საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს

სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო

სამუელ ბეკეტის „ბედნიერი დღეების“ კრიტიკული ანალიზი და დადგმის მეთოდოლოგია

(სარეჟისორო კვლევა)

გამზე თანრივერმიში

დისერტაცია

თეატრალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

სპეციალობა - საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ხელოვნება

(შემოქმედებითი პედაგოგიკა) “დრამის რეჟისურა”

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. თამარ ბოკუჩავა

თბილისი, 2018

სარჩევი

1. **შესავალი** 1
2. **სამზადისი მოგზაურობისათვის** 15
   2.1. მოგზაურობა გარეთ, დრამატურგის სამყაროში 16
      2.1.1. პიესის ეპოქა და პიესის ავტორის დროება 18
      2.1.2. სემუელ ბეკეტის ცხოვრება და შემოქმედება 38
      2.1.3. სემუელ ბეკეტის შემოქმედება და „ბედნიერი დღეები“ 43
      2.1.4. „ბედნიერი დღეები“ მე-20 საუკუნის სპექტრში 49
      2.1.5. დრამის სტრუქტურა 53
   2.2. შინაგანი მოგზაურობა რეჟისორის სამყაროში, როგორც მონახაზი. „რეჟისორობა ნიშნავს შეღწევას“ 55
      2.2.1. ტექსტის ადაპტაცია 56
      2.2.2. ძირითადი მოვლენები 57
      2.2.3. მცირე მოვლენები 58
      2.2.4. რეჟისორის მთავარი ჩანაფიქრი 58
      2.2.5. პერსონაჟთა დახასიათება 59
      2.2.6. პერსონაჟის რეჟისორისეული ინტერპრეტაცია 61
      2.2.7. რეჟისორის ინტერპრეტაცია როგორც სლოგანი 64
3. **აღდგომა ანუ ახალი სამყაროსაკენ** 69
   3.1. ქასთინგი 70
   3.2. პიესის გარჩევა და სასცენო რეპეტიციები 71
   3.3. დეკორაციების დიზაინი 76
   3.4. კოსტუმების დიზაინი 81
   3.5. ხმის დიზაინი და ქორეოგრაფია 84

4. **დაბრუნება ელექსირით: „ბედნიერი დღეების“, როგორც ახალი სამყაროს რეჟისორისეული ხედვა** 87

4.1. ქალის ამბოხი, გათავისუფლება და სიცილი 88

5. **დასკვნა** 124

6. **დანართები** 130

6.1. ესკიზები 130

6.2. სურათები 133

7. **ბიბლიოგრაფია** 139

7.1. წიგნები, ესეები და დისერტაცია 139

7.2. წყაროები ინტერნეტში 143

1.შესავალი

„შეიცან თავი შენი“[1]

როდესაც სემუელ ბეკეტის პიესა „ბედნიერი დღეები“ წავიკითხე, ვერ ვიფიქრებდი, რომ ამ ნაწარმოებთან ოდესმე სიღრმისეული შეხება მექნებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ აბსურდის თეატრი ნამდვილად მაინტერესებდა. ეს განსაკუთრებული პიესაა, რომლის ერთხელ წაკითხვა არ კმარა მისი საფუძვლიანი გააზრებისთვის. თუმცა კი მომთმენ და ჯიუტ მკითხველს ისე აჯადოებს, რომ ნაწარმოებთან ყოველ შეხებას შეუდარებელ გამოცდილებად გადააქცევს ხოლმე. ჩემზე, ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ამგვარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. პიესა, სარეჟისორო ფაკულტეტის პირველ კურსზე სწავლისას, რეჟისორობაში ჯერ კიდევ სრულიად გამოუცდელმა „აღმოვაჩინე“. მანამდე კი თეატრთან ჩემი შეხება მხოლოდ მსახიობობით შემოიფარგლებოდა. თავდაპირველად ჩემი განზრახვა პიესის შერჩევა იყო, რომელიც საკურსო შრომის დასაწერად გამომადგებოდა. მაგრამ პიესამ წაკითხვისთანავე უფრო სიღრმისეული ანალიზისათვის განმაწყო. იდუმალებამ, რომლის ახსნაც ძალიან გამიჭირდება, ანდამატივით მიმიზიდა და სხვა გზა აღარ დამრჩენოდა გარდა იმისა, რომ ამ უსახელო, ენითგამოუთქმელ ძალას დავმორჩილებოდი. ასეთმა უჩვეულო „შეხვედრამ“ ნაწარმოებთან ჩემში იმგვარი შემოქმედებითი მუხტი გააღვივა, რომლის მსგავსიც მანამდე არასოდეს განმეცადა. *„შემოქმედება შეხვედრისას იბადება... სეზანი ხედავს ხეს და ხედავს ისე, როგორც სხვა ვერასოდეს დაინახავს. იგი გრძნობს, რომ (თვითონაც უსათუოდ ასე იტყოდა) მონუსხულია ხით“.* [2] მეც, რა თქმა უნდა, მონუსხული ვიყავი „ბედნიერი დღეებით“.

კარგა ხანს ვფიქრობდი, საიდან დამეწყო ჩემი ნაშრომის წერა, რადგან მეთოდოლოგიური კვლევისა და კრიტიკული გააზრების გარდა, იგი მოიცავს ჩემს სამსახიობო გამოცდილებასაც, შემოქმედებით პროცესს, გარდასახვასა და განვითარებას, რომლის გადმოცემაც, სპეციფიკურ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, შეუძლებელია. გარდა იმ სარეჟისორო მეთოდისა, რომელსაც ვიყენებ, მინდა განვმარტო, როგორ ვმუშაობ, საკუთრივ ჩემი რა წვლილი და გამოცდილება შემაქვს ამ საქმიანობაში. შესაბამისად, როგორც კი გავაცნობიერე, რომ ამ ყველაფრის მთავარი

[1]დელფოში აპოლონის ტაძრის შესასვლელთან ამოტვიფრული წარწერა, რომელიც მოგვიანებით ფილოსოფოსმა სოკრატემ განმარტა.

