებს შეისწავლის, იმ განსხვავების გაუთვალისწინებლად, რაც ისტორიულ და გამოგონილ მონათხრობს შორის არსებობს. თუმცა, ამ ტერმინის თანამედროვე ინტერპრეტაციის თანახმად, ნარატოლოგია თავისი ყურადღების კონცენტრირებას, ძირითადად, მაინც გამონაგონზე ახდენს “ (ხარბედია 2008 : 195).

მოცემულ რომანში ოთარ ჭილაძე ისტორიული მოვლენების აღწერასაც გვთავაზობს, რომელთაც თავისებური მხატვრულობით მოსავს. პერსონაჟთა ბედს, გარკვეულწილად, სწორედ კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდში არსებული პოლიტიკური ვითარება წყვეტს. ავტორი კი ამ ვითარების უფრო ნათელსაყოფად, ტექსტში საკმაო მოცულობით ურთავს პასაჟს, სადაც მოთხრობილია ილია ჭავჭავაძის მკვლელობის ამბავი. თუმცა, ეს ერთი შეხედვით, მშრალი ისტორიული ფაქტიც მხატვრულადაა გადმოცემული, რაზეც ილიასეული შინაგანი მონოლოგი მეტყველებს. ,,ოციოდე წელს რომ მომაკლებდეს ვინმე, იქნება შემეხედა ჩემი ქვეყნის თავისუფლებისთვისო – ფიქრობდა მოღუშული, ეტლში მისვენებული, ეტლის რწევას აყოლილი. მანჟეტზე მწერი შესცოცებოდა, მაგრამ ხელის ოდნავი განძრევაც ეზარებოდა, ისე იყო ჩაყუჩული, ჩამტკბარი სევდიან ფიქრებში“ (ჭილაძე 1987 : 99).

გარდა ამ ჩართული ისტორიული ფაქტისა, თითქმის მთელი ტექსტი გაჯერებულია ფრაზებით, რომლებსაც ასოციაციურად, ისევ და ისევ ილიასთან მივყავართ. ერთგან ვკითხულობთ, ,,დედაო ღვთისა, ეს ქვეყანა შენი ხვედრიაო“, მეორეგან, ,,კი ბატონო, ქვეყნის ხსნა კეთილშობილური საქმეა, მაგრამ გზა ხსნისა მრავალგვარია“ და ა.შ. თუმცა, აქვე უნდა მივუთითოთ, რომ ილიას გარდა სხვა მწერლებსა და საზოგადო მოღვაწეებსაც ასახელებს ავტორი და მათ შემოქმედებასაც გვახსენებს ანალოგიური მეთოდით. შეუძლებელია, მაგალითად, ვაჟა და მისი ,,მთანი მაღალნი“ არ გაგახსენდეს ამ

სტრიქონების წაკითხვისას, ,,ელოდნენ, არკი იცოდნენ - რას; საერთოდ არ იცოდნენ, რისი მოლოდინი უნდა ჰქონოდათ და მაინც ელოდებოდნენ, უიმედოდ, ურწმენოდ, უმოქმედოდ, რადგან რაც თავი ახსოვდათ, სულ ასე ელოდებოდნენ რაღაცას, რაღაცას, რისი სახე და სახელი უფრო ადრე დავიწყებოდათ, ვიდრე მოლოდინის უაზრობას შეიგრძნობდნენ (ჭილაძე 1987 : 18).

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის სიუჟეტი აგებულია ავტორის გამონაგონისა და ისტორიული, ჭეშმარიტი სიტუაციების სინთეზის გზით. ავტორი ხშირად არღვევს ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას, თუმცა ეს არ იწვევს არავითარ გაუგებრობას, პირიქით, მკითხველს მოვლენები სხვადასხვა კუთხით წარმოუდგება და ავტორისეული აღწერა-მსჯელობების მეშვეობით იქმნება სრული სურათი მათ გარშემო.

საერთოდ, სიუჟეტის ძირითადი კომპონენტებია: პროლოგი, ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა, ამბის განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და ეპილოგი. შეიძლება ნაწარმოებს აკლდეს პროლოგი და ეპილოგი, იშვიათად - ექსპოზიციაც.

ექსპოზიცია არის სიუჟეტის ის ნაწილი, რომელშიც ავტორი გვაცნობს მოქმედ პირებს, მათ შორის წინააღმდეგობის გართულების შესაძლებლობის მომენტამდე.

ოთარ ჭილაძე ,,რკინის თეატრის“ ექსპოზიციურ ნაწილში გვაცნობს პერსონაჟებს. ხასიათების უკეთ დასახატად, ნაწილობრივ, მათ წარსულშიც გვახედებს. აღგვიწერს არსებულ სოციალურ და პოლიტიკურ ვითარებას, მოქმედ პირთა შეხვედრის, გაცნობის და დაახლოების ამბებს. სრულ ინფორმაციას გვაწვდის, თითქმის, ყველა მთავარი პერსონაჟის ბავშვობის, ოჯახური მდგომარეობის, პიროვნების ჩამოყალიბებისა და ფსიქოლოგიური მდგომარეობის შესახებ და მივყავართ კვანძის შეკვრამდე, რაც ამბის განვითარების ამოსავალი შემთხვევაა. რომანში თბილისელი მსახიობის შვილის გამოჩენა სწორედ ასეთ მომენტად შეიძლება აღვიქვათ და კვანძის შეკვრად მივიჩნიოთ გელას მისვლა ნატოს დაბადების დღეზე, რის შემდეგაც მოვლენების და ამბის განვითარება სრულიად სხვა ფაზაში გადადის. წარმოიშობა ახალი პრობლემები და მათი გადაწყვეტის ახლებური გზები ისახება. რომანის კულმინაციას, დაძაბულობის უმაღლეს წერტილს ნატოს სიკვდილის აღწერა წარმოადგენს. ,,გამწარებული, ალალბედზე აფართხალებდა ხელ-ფეხს,

შეპყრობილი ფრინველივით. ისიც აღარ იცოდა, საით იყო ნაპირი. ,,ანდრო, ანდრო. მიშველე, ანდრო!“ - შეჰზღავლა ცას და ხველა აუვარდა.

კი არ მიცურავდა, თითქოს ატოტვილ, ატორტმანებულ ტალღაზე აცოცებას ცდილობდა. ირგვლივ არაფერი იყო, წყლის უფსკრულებისა და წყლის მწვერვალების გარდა“ (ჭილაძე 1987 : 387).

შემდეგ კი სიუჟეტის განვითარების ბოლო ეტაპი, კვანძის გახსნაა, სადაც ყველაფერი ისე ლაგდება, როგორც თავიდანვე ჰქონდა ავტორს განზრახული. ,,ამიტომ იყო ალბათ, შარაგზაზე მარტო მომავალ გელასაც რომ უნდოდა, მთელ ქვეყანას დაენახა, როგორ ტიროდა, ანუ როგორ გლოვობდა, რა მდიდარი იყო, რამდენი რამის დამკარგავი, და რა მძიმე, რა საპატიო ტვირთი ეკიდა ჯერ კიდევ ბავშვურად სუსტ მხრებზე. მარტო შვილი კი არ იყო ვიღაცისა, არამედ ვიღაცის მამაც. ძე წარსულისა და მამა მომავლისა! მიდიოდა... “ (ჭილაძე 1987 : 394).

რომანში მოვლენები სხვადასხვა კუთხიდან არის დანახული და აღქმული. მაშასადამე, თვალთახედვა ცვალებადია. ,,ჰენრი ჯეიმსის აზრით, ავტორმა ადგილი უნდა დაუთმოს პერსონაჟებს; მისი ამოცანა მხოლოდ იმის ჩვენებაა, რაც პერსონაჟებმა იციან, ან რასაც ისინი განიცდიან“ (ხარბედია 2008 : 108).

,,რკინის თეატრი“ გამოირჩევა თვალთახედვათა სიმრავლით და ექსპერიმენტირების ხერხებით, რომელთა საშუალებითაც გადმოიცემა გმირთა აზრები, გრძნობები და სიტყვები. ავტორისეულ თხრობას რომანში ხშირად ენაცვლება მონოლოგი. ის თავის პერსონაჟებს მიმართავს, ჭკუას არიგებს, როგორც გარეშე პირი, სხვა პერსონაჟი. გადასვლა თხრობიდან მონოლოგის ფორმაზე, თითქოს, შეუმჩნევლად ხდება და საქმე გვაქვს მონოლოგის ფორმით მსჯელობასთან.

მაგალითად: ,,თავის პირველსავე წარმოდგენაზე, მაყურებელზე მეტი არც იმას გაუკეთებია, ისიც ორმოში იდგა, სხვებთან ერთად, ვიდრე თეატრის პატრონი და პოლიცმეისტერი ხალხს ებოდიშებოდნენ, მეორე დღეს კი, უკვე მთელმა ბათუმმა იცოდა იმისი სახელი, როგორც უსამართლობის მსხვერპლისა და სამართლიანობისთვის მებრძოლისა, მაგრამ შენ რომ მსახიობი ხარ, მსახიობობას უნდა დასჯერდე, შენი ნიჭი ხალხის გაადამიანებას, განათლებას უნდა მოახმარო და არა ხალხის კიდევ უფრო

გაპირუტყვებასა და გაგიჟებას. ხალხი შენს წარმოდგენაზე გასართობად, დასასვენებლად, თუნდაც გასანათლებლად მოდის და არა სახელმწიფო გადატრიალების მოსახდენად“ (ჭილაძე 1987 : 37). რომანში ხშირია ე.წ. მიკრომონოლოგები. ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ ის ერთადერთი სიტყვა -,,საცოდავები“, რომელსაც დარია წარმოთქვამს, მის ოჯახში თბილისელი მსახიობისა და მისი მეუღლის სტუმრობის შემდეგ, რადგან იგი დაფიქრებისა და გარკვეული ფაქტების გააზრების შედეგად იქნა წარმოთქმული. ,,დარიას თვალები ცრემლით ჰქონდა სავსე. ,,საცოდავებიო“ - თქვა ბოლოს. თუმცა, ეს რომ თქვა, სტუმრები უკვე კარგა ხნის წასულები იყვნენ, თავად კი ისევ მაგიდასთან იდგა, დანამულ თეთრეულზე ხელებდაწყობილი“ (ჭილაძე 1987 : 30).

პირდაპირი, მიკრო მონოლოგია დიმიტრის შემდეგი სიტყვები: ,,თავსაც დაიღუპავს, და სხვებსაც დაღუპავს, ეგ შეჩვენებულიო – დარიას უყვიროდა დიმიტრი. დარიას კი თვალები ცრემლებით ჰქონდა სავსე და არც კარგს ამბობდა, არც ავს“ (ჭილაძე 1987 : 60). ასევე, ,,ადამიანზე დაუნდობელი მხეცი არ გაუჩენია ღმერთსო, – სიკვდილის წინ ანდობდა თავის ყველაზე დიდსა და შემზარავ აღმოჩენას, ყველაზე უგნურ ცხოველს“ (ჭილაძე 1987 : 89).

ერთგან კი მსახიობის სიმამრის წარმოთქმული ფრაზა – ,,დარწმუნებული ვარ, ჩემი ქალიშვილი ცუდს არაფერს ჩაიდენს“, - აშკარად მიკრო მონოლოგია, რასაც ადასტურებს ტექსტში შემდეგი ფრაზა -,,აგრძელებს ცოტა ხნის შემდეგ, უსიცოცხლოდ, ყრუდ, ყოველგვარი ვნებისაგან, გრძნობისაგან, განცდისაგან განტვირთული ხმით. თითქოს თავის ღრმა რწმენას კი არ გამოთქვამს, გაზეთიდან კითხულობს მოარულსა და გაცვეთილ ფრაზას“ (ჭილაძე 1987 : 149).

რომანში ფართოდაა გაშლილი მსახიობის ცოლის, ელენეს შინაგანი მონოლოგი, რომელიც ერთი შეხედვით, ღია, პირდაპირ მონოლოგს ემსგავსება, რადგან მიმართვის ფორმით წარმოებს, თუმცა სინამდვილეში იგი საკუთარ ფიქრში, გონებაში საუბრობს და ვრცელი მონოლოგის სახეს აძლევს ნაფიქრსაც: ,,შენ რომ ცხოვრებაში დამოუკიდებლად, სხვების დაუხმარებლად აპირებდი ფეხის მოკიდებას, ჩემო ბატონო ქმარო, საერთოდ ყველაფერზე უნდა გეთქვა უარი, რაც ასე თუ ისე, მაინც დაგაკავშირებდა იმ სხვებთან. ბოლომდე უნდა გაგეძლო, მოგეთმინა საერთო საცხოვრებლის ბადეჩაგლეჯილ საწოლზე, რომელიც სულის საწრთვნელად იყო გამიზნული და არა საცდუნებლად“ (ჭილაძე 1987 : 165).

,,თხრობის ორგანული ნაწილია დიალოგი, იგი სპეციფიკურადაა ჩართული მის ერთიან სისტემაში. . . მას ძალზე რთული ამოცანები ევალება - მხატვრულ ნაწარმოებში კონფლიქტების განვითარება და გახსნა, იდეური შინაარსის ნათელყოფა, პერსონაჟთა სახისა და ხასიათების ჩვენება და სხვა“ (კიკაჩეიშვილი 1991 : 185).

დიალოგის გავრცელებულ ფორმათა შორის, აღსანიშნავია პერსონაჟების მიერ საკუთარ თავთან ან სხვა პერსონაჟებთან გამართული დიალოგები, რომლებიც მათ ფიქრში, დიალოგიზებულ სიტყვაში გამოსჭვივის. ,,თბილისელი მსახიობი ცოლისაგან ათვალწუნებულ ბუდეში იჯდა ამ დროს, წინ სარკე დაედო და დაჟინებით ჩასცქეროდა ორეულს თვალებში. ძალიან მარტო ვარო – ეუბნებოდა ორეული.

როგორ გიშველო, განა არსებობს სიმარტოვის წამალიო – პასუხობდა თბილისელი მსახიობი. . .,,ჩაუდენელი დანაშაულის ზიდვა მცოდნეთა და რჩეულთა ხვედრიაო“– ეუბნებოდა თავის ორეულს“ (ჭილაძე 1987 : 51), სხვაგან ,,ეს ხომ გაქცევაა, ეს ხომ სილაჩრეა, ბატონო ვექილოო, - დასცინა საკუთარ თავს, - და სილაჩრეა, სიმამაცეს აზრი რომ ჰქონდესო“ – გააგრძელა გაგულისებულმა. მიდიოდა და ფიქრობდა: მოდგება ახლა და უარესად გადარევს ხალხსო. . . ხვალ აზიზეას მოედანზე ვერ დატევენ კუბოებსო. მიდიოდა და საკუთარი თავი ეჯავრებოდა“ (ჭილაძე 1987 : 59).

,,ბახტინის აზრით, დიალოგური ურთიერთობებით სარგებლობა მხატვრული პროზის პრივილეგიაა, პატივი, რომლითაც ვერც პოეზია სარგებლობს და ვერც დრამა. როგორც ეპიკური, ისე დრამატული ტიპის ნაწარმოებში, თვლის ბახტინი, ორ ადამიანს შორის წარმოებული დიალოგი არსობრივად ორ დამოუკიდებელ მონოლოგს წარმოადგენს, რომლებიც მონაცვლეობით ვლინდებიან ტექსტში. პროზაში ორხმიანი სტრუქტურა თხრობის უმთავრეს ფაქტორად იქცევა და მისი მეშვეობით ავტორის ან მთხრობელის თხრობა შეიძლება აღვიქვათ ,,სხვის სიტყვად“ პერსონაჟის თხრობასთან მიმართებაში, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ,,სხვისი სიტყვა“, როგორც თემა, განსაზღვრავს ნაწარმოების კომპოზიციას. . . “ (რატიანი2008:39).

ყოველივე ზემოთ თქმულის შემდეგ მსურს, აღვნიშნო, რომ ჩემთვის ძალზე საინტერესო აღმოჩნდა ოთარ ჭილაძის რომანის, ,,რკინის თეატრის“ ანალიზი, მასში არსებულ თხრობის პრინციპებზე დაკვირვების გზით. წინამდებარე ნაშრომის მოცულობიდან გამომდინარე,

შევეცადე, რაც შეიძლება მოკლედ, და შემლებისდაგვარად, საინტერესოდ გადმომეცა ჩემი დაკვირვების შედეგი.

დამოწმებანი:

1. კიკაჩეიშვილი 1974 : თ. კიკაჩეიშვილი, კ. გამსახურდიას ,,დიდოსტატის მარჯვენის“ პრობლემატიკისა და მწერლის მხატვრული ოსტატობის საკითხები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ. 1974.

2. კიკაჩეიშვილი 1991 : თ. კიკაჩეიშვილი, ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების მხატვრული თავისებურებანი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.

3. რატიანი 2008: ი. რატიანი, მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა, ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ. 2008.

4. ჭილაძე 1987 : ო. ჭილაძე, თხზულებანი, გამომცემლობა ,,საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1987.

5. ხარბედია 2008 : მ. ხარბედია, ,,ნარატოლოგია“, ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ინსტიტუტეს გამომცემლობა, თბ. 2008.

ანა დოლიძე

მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში

მშვენიერებას, რომლის ცნებაც თავდაპირველად ხორცშესხმული საგნებიდან გამოგვყავს, აქვს
საყოველთაო წესები, რომელთა მისადაგებაც შეიძლება მრავალ სხვა რამესთან: მოქმედებასთან,
ფიქრებთან, ასევე ფორმებთან,~_ წერს ლესინგი `ლაოკოონის~ წინათქმაში. მისი ეს სიტყვები ამგვარად უნდა გავიგოთ, უპირველესი მშვენიერება ბუნებაშია. ხელოვნება ბუნებრივი მშვენიერების მიბაძვაა და ამიტომაცაა თავად მშვენიერება. ვაჟას საყვარელი სამაგიდო წიგნი იყო ლესინგის `ლაოკოონი~; ალბათ იმიტომაც, რომ ქართველი გენიოსი ეთანხმებოდა ლესინგის ნააზრევს, ან თავის ნააზრევს ხედავდა მასში. გავიხსენოთ ვაჟას სიტყვები წერილიდან `სად არის პოეზია?~ `ყველა დიდებული ადამიანი თვით ამ ბუნებას ჰგავ ღირსებით და ნაკლით. აბა კარგად დაუკვირდით ლამანჩელ აზნაურს დონ-კიხოტს, შეადარეთ თვით ბუნებასთან, რამდენს მსგავსებას ჰნახავთ მათ შორის. რა არის თვით ბუნება, თუ არა იგივე დონ-კიხოტი, რომელიც თავდაუზოგავად ჰღელავს, იბრძვის, მიისწრაფის ერთხელ არჩეულ, აჩემებულ გზაზე თავდაუზოგავად?... რამდენად ნიჭიერია მწერალი, ... იმდენად სავსებით ჰხატავს იგი ბუნებას არჩეულ ტიპის მეოხებით~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 401). ხელოვნება რომ ბუნებას ასახავს, ეს ორივე მოაზროვნისთვის უდავოა და არა მხოლოდ მათთვის, მაგრამ თუ როგორ, რა საშუალებით ხდება ასახვა, ამ საკითხზე დღესაც აზრთასხვადასხვაობა არსებობს.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ, ლესინგის აზრით, პოეზიამ ბუნებრიობა უნდა გამოხატოს, არ უნდა გადაუხვიოს მის კანონებს, და აი, ლესინგი აღწერს ჰომეროსის გმირებს, რომლებიც, მიუხედავად ამაღლებული სულისა, თავისი ბუნების ერთგულნი რჩებიან; `როცა საქმე ეხება ტკივილს, ტანჯვას, წყენას, შეურაცხყოფას, და ამ განცდებს, გამწარებულის ყვირილით, კვნესით, ცრემლთა ფრქვევით და ლანძღვა-კრულვით გამოხატავენ ხოლმე. თავიანთი საქმეებით ისინი უმაღლესი ღირსების არსებანი არიან, თავიანთი გრძნობებით კი_ ნამდვილი ადამიანები~(ლესინგი 1986 : 5).

ე.ი. გრძნობის გამოხატვას პოეზიაში არა აქვს საზღვარი. ლესინგი ჰომეროსზე დაკვირვებით

აღნიშნავს, რომ პრიამოსი უკრძალავდა თავის ხალხს ტირილს, ხოლო აგამემნონი_ არა. ჰომეროსის ჩანაფიქრად ლესინგს შემდეგი მიაჩნია_ `მხოლოდ ბერძენს ძალუძს იტიროს და ამავე დროს მამაციც იყოს, ხოლო გაუთლელი ტროელი მხოლოდ მაშინ იქნება მამაცი, თუ წინასწარ ყოველი ადამიანური გრძნობა ჩაიხშო~ (ლესინგი 1986 : 52).

შევადაროთ ამ მებრძოლებს ვაჟას ორი გმირი, ორივე ვაჟკაცი, ორივე ბრძოლის ერთ მხარეს მყოფი და ორივე პატრიოტი პოემიდან `ბახტრიონი~. ესენი არიან ლუხუმი და ზეზვა. ზეზვასთვის უცხოა გრძნობის გამოხატვა, მას თვალიც არ შეუხამხამდება, როცა მტერს ხანჯლით მოჰკვეთს თავს და მიწაზე გააგორებს. სულ სხვაა ლუხუმი; ცრემლით თვალები ევსება მტრის სიბრალულით. ვაჟას სიმპათიაც მისკენ იხრება. ლუხუმი ის გმირია, რომელიც არა მხოლოდ თვითონ მაღლდება, მტრის კათარზისსაც კი იწვევს (გველის). ლუხუმი ის იდეალია ვაჟასთვის, ვისაც ძალუძს `იტიროს და ამავე დროს იყოს მამაციც~. ის არ იხშობს გრძნობას, როგორც ბუნება. ლესინგი გვეუბნევა, რომ ხელოვნებაშიც არსებობს კანონები და ამ კანონების მიხედვით ხელოვნება განსხვავდება მეცნიერებისგან, რომლის საბოლოო მიზანი ჭეშმარიტებაა, ხოლო ხელოვნებისა სიამე; კანონმდებელი კი ადგენს, `სიამოვნების რომელი სახეობა და რა ზომით შეიძლება ნებადართული იყოს (ლესინგი 1986 : 55).