[2] May, Rollo, The Courage to Create, Norton and Company, New York-London, 1994, P.78.

არსი მოგზაურობაა, ხოლო ამ მოგზაურობის მთავარი გმირი მე ვარ, გადავწყვიტე, უპირველესად, ჩემს მოგზაურობაზე მომეთხრო. შევეცდები ჩემი თხრობა უფრო თანმიმდევრულ სქემაში მოვაქციო. ჩემი მოგზაურობა ორგანზომილებიანია: პირველი ეტაპი მოიცავს გზას სამსახიობო კარიერიდან ახალ მიზნამდე (რეჟისორობამდე), მეორე კი მოგზაურობას „ბედნიერი დღეების“ დადგმამდე. აქ ორი სხვადასხვა, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული შრე შემიძლია გამოვყო. ამ პერიოდში მომხდარი მოვლენების გადახედვისას გადავწყვიტე მეხელმძღვანელა „გმირის მოგზაურობის“[3] მოდელით, რომელიც ჯოზეფ კემპბელის მონომითიდან მომდინარეობს და მოგვიანებით კრისტოფერ ვოგლერმა „მწერლის მოგზაურობაში“ გადაამუშავა. „გმირის მოგზაურობა“ არქეტიპული კომპოზიციაა, რომელიც ერთნაირად გვხვდება როგორც ანტიკურ, ისე თანამედროვე ლიტერატურაში და სამ ეტაპს მოიცავს: გამგზავრება, მოგზაურობა (ხეტიალი, ინიციაცია) და დაბრუნება. ამ მოდელის გამოყენებისკენ სუბიექტურმა და ობიექტურმა გარემოებებმა მიბიძგა, რადგან კვლევა ეფუძნება ჩემს სარეჟისორო გამოცდილებას, ისევე, როგორც შემოქმედებით პროცესს. ამ მოდელის თანახმად, გამგზავრება არის გმირის თვითგამორკვევის კულმინაცია, ყოფითი რუტინიდან და სასოწარკვეთილებიდან გამოფხიზლება იმისთვის, რომ მისდიოს უფრო მაღალ მოწოდებას. სწორედ ამგვარადვე, შემოქმედი ყურს უგდებს იმ იდუმალ ხმას, რომელიც მას იმ ადგილებისაკენ უხმობს, რომლებიც არასოდეს უხილავს. ეს ყოველივე შედეგია იმ „შეხვედრისა“, რომელმაც შემოქმედებითი მუხტი გააღვივა. ამრიგად, გმირი ტოვებს ბანალურ ყოფას და თავგადასავალს მიელტვის; მიემგზავრება იმ იდუმალი ადგილისაკენ, რომელსაც ხატვის, მუსიკის, წერის და ა.შ. გზით მოიხილავს. *„როგორც ჩანს, ადამიანი მიისწრაფის იყოს რაღაც - საკუთარ არსებაზე დიდი. მას სურს იყოს „გამთლიანებული“ ადამიანი. ინდივიდის სიცოცხლისათვის დამახასიათებელი დანაწევრებულობიდან ადამიანი მთლიანობის შეგრძნებისკენ მიილტვის, ისწრაფვის იმ სიცოცხლის სისავსისაკენ, რომელსაც ინდივიდუალიზმი, მთელი თავისი შეზღუდვებით, მუდამ უყალბებს. მიილტვის უფრო გასაგები, უფრო სამართლიანი, უფრო თანმიმდევრული სამყაროსკენ“*[4], - წერს ფიშერი, როდესაც განმარტავს, თუ რატომ არის ხელოვნება აუცილებელი ადამიანისთვის. ამ გზაზე შემდგარი ხელოვანი ურჩხულს უნდა შეებას, გადალახოს წინააღმდეგობანი და გარდაისახოს, გამოსცადოს მარცხი და გამარჯვება, სწორედ ისევე, როგორც ნაწარმოების გმირი გაივლის სხვადასხვა

[3]აქ გმირის მოგზაურობა გულისხმობს ჯოზეფ კემპბელის კონცეფციას, რომელიც ასახულია მის ნაშრომში „გმირი ათასი სახით“.

[4] Fischer, Ernst, “*The Necessity of Art*”, Penguin Books, 1959, P.8.

გამოცდასა და რიტუალს, შემდეგ კი, გაბედვისა და ბრძოლის გზით, ჰეროიკულ კვარცხლბეკამდე მაღლდება. შინ დაბრუნებულს კი თან მოაქვს მოგზაურობიდან მიღებული ცოდნა (ხმლის, განძის ან „გაკვეთილის“ სახით). ხელოვანის შემთხვევაში კი, მოგზაურობის გვირგვინი, მის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშია.

უფრო ფართო ჭრილში, გმირის მოგზაურობას შემდეგი ეტაპებს მოიცავს: ბანალური ყოფა, სწრაფვა თავგადასავლისკენ, სწრაფვის უგულებელყოფა, მასწავლებელთან (მენტორთან) შეხვედრა, პირველ ზღურბლზე გადაბიჯება, გამოცდა, მოკავშირეები, მტრები, გამოქვაბულის წიაღში შესვლა, განსაცდელი, გამარჯვება (ჯილდო), უკან გამომგზავრება, აღდგომა, ელექსირით დაბრუნება. რაკიღა მე, როგორც რეჟისორმა ყველა ეს ეტაპი - ყოფითი რუტინის მიტოვებიდან ელექსირით დაბრუნებამდე - სრულად გავიარე, მიმაჩნია, რომ ეს მოდელი ზოგადად რეჟისორის საქმიანობას კარგად მიესადაგება. საბოლოოდ, ამ მოგზაურობას *„რეჟისორის შემოქმედებითი მოგზაურობა“* ვუწოდე.