ამ კანონების მიხედვით მხატვრობაში უარყოფილია იმ ვნებათა გამოხატვა, რომლებიც სახის სრულ დამახინჯებაში ვლინდება, რომლებიც სხეულს ისეთ მდგომარეობაში აყენებს, რომ "მშვენიერი ხაზები, სიმშვიდის ჟამს რომ სრულყოფილად ჰქონდა, სავსებით ქრებიან~ (იქვე). ამიტომაცაა, რომ ლაოკოონი კი არ ყვირის, არამედ გმინავს. ლაოკოონი ერთდროულად გვიჩვენებს მშვენიერებას და ტანჯვას. მხოლოდ ტანჯვის ხილვა უხალისო განცდას და უკმაყოფილებას გამოიწვევდა.

ხელოვანმა (მხატვარმა) გამოხატვაში ზომა უდა დაიცვას. ეს შესაძლებელია, თუკი მოვლენას განვითარების უმაღლეს წერტილზე არ ასახავს და რაკი მხატვარს მხოლოდ ერთი მომენტის ასახვა შეუძლია, მან არ უნდა აირჩიოს უმაღლესი დაძაბულობის მომენტი, რადგან ასეთი მომენტი არ განავითარებს ფანტაზიას. ლაოკოონი რომ ყვიროდეს, მაშინ

მნახველი ვერც ამაზე მაღლა აიწევს, ვეღარც დაბალ საფეხურზე ჩამოვა. ორივე შემთხვევაში ლაოკოონი წარმოდგება საცოდავ, მაშასადამე, უინტერესო მდგომარეობაში. რაკი ხელოვანს (მოქანდაკეს) ერთადერთი წამის უკვდავყოფა ძალუძს, მან არ უნდა ასახოს ისეთი, რაც ჩვენს წარმოსახვაში მხოლოდ წარმავალია. ლესინგს ძველი მხატვრობიდან მაგალითად მოჰყავს ტიმომაქე, რომელიც თავისი სურათების თემად ყველაზე უფრო დამაბულ განცდებს (აფექტებს) ირჩევდა. მაგალითად, მძვინვარე აიანტს ან შვილების მკვლელ მედეას; მაგრამ მას შეეძლო ისეთი მომენტის შერჩევა, რომელშიაც მაყურებელი უკიდურეს დაძაბულობას კი არ ხედავდა, არამედ უფრო წარმოიდგენდა. მას არ გამოუხატავს მედეა მკვლელობის მომენტში. მან დახატა მედეა რამდენიმე წუთით ადრე, როდესაც დედის სიყვარული ჯერ კიდევ ებრძვის ეჭვს. ჩვენ უბრალოდ წინასწარ ვხედავთ ამ ბრძოლის დასასრულს. ტიმომაქეს არც აიაქსი გამოუსახავს სიშმაგის მომენტში, როცა ჯოგში მყოფს თხები და ხარები ადამიანებად ეჩვენება და მუსრს ავლებს. მან აიაქსი გამოსახა ამ გიჟური საქციელის შემდეგ, როცა ის ხედავს თავისი მოქმედების სიმძიმეს და სასოწარკვეთილს სირცხვილი კლავს. ამ აღწერის შემდეგ ლესინგი გვეუბნევა, რომ ზომიერების დაცვა ხორციელი ტკივილის გამოხატვის დროს ხელოვნების ამ სახეობის (მხატვრობის, ქანდაკების) თავისებურებიბიდან გამომდინარეობს და მისი `საზღვრებისა და საჭიროებების შედეგია, ამიტომ გაჭირდება აქ განხილული რომელიმე თავისებურება პოეზიასაც მიესადაგოს~ (ლესინგი 1986 : 60). პოეტი არ იფარგლება ერთადერთი მომენტის ასახვით, შეუძლია თავიდან ბოლომდე აღწეროს მოქმედება, თანაც ისე, რომ ნებისმიერი შტრიხი, რომელიც მკითხველს აღიზიანებს, შეარბილოს შემდგომი მონახაზით. მას შესწევს უნარი, გვიჩვენოს გმირის საზარელი ტკივილები ისე, რომ არ დააკნინოს მისი მშვენიერება, ან პირიქით, თავისი ქმედებით ისე აამაღლოს გმირი, რომ მშვენიერი გახადოს; აყვიროს გმირი და ყვირილით ახსნას მისი გრძნობა, დაგვანახოს უკურნებელი სატკივარით შეპყრობილი ადამიანი და მისადმი სიბრალულის გრძნობა აღგვიძრას. მწერლობის ეს უკანასკნელი თავისებურება კარგად აქვს შეცნობილი მრავალ შემოქმედს, მათ შორის ვაჟასაც, რომელიც დაუფარავად ხატავს გრძნობას და ეს გრძნობა კი არ ამახინჯებს მის გმირებს, პირიქით, ამაღლებს და აკეთილშობილებს. მუდმივ ტირილშია აფშინა და ჩვენ ვერ ვიტყვით, რომ ტირილი ახდენს მის ვაჟკაცობას, ის აღარ არის, რაც იყო. წინ აღვნიშნეთ,

რომ ლუხუმსაც ცრემლი ერევა მტრის მოკვეთილი თავის დანახვაზე, მაგრამ ის უფრო მეტად ამაღლებული გმირია, ვიდრე, თუნდაც ზეზვა. იტანჯება ვაჟას მინდიაც, რომელმაც ჯარი შეცდომაში შეიყვანა, ხელფეხშეკრული იბრძვის და განთავისუფლებას ლამობს. კიდევ ბევრი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ, მაგრამ მთავარი ეს არ არის. ყველა მწერალი ასახავს მძაფრ გრძნობას. ეს მწერლობის `საზღვრებში~ ჯდება. ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია ერთი დაკვირვება, რომ ვაჟას თითქოს მწერლობაში შემოაქვს მხატვრობის ის `თავისებურებები~ და `საზღვრები~, რომელიც ჩვენს წარმოსახვას ავითარებს. ის ხშირად იფარგლება იმ გარკვეული მომენტების ასახვით, რომლებიც წინ უსწრებს საბოლოო შედეგს და ეს შედეგი წარმოსახვაში მოიაზრება. მაგალითად, ავიღოთ პოემა `ალუდა ქეთელაური~. ალუდა ტოვებს თავის თემს და ხუთ სულს მიუძღვება სხვა მხარეში, სად?_ თვითონაც არ იცის. საშინელი ამინდია, `ყელებ შაკრულა მთებისა~, ე.ი. გზა არ არის. ნაწარმოებში არ ჩანს ფინალი _ ფიზიკურად დაიღუპება თუ გადარჩება ალუდა. ეს მკითხველის წარმოსახვამ უნდა გადაწყვიტოს. ნაწარმოები კი თითქოს მთავრდება სურათით, ნახატით_ მგზავრებით, რომლებიც თოვლში მიიკვლევენ გზას.

`წარმოსახვის განვითარება ეს არის მთავარი როგორც მხატვრობაში, ასევე პოეზიაში. ხშირად ვაჟა ამ წარმოსახვას არაამქვეყნიური სამყაროს მეშვეობით ახერხებს, რომელიც ასევე სურათივითაა. მწერალი მას `სანახავს~ უწოდებს. ეს `სანახავი~ პოემა `სტუმარ-მასპინძლის~ ფინალში ასე წარმოდგება: იმ კლდის თავზე, სადაც ხევსურებმა ჯოყოლა მოკლეს, სამი გმირი ხვდება ერთმანეთს. კლდის თავიდან ჯოყოლა წამოდგება, სასაფლაოდან_ ზვიადაურის მდუმარე აჩრდილი, ხევიდან კი აღაზა ამოდის. მთაზე ცეცხლი ენთება, აღაზა ჯიხვის მწვადით მასპინძლობს ვაჟკაცებს. ეს ის `სანახავია~, რომლის ხილვით კაცი ვერ ძღება, მაგრამ მას სწრაფადვე ეფარება შავი ფერის ნისლი, ჯანღი და `სანახავი~ ქრება. ჯანღი ჯადოსავით აწევს მას, მისი ახდა შეუძლებელია. წარმოსახვაში ჩნდება ჯანღსიქითა სამყარო; რეალობა კი კვლავ სურათია, სადაც სიკეთე და ბოროტება ყელმოღერებული პირიმზისა და ბოროტი მდინარის სახით იხატება:

`მხოლოდ მდინარის ხმა ისმის,
დაბლა მიქანავს ხველითა
და უფსკრულს დასცქერს პირიმზე

მოღერებულის ყელითა~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 116).

ძალიან ჩამაფიქრებელია პოემა `ბახტრიონის~ ფინალიც _ მაღალი მთის ძირას, უღრან ტყეში დაჭრილი ლუხუმის მზრუნველობა ბოროტი გველის მიერ. აქაც არარეალური, ზღაპრული სამყარო იხატება: ლუხუმი ჯარმა ვერსად ვერ ნახა, ჩვენ ბოლომდე არ ვიცით მისი ბედი _ გადარჩება თუ დაიღუპება. იმედს გვაძლევს და ჩვენს წარმოსახვას ავითარებს სხვათა ნათქვამი _ `ამბობენ~: `ამბობენ: შააძლებინა სნეულსო ფეხზე დადგომა, ეღირსებაო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგომა!~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 90). და ჩვენს წარმოსახვაში მართლაც დგება ლუხუმი ლაშარის გორზე. ვაჟა-ფშაველას პოემებისა და ზოგიერთი მოთხრობის სურათობრივი აღქმა კარგად ჩანს თენგიზ აბულაძის ფილმში `ვედრება~, რომელიც ვაჟას ნაწარმოებების ერთგვარ ალბომს წარმოადგენს, ერთმანეთთან დაკავშირებულს პოეტის მრწამსის მიხედვით. როცა ჩვენ ვამბობთ, რომ ვაჟას თავის ნაწარმოებებში მხატვრის თვალით დანახული ერთი მომენტის აღქმა შემოაქვს, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი არღვევს მწერლობის პრინციპებს. შეიძლება ასე ვთქვათ, რომ ის ამით `ბაძავს~ მხატვარს, რომ თავადაც ხატავს ერთ ძირითად მომენტს, მასზე ამახვილებს ყურადღებას, მაგრამ არც ერთ წვრილმანში არ უხვევს პოეტური გზიდან. რადგან ვაჟა მხატვარს შევადარეთ, ძალიან საინტერესო იქნება იმ ზღაპრულ პერსონაჟებზე მსჯელობა, რომელთაც ხშირად ასახავენ ქართველი მხატვრები თავიანთ ტილოზე, ან თუნდაც _ მოქანდაკეები და ასევე ასახავს ვაჟაც. ვგულისხმობთ ამირანს, კოპალას (მითოლოგიური პანთეონის გმირებს), დევს, ჭინკებს და გველს ანუ გველეშაპს. როგორც ლესინგი აღნიშნავს, ზებუნებრივი არსებები, რომელთაც ხელოვანნი (მოქანდაკენი, მხატვრები) გვიჩვენებენ, `მთლად ისეთები არ არიან, როგორც პოეტს ესაჭიროება. ხელოვანისთვის ისინი არიან განპიროვნებული ზოგადი არსებანი (აბსტრაქტები), რომელთაც უნდა ჰქონდეთ მუდმივი დამახასიათებელი ნიშნები (სიმბოლოები), რათა მნახველმა გამოიცნოს. პოეტთან კი ისინი ნამდვილი სულიერი არსებებია, რომელთაც მათი საყოველთაო ხასიათების გარდა აქვთ სხვა თვისებებიც, ვნებანი, რომელთაც დროდადრო შეიძლება დაჩრდილონ კიდევაც მთავარი ნიშნები~ (ლესინგი 1986 : 82-83). ამირანი მოქანდაკისთვის სხვა არაფერია, გარდა კლდეზე მიჯაჭული გმირისა, რომელიც ისჯება (ზოგი ვარიანტის მიხედვით სიკეთისთვის, ქვეყნად ცეცხლის მოტანისთვის, ზოგის მიხედვით _

ცოდვისთვის; ნათლიას, ქრისტე ღმერთს რომ შეერკინა); ამიტომაც, რადგან ამირანი ისჯება, მას უნდა მიენიჭოს ყველა საამისო ნიშანი, ანუ ბორკილები, ჯაჭვი, ყვავ-ყორანი, გულ-მკერდს რომ უჯიჯგნის. ასევე გმირ კოპალას უნდა ჰქონდეს ლახტი, რომლითაც იგი დევებს ხოცავს. მცირეოდენი გადახვევაც კი საკმარისი იქნება, რომ ჩვენ გმირები ვეღარ ამოვიცნოთ; მაგალითად, თუ დავხატავთ განთავისუფლებულ ამირანს. პოეტთან კი ეს შესაძლებელია. პოეტთან იხატება ამირანის ტყვეობაც _ ჯაჭვები, ყვავ-ყორანი, მაგრამ ჩვენ ვხედავთ თავისუფალ ამირანსაც, ამირანს, რომელსაც ინდივიდუალური ნიშან-თვისებები შეუძენია და ცოდვების მონანიებაშია. სინანულში ჩავარდნილი გმირის დახატვა მხატვრისთვის უსარგებლოა, რადგან ვეღარ შეუნარჩუნებს გმირს მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, თუნდაც სიამაყეს. ორივე თვისების გამოხატვა მხოლოდ პოეტისთვის არის შესაძლებელი, რადგან მას საშუალება ეძლევა, გვაჩვენოს გმირი სხვა კუთხით, თანაც იმდენად ახლოს, რომ მისი შინაგანი სამყაროც კი დავინახოთ. უზარმაზარი ტანისა კაცი ვინმე სჩანს კლდეშიო, გულის მდნობელი ნაღველი უხმოდ დუღს იმის მკერდშიო (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 39), ასე იწყება ვაჟა-ფშაველას ლექსი `ამირანი, მაგრამ თვით ეს ლექსი შეიცავს გალაღებული,

თავისუფალი, მოცინარი ამირანის ხატს, რომელიც პოეტის ოცნებაშია დახატული: `როდის ადგება ამირან, ჯაჭ-აბჯრით შემოსილიო, ჩამოსდნობოდეს ყინული და უცინოდეს პირიო~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 40). ასევე ორი სახით წარმოგვიდგება ამირანი პოემებში `უიღბლო იღბლიანი~ და `დაჩაგრული მესტვირე~: `ჯაჭვი, ხელ-ფეხზედ მიდუღებული, ყრუთ, უნებურად შეიწკრიალებს......ყინული სიცხით აორთქლებული, ჩამოდის დაბლა, წვეთ-წვეთად ჟონავს...თავისუფლება მას გაუღიმებს; მაშინ ექნება კეთილდღეობა~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 329).

დაჩაგრულ სიმართლედ მოიაზრება ამირანი ვაჟას მოთხრობაშიც `კლდე მტირალი~. ქვესკნელური ძალები – ჭინკები _ სიხარულით ხვდებიან მის ტანჯვას, ზეციური ძალები კი, რომელთაც ნათლით მოსილი ჩიტი განასახიერებს, ქრისტიანულ სამებას შესთხოვენ მის გამარჯვებას: `ღმერთი გრიხავდეთ მაღალი სამის სამების ძალითა, რომ ამირანის ტანჯვამა თქვენ არ გაგათბოთ ბრალითა. კიდევაც ჰნახავთ ამირანს ხელში ხმლით ტანზე

რვალითა, მოგდევდეთ, გაწიოკებდეთ თავის ძლიერის მკლავითა~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 114).

ვაჟას შემოქმედებაში იცვლება თვით ადამიანის ყველაზე დიდი მტრის, გველის, აღქმაც: უფრო სწორედ, ის ორი სახით ერთდროულად წარმოდგება: უღრან ტყეში, სადაც დაჭრილი ლუხუმი იწვა, ბუდობდა საზარელი გველი. დაუძინებელი მტერი ყველა ცოცხალი არსების; მაგრამ მოხდა საოცრება და გულბოროტმა არსებამ ლუხუმის დანახვაზე ბუნება იცვალა, გახდა კეთილი, უვლიდა ბერს, საკვებს უზიდავდა, ტიროდა კიდეც მისი წყლულებისEშემხედვარე და `ორი ობოლი ძმის~ ზღაპარსაც უამბობდა. გველის ბუნების შეცვლით ვაჟა პოემის არსს გამოხატავს: რომ სიწმიდე თვით უწმინდურსაც უცვლის ბუნებას. ამით ვაჟა კიდევ ერთ მთავარ სათქმელს გვეუბნება, რომ არა მხოლოდ შენ შეგიძლია და გმართებს მტრის შეყვარება, არამედ მტერსაც შეაყვარებ თავს შენი კეთილშობილებით. ლესინგის სიტყვებით რომ ვთქვათ, `მხოლოდ პოეტს შეუძლია მოგვცეს კაზმული ნაწარმოები, რომელშიაც უარყოფითი შტრიხები იქნება და მათი შეერთებით, დადებითი და უარყოფითი სახეების შერწყმით ორი მოვლენა ერთში აისახება~ (ლესინგი 1986 : 84). ახლა ვნახოთ, როგორ ხატავს ვაჟა-ფშაველა დევს, რამდენად მიჰყვება ის ლესინგის მსჯელობას პოეტისა და მხატვრის მიერ არამიწიერი არსებების ასახვის შესახებ. პირველ რიგში გვახსენდება ვაჟა- ფშაველას პოემა `სტუმარ- მასპინძელი~, სადაც აღაზა უყვება ქმარს, თუ როგორ `დაუხვდა~ და დაედევნა მას `შავ-ნაბადიანი~. ქალი აღწერს დევს, რაც წესით მას არ უნდა გაეკეთებინა, რადგან მთაში მცხოვრებმა ადამიანმა იცის, დევი როგორია. ჩნდება კითხვა, რატომ დასჭირდა ვაჟას დევის აღწერა, ეს მხატვრის საქმეა. დევის გამოკიდება საკმარისი იქნებოდა, რომ ქმარს წარმოედგინა ცოლის მძიმე მდგომარეობა. მაგრამ ალბათ ჩვენ გვავიწყდება მთავარი _ აღაზა აღწერს დევს, რათა ამით განამტკიცოს თავისი ტყუილი (დევი ხომ მას არ უნახავს) და ეს აღწერა კიდევ უფრო მიგვანიშნებს ჩვენც და ქმარსაც, რომ იგი ტყუის. კიდეც ამიტომ ეუბნება ქმარი: ,,დევს გარდა, სხვა რამ საქმეა კიდევა...” აღაზას მიერ აღწერილი დევი კი ასე გამოიყურება:

,, დამიხვდა შავ-ნაბდიანი,
უზარმაზარი ტანისა,
ჯერაც თვალებში მიელავს

სიმყრალე იმის კანისა;

დიდ-ყურა, კბილებ-ღაჯუნა,

უმსგავსო, ფერად შავისა;

ხელები გამომიწვადა,

დიდი ხელები თავისა,

მთის ოდნად სჩანდა მის თავზე

მოშავფრო ქუდი ტყავისა" (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 112).

დევთა სახეები შედარებით მკრთალად წარმოჩნდება პოემა ,,ეთერში", სადაც უფრო მეტად დევების ლხინია აღწერილი. მათი სახეც მხოლოდ იმდენად იხატება, რომ ამ არსებათა შინაგანი ბუნება გამოჩნდეს:

`ცეცხლი დაენთოთ ძლიერი,

გარს უსხდნენ ყოტებივითა,

თავ-ცხვირი წამოეშვირათ

სალის კლდის ლოდებივითა;

დაღრენილი აქვთ ლაშები,

სალუდის ქობებივითა.

წითელს იქნევდნენ ენებსა,

გრძელებსა შოთებივითა,

მსახურად ედგნენ ჭინკები,

ჭყიოდნენ ჭოტებივითა" (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 57).

დევთა გარეგნობა მათ ხასიათსა და ბუნებაზე მიგვანიშნებს. ისინი ღვინის ნაცვლად კოკებით სისხლს სვამენ; ხევში თუ ვინმეს ნახავენ, ახრჩობენ და შემდეგ კაცთა სისხლით თვრებიან. შერესაც ეპატიჟებიან, თანაც შეახსენებენ, რომ სული უკვე გაყიდული აქვს.

ანალოგიური სურათია ლექსში ,,დევების ქორწილი." აქ დევთა გარეგნობა აღწერილი არ არის, მხოლოდ მათი ლხინი, ქორწილი, იხატება ავდრის ფონზე. დევებს სამპირად უნთიან ცეცხლი, ცეცხლზე ქვაბია შემოდგმული, სტუმრებს კი ხონჩებზე კაცის თავფეხს ურიგებენ. ,,უკვენა ყურეშიითა", უკანა ოთახიდან, კვნესის ხმა გამოდის: ,,ძმის ხორცი როგორა ვჭამოო?" _ წუხს ,,ვინმე ყმა." ქორწილში არც მეფე სჩანს და არც პატარძალი, მხოლოდ ყმის

შეცდენის სურათია აღწერილი. მას აძალებენ, რომ თანამოძმის ხორცი შეჭამოს, ამით ის დაშორდება ადამიანებს და დევურს ეზიარება. დევურთან ზიარება, ადამიანის შეცდენაა დევების ქორწილი, რომელიც იმდენად საზარელია, რომ ვაჟა გვეუბნება:

„უჭმელ-უსმელად გავსძეხი,

ყელშიაც ამომდიოდა" (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 42).

ლესინგი წერს: `როცა პოეტი აბსტრაქტული არსებების განპიროვნებას ახდენს, საკმაოდ ბევრს მეტყველებს უკვე სახელებითა და მოქმედების აღწერით. ხელოვანს (მხატვარს) აკლია დახასიათების ასეთი საშუალებები. ამიტომ თავის სურათებს სიმბოლოები უნდა მისცეს, რათა ჩვენთვის საცნაური გახადოს, ვის ხატავს ან აქანდაკებს~ (ლესინგი 1986 : 88).

ლესინგი თვლის, რომ `თუ ხელოვანი ქანდაკებას სიმბოლოებით შეამკობს, ამით უბრალო ფიგურა უფრო მაღალ საფეხურზე აჰყავს.~ როცა მხატვარი დევს რქებს ადგამს, ამით კიდევ უფრო მეტად ხაზს უსვამს მის ეშმაკისეულ, ანტირელიგიურ ბუნებას. `თუ პოეტიც ამავე საშუალებას მიმართავს, განაგრძობს ლესინგი, _მაღალი არსი უბრალო თოჯინად იქცევა.~ ამიტომაც აღარ ხმარობს ვაჟა მხატვრისათვის ხელმისაწვდომ ამ საშუალებებს, მის შემოქმედებაში არსად ჩანს, რომ დევს რქები ჰქონდეს.

ლესინგი წერს, რომ `ჰომეროსმა დაამუშავა არსისა და მოქმედების ორმაგი სახეობა: ხილული და უხილავი. ამ განსხვავებას მხატვრობა ვერ გამოხატავს. მასთან ყველაფერი ხილულია, თანაც ერთნაირად ხილული ... საშუალება, რითაც მხატვარმა უნდა გაგვაგებინოს, თუ რომელია ხილული და რომელი უხილავი მის კომპოზიციაში, არის თხელი ღრუბლის ქულა, რომელშიაც გახვეულან ღვთაებრივი არსებანი, ნიშნად იმისა, რომ სურათზე გამოყვანილი მოკვდავნი მას ვერ ხედავენ (ლესინგი 1986 : 92). ლესინგი მიგვანიშნებს, რომ ეს ღრუბელიც ჰომეროსისგანაა ნასესხები. ღმერთები სქელი ნისლით ან ღამის წყვდიადით ფარავენ ხოლმე გმირებს და ისე განარიდებენ ბრძოლის ველიდან. ჰომეროსისეულ ნისლებს მხატვრები იყენებენ არა მხოლოდ იქ, სადაც მათ პოეტი მიმართავს, მაგ., გაუჩინარების და გაქრობის დროს, არამედ ყოველთვის, როდესაც მნახველმა სურათზე უნდა გაიაზროს ის, რაც ერთი შეხედვით არ ჩანს, ანუ ხილული რომ უხილავად მოიაზროს, ხოლო უხილავი კი ხილულად. პოეტს ეს არ ესაჭიროება. მოკვდავთა სახის ერთგვარი ამაღლება, ნათლისცემა, საკმარისია, რომ უხილავი დაინახონ.

ამ მსჯელობამ შეუძლებელია არ გაგვახსენოს ვაჟა, მისი კურუმი, შავი ფერის ნისლი, რომელიც `დაეფარება სანახავს~ და `ზედ აწევს ჯადოსავითა.~ ნისლს ვაჟას შემოქმედებაში ჭეშმარიტების გაბუნდოვანების ფუნქცია აკისრია, რადგან ჭეშმარიტების დანახვა ძნელია, იგი მხოლოდ ამაღლებულმა, განათებულმა სულმა უნდა დაინახოს (შარაბიძე 2006 : 74). და მართლაც, ` ... უფსკრულს დასცქერს პირიმზე მოღერებულის ყელითა ... ~ (ვაჟა-ფშავლა 1961 : 116).

ეს შეუდარებელი პოეტური სახეა, რომელიც შეუძლებელია შეიქმნას თუნდაც ლესინგის `ლაოკოონის~ სამაგიდო წიგნად ქცევით. ამ სახის შექმნას გენიოსის ნიჭი სჭირდება, ისევე, როგორც _ თუნდაც ამ სახის შექმნას: ` ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი~ (ვაჟა-ფშაველა 1961 : 84).

ვაჟას სამაგიდო წიგნი იყო ლესინგის `ლაოკოონი~. ქართველი გენიოსი თავის ნააზრევს ხედავდა მასში. და კიდევ, ვაჟა პოეტი იყო, რომელიც თავის შემოქმედებაში პოეტურ საშუალებებთან ერთად მხატვრისა და მოქანდაკის საშუალებებსაც იყენებდა, ოღონდ ისე, რომ პოეტურ პრინციპებს არსად ღალატობდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლესინგი 1986: ლესინგი გ. `ლაოკოონი ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ",
თბ., გამომცემლობა "ხელოვნება", 1904.

2. ვაჟა-ფშაველა 1961 : ვაჟა-ფშაველა, თხზ. სრ. კრებული ხუთ ტომად, თბ., გამომცემლობა "საბჭოთა საქართველო", 1961.

3. შარაბიძე 2006:შარაბიძე თ. `ქრისტიანული მოტივები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში~, თსუ,
2006.

გუბაზ ლეთოდიანი

„ოიდიპოს მეფე" – ინტერპრეტაციები

სოფოკლეს "ოიდიპოს მეფე" არის დრამა, რომელიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად გაიაზრეს. ჩვენი თემის მიზანია, აღნიშნული დრამის ინტერპრეტაცია რამდენიმე, კერძოდ: არისტოტელეს, გ. ფ. ვ. ჰეგელის, რ. ჟირარის, ზ. ფროიდის თეორიებზე დაყრდნობით.

არისტოტელე "პოეტიკაში" ტრაგედიასთან დაკავშირებულ არაერთ საკითხს განიხილავს. ზოგადად, ტრაგედიის პოეტიკაზე მსჯელობისას, იგი ეხება სოფოკლეს "ოიდიპოს მეფესაც".

"პოეტიკაში" მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ტრაგედიის დანიშნულებაზე საუბარს. არისტოტელე წერს,_ "ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა"(არისტოტელე 1969 : 23).

"ტრაგედიის რთული შედგენილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა, ამიტომ, უწინარეს ყოვლისა, ცხადია, რომ არც კარგი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი ბედნიერებიდან უბედურებისაკენ გადადიოდეს, არც ცუდი კაცი უნდა იქნას წარმოდგენილი ისე, რომ იგი უბედურებიდან ბედნიერებისკენ გადადიოდეს... ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებლად უბედურთა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ" (არისტოტელე 1969 :27). არისტოტელეს თქმით, შიშსა და სიბრალულს გამოიწვევს ისეთი კაცი, რომელსაც ზემოთქმულ ფაზებს შორის უჭირავს საშუალო ადგილი. "ასეთი კაცია, ის, ვინც დიდს პატივისცემასა და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით, და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო" (არისტოტელე 1969 : 28). აღიშნულის მაგალითად იგი ასახელებს "ოიდიპოს მეფეს". რა შეიძლება იყოს, არისტოტელესეული "რაღაც შეცდომა"? ცნობილია, რომ ანტიკური ტრაგედია გმირის ბედსა თუ მოქმედებას უკავშირებს ბედისწერას. ბედისწერით იყო განსაზღვრული ოიდიპოსის ტრაგედია. არისტოტელეს თვალსაზრისს რომ მივყვეთ, საბედისწერო შეცდომამ განაპირობა მეფის დიდების ამგვარი დასასრული. ასეთ შეცდომად მიგვაჩნია, ოიდიპოსის ბიოლოგიური მამის, ლაოსის საქციელი. მან

წინასწართქმულის შიშით (შვილი მოკლავს მამას და ცოლად შეირთავს დედას), ჯერ კიდევ ჩვილი, საკუთარი შვილი ტყეში წააყვანინა მოსაკვდინებლად. ეს ამბავი დრამის დასასრულს ცხადდება. სიმართლის შეტყობის შემდეგ ოიდიპოსი ამბობს_"თურმე ვყოფილვარ დაწყევლილი დაბადებითვე" (სოფოკლე 1971: 74). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ოიდიპოსის ბედი მისი დაბადებიდანვე განსაზღვრული და განპირობებულია პირველივე შეცდომით ანუ მამის ქმედებით. საერთოდ, ამ დრამაში ყველაფერი სწორედ "პირველი შეცდომიდან" მომდინარეობს. ჰეგელი "ესთეტიკაში" განიხილავს დრამატული ჟანრის სხვადასხვა ასპექტს. ჩვენი ინტერესიდან გამომდინარე, ამჯერად, ყურადღებას მივაპყრობთ კოლიზიის ცნებას. ჰეგელი აღნიშნავს, რომ იდეალის მშვენიერება მის აუმღვრეველ ერთიანობას, სიმშვიდესა და სრულქმნილებაშია. კოლიზია კი არღვევს ამ ერთიანობას, ჰარმონიას. ეს "ერთიანი იდეალი მოჰყავს დისონანსისა და დაპირისპირების მდგომარეობაში" (ჰეგელი 1973: 236). ამ ჰარმონიის დარღვევა მისი თქმით, ორი სიმართლის შეჯახებას იწვევს. "ხელოვნების ცნების თანახმად, ჭეშმარიტ მშვენიერში კონფლიქტებად გაშლილი დაპირისპირების თითოეული მხარე იდეალის ბეჭედს მაინც უნდა ატარებდეს და ამიტომ არც გონიერება და გამართლება უნდა აკლდეს. იდეალური ხასიათის ინტერესებმა უნდა იბრძოლონ. ასე, რომ ძალა გამოდის ძალის წინააღმდეგ" (ჰეგელი 1973: 253). ჰეგელის აზრით, ორივე მხარე ერთიანი ზოგადი ჭეშმარიტების შვილია, თუმცა, ისინი: განსხვავებული, განსაზღვრული, განსაკუთრებული მომენტებია. თავისი შეხედულების განსამტიცებლად მას მაგალითად მოჰყავს სოფოკლეს "ანტიგონე". იგი კრეონის ბრძანების შესახებ წერს, რომ მასში ერთგვარი არსებითი გამართლებაც არის. ანტიგონე ძმისადმი სიყვარულითაა გამსჭვალული, მის ცხედარს ფრინველთა საჯიჯგნად ვერ დატოვებს... ამგვარი გააზრების მიხედვით, "ანტიგონეში" მართლაც გამოიკვეთება ორი სიმართლის დაპირისპირება, მაგრამ როგორ შეიძლება მოერგოს ეს თეორია "ოიდიპოს მეფეს"? ტექსტიდან ჩანს, რომ ოიდიპოსის ქმედება_მამის, ლაოსის მკვლელობა გაუცნობიერებელია. მან არ იცის ვის კლავს. ოიდიპოსის თითქმის ყველა ქმედება შეცდომაა, მაგრამ არა მისი გადმოსახედიდან. იგი, რაც უფრო გაურბის საკუთარ ბედისწერას, მით მეტად უახლოვდება მას. შეიძლება ითქვას, რომ მისი ყველა ამგვარი მცდელობა პარადოქსულია. პარადოქსულია, თუნდაც, მისი სურვილი სიმართლის

გარკვევისა, რადგან სწორედ ეს სიმართლეა დამღუპველი. სამართლიანია ოიდიპოსის მოთხოვნა_გაიგოს საკუთარი წარმომავლობის შესახებ. ამის გამო იგი, ემუქრება კიდეც თავის გადამრჩენელ მწყემსს. მწყემსი ორ "უფსკრულს" შორის აღმოჩნდება_იტყვის სიმართლეს და ოიდიპოსის საზარელი ცოდვა გაცხადდება, არ იტყვის_მოკლავენ. ის მაინც ცდილობს სიმართლის დამალვას. ამრიგად, შეგვიძლია გამოვყოთ ორი მხარე: ოიდიპოსი, რომელიც სამართლიანად ითხოვს სიმართლის გაგებას და მწყემსი, რომელიც სამართლიანად მალავს სიმართლეს თავად ოიდიპოსის საკეთილდღეოდ. ეს მომენტი შეიძლება კულმინაციად მივიჩნიოთ, რასაც მოჰყვება კვანძის გახსნა_სიმართლის გაცხადება. რენე ჟირარმა ჩამოაყალიბა ე.წ. "განტევების ვაცის" თეორია. მისი თვალსაზრისით, ანტიკური ტრაგედიის ყველა გმირი არის მსხვერპლი. ამ თეორიის მიხედვით, ტრაგედიაში მოქმედება აუცილებლად მიმდინარეობს ძალადობისა და კრიზისის ფონზე. არსებობს ძალადობის ოთხი სახე: 1. ძალადობა არის რეალურად მიმდინარე აქტი; 2. ძალადობა მიმდინარეობს კრიზისის ფონზე. 3. კრიზისის ფონზე მიმდინარე ძალადობას აუცილებლად ჰყავს მსხვერპლი, რომელიც გამოირჩევა გარკვეული მახასიათებლებით; 4. მსხვერპლი განდევნილი, "მოკვეთილია" იმ საზოგადოებისგან, რომელშიც მიმდინარეობს ძალადობა (ჟირარი). ოიდიპოსის შემთხვევაში ძალადობა რეალურია. ქალაქ თებეში მართლაც კრიზისია, ჭირი მძვინვარებს. ერთადერთი ხსნა კი, დამნაშავის ანუ ლაოსის მკვლელის დასჯაა. თავად ოიდიპოსი პირდაპირ უკავშირდება ამ კრიზისს. მსხვერპლად ქცევისათვის, საჭიროა განსაკუთრებული მახასიათებლები. გარეგან მახასიათებლებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ ოიდიპოსი არის: მეფის ვაჟი, უცხოელი და კოჭლი, შინაგანად კი_ძალადობა და კრიზისი. ჟირარის თეორიის მიხედვით, მსხვერპლად იქცევა ის, ვინც შეაჯერებს გარეგან და შინაგან მარგინალიებს. კრიზისის დროს საზოგადოებაში ყალიბდება მასის ფსიქოლოგია. ამ დროს ეჭვის მიტანა უფრო იოლია მასზე, ვინც განსხვავებულია. ოიდიპოსი, როგორც უკვე ითქვა, სამი ნიშნით არის განსხვავებული.

ჟირარი ანთროპოლოგიურ ჭრილში იაზრებს ტრაგედიის თეორიას. იგი ეფუძნება საზოგადოებისა და ადამიანის მიმართების პრობლემას. მაგრამ აქ ჩნდება კითხვა, მართლაც არის თუ არა, "ოიდიპოს მეფეში" მასის ფსიქოლოგიას? აღნიშნული ტექსტიდან

ნაკლებად ჩანს. ამ დრამაში, ხალხი ოიდიპოსის მხარეს იჭერს. ეს თუნდაც, უკვე მოხმობილი ეპიზოდიდანაც ჩანს, ვგულისხმობთ, იმ მომენტს, როცა მწყემსი ცდილობს არ გათქვას ოიდიპოსის წარმომავლობა. გარდა ამისა იოკასტეც სთხოვს მეფეს, რომ მეტად არ ჩაეძიოს საკუთარი ვინაობის გარკვევას. მაგრამ გასათვალისწინებელია თავად ოიდიპოსის მიდგომა და პოზიცია. მას ჰგონია რომ მდაბიოს შვილია: ,,დაე გარდამხდეს გარდუვალი! ჩემს ფესვებს ვეძებ!.. რაგინდ დაბალი წარმოშობის არ უნდა ვიყო, არ მეშინია..." (სოფოკლე 1971: 66). იგი თითქოს ცდილობს დაემსგავსოს სხვებს, ეს მისი გადარჩენის საშუალებაა.... ამ შემთხვევაში, შეგვიძლია ოიდიპოსი მოვიაზროთ ამბივალენტურ პერსონაჟად. იგი ცდილობს ღვთისა და ხალხის სურვილს_მიაგნოს დამნაშავეს და ამ დროს კი თავად არის კრიზისის საბაბი. ოიდიპოსი თავისით მიდის მსხვერპლად ქცევისკენ. იგი არა მხოლოდ გარეგანი ნიშნებით არის განსხვავებული, არამედ თავისი ცოდვით. მას არავინ აძევებს და განაგდებს, ყველაფრის გარკვევის შემდეგ მეფეს თვითონ გამოაქვს განაჩენი საკუთარი თავისთვის_ითხრის თვალებს და ტოვებს თებეს. აქედან გამომდინარე ვიტყვით, რომ საზოგადოება კი არ უპირისპირდება პიროვნებას, არამედ ოიდიპოსი განიცდის შინაგან დაპირისპირებას, თუმცა გაუცნობიერებლად.

როდესაც ოიდიპოსის გაუცნობიერებელ, შინაგან დაპირისპირებას ან მის გაუცნობიერებელ ქმედებებს ვეხებით, აუცილებლად მიგვაჩნია დავიხმაროთ ფროიდის ფსიქოანალიზის თეორია.

ფროიდი სოფოკლეს ტრაგედიას არ განიხილავს ლიტერატურული ან ესთეტიკური თვალსაზრისით. მისთვის ეს დრამა უფრო გამამყარებელი არგუმენტია ფსიქოანალიზისთვის. როგორც თავად აღნიშნავს_ფსიქოანალიზი ის სფეროა, რომელიც ნებისმიერი გონებრივი სამუშაოსთვის დამხმარედ გამოდგება. მისი შეხედულებით შემოქმედება_ეს იქნება მითი თუ მწერლობა არის ადამიანის არაცნობიერის, "განდევნილის" გამოვლინება. ხელოვნების სხვადასხვა დარგში კი ხდება მათი სუბლიმირება ანუ გაკეთილშობილება_ამ გზით თავად ხელოვანი და აღმქმელიც განიწმინდება, გათავისუფლდება დათრგუნული სურვილებისგან მისი ასეთი გააზრება ხელოვნებისა უახლოვდება არისტოტელეს კათარსისის თეორიას. პიროვნების ზოგიერთ უცნაურ (ნევროზულს) საქციელს ფროიდი ხსნის ე. წ. ,,ოიდიპოსის კომპლექსით",

რომელიც გულისხმობს ,,შვილის გაუცნობიერებელ დათრგუნულ სურვილის, გაანადგუროს მამა, ვითარცა მეტოქე დედასთან სქესობრივ ურთიერთობაში. (ლიტერატურის თეორია 2008: 72). დრამის ტექსტიდან ნათელია, რომ ოიდიპოსმა არც ის იცის ვის კლავს და არც ის, ვის ირთავს ცოლად. ფროიდის თქმით, ეს იცის სოფოკლემ. იგი ავტორის დათრგუნული სურვილების გამოვლინებად მიიჩნევს ოიდიპოსის ქმედებას. მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენ გავთიშავთ ტექსტსა და ავტორს. მთელი ნაწარმოები შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დათრგუნულის გამოვლინება. ამოსავალ წერტილად ვსახავთ, იმას, რომ თავად პერსონაჟის ქმედება არის გაუცნობიერებელი. მას, რომ სცოდნოდა ვის კლავდა, ამას არ ჩაიდენდა, რადგან სწორედ იმის შიშით გარბის კორინთოდან, რომ თავიდან აეცილებინა მამის მკვლელობა და დედის ცოლად შერთვა. მისი გადაწყვეტილება, გაექცეს აპოლონის წინასწარმეტყველებას, საკმაოდ გაცნობიერებულია. სინამდვილეში კი, მისი გაქცევა მიახლოვებაა ბედისწერით განსაზღვრულთან. ფროიდი დიდ ყურადღებას აქცევდა სიზმრის ფენომენს. მიიჩნევდა, რომ სიზმარი არის განცდილი სურვილების შენიღბული ასრულება. ტრაგედიაში იგივე იგულისხმება იოკასტეს ოიდიპოსადმი მიმართვაში,- "დედასთან სისხლის აღრევისა ნუ გეშინია... ზოგჯერ მოკვდავი ამ სიბილწეს სიზმარში სჩადის, მაგრამ როდესაც თვალს გაახელს, არაფერია..." (სოფოკლე 1971: 58). ოიდიპოსს ამგვარი სიზმარი ცხადად ექცევა. კორინთოდან წამოსვლის შემდეგ, იგი ხვდება ლიმინალურ ფაზაში ანუ იმ შუალედურ მდგომარეობაში, როცა იწყებს თვითგამორკვევას, საკუთარი წარმომავლობის ძიებას, არაცნობიერის, დაფარულის შეცნობას. გავიხსენოთ, ტრაგედიის დასასრულს, პირველი ხუცესის მიერ წარმოთქმული სიტყვები,- "ჰა, ოიდიპოს ბრძენი და ქველი... ვინცა შეიცნო ძნელ ამოცანის იდუმალება" (სოფოკლე 1971: 87). ვფიქრობთ, სწორედ "ძნელი ამოცანის იდუმალება" შეიძლება გავუტოლოთ არაცნობიერს. დასასრულს 12 .აღვნიშნავთ, რომ განხილული თეორიებიდან, ზოგს სრულად, ზოგს კი, ნაწილობრივ ვეთანხმებით. სრულად ვიზიარებთ, არისტოტელეს შეხედულებას, იმის შესახებ, რომ ოიდიპოსის ტრაგედია გამოწვეულია "რაღაც შეცდომით". როგორც ზემოთ ითქვა, ასეთ შეცდომად, ლაოსის საქციელს მივიჩნევთ. ჰეგელის თვალსაზრისს ნაწილობრივ ვეთანხმებით, რადგან ჩვენ მიერ გამოყოფილი ორი მხარე (ოიდიპოსი და მწყემსი) არ არის "იდეალის ბეჭდის"

მატარებელი. არც ოიდიპოსის საკუთარი წარმომავლობის გარკვევის სურვილს აკლია გონიერება და გამართლება და არც მწყემსის სიმართლის დამალვის მცდელობას. ასევე ვფიქრობთ, რომ რენე ჟირარის მსხვერპლის თეორიას სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მივეცით. უარვყავით "ოიდიპოს მეფეში" მასის ფსიქოლოგიის არსებობა; ოიდიპოსის პერსონაჟი გავიაზრეთ, როგორც ხალხისა და აპოლონის სურვილის (დამნაშავე უნდა დაისაჯოს!) განსახიერება. ფროიდის აზრს კი, არც უარვყოფთ და არც ვეთანხმებით. ფსიქოანალიზის დახმარებით, ვეცადეთ, სხვაგვარად და ერთი კონკრეტული ასპექტით (რომ მთელი ნაწარმოები არის არაცნობიერის გამოვლენა) გაგვეაზრებინა სოფოკლეს ტრაგედია.