„გმირი მიატოვებს თავის ჩვეულ, კომფორტულ ყოფას, რათა საფრთხეებით აღსავსე უცნობ სამყაროში იხეტიალოს. ეს შეიძლება იყოს „გარე“ მოგზაურობაც, რომელიმე ფიზიკური ადგილისაკენ..... მაგრამ არცთუ იშვიათად, ამბავი აღწერს გმირის მოგზაურობას მისსავე შინაგან სამყაროში, მის ხეტიალს გულის, გონებისა და სულის სიღრმეებში“.[5] როცა „ბედნიერი დღეები“ წავიკითხე, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, გადავწყვიტე ყოველდღიურობისთვის ზურგი მექცია და გავყოლოდი საკუთარ სწრაფვას თავგადასავლისკენ, იმ იდუმალი ძალისკენ, რომელმაც პიესასთან „შეხვედრის“ შემდეგ ძალუმად მიმიზიდა. ეს იყო, როგორც შინაგანი მოგზაურობა ჩემს ინტელექტსა და ვნებებში, ასევე გარეგანი მოგზაურობა პიესის არსსა და სტრუქტურაში. როგორც ვოგლერი აღნიშნავს, მას შემდეგ, რაც გმირს თავგადასავლისაკენ სწრაფვის ჟინი შეიპყრობს, იგი ვეღარ ახერხებს ყოველდღიური ცხოვრებისთვის დამახასიათებელ კომფორტში არსებობის უსასრულოდ გაგრძელებას. ჩემს შემთხვევაში, შინაგანი ხმა მომიწოდებდა, არ გავჩერებულიყავი, უფრო და უფრო შორს გავყოლოდი საკუთარ საქმეს და პიესის დადგმაზე მეფიქრა. პიესის სამყაროზე დაყრდნობით ახალი, ჩემი საკუთარი სამყარო შემექმნა. მანამდე კი, მინდა განვმარტო, როგორ მივედი ამ გადაწყვეტილებამდე. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას გავამახვილებ იმ ფიზიკურ და ემოციურ ზეგავლენაზე, რომელსაც ნაწარმოები კითხვისას ჩემზე

[5]Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers,* Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, P.7.

ახდენდა. ადგილ-ადგილ ცრემლს ვერ ვიკავებდი და კითხვის გაგრძელება მიძნელდებოდა. საკუთარ მოგონებებში ვიკარგებოდი, რომლებიც პიესაში აღწერილ ამბებს ეხმიანებოდა. რამდენჯერმე კითხვის შეწყვეტაც დავაპირე მოჭარბებული ემოციებისაგან თავის დასაღწევად. სხვა ადგილების კითხვისას კი გულიანად ვიცინე და, საბოლოოდ, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ ამგვარი ზემოქმედება მხოლოდ კარგად დაწერილ ამბავს შეუძლია. *„თუკი მოთხრობა კარგია, ამას მუცელში ნაგრძნობი სპაზმით, სულის ხუთვით, გაძნელებული სუნთქვით, თვალზე მომდგარი ცრემლითა და გაგეზე აფეთქებული ღიმილით მიხვდებით. თუკი მოთხრობამ ფსიქოლოგიურად ვერ შემძრა, მაშინ იგი მხოლოდ და მხოლოდ ინტელექტზე თუ ზემოქმედებს“.*[6] ამ ფიზიკური და ემოციური ზეგავლენის მიღმა, დროთა განმავლობაში, იმასაც მივხვდი, თუ რატომ იყო თავგადასავლისაკენ სწრაფვა, კერძოდ კი პიესის სიღრმეებში მოგზაურობის სურვილი, ასეთი ძალუმი და დაუძლეველი. ჩემი აზრით, ამას განაპირობებს პიესის მთავარი თემის უნივერსალურობა, რომელსაც ვნება[7] წარმოადგენს და პიესის მთავარი კონფლიქტი, რომელიც გულისხმობს სიცოცხლისადმი ვნებას, ამ გზით დაპირისპირებას სიკვდილის შიშთან, ადამიანის მთელ არსებას რომ მოიცავს. ამას თან ერთვის აბსურდის ფილოსოფია (რომელსაც მოგვიანებით დავუბრუნდებით) და რომელიც ერთგვარი სალბუნია წარმავალობის პირისპირ მდგართათვის: „სიკვდილის პირისპირ მდგომმა მასზე გაიცინო.“

იმის გამო, რომ თემა თვითგამოხატვისთვის ამოუწურავ და მრავალპლანიან შესაძლებლობებს გვთავაზობს, ხელოვნებაში ამ თემის მრავალნაირ ასახვას ვპოულობთ. ამრიგად, აღნიშნული უნივერსალური ეფექტის გარდა, მინდა ეს მძლავრი ვნება ამჯერად შემოქმედებითი რაკურსიდან, მერკურის მეტაფორის მეშვეობით დავახასიათო. მერკურის ნებისმიერი ფორმის მიღება შეუძლია. იგი სიცოცხლით სავსე, მოთამაშე, მოქნილი, მარადმედინი და ნათელია. მას ვერასოდეს ჩაეჭიდები, მუდმივად მიედინება. და შენც მიყვები მის დინებას, როგორც ცხოვრებას. მე, უბრალოდ, ცვალებადობის შესაძლებლობას მივყვებოდი. თავგადასავალიც აქედან იწყება. დინებამ საკუთარი ჩარჩოების მიღმა გამიყვანა და საკუთარი არსების შიგნით, ჩემთვის მანამდე სრულიად უცნობი სამყარო აღმომაჩენინა, რომელიც იმაზე თამამი და ოხუნჯი აღმოჩნდა, ვიდრე თავად მეგონა, რომ ვიყავი. ამრიგად, ცვალებადობის შიში, რომელიც მანამდე ნაკლად მიმაჩნდა, საკუთარ უპირატესობად ვაქციე. ამას გარდა, მთავარი

[6]Ibid, Page 14.