დამოწმებანი:

1. არისტოტელე 1969: არისტოტელე. პოეტიკა

2. ლიტერატურის თეორია 2008: ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.- თბილისი, 2008

3. სოფოკლე 1971: სოფოკლე. ტრაგედიები. "საჭოთა საქართველო". თბილისი, 1971

4. ფროდი 2005: ფროიდი ზ. . ფსიქოანალიზი თბილისი 2005

5. ჰეგელი 1973: ჰეგელი გ. ვ. ფ. ესთეტიკა. პირველი ტომი. "ხელოვნება". თბილისი. 1973__

დავით მაზიაშვილი

პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდრები არიან“

სამეცნიერო სტატიების კრებულის „პოსტმოდერნიზმი და თანამედროვე რომანის“ რედაქტორი ბრენ ნიკოლი, საკუთარი რედაქციით გამოცემული კრებულის შესავალ სიტყვას „რას ვგულისხმობთ, როცა პოსტმოდერნიზმზე ვსაუბრობთ“ ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსის რობერტ სქოულზის სიტყვებით იწყებს: „ერთ დროს ჩვენ ვიცოდით, რომ მხატრული ლიტერატურა ეხებოდა ცხოვრებას, ხოლო კრიტიკა მხატრულ ლიტერატურას, და ყველაფერი მარტივად იყო. ახლა ვიცით, რომ მხატრული ლიტერატურა ეხება სხვა მხატრულ ლიტერატურას, ანუ ის რეალურად არის კრიტიკა, ან მეტათხზულება. (ნიკოლი 2002: 1) წინამდებარე სტატიაში პოსტმოდერნიზმის რაობის დადგენასთან ერთად, შევეცდები დავადგინო არის თუ არა ტომ სტოპარდი პოსტმოდერნისტი, ხოლო მისი შემოქმედება _ პოსტმოდერნისტული დრამატურგია; არქიტექტურის თეორეტიკოსი ჩარლზ ჯენკსი ოსტმოდერნიზმის განმარტებისას შენიშნავს: „უნდა გვესმოდეს, რომ პოსტმოდერნიზმი ცვალებადი და განვითარებადია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზუსტი პასუხის მიღება შეუძლებელია, სულ ცოტა იქამდე, სანამ ის არ შეწყვეტს განვითარებას.“ (ნიკოლი 2002:2) ხოლო ბრენ ნიკოლის თქმით: „პოსტმოდერნიზმი არის ყველაზე პრობლემური ცნება თანამედროვე კულტურის კრიტიკაში. ეს ტერმინი გამორჩეულად ფიგურირებს უჩვეულოდ ფართო სპექტრის აკადემიურ დისციპლინებში, როგორიცაა ლიტერატურათმცოდნეობა, ვიზუალური ხელოვნება და არქიტექტურა, ფილოსოფია, სოციალური თეორია, ისტორია, კულტურათმცოდნეობა სადაც იგი სხვადასხვაგვარად გამოიყენება სრულიად განსხვავებული საგნების აღსანიშნად.“ (ნიკოლი 2002: 1) პოსტმოდერნიზმი მოიცავს არა მარტო აკადემიურ დარგებს, არამედ ის გავრცელებულია ისეთ საზოგადოებრივ დარგებშიც, როგორიც არის მასმედია, ბეჭდური მედია, სატელევიზიო სახელოვნებო პროგრამები და არააკადემიური წიგნები. ეს კი ტერმინის პოსტმოდერნიზმი განსაზღვრებას კიდევ უფრო მეტად ართულებს. ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალე პოსტმოდერნიზმის განმარტება დამეწყო იმ მახასიათებლების აღნიშვნით, რაც

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურას, ხელოვნებას თუ ზოგადად ეპოქას ახასიათებს და შემდგომ ამ მახასიათებლების მეშვეობით დამედგინა კავშირი ტომ სტოპარდის პიესისა და ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებასთან. პირველი, რაც პოსტმოდერნისტული სამყაროს შესახებ საუბრისას უნდა აღინიშნოს არის თანამედროვე სამყაროში ახალი, ირეალური რეალობის, (რომელსაც ჟან ბოდრიარი - ,,სიმულაკრულ'', უმბერტო ეკო კი - ,,ჰიპერრეალური'' სამყაროს უწოდებს) შექმნის მცდელობა. უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, რას წარმოადგენს ამგვარი სამყარო უმბერტო ეკოსაც და ჟან ბოდრიარსაც უოლტ დისნეის სამყაროს მაგალითი მოჰყავთ. აი როგორ ახასიათებს ბავშვების და არა მარტო ბავშვების ოცნების სამყაროს ჟან ბოდრიარი: „დისნეი ლენდი არის სიმულაკრების ყველა გახლართული დალაგების ზუსტი მოდელი. უპირველეს ყოვლისა ის არის ილუზიათა და ფანტაზიათა თამაში: მეკობრეები, ფრონტიერი, მომავლის სამყარო და ა.შ. ამ წარმოსახვითმა სამყარომ უნდა უზრუნველყოს ოპერაციის წარმატებულობა.'' (ნიკოლი 2002: 97) ამ ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნამ, დიდი გავლენა იქონია არა მხოლოდ თანამედროვე ეპოქასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, არამედ აგრეთვე ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, მეცნიერებასა თუ ტექნოლოგიურ განვითარებაზე. ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნაზე, განვითარებასა და გავრცელებაზე მასმედიასთან ერთად გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკაც ზრუნავს, რაზეც ბრენ ნიკოლი წერს: „რეალობა აღარ არის ის, რაც ჩვენ შეიძლება გვეგონოს, რომ ის თავისთავად არის, არამედ ის, რაც გვაეჭვებს, რომ მუდმივად ორგანიზებულია და აგებული ჩვენთვის მასმედიისა და გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკისაგან შემდგარი ორმაგი ინსტრუმენტის მეშვეობით. ცხოვრობდე პოსტმოდერნიზმში ნიშნავს, განიცდიდე რეალობას როგორც სიყალბეს, ხოლო სიყალბეს_როგორც რეალობას.“ (ნიკოლი 2002: 6) ხოლო ამ ჰიპერრეალურ, გამოგონილ, ფალსიფიცირებულ სამყაროს ზეგავლენაზე და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მის გავრცელებასა და შედეგებზე კიდევ უფრო კარგად სლოვენიელი ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკი საუბრობს: „ჩვენ ვიცით, რომ პრეზიდენტები ცრუობენ, მაგრამ მაინც ვუჭერთ მათ მხარს. ჩვენ ვიცით, რომ რეკლამის მწარმოებლები აზვიადებენ თავიანთი პროდუქტების ღირებულებას, თუმცა ჩვენ მაინც ვყიდულობთ მათ.“ (ნიკოლი 2002: 4) ანუ, ამ

ჰიპერრეალურ, გამოგონილ სამყაროს, მასმედიის, უოლტ დისნეის სამყაროს მოწყობის მაგალითით, ჰოლივუდის ფილმების ზეგავლენით და პოლიტიკოსების ტყუილებით, გლობალური ფინანსური ორგანიზაციები და ზოგადად ფული ქმნის და წარმართავს.

ისმის კითხვა: რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს ამ ყველაფერს თანამედროვე ბრიტანელ დრამატურგ ტომ სტოპარდთან და მის პიესასა და ამ პიესის მიხედვით შექმნილ ფილმთან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან"? ვფიქრობ კავშირი ძალიან ბევრია. უპირველეს ყოვლისა, დავიწყებ იმით, რომ როზენკრანციცა და გილდენსტერნიც შექსპირის „ჰამლეტის" მიხედვით სამეფო კართან ძალიან დაახლოებული პირები არიან და შესაბამისად მეფე კლავდიუსის პოლიტიკის გამტარებელნი. ეს ყველაფერი თანამედროვე სამყაროში რომ გადმოვიტანოთ და ვფიქრობ, რომ უნდა გადმოვიტანოთ, რადგან ორივე პერსონაჟი სტოპარდის პიესისა და ფილმის მიხედვით თანამედროვე, პოსტმოდერნისტი პერსონაჟები არიან (რის შესახებაც მოგვიანებით ვისაუბრებ), რომლებიც რაღაც საფასურის თუ უბრალოდ რაღაც პოლიტიკის ზეგავლენით ემსახურებიან ისეთ პოლიტიკას, რომელიც ცდილობს მოკლას რეალობა, მოკლას სიმართლე და სამყაროში დაისადგუროს ისეთმა რეალობამ, რომელსაც ერთი მხრივ თანამედროვე სამყაროში დისნეი ლენდი და სხვა ზემონახსენები ფაქტორები ქმნიან, ხოლო მეორე მხრივ შექსპირის „ჰამლეტში", მეფე კლავდიუსი და მისი პოლიტიკა ცდილობდა შეექმნა. აქედან გამომდინარე ტომ სტოპარდის ფილმისა და პიესის, ასე ვთქვათ, პროლოგში მონეტების ანუ ფულის თამაშის ეპიზოდი შემთხვევითი არ არის; პირიქით, ის ძალიან ბევრ სიმბოლურ დატვირთვას შეიძლება ატარებდეს. 1. ფული როგორც მთავარი წარმმართველი ფაქტორი არარსებული, ვირტუალური რეალური სამყაროს შექმნაში, (დისნეი ლენდშიც ხომ ყველა სათამაშო ატრაქციონი ფული ღირს ისევე, როგორც იმ სამყაროში, რომელსაც ჩვენ რეალურს ვუწოდებთ), და 2. ფული და მონეტა როგორც მაკავშირებელი ამ პერსონაჟებისა ერთი მხრივ „ჰამლეტის" სამყაროსთან და მასში წარმოდგენილ კლავდიუსის პოლიტიკასთან, ხოლო მეორე მხრივ თანამედროვე სამყაროსთან და მასში არსებულ ფულის ბატონობასთან. და კიდევ ერთი: მონეტის ერთი მხარის ალჩუს (Heads) უსაშველო მოსვლით, რომელზეც ფილმში შექსპირის მსგავსი პორტრეტია გამოსახული, მინიშნებულია, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი იმყოფებიან იმ სამყაროში,

ასრულებენ იმ როლებს, თამაშობენ იმ თამაშს, რომელიც მათთან შეუთანხმებლად შეიქმნა; ამ ყველაფრის კავშირი ფულთან კიდევ უფრო სიმბოლურ ელფერს აძლევს თანამედროვე ჰიპერრეალურ სამყაროში ფულის ძალას და ამ გზით ადამიანთა ცხოვრების განსაზღვრას. პოსტმოდერნისტული კულტურის, აზროვნებისა თუ ზოგადად ეპოქის ერთ-ერთ მახასიათებელ ფაქტორს ეგრეთ წოდებული „მაღალი კულტურისადმი" თანამედროვე დასავლური საზოგადოების გაურკვევლობა და გაუცხოება წარმოადგენს. უმბერტო ეკო თავის წიგნში „ყალბის რწმენა: მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში" სან ფრანცისკოსა და ლოს ანჯელესში ცვილის მუზეუმებში გამოფენილ ლეონარდო და ვინჩის რეპროდუქციული ნამუშევრებისა და იმ ხელოვნური ემოციური აურის შექმნით, რომელიც თანამედროვე მუსიკითა და განათების სისტემით შეიარაღებულ მუზეუმში სუფევს, რეპროდუქციული ხელოვნების ავტორებისგან თანამედროვე საზოგადოების, კერძოდ კი, ამ მუზეუმის დამთვალიერებლების მიმართ ასეთ გზავნილს ხედავს: „ის შორსაა მილანში, ადგილი, რომელიც ფლორენციის მსგავსად, მთლად რენესანსია. თქვენ შეიძლება ვერასოდეს მოხვდეთ იქ, მაგრამ ხმა გაფრთხილებთ, რომ ორიგინალი ფრესკა ამჟამად დაზიანებულია, თითქმის უხილავია და არ შესწევს ძალა მოგანიჭოს ის ემოცია, რომელსაც განიჭებთ სამგანზომილებიანი ცვილი, რომელიც უფრო რეალურია და სრულყოფილი." (ეკო 1998: 18) ხელოვნებაში ასეთ რეპროდუქციას ჟან ბოდრიარი კოპირებას უწოდებს. „ადრე ტექნოლოგია აწარმოებდა ასლებს_მუსიკის ჩანაწერებს, მხატრულ რეპროდუქციებს_მაგრამ ისინი აშკარად ორიგინალის ასლები გახლდნენ და ჯერ კიდევ იცნობოდნენ ასეთებად. ახლა კი მეცნიერება და ტექნოლოგია იმდენად განვითარდა, რომ წარმოებული ასლები ისევე განურჩეველია ორიგინალებისაგან, როგორც კლონირებული ცხოველები ერთმანეთისაგან." (ნიკოლი 2002: 6) ამ გადმოსახედიდან, სტოპარდის როზენკრანცი და გილდესტერნი კოპირებული პოსტმოდერნისტი პერსონაჟები არიან და მათთვის რენესანსული, შექსპირისეული „მაღალი კულტურა" ისევე გაუგებარია, როგორც თანამედროვე ჰიპერრეალური სამყარო, რადგან, როგორც ანდრეას ჰუისენი აღნიშნავს, „თანამედროვე პოსტმოდერნიზმი მოქმედებს ტრადიციასა და ინოვაციას, კონსერვაციასა და განახლებას, მასკულტურასა და მაღალ ხელოვნებას შორის არსებულ დაძაბულობის ველში, სადაც მეორენი უკვე ავტომატურად აღარ აღემატებიან პირველებს." (ნიკოლი 2002:

66) აქედან გამომდინარე თანამედროვე პოსტმოდერნისტი ხელოვანები და შესაბამისად მწერლებიც ეგრეთ წოდებული „მაღალი კულტურის” გარდა არანაკლებ დაინტერესებულნი არიან ეგრეთ წოდებული „მასკულტურით” იგივე „პოპკულტურით”, რადგან მათ მიაჩნიათ, რომ პირველი არაფრით არის უფრო აღმატებული მეორეზე და პირუკუ. ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ამის მკაფიო მაგალითია, რადგან ავტორი წერს არა შექსპირის „ჰამლეტის“ მთავარ მოქმედ გმირსა და მის იდეალებზე, არამედ „ჰამლეტის“ მეორეხარისხოვან პერსონაჟებზე. ამ ტექნოლოგიური ევოლუციისა თუ რევოლუციის გავლენით, ადამიანის მხრიდან სამყაროს აღქმამ, საკუთარი იდენტობის და რაობის დადგენის მცდელობამ თანამედროვე პოსტმოდერნულ საზოგადოებაში ბიბლიური საწყისებიდან ანუღმერთის სიტყვისადმი რწმენიდან ადამიანის შესაძლებლობებისადმი რწმენაზე გადაინაცვლა. ეს მოვლენა, როგორც ცნობილია, რენესანსის ეპოქაში იღებს დასაბამს, მაგრამ რომანტიზმის ეპოქაში, უფრო კონკრეტულად კი _ ბაირონის შემოქმედებაში კიდევ უფრო საინტერესო სახე მიიღო, რადგან ერთი მხრივ ბიბლიური კაენიდან, ჩამოყალიბდა მოაზროვნე, ლოგიკოსი ბაირონის „კაენი“, ხოლო მეორე მხრივ კი ზეადამიანური შესაძლებლობების მქონე, მეცნიერული და ჯადოქრული უნარების მფლობელი „მანფრედი“. ამ პერსონაჟების გამგრძელებელნი თანამედროვე პოსტმოდერნულ რეალობაში, მის „პოპ-კულტურულ“ თუ კინემატოგრაფიულ ველში ისეთი პერსონაჟების გამოჩენაა, როგორებიც არიან ყოვლისშემძლე სუპერმენი, ბეტმენი თუ სხვა ჰოლივუდური პერსონაჟები. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში თანამედროვე ადამიანის მეცნიერულმა და ტექნოლოგიურმა რწმენამ თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაზეც დიდი გავლენა იქონია. სუზან სონთაგი საკუთარ ესეში „ერთი კულტურა და ახალი შეგრძნებები“ მართებულად აღნიშნავს: „დღევანდელი ხელოვნება, სიმშრალეზე თავის დაჟინებით, მისი უარით იმაზე, რასაც იგი თვლის სენტიმენტალურად, თავისი სიზუსტის სულიკვეთებით, „კვლევისა“ და „ამოცანების“ მისეული შეგძნებით უფრო ახლოს დგას მეცნიერულ სულთან, ვიდრე ხელოვნების სულთან, ამ უკანასკნელის ძველმოდური გაგებით.“ (ნიკოლი 2002: 156) ანუ პოსტმოდერნისტული ხელოვნების და შესაბამისად ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელი მეცნიერული სულისა და აზროვნებისადმი რწმენის გაჩენა გახდა. ამ

მეცნიერული რწმენის, მეცნიერული სულის მრავალი მაგალითის ჩამოთვლაა შესაძლებელი სტოპარდის შემოქმედებიდან, თუმცა ახლა ყურადღების ფოკუსირებას მისი პიესისა და ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ გარშემო მოვახდენ. რაღაც კონკრეტული ისტორიული მოვლენის განმეორებადობის ჩვენებით, კოპირებითა და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ირონიით სტოპარდი საკუთარი ფილმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდში, როცა მთავარი მოქმედი გმირები ელსინორის სასახლის ეზოში იმყოფებიან, ხიდან ჩამოვარდნილ ვაშლს როზენკრანცს ახვედრებს თავში, რის შემდეგაც როზენკრანცი ამ ვაშლს მიირთმევს. ეს ეპიზოდი ირონიული კოპირებით ერთი მხრივ მოგვაგონებს ადამის და ევას ცოდნის ხეს ხოლო მეორე მხრივ ცნობილი მეცნიერის ისააკ ნიუტონის რევოლიციურ აღმოჩენას. ფილმის ეს ეპიზოდი სხვა ფაქტორების გამოც არის გამოსარჩევი, კერძოდ, იმ კონტექსტთან მიმართებაში, რაზეც ზემოთ ვსაუბრობდი. ამ ეპიზოდით ავტორი თითქოს მიანიშნებს, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის სამყაროს ნიუტონისებურად ანუ მეცნიერულად
აღქმამ ისეთივე მნიშვნელობა შეიძინა როგორიც ჰქონდა სამყაროს ბიბლიურ აღქმას. სხვა სიტყვებით, სტოპარდმა ნიუტონის ანეკდოტის (ვაშლის როზენკრანცის თავზე მოხვედრის ეპიზოდის) ბიბლიურ ალუზიასთან (ადამისა და ევას მიერ ვაშლის ჭამაზე) გათანაბრებით ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ თანამედროვე მსოფლიო უფრო და უფრო ორიენტირებული ხდება სამყაროს არა ბიბლიური, არამედ ტექნო-მეცნიერული აღქმისკენ. ტომ სტოპარდს, როგორც პოსტმოდერნისტ ავტორსა და უილიამ შექსპირს, როგორც რენესანსული ეპოქის ავტორს შორის კავშირის დადგენა ერთი შეხედვით რთული არ უნდა იყოს, რადგან სტოპარდის პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მთავარი მოქმედი გმირები ხომ შექსპირის „ჰამლეტის“ პერსონაჟებიც არიან; მაგრამ საინტერესოა არის თუ არა ეს მარტივი მსგავსება, ან არის თუ არა ეს უბრალოდ თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის მხრიდან შექსპირის „ჰამლეტის“ სიუჟეტისა და გმირების საკუთარი პიესის სიუჟეტისათვის გამოყენების მცდელობა.
ამ დაკვირვების საფუძველი გახდა უმბერტო ეკოს ესე „დაბრუნება შუა საკუნეებისა”, სადაც ეკო საუბრობს პოსტმოდერნიზმისა და შუა საუკუნეების ერთმანეთთან კავშირზე. „შუა საუკუნეები არის სათავე ჩვენი თანამედროვეობის ყველა „ცხელი“ პრობლემისა და

გასაკვირი არც არის, რომ ჩვენ ამ პერიოდს ვუბრუნდებით ყოველთვის, როცა თავს ვუსვამთ შეკითხვას საკუთარი წარმოშობის შესახებ.“ (ეკო 1998: 65) ვფიქრობ, ეს ციტატა მკაფიოდ განმარტავს იმ ჩანაფიქრს, რომელიც ჩადებულია ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. ჰიპერრეალურ სამყაროში შეგდებული მთავარი გმირები, შექსპირის ეპოქასა და თეატრში შესვლის გზით, ცდილობენ საკუთარი იდენტობისა და როლის დადგენას. გავიხსენოთ როზენკრანცის შეკითხვა: „და ვინ ვართ ჩვენ?” (სტოპარდი 1971: 16) რომლის ადრესატი თეატრალური დასის ხელმძღვანელი და წამყვანი მსახიობი-მოთამაშეა (the Player), რომელიც ფილმის მიხედვით ძალიან ჰგავს თავად უილიამ შექსპირს. (რაზეც დაწვრილებით არის საუბარი ჩემს სტატიაში Shakespearean Metaphor “All the World’s a Stage” in Tom Stoppard’s Play Rosencrantz and Guildenstern are Dead) (ჩენდლერი, გელაშვილი 2010: 72) ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარ რეალობას შექსპირის თეატრში ეძებენ. რატომ შექსპირის თეატრში? ალბათ იმიტომ, რომ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი უპირველესად შექსპირის „ჰამლეტის“ გმირები არიან; თუ სტოპარდის პიესის მთავარი მოქმედი გმირები შექსპირის ეპოქის, შექსპირის „ჰამლეტის“ გმირები არიან, მაშინ როგორღა არის სტოპარდის ეს პიესა პოსტმოდერნისტული, ხოლო ამ პიესის გმირები პოსტმოდერნისტული ეპოქის გმირები? ვფიქრობ კითხვას „არიან თუ არა როზენკრანცი და გილდენსტერნი თანამედროვე, პოსტმოდერნისტი გმირები?“ თავად ტომ სტოპარდი საკუთარი პიესის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ უამრავი ეპიზოდის მეშვეობით პასუხობს დადებითად. ამ უამრავი ეპიზოდიდან გამოვარჩევ რამდენიმეს. პირველი, გავიხსენოთ ეპიზოდი, როცა ფილმის დასაწყისში მონეტების ეპიზოდის გაანალიზებისას, მთავარი გმირების ტყეში შესვენებისა და საუბრისას როზენკრანცი ჯიბიდან იღებს საგზალს და აკეთებს ჰამბურგერს, მაკდონალდსის „ბიგ მაკის“ მსგავს ჰამბურგერს (მაკდონალდსისა და ,,ბიგ მაკის‘‘ სიმბოლოზე როგორც პოსტმოდერნისტული ეპოქის ერთ-ერთ სიმბოლოზე ასევე უამრავი არგუმენტირებული მოსაზრებები აქვს უმბერტო ეკოს თავის ესეთა კრებულში“ ყალბის რწმენა: მოგზაურობა ჰიპერეალობაში“) და მეორე ეპიზოდი უკვე ელსინორში ყოფნისას, სადაც ისევ როზენკრანცი ქაღალდისგან ამზადებს თვითმფრინავს და

ელსინორის სასახლეში უშვებს, მაგრამ ეს ქაღალდის თვითმფრინავი მას უკანვე უბრუნდება. ეს ეპიზოდი ლოგიკურად უკავშირდება ზემოთ მოყვანილ უმბერტო ეკოს სიტყვებსაც, ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი თანამედროვე პერსონაჟები, რასაც ,,ბიგ მაკის‘‘ ჭამის ეპიზოდთან ერთად თვითმფრინავის შესახებ ცოდნაც ადასტურებს. როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარი რაობის დადგენის მიზნით ცდილობენ შევიდნენ საკუთარ წარსულში, რომელსაც შექსპირის „ჰამლეტი“ და ელსინორის სასახლე წარმოადგენს. „ამგვარად, ჭვრეტა შუასაკუნეებში ნიშნავს ჭვრეტას ჩვენს ყრმობაში, რაც იგივეა, ექიმი რომ გვეკითხება ჩვენი ბავშვობის შესახებ, რათა დაადგინოს ჩვენი ამჟამინდელი ჯამრთელობის მდგომარეობა, ან როცა ფსიქოანალიტიკოსი ატარებს პირველადი სცენის ფრთხილ გამოკვლევას, რომ ჩაწვდეს ჩვენი ამჟამინდელი ნევროზის არსს“ (ეკო 1998: 65) ასევე საინტერესოა ის წრე, რომელსაც ფილმში როზენკრანცის მიერ გაშვებული თვითმფრინავი ხაზავს. წრიულობაზე მინიშნება, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია ,,აბსურდის თეატრთან‘‘, რომლის დიდ გავლენას ბეკეტის და პინტერის სახით თავად ტომ სტოპარდიც განიცდის; მაგრამ ამ სიმბოლოს ის დატვირთვაც აქვს, რაც ზემოთ უკვე აღვნიშნე, ანუ ქაღალდის თვითმფრინავის მიერ წრის შეკვრით სტოპარდმა შეკრა კავშირი თანამედროვე, პოსტმოდერნულ სამყაროსა (რომელსაც სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი წარმოადგენენ) და რენესანსულ სამყაროს შორის (რომელსაც შექსპირის პიესა „ჰამლეტი“ და ელსინორის სასახლე განასახიერებს). პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას კიდევ უამრავი მახასიათებელი აქვს, რისი განხილვაც წინამდებარე სტატიაში ვერ მოხერხდა, თუმცა ზემოთ ნახსენები მეცნიერების არგუმენტირებული მოსაზრებების გათვალისწინებით მართებულად შეიძლება დავასკვნათ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდრები არიან“ პოსტმოდერნისტული ელემენტების არსებობა.

დამოწმებანი:

1. ნიკოლი 2002: Nicol, Bran Postmodernism and the Contemporary Novel, edited by Bran Nicol,
Edinburgh University Press, 2002.

2. ეკო 1998: Eco, Umberto Faith in Fakes: Travels in Hyperreality, published by Vintage, 1998.

3. სტოპარდი 1971: Stoppard, Tom, Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1971.

4. ჩენდლერი, გელაშვილი 2010: *Collected papers of International conference English Literature Today, Christ Church, Oxford.* Edited by David Chandler and Manana Gelashvili, Publishing House "Universal", Tbilisi 2010

ანა ფეოდოროვი

შუა საუკუნეების ქრისტიანული დრამის განვითარების გზა

გვიან შუა საუკუნეებში ჩაისახა დრამის ახალი ფორმა, რომელიც განსხვავდებოდა არსებული დრამატული ტრადიციისგან. შუა საუკუნეების დრამის უმთავრეს მიზანს რწმენის გაძლიერება და ბიბლიური ისტორიების ხალხში გავრცელება წარმოადგენდა, რასაც ეს უკანასკნელი საეკლესიო წარმოდგენის გზით ახორციელებდა. მაგალითად, „უკანასკნელი ვახშმის“ (საიდუმლო სერობა) სცენა, როდესაც ქრისტემ პური გატეხა და ღვინო დააქცია, მესაზე რამდენჯერმე განმეორდა. მღვდელი ქრისტეს როლს ასრულებდა, კონგრეგაცია კი მისი მოსწავლეების როლში გამოდიოდა. (ანდრეევი 1989: 58) მეათე საუკუნეში, აღდგომის დღესასწაულზე პირველად გათამაშდა წარმოდგენა, რომელმაც უამრავ მაყურებელს მოუყარა თავი. ეს კი უპირველეს ყოვლისა იმაზე მეტყველებდა, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობდა ენიჭებოდა ვიზუალურ მხარეს და ცერემონიალურობას მაყურებლისთვის. ქრისტიანულ დრამაში გადმოცემული ამბავი დაბალი სოციალური ფენისთვის იყო განკუთვნილი – ის არც ზედმეტად ინტელექტუალურ გათამაშებას წარმოადგენდა და არც გადაჭარბებულად ემოციურს. (ანდრეევი 1989: 82) ამ პერიოდის დრამას შეიძლება სინანულის დრამები ვუწდოთ– მის მთავარ თემას ქრისტეს ვნებაწარმოადგენს. სცენაზე ყველაზე ხშირად თამაშდება ქრისტეს ჯვარცმის ვნება. სინანულის დრამებისაეკლესიო დღესასწაულებს უკავშირდებოდა და კალენდარზე იყო მიბმული. ისინი ხშირ შემთხვევაში წირვის შემდეგ იმართებოდა. სცენაზე გათამაშებული მოქმედება (მაგალითად, ქრისტეს გარდამოხსნა) არ წარმოადგენდა მიბაძვას და მას არ ჰქონდა გამოგონილი ფაბულა. აქედან გამომდინარე, სინანულის დრამებს ანტიმიმეტური შეიძლება ვუწოდოთ. (ანდრეევი 1989: 73) ქრისტიანული ღვთისმსახურება თეატრალურ ხასიათს ატარებდა. მისი მონაწილეები ორ ნაწილად იყოფოდნენ – ესენი იყვნენ მაყურებლები, მსახიობები, ხოლო სივრცე დარბაზისა და სცენისგან შედგებოდა. ქრისტიანული ღვთისმსახურება კომპოზიციურ ფაზებს გადიოდა: მას ჰქონდა სიუჟეტი – ღვთის მსახურები და გუნდი მუდმივ დიალოგში იმყოფებოდნენ ერთმანეთთან.

ღვთისმსახურებას თან ახლდა სადღესასწაულო მუსიკა. ჯერ კიდევ მესამე–მეოთხე საუკუნეებიდან ლიტურგიის პროცესში მუსიკის როლი იზრდება, თუმცა ამ საკითხთან დაკავშირებით ღვთისმსახურებსა და წმიდა მამებს განსხვავებული მოსაზრება ჰქონდათ. მეექვსე საუკუნეში საუბარი იწყება მუსიკის პოლიფონიასა და ჰომოფინიაზე. წმინდა მამები თვილიდნენ, რომ მრავალხმიანობა აფართოვებდა მუსიკალურ სმენადობას.

(ანდრეევი 1989: 58) ქრისტიანულ დრამის მიზანს წარმოადგენდა ისეთი ცერემონიალის შექმნა, რომელიც მრავალ მაყურებელს „მოიზიდავდა". ამგვარად დამყარდა კავშირი მესასა და თეატრალურ წარმოდგენას შორის. მისტერიები, "Corpus Christi". მეთორმეტე საუკუნის დასასრულს სამღვდელოებამ დიდ წარმატებებს მიაღწია ლიტურგიულ ცერემონიებზე დრამების ჩვენებით, რომელთა დადგმაც უკვე ეკლესიის გარეთაც იყო ნებადართული. ეკლესიის კედლებს მიღმა წარმოდგენები უბრალო ხალხისათვის გასაგებ ენაზე იმართებოდა (ლათინური ადამიანთა უმცირესობას ესმოდა). სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება სეკულარიზაციის პროცესი. როგორც მოგეხსენებათ, შუა საუკუნეებში ეკლესიამ როგორც რელიგიის ინსტიტუციონალიზებულმა ფორმამ, შეძლო საზოგადოებში, სახელმწიფოში ისეთ პოლიტიკურ სტრუქტურად ჩამოყალიბება, რომლის მსგავსი შესაძლოა თვით საერო არ იყო. ამაზე მეტყველებს მისი აბსოლუტური გავლენა მთელ საერო ცხოვრებაზე. შუა საუკუნეების სახელმწიფო წარმოადგენდა რელიგიურ–პოლიტიკური ერთობის სამყაროს, რომელშიც საეროსთვის ადგილი არ რჩებოდა. ეს არის ეპოქა, როდესაც ხელოვნება და ლიტერატურა თავისუფლდება რელიგიური ნარატივისგან, ერთმანეთისგან იმიჯნება საეკლესიო და საერო ძალაუფლება. ისტორიულად სეკულარიზაცია წარიმართა და ჩამოყალიბდა იგვარ გარემოში, როცა მიმდინარეობდა ბრძოლა ესკლესიის უფლებათა მოსაპოვებლად, ხოლო შემდგომ კი – გასაფრთოვებლად. ამ გარემოში სეკულარიზაცია ცდილობდა, მეტი უფლება და მეტი საზოგადოებრივი სივრცე გამოეტაცა რელიგიური უმრავლესობისთვის და თანდათანობით თავად დაეკავებინა ეს უკანასკნელი. სეკულარიზაციის პროცესს უპირველეს ყოვლისა ლინგვისტური ფაქტორი განსაზღვრავს. ამ პერიოდიდან მოყოლებული დრამები უარს ამბობენ ლთინურ ენაზე. ყველა დრამა იდგმება იმ ენაზე, რომელზეც ერი მეტყველებს. ენას სწორედ ამ პერიოდიდან ენიჭება სოციალური და სახელმწიფოებრივი ფუნქცია. იწყება სეკულარიზაციის პროცესი

და დრამაც სულ სხვაგვარ სახეს იძენს. თავდაპირველად, წარმოდგენები ეკლესიებთან ახლოს მიმდინარეობდა ან სულაც სცენა განთავსებული იყო ბაზილიკაში, რასაც პლატეას უწოდებდნენ და ის არ იყო გამოყოფილი საეკლესიო არქიტექტურისგან. მაგრამ თანდათანობით წარმოდგენებმა ბაზრის მოედნებზე გადაინაცვლა, თუმცა კვლავ რელიგიურ მოტივს ატარებდა და წმინდანების სასწაულებრივ ცხოვრებას აღწერდა. XIII საუკუნის პირველ ნახევარში დადგენილი კანონის თანახმად, სამღვდელო პირებს სახალხო სცენაზე გამოსვლა ეკრძალებოდათ. ასე რომ, წარმოდგენებში მხოლდ ჩვეულებრივი ხალხი იღებდა მონაწილეობას. 1264 წელს პაპმა ურბან მეოთხემ მთელს ევროპაში „Corpus Christi“–ის (ქრისტეს სხეული) დღესასწაული დაამკვიდრა, რომელიც 23 მაისსა და 24 ივნისს შორის იმართებოდა. დღესასწაულის მთავარ დამახასიათებელ შტრიხს სანახაობრიობა წარმოადგენდა, რომლითაც შუა საუკუნის მცხოვრებნი დიდ სიამოვნებას იღებდნენ. ეს დღესასწაული ტრაგედიათა „ციკლისაგან“ შედგებოდა და ადამიანებს სამყაროს შექმნის შესახებ მოუთხრობდა. ასეთი სახის დრამები მისტერიების სახელით გახდა ცნობილი.(ჭილაია 1984: 231) შედეგი მართლაც საოცარი გამოდგა. მთელი ისტორია სამყაროს შესახებ 50 წარმოდგენაში ჩაეტია, მათ ჩვენებას კი ორი–სამი დღე სჭირდებოდა. სცენა აღჭურვილი იყო ეფექტური სანახაობებით. 1150 წელს სცენაზე ჯოჯოხეთის ეფექტის მოსახდენად კვამლი გამოიყენეს. მოგვიანებით მაყურებელთა დასაინტერესებლად დაიწყეს დენთის, ამწეებისა და სხვა მექანიკური საშუალებების გამოყენება.მისტერიებს საფუძვლად ბიბლიური სიუჟეტი ედო და მასში ჩართული იყო ყოფითი, კომიკური ხასიათის ეპიზოდები. მეთერთმეტე საუკუნე არის ეპოქა, როდესაც პირველად გახდა საჭირო დრამატურგის პროფესია. მაყურებელი უდიდესს სიამოვნებას განიცდიდა წარმოდგენის ყურების დროს, რაც თავისთავად ზრდიდა მოთხოვნას სცენარზე. მეთერთმეტე საუკუნიდან ეკლესიამ დაიწყო ისეთი პირების გამოყოფა, რომლებიც ორგანიზებას უწევდნენ დრამის გათამაშებას სცენაზე. დრამატული წარმოდგენების შენიღბვასთან ერთად, მათ ორგანიზებაშიც მეტი მონდომება იყო საჭირო. ასე რომ, მათი დაფინანსება სავაჭრო გაერთიანებებმა, ეგრეთ წოდებულმა გილდიებმა იტვირთეს. ასეთი ორგანიზაციები სხვადასხვა სახის სავაჭრო ქსელის გაერთიანებას წარმოადგენდნენ, მაგალითად, მკერავებისა და მჭედლების. თითო გილდია პასუხის თითო წარმოდგენაზე

აგებდა. როგორც წესი, წარმოდგენა მათ საქმიანობას შეეფერებოდა. მაგალითდ გემის მშენებლები ნოეს კიდობანს აგებდნენ და ა.შ. იორკში, ჩესტერსა და ბრიტანეთში დრამატული ციკლის ყოველი ნაწილი ცალკეულ მოხეტიალე ოთხთვალაზე სრულდებოდა. მოხეტიალე ოთხთვალა თვლებზე მოსიარულე ორსართულიანი სატვირთოსგან შედგებოდა, რომლის ქვედა ნაწილი ფარდით იყო დაფარული და საგრიმიოროს წარმოადგენდა, ზოგჯერ კი ჯოჯოხეთს ასახიერებდა მაშინ, როცა მსახიობები მის ზედა ნაწილზე თამაშობდნენ. ოთხთვალა მთელ ქალაქში მოძრაობდა, ჩერდებოდა დაგეგმილ ადგილებზე, სადაც მაყურებლები იკრიბებოდნენ და წარმოდგენის ყურებით დიდ სიამოვნებას იღებდნენ. ქრისტიანული დრამა გადის განვითარების იმ გზას, რასაც ლიტერატურა ამავე ეპოქაში. ის ორ ნაწილად შეიძლება დავყოთ:

1. ადრეული შუა საუკუნეების დრამა
2. გვიანი შუა საუკუნეების დრამა

ადრეული შუა საუკუნეების დრამა უფრო მეტად მორგებულია ქრისტიანულ კონცეპტს– ეს არის

მსოფლმხედველობის დანერგვის ეტაპი, ხოლო გვიანი შუა საუკუნეების დრამას ჟანრის კონცეპტი გადმოაქვს წინა პლანზე და ეს არის პერიოდი, როდესაც ევროპული ცივილიზაცია უახლოვდება საერო კონცეპტს.

ქრისტიანული დრამა სამ ნაწილად იყოფა:

1. ცერემონიალური ნაწილი
2. თანმიმდევრობა
3. რეპრეზენტაცია– გათამაშება

ადრეული შუა საუკუნეების დრამაში კოსტიუმებს არ აქვთ დიდი და მნიშვნელოვანი დატვირთვა. აქ გვხვდება მხოლოდ ორი ჯგუფის სამოსი– ქალისა და მამაკაცის. დრამაში არის მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟი და აქვე გვხვდებიან ანგელოზები. მეათე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ფართოვდება ქრისტიანული დრამის განვითარების არეალი, იზრდება პერსონაჟთა რაოდენობა. საზოგადოება უფრო მეტ ყურადღებას ამჟღავნებს სახალხო წარმოდგენებისადმი, რაც თავის მხრივ განაპირობებს დრამების დადგმის ინტენსივობას.

მეათე საუკუნის მეორე ნახევრში გვაქვს ქრისტიანული დრამის რამდენიმე ჯგუფი:

1. სინანულის დრამა

2.ზნეობრივი დრამა

3. ნატურალური დრამა

ფარსი, მორალი, მორალიტე, ინტერლუდიები.

მეთერთმეტე საუკუნიდან დრამის შინაარსი გარკვეულწილად იცვლება. ამ პერიოდში ჯერ კიდევ აქტუალურია ბიბლიური თემატიკა, თუმცა აქვე შემოდის დიდაქტიკის თემაც. ზნეობრივი დრამები ერთგვარ დამოძღვრას წარმოადგნდა და მაყურებელს ეშმაკთან, ცოდვებთან და ვნებებთან ბრძოლას ასწავლიდა. აქ ცოდვები და სათნოებები ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ. ზნეობრივი დრამა, სინანულის დრამისგან განსხვავებით არ იყო დამოკიდებული საეკლსიო კალენდარზე და ის წელიწადის ნებისმიერ დროს იმართებოდა. ის ფარსისა და იუმორის ელემენტებს შეიცავდა, აქ შეიძლებოდა მასხარასაც შევხვედროდით.დროთა განმავლობაში ეკლესიის გავლენა ასეთ წარმოდგენებზე თანდათანობით სუსტდებოდა და, ამის გამო, წარმოდგენებმაც მეტად კომიკური ხასიათი შეიძინა. მაყურებელი გართობას მოითხოვდა და მოქმედი პირებიც, მაგალითად ეშმაკი ან თუნდაც, ნოეს ცოლი, მეტად საინტერესო გმირები უნდა ყოფილიყვნენ. ასე რომ, წარმოდგენები ფარსით მოცული ხდებოდა. მაგალითად, 1425 უეიკფილდის ციკლი არის მაკის, ცხვრის ქურდის შესახებ, რომელიც ორიგინალი ამბის დანამატს წარმოადგენს, სადაც სამი მწყემსი იესოს სტუმრობს. მაკი და მისი ცოლი მწყემსებს ცხვარს მოპარავენ და ბავშვის აკვანში ჩააწვენენ. როდესაც მწყემსები დაკარგული ცხვრების საძებნელად დაბრუნდებიან, აკვნიდან „ბავშვი" დაიბღავლებს. როგორც ვხედავთ, ფარსი იქცევა წარმოდგენის აუცილებელ ელემენტად. ამ უკანასკნელს კი ყოველთვის ჰქონდა მორალი. ასეთი სახის წარმოდგენა ხალხს უფრო ახალისებდა. მათთვის მოქმედი გმირები უფრო დასამახსოვრებელი ხდებოდნენ და თანაც შინაარსი ბევრად გასაგები იყო. წარმოდგენების თემა თანდათან სცილდებოდა ბიბლიას. იცვლებოდნენ მოქმედი გმირებიც. ახალი ფორმის დრამები განსხვავებულ ხასიათს ატარებდა და მორალური წარმოდგენების სახელით იყო ცნობილი. მორალიტე ალეგორიულ–დიდაქტიკური ხასიათის მცირე ფორმის ნაწარმოებს წარმოადგენდა, რომელშიც ტრადიციულ ბიბლიურ თემატიკასთან ერთად ფართოდ იყო წარმოდგენილი საერო თემატიკა. მორალიტეში ხშირად პერსონიფიცირებულად