[7]წინამდებარე ნაშრომში ტერმინი “ვნება“ გამოიყენება პიესის მთავარი თემის აღსანიშნავად და პერსონაჟის სულისკვეთებას გამოხატავს.

თემის „მერყევი“ ხასიათი მუდმივად მიბიძგებდა საკუთარი ინტერპრეტაციების გადასინჯვისკენ. ამ ცვალებადობას ალღო მალევე ავუღე და საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის ფარგლებში ვცდილობდი ამ ორაზროვნებით „თამაშს“.

ამრიგად, სწრაფვაზე უარის თქმის ეტაპი, რომელიც შიშს უკავშირდება და სადაც გმირი მარტო რჩება შეუცნობლის შიშის[8] პირისპირ, საკმაოდ ხანმოკლე დაბრკოლება აღმოჩნდა. ორჭოფობას მალევე დავაღწიე თავი ზემოთ ჩამოთვლილი გამოწვევებისა და პიესის უჩვეულო სტილის წყალობით. ჩემი პროფესორის მხარდაჭერითა და წახალისებით (კერძოდ, მენტორის ეტაპი), რომელსაც შემდგომშიც დავუბრუნდები, შევძელი საკუთარი ეჭვებისა და ყოყმანის გადალახვა.

შედეგად, მთავარი თემა, რომელშიც შეზავებულია ძლიერი, მგზნებარე და მოთამაშე მახასიათებლები, ჩემთვის, როგორც ხელოვანისათვის, ძალზე საინტერესო მასალა აღმოჩნდა. მეორე მიზეზი, რომელიც პიესას ასეთ საოცარ ხიბლს, თავგადასავალს კი მომაჯადოებლობას სძენდა, იყო ის პოეტურობა და აბსტრაქტულობა, რაც ჩემს წარმოსახვას აცხოველებდა. ბეკეტი არაჩვეულებრივად ახერხებს პიესის პოეტური და ინტელექტუალური მხარეების დაბალანსებას. გთავაზობს პოეზიას და ამავდროულად გიბიძგებს ფილოსოფიური გააზრებისკენ. პიესა წარმოადგენს აპოლონური და დიონისური ელემენტების შესანიშნავ კომბინაციას. ნიცშეს მიაჩნდა, რომ ორივე ეს ძალა ერთდროულადაა წარმოდგენილი ბერძნულ ტრაგედიაში და სწორედ ამ ძალებს შორის დაპირისპირება ბადებს ჭეშმარიტ ტრაგედიას. ამრიგად, გარდა იმისა, რომ პიესა თავისი ფორმითა და შინაარსით აღმაფრთოვანებდა, იგი ამავდროულად ცხოვრების საზრისზე დაფიქრებისაკენ მიბიძგებდა. ბოლოს კი, მინდა აღვნიშნო ჩემი აღტაცების კიდევ ერთი მიზეზი; პიესის მთავარი გმირი არის ქალი - ვინი. ჩემთვის ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა ის გარემოება, რომ პიესის ცენტრში მდგარი, მთავარი გმირი (ქალი), ტრადიციული დრამის პერსონაჟი ქალებისაგან განსხვავებით, ეგზისტენციალურ შეკითხვებს სვამს. გარკვეული თვალსაზრისით, იგი თანამედროვე ქალი-ჰამლეტია. როგორც ჩანს, ეპოქის ფემინისტურმა მოძრაობამ, ბეკეტზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა. ჩემი, როგორც ქალის, ყურადღება მიიპყრო ქალი პერსონაჟის სიძლიერემ. თავისი ქმრისაგან განსხვავებით, რომელიც პასიური და უმოქმედო სახეა, ქალი ებრძვის სიკვდილსა და მარტოობას, ცხოვრებისეულ

[8]Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, p. 11

საკითხებს კი ფილოსოფიურ ჭრილში განიხილავს. მე, როგორც რეჟისორმა, გადავწყვიტე, ყურადღება იმაზე გამემახვილებინა, რომ ქალის მარტოობა მის სიბეჩავეს სულაც არ ნიშნავს. ამ პიესის მეშვეობით, მსურდა ქალების სიმამაცე და თვითგადარჩენის ძლიერი უნარი მეჩვენებინა. ვინი, თავისი ტუჩსაცხითა და ხელჩანთით, ნამდვილი მეომარია, რომელიც არ აპირებს საკუთარ, უნიკალურ ქალურ სტილზე უარის თქმას. სავსებით ვეთანხმები სუსანა კლეპს, რომელიც ნატალი აბრაჰამის დადგმულ ,,ბედნიერ დღეებს" შემდეგნაირად გამოეხმაურა:

„იშვიათად შეხვდებით ისეთ ფემინისტურ პიესას, როგორიცაა „ბედნიერი დღეები", რომელიც პირველად 1961 წელს დაიდგა. პიესის ცენტრში დგას ქალი, რომელიც ადამიანის მდგომარეობაზე საუბრობს. იგი ამტკიცებს, რომ შეიძლება, ხელჩანთა გეჭიროს და ამავდროულად, ყველას სათქმელს ამბობდე."[9]

ზემოხსენებულ მიზეზთა გამო, გადავწყვიტე, კიდევ უფრო დიდ გამოწვევას შევჭიდებოდი და სადიპლომო ნაშრომად „ბედნიერი დღეების" დადგმა მეცადა, რომელიც, ამავდროულად, წინამდებარე ნაშრომის მთავარ თემასაც წარმოადგენს. შევუდექი მოგზაურობას, რომელიც ბუნდოვანი, არასტაბილური და ცვალებადი აღმოჩნდა. ყველაფრის მიუხედავად, გადავწყვიტე დინებას მივყოლოდი, თუმცა შიშის განცდა, რომ დავიკარგებოდი, არ მტოვებდა. *„ყველა კარგ მოთხრობაში, გმირი მუდმივად იზრდება და იცვლება. ერთ გზას მეორე ჩაანაცვლებს. მოგზაურობა გრძელდება სასოწარკვეთიდან იმედამდე, სისუსტიდან ძლიერებამდე, სიბრიყვიდან სიბრძნემდე, სიყვარულიდან სიძულვილამდე და პირიქით".*[10] შეუცნობელი სამყარო მაჯადოვებდა და ჩემს ცნობისმოყვარეობას ატყვევებდა. ამ გადაწყვეტილებით, პირველ ზღურბლს გადავაბიჯე და მოგზაურობას შევუდექი.

მოგზაურობას კი შევუდექი, მაგრამ არ ვიყავი დარწმუნებული, ეს გზა საით წამიყვანდა. საბოლოო მიზნამდე მისვლა არც ისე იოლი იყო. ვიდრე პიესის გულისგულამდე ჩავაღწევდი, უამრავი დაბრკოლების გადალახვა მომიხდა. ამ გზაზე შემხვდა არაერთი განსაცდელი, შემხვდნენ მტრები და მოკავშირეები. ეს ყველაფერი უმეტესად ჩემს შინაგან კრიზისს ასახავს, თუმცა იყო გარე ფაქტორებიც. შინაგანი კრიზისი იმ გამოწვევათა გამოძახილი იყო, რომელთა

[9] Clapp, S. *Bring on the Odd Couples*. The Observer, p. 31, February 2014.
[10] Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, Page 7.

წინაშეც აღმოვჩნდი, როდესაც სამსახიობო კარიერიდან წამოსული რეჟისორობას შევეჭიდე. შინაგან კრიზისს ამძაფრებდა პიესაში ასახული ამბის მსგავსებაც ჩემს განვლილ ცხოვრებასთან. როგორ უკვე აღვნიშნე, ამ პიესის დადგმა ჯერ კიდევ პირველ კურსზე სწავლისას მოვიწადინე, თუმცა ამ ჩანაფიქრის განხორციელებას მესამე კურსისთვის ვაპირებდი. ამ სამი წლის განმავლობაში, ჩემი განვითარების კვალდაკვალ, იცვლებოდა პიესისადმი ჩემი დამოკიდებულებაც, პიესის ჩემეული აღქმაც. პირველ ეტაპზე ჩემში ჯერ ისევ მსახიობის ცნობიერება მძლავრობდა და ტაატით მივიწევდი წინ იმის გაცნობიერებისკენ, თუ რას გულისხმობს სარეჟისორო საქმე. ეს გზა ჩემთვის მტრების, განსაცდელის, მოკავშირეებისა და გამოქვაბულში შეღწევის ეტაპებს უკავშირდება. მეორე ფაზა კი მოიცავს ტრანსფორმაციის პერიოდს, როდესაც მსახიობობისა და რეჟისორობის გზაგასაყარზე მდგარს, ურჩხულთან შებმა მომიხდა. ეს იყო ყველაზე მტკივნეული პერიოდი - ტანჯვის ეტაპი. მესამე, დამაგვირგვინებელი ფაზა კი, რეჟისორული ხედვის გაშინაგანება იყო. ამ ფაზას ჯილდოს ეტაპს ვუწოდებდი. ყველა ეს ეტაპი ერთმანეთში გარდამავალია და მათ დეტალურ განმარტებას ქვემოთ იხილავთ. ამრიგად, ეს პიესა უნდა გამხდარიყო ჩემი ტრანსფორმაციის დასტური! ეს მოვლენა კი მხოლოდ ერთხელ უნდა მომხდარიყო ჩემს ცხოვრებაში. ეს ერთი მიზეზიც კი კმარა იმის სათქმელად, თუ რატომ არის „ბედნიერი დღეები“ ესოდენ მნიშვნელოვანი ჩემთვის.