ასახიერებდნენ ადამიანთა მანკიერ და სათნო მხარეებს, წარმოაჩენდნენ მათ დაპირისპირებას და ვნებებზე სიკეთის გამარჯვებას.(ჭილაია 1984: 321)) როგორც წესი, მათში წარმოდგენილი იყო ის აზრი, თუ როგორ სდევდა მთელი სიცოცხლის განმავლობაში ადამიანს კაცობრიობის ცოდვები და როგორ შეიძლებოდა თავის არიდება ცხოვრებისეული მანკიერებებისთვის. მაგალითად, ერთი მოქმედი გმირი შესაძლოა ყოფილიყო უგნური, მეორე– მოკრძალებული, მესამე–ცოდვილი და სამივე მათგანი სიცოცხლის დასასრულს სულის ხსნისათვის გზას ეძებდა– ზუსტად ისე, როგორც ეს ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხდებოდა. რელიგიური და მორალური საკითხებიდან თანდათანობითი გადახვევა დაკავშირებული იყო იდეოლოგიასთან. ინტერლუდიებად ცნობილი წარმოდგენები, როგორც წესი, კომედიურად ასახავდა გლეხობის ცხოვრებას, ქმარსა და ცოლს შორის ურთიერთობას, პატრონსა და მსახურს შორის დამოკიდებულებას და ა.შ. (ჭილაია 1984: 121) ასეთი წარმოდგენები სამეფო კარზე მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებისთვისაც იმართებოდა. მეტქვსმეტე საუკუნის დასასრულს არსებობდა მსახიობთა უამრავი პროფესიული ჯგუფი, რომლებიც სპეციალურად აგებულ თაეტრებში თამაშობდნენ. თვით ამ ახალ დრამას კავშირი ჰქონდა შუა საუკუნეების ტრადიციებთან: მაგალითად, ელიზაბეთის დროინდელ მრგვალ თეატრს, სადაც მსახიობები მაყურებლებით გარშემორტყმულ სცენაზე თამაშობდნენ, ბევრი საერთო აქვს დრამატულ ციკლებთან, რომლებიც მოხეტიალე მსახიობების მიერ სრულდებოდა. გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქაში ჩნდება კიდევ ერთი ჯგუფი დრამებისა– ნატურალისტური დრამა, რომელიც ციკლურ ხასიათს ატარებდა და წელიწადის ერთ გარკვეულ დროს უკავშირდებოდა. საბოლოოდ ისინი სახალხო დღესასწაულებად ტრანსფორმირდა. ნატურალისტური დრამის ეპიცენტრში ადამიანი დგას. წინა პლანზე გადმოდის შრომის აპოლოგია (შრომა, როგორც ადამიანის გაკეთილშობილების პირობა), ადამიანის ბუნებასთან დამოკიდებულება და ამ უკანასკნელთან შერწყმა. გვიან შუა საუკუნეებში დრამას უამრავი მაყურებელი ჰყავს. ამან ერთგვარად განაპირობა სხვა რაინდული შეჯიბრებების, სახალხო თამაშების წარმოშობა. მოედანზე შეკრებილი საზოგადოება წარმოდგენას ელოდება , მას აღარ აკმაყოფილებს მხოლოდ სცენაზე გათამაშებული ფარსი. ხალხის შეკრება უკვე არა მხოლოდ წარმოდგენის გამართვას, არამედ საჯარო, საომარი

თამაშების დადგმასაც გულისხმობდა. შემოდის ქრისტიანული რაინდების თემატიკა, რასაც თავის მხრივ შემოაქვს სიყვარულის თემა... ამ პერიოდში იქმნება უამრავი ახალი მიმართულება, რომელთა მიზანს უმაღლესი კლასების გართობა წარმოადგენდა. ისინი, ასევე, გამოხატავდნენ სოციალური ყოფაქცევის განსაკუთრებულ ტენდენციებს. რაინდები განმსჭვალულნი იყვნენ სიძლიერისა და უშიშრობის იდეალებით, თუმცა ქრისტიანული ღირებულებებიც არ ავიწყდებოდათ. რაინდული თვისებების ჩამოყალიბებისა და განმტკიცების პარალელურად ხდებოდა სიყვარულის ბუნების იდეალიზება. რაინდული სიყვარული შუა საუკუნეების წამყვან თემად იქცა. რაინდული სიყვარულის თემატიკამ მოიცვა ფრანგული (კრეტიენ დე ტრუა), ინგლისური (სერ თომას მალორი), იტალიური (დანტე ალიგიერი) ლიტერატურა. აქ კი უკვე ჩნდება ერთგვარი წინააღმდეგობა ეკლესიასა და ამ საჯარო წარმოდგენებს შორის. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეკლესიამ საერო ცერემონიალები ვერ აკრძალა და ამის გამო ის ქრისტიანულ ცერემონიალს შეუერთა. საბოლოოდ კი ამ ყველაფერმა სახალხო დღესასწაულების სახე მიიღო. ეკლესია დადგა იმ გადაწყვეტილების თუ პირობის წინაშე, რომ როგორმე აელაგმა ამგვარი ცერემონიალები. ეს კი ქრისტიანულ წრეებში ერთგვარი კონფლიქტის საბაბიც გახდა. ეკლესია ბრძოლას იწყებს ამ თემის წინააღმდეგ და მეთხუთმეტე საუკუნეში ტაბუს ადებს ყოველივეს. მეცამეტე საუკუნეში თეატრალურ წარმოდგენებს უერთდება კიდევ ერთი წარმოდგენა, რაც საჯარო მოედანზე ადამისნის სიკვდილით დასჯას გულისხმობდა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ერთგვარი რიტუალურ – გამაფრთხილებელი ქმედება ეკლესიის მხრიდან. ჯალათი– პირი, რომელიც სიკვდილით დასჯის ცერემონიალის მთავარ „პერსონაჟს“ წარმოადგენდა, ხალხს შიშს და პატივისცემას უნარჩუნებდა ეკლესიის მიმართ. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ, რომ შუა საუკუნეების დრამამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მსოფლიო დრამის განვითარების ისტორიაში. ის შეიძლება მივიჩნიოთ შუალედურ რგოლად ანტიკურ დრამასა და რენესანსულ დრამას შორის.

დამოწმებანი:

1. ანდრეევი 1989: Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. 1989.

2. პოლევოი 1865: Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. 1865.

3. რატიანი 315 2009: რატიანი ი. ჟანრის თეორია. თბილისი: გამომცემლობა "ლიტერატურის ინსტიტუტი", 2009.

4. ჭილაია 1984: ჭილაია ა. ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1984.

5. დუდუჩავა 1972: დუდუჩავა მ. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბილისი: გამომცემლობა "განათლება", 1972

ეკატერინე შენგელია

ხეხუჯობის რიტუალი სამეგრელოში

ზამთრის ციკლის საინტერესო დღესასწაულთა შორის, ახალი წლის შემოსვლამდე, 31 დეკემბრის საღამოს იმართებოდა ე. წ. ხეხუჯობის რიტუალი. ს. მაკალათიას ცნობით, ხეხუჯობა (ანუ ,,ხელმხრობა'') ხელ-მხრის სალოცავი გახლდათ და ყველა ოჯახში აღესულებოდა. თუმცა, სხვა ცნობით (თსუფა:21288, მთხრობელი მ. კვირტია, დაახლ.1970-იანი წწ), მჭედლობის საღამოდ მიიჩნეოდა (ოჭკადირეშ ოხვამალი) და ამას ხაზს უსვამს აფხაზური მასალაც (ანთელავა 2006) თავიდანვე შევნიშნავთ, რომ ცნობები არ უპირისპირდება ერთმანეთს, რადგანაც ისინი, ჩვენი აზრით, ერთი რიტუალის სხვადასხვა საფეხურს წარმოგვიდგენს: ხელ-მხარის გამოლოცვა ბუნებრივად უკავშირდება მჭედელს, რომლის ,,ხელიც'', სასიცოცხლოდ საჭირო იყო საზოგადოებისთვის; მოგვიანებით, მოხდა ადრეული წარმოდგენებისა და რიტუალის შინაარსობრივი გადასხვაფერება და მჭედლობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ლოცვის რიტუალი, ზოგადად, ხელ-მხრის სალოცავად უნდა ქცეულიყო; აღარ შემორჩა რწმენა მჭედელზე, როგორც საკრალური და მაგიური ძალის მფლობელზე.

რიტუალური აღწერა შემდეგია: სამჭედლოში მიდიოდნენ მჭედლები (ან მარანში, თუკი იქ იყო ჩაფლული სამჭედლო ქვევრი) და მიჰქონდათ იმდენი სანთელი, რამდენიც ჰყავდათ ოჯახიდან გამოთხოვილი ქალი. მჭედელი დაიჩოქებდა და იტყოდა: ,,სუმოში სუმონეჩი სუმ ხელუაშ გორჩქინუ წმ. სოლომონ, მარდიანი, სქანი ტიბინი სი ქომუჩი, ჩქიმ ბაბუშე გიმნარყის, მოთას, სქუას დო ოჯახიში მოდგუმუს. სქანი მოხვეწე ვორექ დო მემტით წმ. სოლომონ,სქანი სახელი ხვამელი, ბედნიერი ხვამა ქომიყიი…'' (363 ხელობის გამჩენო წმ. სოლომონ, მადლიანო, შენი წყალობა მომეცი, ბაბუაჩემის შთამომავლებს, შვილიშვილს, შვილსა და ოჯახის ნათესავს. შენი მახვეწარი ვარ და მოგვიტევე წმ. სოლომონ, დაილოცოს შენი სახელი, ბედნიერი ლოცვა ყოფილიყოს) (აბაკელია1997:83). შემდეგ მუჭებს შეკრავდნენ, ერთმანეთს დაადებდნენ, მჭედელი ზემოდან თავის მუჭს დაადებდა და შიგ ღვინოს ან წყალს ჩაასხამდა: ,,წმ. სოლომანქ წყარიცალო მიდეონას ჩქინი საქმე''(სოლომონმა წყალივით წაიყვანოს ჩვენი საქმე). ტექსტი ინახავს წარმოდგენას ღმერთზე,

რომელიც მფარეველობდა 363 დღეს. ტრადიციის მიხედვით არსებობდა ხელობები და ყველა ხელობის დამფუძნებლად ითვლებოდა სოლომონი.

გადმოცემებით, სოლომონი მჭედელი ყოფილა. გახურებულ რკინას ხელით იღებდა და მუხლზე იჭედავდა, როცა ქრისტემ ნახა, უსწავლებია მისთვის გრდემლის მოწყობა, ჩაქუჩის დარტყმა. 31 დეკემბერი მიიჩნეოდა სოლომონის დღედ და ამიტომაც სრულდებოდა აღნიშნული რიტუალი.

შევნიშნავთ,რომ ზამთრის ციკლის დღესასწაულები ხასიათდებიან საერთო ნიშნებით, განსაკუთრებით სამსხვერპლო ცხოველის ერთგვარობით. ამ შემთხვევაში, ქართული მასალათა უმეტესობით, ესაა ღორი, რომლის სიმბოლიკასაც მკვლევარები სოლარული ღვთაების თაყვანისცემამდე მიჰყავს. ბუნებრივია, რომ ხეხუჯობის მთავარი შესაწირი აქაც ღორია. მჭდლის შვილები სოფლებში საგანგებოდ აგროვებდნენ ფეტვის მარცვლებს, კვერცხებს. სიმბოლურად იმავე ჩვეულებას ეხმიანება ახალი წლის დღეებში საღორესთან მისვლა და კვერცხების მაღლა ასროლა, რომელსაც ბავშვები იჭერდნენ . ღორი , კვერცხი და ბავშვი (მჭედლის ბავშვი, რომელიც აგროვებს კვერცხებს) მომავალსა და შთამომავლობის ნაყოფიერებას განასახიერებენ, რომელსაც ასე გულმხურვალედ ევედრებიან წმ. სოლომონსაც. კვერცხი და ღორი დომინირებს მითრას კულტშიც (მეგრ. მირსობა, რომელშიც იგივე სიმბოლოები გამოიყოფა), კვერცხი მიიჩნევა მითრას სიმბოლოდ,ხოლო ტახი (ღორი) მის ცხოველად.

ტახი წინ უძღვის მითრას ეტლს. ლოცვის მომდევნო ტექსტი ამგვარია: ,,წმინდა სოლომონ, 363 ხელუაში გორჩქინუ, მა დო ჩქიმი სქუალეფი ამდღარი ხვამა სი გოუტიბინეე, ხე-ხუჯი მოუმართი, წანაში ხვამა სი ქიმიუნი დო თაში მორჯგვისე სი გაარინე, სქანი სახელი ხვამილი..’’ (363 ხელობის გამჩენო სოლომონ, მე და ჩემს შვილებს დღევანდელი ლოცვა შეგვაწიე, ხელ-მხარი მოუმართე, მომავალი წლის ლოცვა შენ გაგვითენე და ასე მარჯვნივ ატარე, შენი სახელი დაილოცოს) (აბაკელია, 1997: 79). ს. მაკალათიას ცნობით, აუცილებელი იყო ყველი და იმდენივე კვერცხი, რამდენი ოჯახის წევრიც გახლდათ. მომდევნო ტექსტი კი ასეთია:,,ხეხუჯი, ხეხუჯი ბედინერი დო შვენიერი, ჩქიმი ხე დო ხუჯიშ ნაქიმინათია ჩქიმი გური გაახარი, ჩქიმი ხე დო ხუჯიშ ჯგირობუას სი ქიგმორჩინე, ხეში ტახა, ხუჯის ჭუალა დო დო ჩქიმი ჩილი დო სქუას

შორსა გიგაორაითი''... (ხელმხარო, ხელმხარო ბედნიერო და მშვენიერო, ჩემი ხელ-მხრის გაკეთებულით ჩემი გული გაახარე, ხელის მოტეხვა, ხელის ტკივილი აარიდე ჩემს ცოლსა და შვილს) ამ ტექსტში მიმართვის ობიექტი ,,ხეხუჯია'', იგი იწოდება ღვთაებრივი ეპითეტით ,, ბედნიერი და მშვენიერი''. იმავე ეპიტეტით მეგრული ფოლკლორული ტრადიციების მიხედვით, იწოდება ორშაბათი (,,თუთაშხა ბედინერი''); ორშაბათის თაყვანისცემის რიტუალიც შედიოდა საზამთრო ციკლის დღესასწაულებში და მას ,,ოთუთაშხურე'' ეწოდებოდა. ,,თუთაშხა ბედინერი'' ფუძისა და ფუტკრის სალოცავია და ამ რიტუალის დეტალურ ანალიზს მთვარის წინამძღოლის სიმბოლიკასთან მივყავართ (,,თუთაში ჯღვერი''), რომელსაც გარკვეული კავშირი უნდა ჰქონოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (სვანეთი,რაჭა,ლეჩხუმი, გურია, სამცხე-ჯავახეთი) გავრცელებულ ტარ-ბედნიერის, ჭაბუკ-ბედნიერის სახესთან. ხეხუჯობის რიტუალის ეს პასაჟი, ვფიქრობთ, ზემოთ აღნიშნულ სიმბოლიკებს უნდა უახლოვდებოდეს,რადგანაც ბოლო ტექსტში ,,ხეხუჯი'' ეთნონიმია. ამ ტექსტში არ იხესენიება წმ. სოლომონი. ვფიქრობთ, იგი გვანახებს რიტულურობის იმგვარ ეტაპს, როცა,ყურადღება უშუალოდ ხელ-მხარის ჯანმრთელობაზეა გადატნილი და დაკარგულია მჭედლობის საკრალურობა. მჭედლობა, მოგვიანებით, ეშმაკებისა და დევების საიდუმლო ცოდნა გახდა. თუმცა, რიტუალი შემორჩა არა როგორც მჭედლობის, რომლის სიმბოლოც ძლიერი ძალ-ღონე იყო, არამედ, როგორც, ზოგადად, ხელ-მხრის ტკივილისა და ხიფათის თავიდან აცილებისთვის მიმართული ლოცვა. ტექსტში აღარ იხსენიებიან ღმერთები. მჭედლობა დევების საკუთრება გახდა აღმ. საქართველოს მთიანეთში. ამ ცოდნით იმორჩილებდნენ ადამიანებს და, ფაქტობრივად, ღვთისშვილთა ბრძოლა სწორედ ამ დაპირისპირების ფონზეა გადმოცემული. ამგვარი წარმოდგენა გვხვდება სამეგრელოშიც . ფუნქციათა გადანაცვლება ნიშნავს ძველის მივიწყებასა და ახალის წინ წამოწევას, რომელიც ებრძვის ძველს, მაგრამ ადრინდელი მაინც ინარჩუნებს იდუმალებას, ოღონდ ნეგატიური ნიშნით. მჭედლების ოჯახი მაზაკვალებისა და ავის სულების მოკავშირეებად მიიჩნეოდნენ. ამ კუთხით საინტერესოა ,,დუღილის შელოცვა'': ,,ფუი, ფუი, გვარგვალე, ჭკადუ მურცუ ამარე, ჭკადუშ ჩილი მაზაკვალი _გერი გილმაძვაძვალე''. (ფუი, ფუი, იდუღე, მჭედელი აგერ მოდის, მჭედლის ცოლიც _ მზაკვარი და მგელი მოძუნძულე) (თსუფა 21288, მთხრობელი

მ.კვირტია, დაახლ.170-იანი წწ). შევნიშნავთ, რომ მაზაკვალის (მზაკვრის) მუდმივი ეპითეტია ,,გერიშგემახვენჯი'' (მგელზე მჯდომი); მაზაკვალი იმორჩილებს ქვესკნელის ამ ცხოველს და ამით ხთონურ სამყაროსთან აქვს კავშირი, ტექსტშიც მჭედელი და მისი ცოლი ქვესკნელურ ძალებთან წილნაყარები ჩანან.

ვფიქრობთ, პირველადად ის ტექსტები უნდა მივიჩნიოთ, სადაც წარმოდგენილია ღმერთი, რომელიც მფარველობს 363 ხელობასა და, გადმოცემათა უმეტესობით, მჭედლად მიიჩნევა. ,,სუმოში სუმონეჩი დო სუმი ხელუაში გორჩქინუ ღორონთი, წმინდა სოლომონი, ხე დო ხუჯი ქომინწყი, მა დო ჩქიმი სქუალეფც ნაქიმინა გამიმართი, თაში მორძგვიშე ქუდომირინეე'' (363 ხელობის გამჩენო ღმერთო, წმინდა სოლომონ, ხელ-მხარი მომიმართე, მე და ჩემს შვილებს ნაქნარი გაგვიმართლე, ასე მარჯვნივ გვატარე) (თსუფა 21288, მთხრობელი მ.კვირტია, დაახლ.1970-იანი წწ). წელიწადში 365 (366) დღეა, ტექსტებში კი მუდმივად იხესნიება 363 ხელობა. რა იყო დანარჩენი სამი? გადმოცემის მიხედვით, სამი შეუძლებელი ხელობა არსებობდა: 1)ზღვაზე ხიდის გადება, 2) ცისთვის კიბის მიდგმა, 3) ქვედა საცვლის აღმა გახდა (იქვე). ამრიგად, რჩებოდა 363 ხელობა, თითოეული კი შეესაბამებოდა წლის თითო დღეს. სამეგრელოში დღესაცაა შემორჩენილი გამოთქმა: ,,კურთაშ ეშე მონწყუმა'' (საცვლის აღმა გახდა), რაც შეუძლებელი საქმის გაკეთებას გულისხმობს და დამუქრების ფორმულაა.