სამსახიობო კარიერიდან რეჟისურაში მოსულს, მიწევდა ჩემთვის მანამდე უცნობ მსოფლმხედველობასა და ცხოვრების სტილთან გაცნობა და შეგუება, რაც ნამდვილად დიდ გამოწვევად მექცა. მსახიობობა და რეჟისორობა ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული პროფესიაა, იმის მიუხედავად, რომ მათ ერთი დისციპლინა - თეატრი აერთიანებთ. პირველივე სირთულე, რომელსაც გადავაწყდი, იმაში მდგომარეობდა, რომ საკუთარ თავს პიესის მთავარ გმირთან ვაიგივებდი, რადგან ჩემი სამსახიობო „ჩვევები“ ტექსტის სწორედ ამგვარ წაკითხვას უკავშირდებოდა. თავდაპირველად, ვერ ვაცნობიერებდი, რომ მხარი მექცა და რაც უფრო მეტად მივიწევდი ტექსტის სიღრმეში, მით უფრო ვშორდებოდი იმ გზას, რომელიც რეჟისორმა უნდა განვლოს ტექსტის გააზრებისას. ნელ-ნელა ვუახლოვდებოდი გამოქვაბულის შესასვლელს, სადაც ჩემთვის განკუთვნილი ჯილდო მელოდა. გმირის მოგზაურობის თანახმად: *„ბოლოს, გმირი სახიფათო ადგილის კარიბჭემდე მიდის, რომელიც მას ხანდახან ქვესკნელში მიუძღვება, სადაც უშიშართათვის განკუთვნილი საგანძური ინახება. როგორც კი გმირი ამ შიშისმომგვრელ წიაღში შესვლას გაბედავს, ამ აქტით მეორე, ძირითად ზღურბლს გადააბიჯებს. მითოლოგიაში გამოქვაბულის გულს შეიძლება მკვდართა საუფლო წარმოადგენდეს. გმირს შეიძლება*

ჯოჯოხეთის ფსკერამდე მოუწიოს ჩასვლა მიჯნურის გადასარჩენად (როგორც, მაგალითად ორფეოსს), ან გამოქვაბულში გველეშაპთან შერკინება განძის მოსაპოვებლად (როგორც ზიგმუნდს გერმანიკულ მითოლოგიაში), ან ლაბირინთში მონსტრის დამარცხება (თეზევსი და მინოტავრი).“ ანალოგიურად, მეც დამჭირდა ურჩხულთან შერკინება და მისი მოთვინიერება, ჩემი ჯილდოს მოსაპოვებლად. ურჩხულად მესახება ის შინაგანი კრიზისი, რომელიც ჩემი ცხოვრების გზაგასაყარზე, ახალ ხედვასა და ცხოვრების სტილთან შეგუებაში ხელს მიშლიდა და მაბრკოლებდა. ამ პერიოდში, საკუთარ თავში აღმოვაჩინე უამრავი მსგავსება პიესის მთავარ გმირთან. ამბავი, რომელიც გმირს გადახდა, ძალიან ჰგავდა ჩემსას. მთავარი გმირი, ვინი, ძლიერი ქალია, რომელიც გააცნობიერებს, რომ ცხოვრების ბედნიერი დღეები წარსულში დარჩა, ახალგაზრდობამ ჩაიარა და თუმცა სიკვდილი მალე კარს მოადგება, იგი თავდაუზოგავად იბრძვის სიცოცხლისათვის. ერთი მხრივ, ძალიან გამიტაცა მსგავსებათა ძიებამ, მეორე მხრივ, კი ყურადღების ფოკუსი მთავარი გმირისკენ მეტად მქონდა მიმართული ვიდრე ზოგადი კონტექსტისკენ, რამაც პიესის ჩემეული აღქმა ერთობ დაამახინჯა. მთავარი გმირის მსგავსად, თავს მეც ხანდაზმულად ვთვლიდი. „მსწრაფლწარმავალი სიხარული“[11] ჩემს გზამკვლევად და გარდატეხის წერტილად იქცა. ქალი მსხვერპლად მიმაჩნდა და განვლილი ცხოვრების მონატრება მეც ისევე მტანჯავდა, როგორც მას. იგი ჩემს ადრინდელ „მეს“ მაგონებდა. სინამდვილეში კი, არც ქალი ყოფილა მსხვერპლი და არც მონატრება იყო პიესის მთავარი თემა. ამ ყოველივეს გაცილებით დიდი დატვირთვა ჰქონდა. იმ გამოწვევებს, რომელთა წინაშეც ჩემი სამსახიობო გამოცდილების გამო აღმოვჩნდი, დაემატა შინაგანი ძიებებით შეპირობებული სირთულეებიც, როდესაც ჩემი სტერეოტიპული ქმედებებისა და ფიქრების გადასალახად ფსიქოთერაპიის მოშველიება დამჭირდა. ის საკითხები, რომლებსაც ფსიქოთერაპევტთან განვიხილავდი, მუდმივად აცოცხლებდა წარსულ ფიქრებსა და შეგრძნებებს. შესაბამისად, ჯერ ისევ წარსულ მოგონებებში დავეხეტებოდი გზააბნეული. პიესის მთავარი გმირი, ვინი საკუთარ თავს მაგონებდა. მისი გადარჩენაც სწორედ ისევე მეწადა, როგორც საკუთარი თავის დახსნა წარსული ცხოვრების ნეგატიური ველიდან. მინდოდა, პერსონაჟი ახალ სიცოცხლეში დაბადებულიყო და ჩემი სარეჟისორო ჩანაფიქრიც სწორედ ამაში მდგომარეობდა. თუმცა კი, ტექსტის მცდარი წაკითხვის გამო, პიესის ჩემეული ინტერპრეტაცია არაზუსტი აღმოჩნდა. მოგვიანებით, ისიც გავაცნობიერე, რომ ეს ჩანაფიქრი ფაბულასაც[12] ძალიან დაამახინჯებდა. ამრიგად, ხელიდან გამისხლტა ის მთავარი იარაღი, რომელსაც მანამდე მივაგენი და რომელიც

[11]სტრიქონი, რომელიც ხშირად მეორდება პიესაში „ბედნიერი დღეები“.

[12]ფაბულა არის ნაწარმოების ძირითადი სტრუქტურა, რომელსაც რეჟისორი უცვლელად ტოვებს.