როგორც ტექსტებიდან ჩანს, 363 ხელობის შემქმნელი ღმერთი მჭედელია და მას სოლომონი ჰქვია. ბიბლიურ სოლომონს აქვს თავისი, შეიძლება ასეც ვუწოდოთ - ,, ხალხური ბიოგრაფია''. სხვა ეპიკურ გმირთა მსგავსად, სოლომონის წარმომავლობაც ბურუსითაა მოცული. გადმოცემა გვიამბობს, რომ იგი განათლებული კაცი ყოფილა. მისი ყველას სჯეროდა და სწამდა; მან იცოდა, როდის ამოვიდოდა მზე და როდის ჩავიდოდა მთვარე (თსუფა 12392, მთხრობელი დ.გეგელია,1972). სოლომონი თითქმის არასდროს არაა მარტო, მას გვერდით უდგას ქრისტე. ერთ-ერთ ლეგენდაში, სადაც სოლომონი აღარაა მჭედელი, ქრისტეს მხსნელად გვველინება. მჭედლობა ამ გადმოცემაში უკვე ეშმაკის ხელობაა და ეშმაკი მჭედელს 5 ლურსმანს აკეთებინებს, რათა ქრისტე ამ ლურსმნებით დააჭედონ. სოლომონი წყევლის მჭედლებს და ამის შემდეგ ისინი კვირა დღეს აღარ მუშაობდნენ. უეჭველია, აქაც მჭედლობის საეშმაკო ხელობად გადააზრებასთან გვაქვს

საქმე, რომელზეც, სავარაუდოა, რომ მნიშვნელოვანი გავლენა უნდა მოეხდინა ქრისტეს ჯვარცმის სახარებისეულ გადმოცემას. ხშირად, მჭედლობა იმიტომ ცხადდება საეშმაკო საქმედ, რომ მჭედლები ქრისტეს ჯვარცმისთვის ჭედავენ ზედმეტ ლურსმანს, ამ ლურსმანს ხან სოლომონი ხედავს და წყევლის მჭედლებს, ხან კი ბავშვები იპარავენ და ამით ქურდები, როგორც გადამრჩენლები, დალოცვილები ხდებიან ; ქურდობა, ხშირად, საკრალურ ხელობადაა მოაზრებული; შევნიშნავთ, რომ ღვთაებრივი ქურდის უმაღლეს სახეს წმინდა გიორგი წარმოადგენს, მისი ცნობილი ეპითეტია- ხარიპარია გიორგი. სხვა ამბით, სოლომონი გადასცემს თავის წმინდა ხელობას სხვებს და ადამიანებს ასწავლის, როგორ გამოიყენონ იგი (ხანაც ქრისტე ასწავლის სოლომონს) . საინტერესოა, რომ სოლომონს ენაცვლება წმ. გიორგი, როგორც მჭედლობის მფარველი და ამინდის გამგებელი:,,წმ. გიორგი ქრისტეს მოციქული იყო, ამბობენ, რომ იგი თეთრ ცხენზე იჯდა, სეტყვას, გრგვინვას ეს ღმერთი მოიყვანდა..'' (თსუფა 12572,მთხრობელი ლ.ბერიშვილი,1972). გადმოცემის მიხედვით, წმ. გიორგის ჰყავდა მჭედელი, რომელიც რკინისგან სხვადასხვა ნივთს უჭედდა. როცა სეტყვა ხშირი იყო, რკინა ბევრი იხარჯებოდა. სამღვდელოება ხალხს არწმუნებდა, რომ წმ. გიორგის მიერააო წაღებული რკინა (თსუფა 12579, მთხრობელი ალ. ბერიშვილი,1972); წმინდა გიორგი წელიწადში ერთხელ მოდიოდა სამჭედლოში და მიჰქონდა ჯვრისმაგვარი რკინები, რომელსაც შემდეგ მეხად აგდებდა. ხალხი ევედრებოდა მჭედელს, არ გაეკეთებინა რკინები, ილოცებდნენ მისთვის (თსუფა 12368,მთხრობელი დ.გეგელია, 1972). გიორგი აღმ. მთიანეთის ანდრეზის მიხედვით, ლაშქრობს ქაჯავეთში და სამჭედლოზე ცხენის ნატერფალს ტოვებს. ხეხუჯობის მსგავსი რიტუალი ცნობილი იყო აფხაზებთანაც და მას ,,ხეჩხვამას'' უწოდებდნენ. სვანეთში ახალი წლის წინა ღამეს ტარდებოდა ,,შეშხუამი''; ,,ხეჩხვამის" რიტუალში მნიშვნელოვანი იყო

მთვარის ფორმის სარიტუალო პურები, ხოლო სვანეთში ლემზირზე გამოიხატებოდა მთვარე. ნ. ანთელავას მიხედვით, აფხაზებში სამჭედლო უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე ეკლესია. სამჭედლო ნაგებობები, ხშირად, მხოლოდ ლოცვისთვის იყო განკუთვნილი (ღვთაება შაშვისთვის); აქვე ხდებოდა მსხვერპლშეწირვა; სასამართლო საქმის წარმოება, ხატზე გადაცემა და ა.შ. აღმოსავლეთის კედელთან ჩამარხული ჰქონდათ საზედაშე ქვევრი ,,ახაფშა''. შაშვი, ღვთაება ანცვის შემდეგ , მოიაზრებოდა ყველაზე ძლიერ ღმერთად და მის

სახელზე, წელიწადში ერთხელ, ახალი წლის წინა ღამეს ლოცულობდნენ . 31 დეკემბერს იკვლებოდა ღორი, გოჭი, მამალი. ცხვებოდა ,,აჩაშვი'' _ შაშვის პური. მჭედლის (ან შაშვის კულტმსახურის) სახლში შეიკრიბებოდნენ, მოიყრიდნენ მუხლს სამჭედლოში და მჭედელი აანთებდა 7 სანთელს: ,,დიდო, ღმერთო შაშვო, რომელსაც გექვემდებარება 7 ხატი და რომელსაც გენთება 7 სანთელი, გესმის? ჩვენი წინაპრების მსგავსად, შესაწირთან ერთად მორჩილად ვდგავართ შენს წინაშე და შეგთხოვთ, მიიღო ჩვენგან ეს მსხვერპლი და იყო მფარველი ოჯახში, სახლს გარეთ, გზაში, ტყეში, წყალსა და ხეზე…ნუ მოგვაკლებ წყალობას… შემდეგ გრდემლზე დაჰკრავდა კვერს: გესმის? ყველნი ერთად იმეორებდნენ: ''გესმის?'' (ანთელავა 2006:109). შაშვი უფრო მრავალფუნქციური ჩანს, ფაქტობრივად, მას ყოველგვარი ხიფათისაგან დაცვა შეუძლია . შაშვი იფარავს 7 ხელობას, სოლომონი 363-ს; შაშვიც დაკავშირებულია ღორთან და მჭედლობასთან. სახელს ,,შაშვ'' (შასშე, შესშე) უკავშირებენ სვანურ ,,შეშხუამს''. სვანური ტერმინისთვის ამოსავალი უნდა იყოს პარალელური ფორმა ,,ჲშხუამ'', ,,ეშხუამ'', რაც ტახის დაკვლას უნდა ნიშნავდეს (ძვ. ქართ. ეშ, ეშუ _ტახი). ნ. ანთელავა ყურადღებას მიაქცევს, აგრეთვე, მეთვრამეტე საუკუნეში ფიქსირებულ ტერმინს ,,sach'' (სამხრ. დას. აფხაზ.) და ,,suchoch'' (ჩრდ. აღმ. აფხაზეთი, ყაბარდო) _ რაც ნიშნავს უფალს. ნ. ჯანაშია ,,ხეჩხუამობას'' _,,ღეჯხვამადან'' მომდინარედ თვლიდა (ღორის ლოცვა; სვანურადაც იგივე _,,შეშხამ'').

როგორც ვხედავთ, მჭედლობას განსაკუთრებული დატვირთვა ჰქონდა კავკასიელებისთვის. რკინა წარმოადგენდა მინიშვნელოვან ლითონს ქართველებისთვის. ნ. მარის აზრით ,,რკინა'' ან ,,კინა'' წარმოადგენს ლაზებისა და ჭანების ტომობრივ სახელწოდებას, რასაც ადასტურებს ბიბლიური ტომობრივი ეთნონიმით _ ,,ტუბალკაინი'', რომელიც ყოფილა კვერით ხურო, მჭედელი რკინისა და რვალისა.. მკვლევარი, აგრეთვე, იმოწმებდა ენობრივ მასალასაც: ქართ. ტერმინი ,,რკინა'' (კინა) ნიშნავს ცას. სამშაბათს ჭანურად ჰქვია _ერკინაშხა (ცის დღე); მეგრულად _თახაშხა; ამავე რანგში დგას სომხური ,,ერკინ'. მჭედლობის ღვთაების ატრიბუტია სამჭედლო კვერი და მეხი (გავარვარებული რკინის ლახვარი); მცირე აზიული ღვთაება (ცისა და სინათლის, ქუხილისა და ელვის) ტეშუბ-თეშუფი გამოიხატება შემდეგნაირად: კლდის დიდ მწვერვალზე დგას და ერთ ხელში ბორძალი, მეორეში _კვერი უჭირავს. მეგრელთა წარმოდგენითაც, წმ. გიორგის აქვს

რკინის გავარვარებული ფორმები და მეხისმსროლელია. მკვლევარ შალვა ამირანაშვილის აზრით,თეშუბის კულტი, შესაძლოა, ქართველებშიც იყო გავრცელებული. ჩერქეზების რკინისა და იარაღების მფარველს ჰქვის ,,ტლებშ''; აფხაზებში _აჟარუ (ა-ჟი-ი;), ,,ოქროსხელიანი''. მისი მუხლები ფოლადისაა და ერთი მუშტი რკინის უროა, მეორე _ მარწუხი, მუხლი _გრდემლი, აფხაზურად აჟან ნიშნავს ცას; დახლოებით იმავე გარეგნობით იხატება მეგრული ტექსტების მჭედელი სოლომონი,რომლესაც ზოგჯერ გიორგი მეხთამსროლელი ენაცვლება.

საინტერესოა, რომ მკვლევარი შ.ამირანაშვილი სვანური და მეგრული თქმულებების სოლონს, სოლომონს უკავშირებს ამირანის მითს. უფრო სწორად, მამის სახელს _სირას (ხან ცალკეა, ხან -კომპოზიტია). ძირი ,,სირ'' _შუმერულად სინათლეს, ცეცხლის გზნებას ნიშნავს . ერთ-ერთი გადმოცემის მიხედვით, ამირანი თავად არის მჭედელი და ებრძვის კიდევაც მათ. ამირანს ქრისტე და 365 მჭედელი პალოზე მიაბამს. აქ 365 მჭედელს მფარველობს ქრისტე. რიცხვი 363(365) სხვადასხვა ვარიაციებით (ხელობათა, დღეთა, მჭედელთა რაოდენობის აღმნიშვნელი) მტკიცედ უკავშირდება მჭედლობასა და მჭედლობის ღვთაებას.

ამგვარად, ამ რიტუალმა, რომელიც იყო მჭდელობის და მოგვიანებით მხოლოდ ხელ-მხრის სალოცავის ვიწრო სახე მიიგო, შემოგვინახა რთული და მრავალფეროვანი წარმოდგენები მჭედლობის ღმერთის შესახებ, რომლის დღეობაც საზამთრო ციკლის დღესასწაულებში შედიოდა.

დამოწმებანი:

1. აბაკელია 1997: აბაკელია ნ. სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში. თბილისი: საქ.მეცნ.აკად.ისტორიისა და ეთნოგრაფ. ინ-ტი, 1997.

2. ამირანაშვილი 1961: ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია. თბილისი: გამომცემლობა ,,მერანი'',1961.

3. ანთელავა 2006: ანთელავა ნ. აფხაზური მითები,რიტუალები,სიმბოლოები. თბილისი, 2006.

4. კაკაბაძე 1979: კაკაბაძე ც.; ჯალაბაძე გ. მჭედლობა სამეგრელოში. მასალები სამეგრელოს

ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის. თბილისი: გამომცემლობა ,,მეცნიერება'', 1979.

5. კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2008

6. მაკალათია 1941: მაკალათია ს. სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია. თბილისი: 1941.

7. მაკალათია 1938: მაკალათია ს. ჯეგე-მისარონის კულტი ძველ საქართველოში. თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა, 1938.

8. ღამბაშიძე 2004: ღამბაშიძე ნ. ახალწლის დღეობათა ციკლი აღმოსავლეთ საქართველოში. თბილისი: გამომცემლობა ,,მემატიანე'',2004.

9. ცანავა 1990: ცანავა აპ. ქართული ფოლკლორის საკითხები (მეგრული მასალების მიხედვით).

თბილისი: თსუ-ს გამომცემლობა, 1990

10. თსუ ფა. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფოლკლორისტიკის კათედრის ფოლკლორული არქივი:

12368: ჩამწ.კარგარეთელი ც. მთქმელ. დავით გეგელია,მარტვილი,სოფ.სალხინო,1972.

12392: ჩამწ.კარგარეთელი ც. მთქმელ.დავით გეგელია,მარტვილი, სოფ. სალხინო, 1972.

12424: ჩამწ.კარგარეთელი ც, მთქმელ.ვახა წულაია, მარტვილი, სოფ. სალხინო, 1972.

12572: ჩამწ.ბერიშვილი ჯ; მთქმელ.ლონგინოზ ბერიშვილი,მარტვილი,სოფ.სალხინო,1972.

12579: ჩამწ. ბერიშვილი ჯ; მთქმელ. ალექსანდრე ბერიშვილი, მარტვილი, სოფ.სალხინო,1972.

21288: ჩამწ. გახარია დ; მთქმელ. მამანტი კვირტია, დაბა ჩხოროწყუ (წელი არაა მითითებული,

სავარაუდოდ 70-იანი წლები).__

არჩილ წერედიანი

აბსურდის დრამა

XX საუკუნის 50-იან წლებში აბსურდის დრამის გაჩენას ჰქონდა უამრავი წინაპირობა. ამ მხრივ განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია იმ ფილოსოფიური კონცეფციის განხილვა, რაზე დაყრდნობითაც წარმოიშვა სრულიად ახალი ტიპის ლიტერატურა, კონკრეტულად დრამატურგია. ერთ-ერთი პირველი, ვინც ადამიანის ცხოვრება მუდმივ ტანჯვად მიიჩნია, ეს არის გერმანელი ფილოსოფოსი არტურ შოპენჰაუერი. ის ამბობს, რომ ბედნიერება ადამიანისთვის მიუღწეველი რამ არის, ვინაიდან ნებისმიერი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების შემდეგ ჩნდება ახალ-ახალი სურვილები და ეს პროცესი დაუსრულებელია. ამას გარდა, რომ ადამიანი იტანჯება კონკრეტული მიზნის მიღწევამდე, არც ეს მიზნის მიღწევა მოჰგვრის შვებას, რადგან ამის შემდეგ იმედგაცრუება ეუფლება. მაშინაც კი, თუ ადამიანი ყველა მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას შეძლებს და არ გაუჩნდება ახალი, მას მოწყენილობა დატანჯავს. აქედან გამომდინარე, შოპენჰაუერი ადამიანს აყენებს არსებობა-არარსებობის დილემის წინაშე. დანიელი ფილოსოფოსი ს. კირკეგორი ამ მოჯადოებული წრიდან გამოსავალს რწმენაში, რელიგიაში ეძიებს. ამის საპირისპიროა ფრიდრიხ ნიცშეს პოზიცია, რომელიც მიიჩნევს, რომ სამყარო აღსავსეა სიყალბით და ადამიანი უნდა შეეცადოს დადგეს ყველაფერზე მაღლა, მათ შორის ღმერთზეც, რომელიც თავის “ესე იტყოდა ზარატუსტრა”-ში მკვდრად გამოაცხადა კიდეც. ჟან-პოლ სარტრმა ნიცშეს ეს ფრაზა განიხილა, როგორც გათავისუფლება გარდუვალობისგან, ღმერთისგან. მისთვის ღმერთის სიკვდილი აუცილებლად არ ნიშნავს მის არარსებობას, არამედ იმას რომ ადამიანი “გადაგდებულია”, მიტოვებულია. სარტრი ამბობს : “ ღმერთი რომ კიდევაც არსებულიყო, ის ვერაფერს შეცვლიდა.” ადამიანი თავისუფალია, მაგრამ ეს არის სასჯელიც. “ თუ ღმერთი არ არის, ჩვენ არა გვაქვს არავითარი თვალსაჩინო მორალური ღირებულება, რომელიც გაამართლებდა ჩვენს საქციელს. ასე რომ ჩვენ არა გვაქვს არც გამართლება და არც მიტევება.” სამყაროში “ერთხელ გადაგდებულს” ყოველგვარი ორიენტირის გარეშე პასუხი მოეთხოვება ყველაფერზე. ალბერ კამიუ ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ადამიანის არსებობა

მთლიანად ფუჭი შრომაა, მას არანაირი შედეგი არ მოჰყვება. ამის გამოსხატავად კამიუს მოჰყავს სიზიფეს მითი. სიზიფეს მისჯილი აქვს მთაზე ააგოროს ლოდი, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს, ვინაიდან ბოლო მომენტში მას ლოდი ისევ ქვემოთ უგორდება და ასე გრძელდება უსასრულოდ. ასეა ადამიანის ცხოვრებაც, მის ირგვლივ გამუდმებით ყველაფერი მეორდება, ის ყოველდღე ხელახლა იწყებს ცხოვრების სიმძიმის ზიდვას, საიდანაც გამოსავლად, ერთი შეხედვით, მხოლოდ სიკვდილი ჩანს. ალბერ კამიუს მიხედვით, აბსურდული მდგომარეობიდან გამოსავალი რამდენიმე სახის შეიძლება იყოს : პირველი და ყველაზე მარტივია თვითმკვლელობა, მეორე ე.წ. "დონ ჟუან"-ის გზა და მესამე გზაში კი იგულისხმება, რომ ადამიანმა ბოლომდე უნდა შეინარჩუნოს რაციონალური აზროვნება და ცივი გონებით, განსჯით მიუდგეს შექმნილ მდგომარეობას, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ცდაც უსათუოდ განწირული აღმოჩნდება. სწორედ ამაში მდგომარეობს სამყაროს აბსურდულობით გამოწვეული ტრაგიზმის განცდაც: ერთი მხრივ _ სამყარო, რომელსაც საზრისი არ გააჩნია და მეორე მხრივ _ ადამიანი, რომელიც ეძიებს ამ საზრისს, ყოველგვარი საყრდენისა და ორიენტირის გარეშე. კამიუს, გარკვეულწილად, მაინც შემოაქვს პოზიტივი : სიზიფეს შრომა, მართალია, ფუჭია, აბსურდულია, მაგრამ გარკვეული დროის შემდეგ ის აცნობიერებს ამას და ხდება უფრო ძლიერი, ვიდრე ის ქვა, რომელსაც მიაგორებს. სიზიფეს შრომასავით ფუჭი და დაუსრულებელია აბსურდის დრამის პერსონაჟთა არსებობაც. სწორედ ამაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ პიესები ხშირად ისევე მთავრდება, როგორც დაიწყო, მაგალითად: ეჟენ იონესკოს "მელოტი მომღერალი ქალი", "გაკვეთილი", სამუელ ბეკეტის "გოდოს მოლოდინში" და ა.შ. ბეკეტთან კი ხშირად დიალოგები და სიტუაციებიც მეორდება. ეს ჩაკეტილი წრეა, საიდანაც გამოსავალი არ ჩანს. მართალია, კამიუ ადმიანებს მოუწოდებს რაციონალური აზროვნებისკენ, მაგრამ არც ბეკეტს და არც იონესკოს ამისი არ სწამთ. მათ პიესებში მეტყველებას აღარ აქვს ის ფუნქცია, რაც ტრადიციულ თეატრს. აქ ენა აღარ არის კომუნიკაციის საშუალება. ხშირად ის იმდენადაა დეკონსტრუირებული და დაშლილი, რომ მაყურებელსაც უძნელდება მისი აღქმა. " მეტყველების კრიზისი" უმეტესად კომიკურად აღიქმება. სიცილს იწვევს მაყურებელში გაუგებარი მეტყველება და შეუსაბამო დიალოგები. მსგავსი ტიპის კომიზმი ჯერ კიდევ მოლიერთან გვხვდება, მაგრამ განსხვავება ისაა, რომ თუ მოლიერი იცინის

კონკრეტულ ადამიანზე, მის ნაკლოვანებაზე, იონესკო ზოგადად ადამიანს დასცინის. “მეტყველების კრიზისმა” კომიკურთან ერთად შეიძლება ტრაგიკული განცდაც გამოიწვიოს, მაგალითად, ბეკეტთან ხშირად სიტყვების ადგილს დუმილი იკავებს. აქ ტრაგიკული და კომიკური ისე ახლოს დგას ერთმანეთთან, რომ მათ შორის მიჯნის განსაზღვრა ჭირს. ზოგჯერ ერთი და იგივე ფრაზა აცინებს მაყურებელს, მაგრამ ამავე დროს უაღრესად ტრაგიკულადაც შეიძლება აღიქმებოდეს. მეტყველება აქ თვითმიზანია. პერსონაჟები საუბრობენ არა იმისთვის, რომ რაღაც აზრი გამოთქვან, არამედ იმისთვის, რომ ამ საუბრით შეავსონ სიცარიელე. ასეთ პირობებში სიტყვა უკვე საგნად იქცევა. ბეკეტი, ჩემი აზრით, დასცინის კიდეც ადამიანის მიერ სამყაროს რაციონალურად, გონების გზით შემეცნებას. ეს დამოკიდებულება კარგად ჩანს ლაკის მონოლოგში (“გოდოს მოლოდინში”), რომელიც თავის ფიქრებს (ამ პიესაში ხომ მხოლოდ მას შეუძლია “ფიქრი”) ხმამაღლა გადმოსცემს. მაყურებელში იქმნება მოლოდინი, რომ ის მაინც იტყვის რამე ისეთს, რაც გზის მაჩვენებელი შეიძლება იყოს, მაგრამ ამაოდ. მისი სიტყვა ყოვლად გაუგებარი და ქაოსურია. ზუსტად ასევეა ეჟენ იონესკოს “სკამების” შემთხვევაშიც, ნაწარმოების ფინალში ქადაგი, რომელსაც ასე ელიან პიესის გმირები, ყრუ-მუნჯი აღმოჩნდება. მსგავსი დამოკიდებულება გასაგებიცაა, ვინაიდან ეს არ არის ის თეატრი, სადაც პერსონაჟის პირით მაყურებელმა რაიმე ჭეშმარიტება უნდა შეიტყოს. სწორედ ესაა ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორი, რაც აბსურდის თეატრს განასხვავებს ტრადიციული თეატრისაგან. იონესკო ამბობს : “ერთ-ერთი მიზეზი, რატომაც არ მომწონს რეალისტური თეატრი ეს არის მისი იდეოლოგიურობა. ის იტყუება არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ჯერ არავის უთქვამს რა არის რეალობა, არამედ იმიტომაც, რომ რეალისტი ავტორი ცდილობს მაყურებელი რამეში დაარწმუნოს, რამე დაუმტკიცოს და გადაიბიროს ერთი რომელიმე იდეოლოგიის მხარეს.” თავად სიტყვაც, რომელმაც უნდა გადმოსცეს აზრი, უკვე გარკვეული დოზით შეიცავს ტყუილსაც. აბსურდის თეატრის მიზანი არ არის სიტყვებით გადმოცემა, არამედ ჩვენება. ბეკეტის პიესებში გამეფებულია სიცარიელე, როგორც გარე, ასევე მოქმედ გმირთა სულიერ სამყაროშიც. აქ ვერ შევხვდებით ფსიქოლოგიზმს. მათ არაფერი აქვთ სათქმელი, მაგრამ მაინც საუბრობენ იმისთვის, რომ ეს სიცარიელე შეავსონ. სიცარიელის განცდას ქმნის მეტყველების კრიზისი, მინიმალისტური დეკორაციები, პერსონაჟთა მცირე რაოდენობა და