ვინის სიცილის მაკურნებელი ძალა იყო. ეს გახლდათ ყველაზე მტკივნეული, ყველაზე დამაბნეველი პერიოდი. გამიჭირდა კითხვის გაგრძელება, ერთი პირობა გადავწყვიტე, პიესის დადგმაზე ხელი ამეღო. ჩემი პირადი და პროფესიული ცხოვრება ერთმანეთთან მჭიდროდ გადაიკვეთა. ეს იყო ტანჯვის ეტაპი. *„როდესაც გმირი, თავისი უდიდესი შიშის პირისპირ მარტო აღმოჩნდება, იღბალი მის მხარეს აღარ არის. იგი თვალებში ჩახედავს სიკვდილს და ბრძოლა გადამწყვეტ ფაზაში შედის. გმირის ეს აგონია ემოციურად ყველაზე დატვირთული მომენტია აუდიტორიისათვის, რომელიც სულგანაბული და დაძაბული ელის, მოკვდება თუ გაიმარჯვებს გმირი.“*[13] ერთ-ერთი გზა უნდა ამერჩია: ან მუშაობა გამეგრძელებინა, ან ხელი ჩამექნია. ასეთ რთულ მომენტში ისევ ჩემი ხელმძღვანელის დახმარებამ მომისწრო. მან განმიმარტა, რომ მცდარ გზას ვადექი, რომ პიესის მთავარ პერსონაჟთან საკუთარი თავის გაიგივება, პიესის მთლიანობის აღქმაში ხელს შემიშლიდა. მან მითხრა: „შენ არ ხარ ვინი. შენ სხვა ადამიანი ხარ. ნუ ამახვილებ ყურადღებას შენსა და მას შორის არსებულ მსგავსებებზე. ხელახლა, გულდასმით წაიკითხე და ფოკუსი პიესაზე გადაიტანე.“ მან ასევე დაამატა, რომ მსგავს დაბრკოლებებს ხშირად სხვა რეჟისორებიც აწყდებიან, რომლებიც ამ პროფესიაში მსახიობობიდან მოდიან. (ცოტა ხნის შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ ჩემი სამსახიობო გამოცდილებაც ერთგვარი უპირატესობა იყო.). ეს იყო გარდამტეხი მომენტი ჩემს ცნობიერებაში. ამგვარი პირადული დეტალების გაზიარება იმიტომაც გადავწყვიტე, რომ მოგვიანებით, სწორედ ეს კრიზისი და დაბნეულობა დამეხმარა, როგორც რეჟისორს, საკუთარი გზა გამეკვალა. ფსიქოთერაპიის მეთოდი, რომელსაც მე მივმართე (EMDR - Eye Movement Desensitization and Reprocessing) ეფუძნება წარსული, უსიამოვნო მოგონებების გამოხმობას და მათი ნეგატიური, წარმოსახვითი ზეგავლენისაგან გათავისუფლებას. მეხსიერების შრეებიდან კონკრეტული წარსული გამოცდილებების ამოტანისას ვცდილობდი, საკუთარი ცხოვრება უფრო ობიექტურად, გვერდიდან აღმექვა. იგივე მეთოდი დამეხმარა პიესის ახლებურ გააზრებაშიც. სარეჟისორო ხერხების დაუფლებისას საჭირო გახდა უარი მეთქვა მსახიობისათვის დამახასიათებელ აღქმაზე და პერსონაჟისაგან გამანძილება მეცადა. ამავე გზით დავემშვიდობე ჩემს ადრინდელ მიჯაჭვულობასაც. ბოლოს და ბოლოს, გავაცნობიერე, რომ სევდა ხელოვნების საშუალებით ტრანსფორმირდება და სახეს იძენს. იგი შეიძლება სინათლედ და ოქროდ გარდაიქმნას. *„ხელოვნება, ჩემთვის, უპირველესად სინათლეა, ამ სიტყვის როგორც პირდაპირი, ისე ფიგურალური მნიშვნელობით... ის წერტილია, სადაც ყველა გზა თავს ერთად*

[13]Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, p. 14 – 15.

იყრის, ბრდღვიალა მზის მსგავსად, ერთი ხდება მრავალი, მრავალი ხდება ერთი. ამგვარ წუთს, ამგვარ წამს, რომელიც ხანდახან „მარადიულობად“ გვეჩვენება, სინათლე უხვ ნაკადად მოედიენება, თითქოს ყველაზე დამანგრეველ დარდებშიც კი, მომღიმარი მელოდია ხმიანებდეს.“[14] როგორც კი თავი დავაღწიე საკუთარ წარსულს, მთავარი გმირისა და პიესის აღქმა დაწმენდილი და აუმღვრეველი რაკურსიდან შევძელი. როგორც იქნა, სინათლემ გამოაშუქა. ტრანსფორმაციის შედეგად მიღებული ცოდნა სინათლედ იქცა ჩემთვის. აქედან იწყება ჩემთვის ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი. არ შევჩერდები იმ უპირატესობათა ჩამოთვლაზე, რომელთაც, ახალბედა რეჟისორს, წარსული სამსახიობო გამოცდილება მანიჭებდა. ვადასტურებ, რომ ეს დიდი პლიუსია, თუმცა, ცალკე საკითხია, რომელზეც მეტად აღარ შევჩერდები. ეს ორი პარალელური ცხოვრება (რეჟისორისა და მსახიობისა) დასაწყისში დიდ დაბრკოლებად რომ მექცა, ამ მომენტიდან ერთმანეთს პოზიტიურად ავსებდა და ხელს მიწყობდა მეპოვა საკუთარი თავი, როგორც პიროვნებასა და პროფესიონალს.