ა.შ. მისი პერსონაჟები უსუსურნი ჩანან და მოლოდინის გარდა მათ არაფერი შეუძლიათ. ამ უსუსურობაზე მიუთითებს ისიც, რომ ბეკეტის პერსონაჟების უმრავლესობას გარკეული ფიზიკური ნაკლი აქვს: პოცო ბრმავდება, ლაკი მუნჯი ხდება (“გოდოს მოლოდინში”), ჰამიც ასევე ბრმაა, კლოვი კი ერთ ადგილზე ვერ ჩერდება და დაჯდომას ვერ ახერხებს (“თამაშის დასასრული”). ბეკეტის სამყაროში რამე უკეთესის მოლოდინი უაზრობაა, რადგან დრო აქ ფუჭად გადის, უფრო სწორად, არც იძვრის, თითქოს ერთი წამია გაყინული. არც არავინ მოდის და არც არავინ მიდის, არაფერი ხდება. ეს არ ნიშნავს, რომ მხოლოდ აწმყოა ასეთი, დრო მთლიანობაში ცარიელი კალაპოტია. “გოდოს მოლოდინში” პერსონაჟები რამდენჯერმე იხსენებენ წარსულს, მაგრამ არა იმიტომ, რომ უკეთესად იყვნენ, არამედ იმიტომ, რომ მაშინ ჰქონდათ თვითმკვლელობის საშუალება, ახლა კი აღარ აქვთ (თოკი, რომლითაც თავის ჩამოხრჩობას აპირებენ, წყდება). აბსურდის ელემენტებს მრავლად ვხვდებით ჯერ კიდევ ა. ჩეხოვის შემოქმედებაშიც, მაგრამ ბეკეტისგან განსხვავებით აქ აბსურდული მხოლოდ აწმყოა, რადგან პერსონაჟები წარსულში მაინც გრძნობდნენ თავს კარგად. დროის გაგებას ბეკეტის შემოქმედებაში, ჩემი აზრით, კარგად გადმოსცემს პოცოს სიტყვები: “ დროს ნუ დავემდურებით, ავად ნუ მოვიხსენებთ. ეს დრო წინა სხვა დროებზე უფრო დაღუპული არაა. მაგრამ ნურც კარგად მოვიხსენებთ.” სხვა ადგილას კი უფრო ტრაგიკულად ამბობს სათქმელს, უკვე დაბრმავებული: “ სიცოცხლეს მიწამლავთ თქვენი დროის დაზუსტებით. ეს უაზრობაა!... ერთ დღეს _ თქვენ ეს არ გყოფნით? _ ერთ დღეს, რომელიც ათას სხვა დღეს ჰგავს, ის დამუნჯდა (ლაკი), ერთ დღეს დავბრმავდი მე. ერთ დღეს ჩვენ დავყრუვდებით, ერთ დღეს დავიბადეთ, ერთ დღეს მოვკვდებით, იმავე დღეს, იმავე წამს.” ასეთი მარტოსულობის დროსაც კი ბეკეტის პიესების პერსონაჟებს შორის არის მუდმივი კონფლიქტი. მაგალითად : ვლადიმირი და ესტრაგონი, ისევე როგორც _ ჰამი და კლოვი, ცდილობენ ერთმანეთს დაშორდნენ, მაგრამ ამას ვერ ახერხებენ, უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ეშინიათ მარტო დარჩენისა გაუგებარი სამყაროს პირისპირ. სამუელ ბეკეტის “გოდოს მოლოდინში” იძლევა საშუალებას მასში გარკვეული სიმბოლოები დავინახოთ. ამას ხშირად აკეთებენ კიდეც, ეძებენ ბიბლიურ მოტივებს, ცდილობენ პიესის ქრისტიანული თეოლოგიის კუთხით განხილვას, თუმცაღა თავად ავტორი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა მსგავს მიდგომებს. მიუხედავად ამისა, პიესაში

ზოგიერთი ფრაზა თუ სიტუაცია ბიბლიას აშკარად მოგვაგონებს. ავტორი მთლიანად არ ხსნის ტექსტს და ამას თავად მკითხველს მიანდობს. ზოგიერთი კრიტიკოსი გოდოში გულისხმობს ღმერთს, გამომდინარე ინგლისური სიტყვიდან Gოდ. მეორე ნაწილი კი მასში სიკვდილის მოლოდინს ხედავს. ამ კითხვაზე თავად ბეკეტი ასე პასუხობს: " ეს რომ მცოდნოდა, აუცილებლად პიესაშივე გეტყოდით." პიესა, შესაძლოა, ყველამ თავისებურად გაიაზროს: "იქ, სადაც ერთდროულად გვაქვს სიბნელე და სინათლე, ბევრი რამ აუხსნელი დაგვრჩება. ჩემი პიესების გასაღებია ,,იქნებ", ,,შესაძლოა". (ბეკეტი) იმას, რომ ბეკტის თეატრი არის ძალიან ორიგინალური და ახლებური თავისი ფორმის თვალსაზრისით, ავტორი თავისებურად ხსნის. ერთ-ერთ წერილში ის ასე მიმართავს Hჰაროლდ პინტერს : " ერთხელ საავადმყოფოში მოვხვდი. მეზობელ პალატაში იწვა კაცი, რომელიც ყელის კიბოთი კვდებოდა. სიჩუმეში მისი გაუთავებელი ყვირილი მესმოდა. აი, ჩემი შემოქმედების ერთ-ერთი ფორმა." აბსურდის დრამა ბევრ რამეზე დააფიქრებს მკითხველს, კიდევ ერთხელ შეახსენებს ზოგადადამიანურ, ეგზისტენციალურ კითხვებს, მაგრამ ის არ ისახავს მიზნად ამ პრობლემების გადაწყვეტას. "ჩემს პიესებს სამყაროს გადარჩენაზე პრეტენზია არ გააჩნია" _ ამბობს იონესკო. დიდი მწერლობის ამოცანაც ხომ მხოლოდ კითხვების დასმაა, რომელზეც პასუხები თავად მკითხველმა უნდა ეძიოს.

დამოწმებანი:

1. სარტრი 2006: სარტრი ჟ.პ. ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია. თბ.,ჯეოპრინტი, 2006.

2. კამიუ 1942: А.Камю. Миф о Сизифе.
იხ.(http://fege.narod.ru/librarium/camus.htm)

3. შოპენჰაუერი 1994: შოპენჰაუერი ა. ცხოვრებისეული სიბრძნის აფორიზმები.
თბ. : ლომისი, 1994

4. იონესკო 1988: Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? (Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?») Театр абсурда. Сб. статей и публикаций. СПб., 2005, с. 191-195

ნათია ხურცია

ნიცშეანური ნაკადი გერმანულენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში

(შტეფან გეორგეს პოეზიის მიხედვით)

გამოჩენილმა გერმანელმა ფილოსოფოსმა ფრიდრიხ ნიცშემ (1844-1900) სამყაროსა და ადამიანის

ანთროპოლოგიური არსის ახლებური გააზრებით დიდი გადატრიალება მოახდინა დასავლეთ ვროპულ კულტურასა და აზროვნებაში. ნიცშესსიცოცხლის ფილოსოფია უკუაგდებს ღმერთის ეგზისტენციასა და ადამიანის სულის უკვდავებას: ხოლო საიქიო სრულიად დაფარულია ადამიანისაგან, იგი უკაცო, უადამიანო ქვეყანაა, ზეციური არარაობაა. ეს "საბრალო ადამიანები" კი, "საპყარნი არიან, რომელთაც მათმა მხსნელმა ხუნდები დაადო ცრუ ღირებულებათა [ნიცშე 1993: 71]. ნიცშესთვის მისაღებია მეტაფიზიკური რეალობა, მხოლოდ როგორც ბუნების და კაცობრიობის სასიცოცხლო ძალთა იერარქია (ე. წ. ძალაუფლების ნება), იგი ფილოსოფიის სახელით ომს უცხადებს პოზიტივისტურ მეცნიერებებს, რომლებიც მოვლენათა მხოლოდ გარეგან მხარეს აქცევენ ყურადღებას და ცხოვრების, ამ შემთხვევაში სასიცოცხლო ძალების კანონებით შებოჭვას ლამობს. ნიცშე ახორციელებს მე–19 საუკუნის ანტირელიგიურ ტენდენციას და აფუძნებს უსაზრისო, უმიზნო სამყაროს ღმერთის გარეშე: "ცხოვრება არარაობაა, ხოლო ჩვენი შემეცნება კი ბიოლოგიური ფანტასმაგორია და ფალსიფიკაცია" [ნიცშე 1993: 9], – ასეთია ნიცშეს ფენომენალიზმი. შედეგად, ნიცშე ამაოდ ცდილობდა ისეთი ავტორიტეტის გამონახვას, რომელიც ჩაანაცვლებდა დამხობილ ღმერთს. ნიცშეს ფილოსოფიის ძირითადი დებულებები გადმოცემულია მის ერთ–ერთ უმთავრეს ფილოსოფიურ თხზულებაში "ასე ამბობდა ზარატუსტრა," რომელმაც დიდი გავლენა იქონია შემდგომი თაობების მოაზროვნეებსა და მწერლებზე. თითქმის ყველა მოვალედ რაცხდა თავს, გამოხმაურებოდა იმ კითხვებს, რომლებიც ნიცშემ დასვა პირველად: ღმერთის სიკვდილმა, ძალაუფლების ნების, ტრაგიკული ჰეროიზმის, ზეკაცის კულტმა და ანტიკური სამყაროთი დაინტერესებამ გულგრილი ვერ დატოვა ვერცერთი შემოქმედი. ყველაზე მეტად კი ნიცშეს გავლენა, ცხადია, მოდერნისტ ავტორებზე აისახა. ნიცშეს ფილოსოფიის დებულებები ერთ–ერთმა ყველაზე ღრმად გერმანული სიმბოლიზმის მნიშვნელოვანმა

წარმომადგენელმა, შტეფან გეორგემ (1868–1933) გაიაზრა. შტეფან გეორგეს ნიცშეს ფილოსოფიაში პირველ რიგში ხიბლავდა ზეკაცის იდეა და შემოქმედებისა და ყოფიერების დიონისურ საწყისებზე დაფუძნება, რასაც ნიცშე ჯერ კიდევ თავის პირველ ნაშრომში “ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“ ქადაგებდა. მის პოეზიაში ასევე მნიშვნელოვანია ნიცშესეული ღმერთის სიკვდილის გააზრება და გადააზრება. სწორედ ამ პრობლემატიკას ეძღვნება შტ. გეორგეს ერთ–ერთი ლირიკული კრებული “ალგაბალი”(1892). ამ მითიური რომაელი იმპერატორის პერსონაჟში თავს იყრის გეორგესეული ზეკაცის ვიზიონები. “ალგაბალში” შესულ ლექსებში ძირითადი თემაა სამყაროს რაობა, მშვენიერების კულტი, ღვთის მისტიკურ–პოეტური განცდა, ზეკაცის იდეა. აღნიშნული კრებული ღმერთის სიკვდილის, ანტიკური საბერძნეთის კულტურის გაიდეალების, გმირობის (ნიცშეს მიხედვით ”ლომობის”), მიწიერი ცხოვრების მშვენიერების თემატიკას ეძღვნება. სამყარო ამოუცნობია და იდუმალი, საოცრად ლამაზი:

Die ströme die in den höheren stolen
Wie scharlach granat und rubinen spruhten
Verfarben sich blasser im niederrollen
Und fliessen von nun ab wie rosenbluten.

(მდინარეები, რომელთა ფართო მოსასხამიდან ძოწები და ლალები იფრქვევა, ფერს იცვლიან და მიედინებიან, როგორც ვარდების სისხლი) [გეორგე 2000: 45].

გეორგეს პოეზიაში ხელოვანი/პოეტი ფუძნდება, როგორც მშვენიერების კულტის მსახური. ამიტომაც, იგი ერთმანეთში ჰარმონიულად უნდა ათავსებდეს დიონისურ და აპოლონურ საწყისებს. ძველი ბერძნული მითოლოგიის ლხენის ღმერთი ყველაფერ ამქვეყნიურის, ლხენის, ექსტაზის, ღვთაებრივი შეშლილობის საწყისია. დიონისური ადამიანი მოქმედებს თავისი ინსტიქტებით და არა გონებით. შტ. გეორგე დიონისურობის ესთეტიზებას ახდენს და მასთან დიონისური ქაოსი, ინსტიქტების თავისუფლება სიმბოლურად შემოქმედებითი გენიის მაქსიმალურ გამოვლენაზე მიანიშნებს. შემოქმედებითი გენიის თავისუფლება კი ზოგჯერ სიგიჟის ზღვარს სცდება, მაგრამ რომ არა ეს სიგიჟე გენიისა, ვერ შეიქმნებოდა შედევრები. როგორც გონის ისტორიიდანაა ცნობილი, ანტიკური საბერძნეთის კულტურას და მის იდეალებს დაუპირისპირდა ქრისტიანობა, რომელმაც ახალი ზნეობრივი კოდექსები შემოიტანა. თუ ანტიკური სამყარო სხეულის ყოველგვარ მოთხოვნილებას

თავისუფლებას ანიჭებდა, ქრისტიანული მორალი ერთგვარ ჩარჩოებში აქცევდა ყველაფერს: სული “იყო გამხდარი, საზიზღარი და დამშეული; სიმკაცრე იყო მისი ვნება [ნიცშე 1993: 17]. შტ. გეორგეც, იზიარებს რა ნიცშესეულ კონცეფციებს, და აქედან გამომდინარე, იზიარებს რა ანტიკური კულტურის თავისუფალ მორალს, აცხადებს, რომ ცოდვები, რომლითაც გვაშინებენ და მათი თავის არიდებისაკენ მოგვიწოდებენ, არ არსებობს. მაშასადამე, არ არსებობს ცოდვა, რადგან გაურკვეველია არსებობს თუ არა ღმერთი და თუ არსებობს, სად არის იგი: “Schlaft er oder starb er schon?” („ძინავს მას, თუ უკვე გარდაიცვალა?“) [გეორგე 2000: 55]. ნიცშეც ამბობს, რომ “არაა ეშმაკი და არც ჯოჯოხეთი. შენი სული უფრო ადრე მოკვდება ვიდრე შენი სხეული, აღარაფრის გეშინოდეს.”(ნიცშე 1993: გვ:21) მიწის შვილებმა უნდა იმოქმედონ ისე, როგორც საკუთარი სასიცოცხლო ნება, ანუ ძალაუფლების ნება უკარნახებთ – მათ უნდა ილხინონ: “Ihrem jugendlichen Gotte jubelten die erdensöhne” (“თვის ჭაბუკ ღმერთთან ერთად მხიარულობენ მიწის შვილები“) [გეორგე 2000: 56]. ღმერთი აიძულებს ადამიანებს ერთფეროვანი ლოცვების გამეორებას. მშვიდობა იქადაგა ქრისტემ, მაგრამ პოეტის აზრით “ძილმორეულია ეს მშვიდობა.” ღმერთი არ მომკვდარა, იგი უბრალოდ განუდგა ადამიანებს და ამის მიზეზი თავად ადამიანშია, რადგან მან უარყო ღმერთი და დაივიწყა იგი: Euer gebieter ist von euch geschieden Ehe die stadt sich murren vermisst (თქვენი მბრძანებელი თქვენგან განმდგარია, ვეღარ პოულობს წინარე ქალაქს) [გეორგე 2000: 53]. გეორგეს მიხედვით შემოქმედის დანიშნულებაა დაეხმაროს ადამიანს ტრანსცენდენტურთან მიახლოებაში, უშუამდგომლოს ღმერთთან. რა კავშირშია ნიცშეს ზეკაცის და გეორგესეული შემოქმედის კულტი ერთმანეთთან? შტ. გეორგე ზეკაცის იდეის თავისებურ გადააზრებას ახდენს. ნიცშეს მიხედვით, ხელოვნება, ადამიანი და კულტურა მაშინ არის სრულყოფილი, როცა მათში ორგანულად არის შერწყმული დიონისური და აპოლონური საწყისები. ფილოსოფოსის მიხედვით თანამედროვე ადამიანი დიონისურისაგან დაცლილ, ცალმხრივად განვითარებულ კულტურაში ცხოვრობს. სწორედ ამით აიხსნება “ტრაგედიის დაბადების” ავტორის მკვეთრად უარყოფითი პოზიცია თანადროული კულტურისა და ეპოქის მიმართ. თეზისი “ღმერთი მკვდარია” გამოხატავს იმ სიღრმისეულ პროცესს, რომელიც კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში

ხდება. ღმერთის სიკვდილი ნიშნავს, რომ ტრადიციულმა ქრისტიანულმა ღირებულებებმა, რომელიც ორიენტირებს ანიჭებდა ადამიანებს, დაკარგა თავისი ღვთიური ძალა; ადამიანი რჩება თავისი თავის ანაბარა. საჭიროა ღმერთი ჩანაცვლდეს ახალი ძალით. სწორედ აქ აფუძნებს ნიცშე ზეკაცის იდეას, რომელმაც უნდა დაიკავოს ღმერთის ადგილი, გახდეს ძალაუფლების სიმბოლო. ზეკაცი არის ახალი „ბიოლოგიური" სახე, ის უმაღლესი ადამიანია, სრულყოფილი არსება, ამქვეყნიურია, ერთგულია მიწისა, ანუ სიცოცხლისა. იგი იმორალისტია, მისკენ მიმავალი გზა რთულია: ის მოითხოვს უდიდეს მსხვერპლს, უზომო სიძულვილს ყველა ძველი ღირებულებისა და ტრადიციულად გაგებული ბედნიერებისა, სიკეთე–ბოროტებისა, გონებისა. ნიცშესეული ზეკაცი, ანუ სრულყოფილი ადამიანი არის ძალაუფლების, მიწიერი საწყისების, გენიის მატარებელი. ღმერთის სიკვდილის აღიარება იმის მტკიცებასაც ნიშნავს, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედი არის ადამიანი, იგია ყველაფრის ფასმდებელი: "ჭეშმარიტად ძმანო, ადამიანთ თვით შეჰქმნეს თვისი ყოველი სიქველე და ბოროტება. ჭეშმარიტად იგი არავისგან აუღიათ, არ უპოვნიათ, არ ჩამოვარდნილა იგი, ვით ხმა ზეცისა" [ნიცშე 1993: 49]. შტ. გეორგე ზეკაცის იდეის თავისებურ გადააზრებას ახდენს. იგი მიიჩნევს, რომ თავად ღმერთია ადამიანთაგან განმდგარი. გეორგე, ისწრაფვის რა ყოველივე ტრანსცენდენტურისადმი, შესაბამისად, ვერ უარყოფს ტრანსცენდენტური დიადი ძალის არსებობასაც. ამიტომაც, გეორგე პოეზიის და ხელოვნების უმთავრეს მისიად ღმერთის წვდომას მიიჩნევს. ნიცშესეული ზეკაცი იმორალისტი, განმდგარი ყოველგვარი ღირებულებებისაგან შტ. გეორგესთან გადააზრებულია როგორც შემოქმედი:

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme.
Der garten den ich mir selber erbaut
Und seiner vogel leblose schwärme
Haben noch nie einen frühling geschaut

(ჩემს ბაღებს არ სჭირდებათ ჰაერი და სითბო. ბაღები მე თვითონ გავაშენე და მისი ჩიტების უსიცოცხლო გუნდს ჯერაც არ უგრძვნია გაზაფხული) [გეორგე 2000: 47]. ამგვარად, "ალგაბალში" ავს იყრის გეორგესეული ზეკაცის ვიზიონები. გეორგესთან ზეკაცი გაიგივებულია ახალი ტიპის ხელოვანთან, პოეტ–ქურუმთან, რომელიც ესწრაფვის ყოფიერების ახალი პერსპექტივების გახსნასა და ახალი ტრანსცენდენტური სივრცეების

„გაშლას“ პოეტური ვიზიონებით. ახალი ტიპის ხელოვანი დგას პოზიტიურად გაგებული სიკეთისა და ბოროტების მიღმა, მისი შემოქმედებითი დისკურსი მიმართულია მშვენიერების კულტის მსახურებისადმი. ასეთი ხელოვანი- ზეკაცი კი თავისი პოეზიით/ხელოვნებით უარყოფს წარმავალ ყოფას საკუთარი უკიდურესი ესთეტიზმის და ტრანსცენდენტური პოეტური ვიზიონების საფუძველზე. აქ კი გეორგე ქმნის ახალ ღირებულებებს და თავისი სიმბოლისტური ლირიკით ცდილობს ღმერთის სიკვდილის იდეის ინდივიდუალისტურ დაძლევას და ღმერთის იდეის კვლავ გაცოცხლებას.

დამოწმებანი:

1. გეორგე 2000: Stefan George, Werke. Bd. 1, DTV, Stuttgart, 2000.

2. ნიცშე 1993: ფრიდრიხ ნიცშე, ასე ამბობდა ზარატუსტრა, ერ. ტატიშვილის; თარაგმანი გერმანულიდან, თ. ბუაჩიძის რეადქციით, თბ., 1993.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

1. აბრამიშვილი თამარ-კლასიკური ტექსტის რეკონტრუქცია პოსმოდერნისტულ ნარატივში..2

2. გელაშვილი თამარ - ლაქი, როგორც მეოცე საუკუნის ქრისტეს სახე სამეულ ბეკეტის ოიესაში გოდოს მოლოდინში..12

3. გრძელიშვილი ლანა - ოთარ ჭილაძის რომანის „რკინის თეატრი“ნარატივი........................20

4. დოლიძე ანა - მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრები ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში.........28

5. ლეთოდიანი გუბაზ - „ოიდიპოს მეფე“ - ინტერპრეტაციები...38

6. მაზიაშვილი დავით - პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდესტერნი მკვდრები არიან“..44

7. ფეოდოროვი ანა - შუა საუკუნეების ქრისტიანული დრამის განვითარების გზა..................53

8. შენგელია ეკატერინე - ხეხუჯობის რიტუალი სამეგრელოში...61

9. წერედიანი არჩილ - აბსურდის დრამა...69

10. ხურცია ნათია - ნიცშეანური ნაკადი გერმანულენოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში (შტეფან გეოგრეს პოეზიის მიხედვით)...74