ამრიგად, ვფიქრობ, უპრიანი იქნება, განვმარტო ის განსხვავებანი, რომლებიც რეჟისორისა და მსახიობის პროფესიებს შორის არსებობს, რომლებიც ჩემს დაბნეულობას იწვევდა და დიდ დაბრკოლებად მექცა. რეჟისორი ის ადამიანია, ვინც აწესრიგებს და ახარისხებს. იგი სცენაზე ახალ წესრიგს, ახალ სამყაროს აცოცხლებს. საკუთარი ფიქრების გადახარისხებისა და ფუნდამენტის მოწესრიგების შემდეგ ამ საძირკველზე ახალ სიცოცხლეს შთაბერავს სულს. მსახიობის ამოცანაა, გაითავისოს, შინაგანად განიცადოს პერსონაჟი. როდესაც რეჟისორი ახალ სამყაროს ქმნის, მის მიერ შექმნილ სამყაროში წინა პლანზე სწორედ რეჟისორის „ეგო“ მოიწევს. მაშინ, როდესაც მსახიობის პროფესია ეგოსგან გათავისუფლებას გულისხმობს. მსახიობის ხელობაა, არაცნობიერის ფსკერზე დალექილი თვისებები ცნობიერების ზედაპირზე ამოიტანოს. სწორედ ეს აიძულებს მას ახალი პერსონაჟების შექმნას. დროთა განმავლობაში ვალდებულება მოთხოვნილებად იქცევა, მოთხოვნილება კი ვნებაში გადაიზრდება. მსახიობის „მე“ (Self), რომელიც მუდამ ახალი „მეს“ შექმნას მიესწრაფის, მხოლოდ როლზე მუშაობის პროცესში ვლინდება. ამ პროცესის საბოლოო მიზანია, შეერწყას პერსონაჟს და ამრიგად შექმნას ახალი „მე“. რეჟისორისათვის კი ახალი „მე“ ინსტრუმენტი უფროა, ვიდრე მიზანი. უფრო ნათლად რომ განვმარტო, რეჟისორისათვის, ახალი „მეს“ შექმნა, მის ახალ ხედვას უკავშირდება. რეჟისორის მიზანია, ახალი სამყაროს შექმნის გზით დაიბრუნოს, შეაკოწიწოს ის „მე“, რომელიც სპექტაკლის

[14]ციტატა, რომელიც ეკუთვნის რეჟისორს, მწერალს, ფოტოგრაფსა და დიზაინერს რაფი ფრანკს. წყარო: https://raphie.wordpress.com/editorial/).

დასაწყისში გაბნეული და დანაწევრებულია, შემდეგ კი ეს „მე“ ახლადშექმნილი სამყაროს საფუძვლად აქციოს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რეჟისორი არ ესწრაფვის ახალი „მეს“ შექმნას; რეჟისორის მიზანია შექმნას ახალი სამყარო და შეინარჩუნოს საკუთარი „მე“[15]. რეჟისორი იმთავითვე მთლიანია. მსახიობი, კი, რომელიც მუდამ მთლიანობას ესწრაფვის, ამას მხოლოდ როლის მეშვეობით ახერხებს. შედეგად, ორ, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ პროდუქტს მივიღებთ: ერთ შემთხვევაში - ნაწარმოებს, მეორე შემთხვევაში კი - როლს. ამრიგად, რეჟისორის ენერგია, შინაგანი სამყაროდან გარეთ გაედინება, მსახიობისა კი შინაგან დინებად რჩება.

„ამრიგად, დადგა ჟამი, გმირმა მიიღოს ის საგანძური, რომლის საპოვნელად დიდი გზა გამოიარა. ესაა მისი ჯილდო. სიმბოლურად შეიძლება იყოს ჯადოსნური მახვილი, გრაალი ან სასწაულმოქმედი ელექსირი, რომელიც ჭრილობებს ამთელებს. ხშირად მახვილი აღნიშნავს იმ ცოდნასა და გამოცდილებას, რომელიც სამყაროს სრულყოფილი შემეცნებისკენ ანდა მტრულ ძალებთან დაზავებისკენ მიგვიძღვის.“[16]

სირთულეებთან გამკლავების პროცესში, საკუთარ თავში ჩემთვის მანამდე უცნობი მხარე აღმოვაჩინე, რომელიც ახალი სამყაროს შექმნას ესწრაფის. ეს მხარე, მანამდე მტვერწაყრილი, ჩემი შინაგანი „მეს“ უდიდესი ნაწილი აღმოჩნდა. გავაცნობიერე, რომ წარმოსახვაში მანამდეც ვაგროვებდი ახალ-ახალი სამყაროების სანატრელ ნამსხვრევებს, ისე, რომ ამას ვერც კი აღვიქვამდი. მომინდა, უფრო მეტის გაკეთება მეცადა, ვიდრე უბრალოდ პერსონაჟების შექმნაა. ამრიგად გადავწყვიტე, თავად ვყოფილიყავი ის ადამიანი, ვინც საკუთარ წესრიგს ქმნის, ამ წესრიგში კი საკუთარ სამყაროს, ნაცვლად იმისა, რომ სხვისი შექმნილი სამყაროს ნაწილად დავრჩენილიყავი და მის წესრიგს დავმორჩილებოდი. საოცრება იყო იმის აღმოჩენა, რა მალე შევძელი ახალი ხედვის გაშინაგანება, როგორ შეიცვალა სამყარო ჩემ შიგნით: რამდენი მიძინებული ფიქრი აიშალა, სიცოცხლის ძალა შეიძინა და განახლებული ცნობიერების ზედაპირზე ამოტივტივდა. პარალელურად დავიწყე პიესაზე მუშაობა, რომელიც ახალ ხედვას მოვარგე და რაც ძალიან ამაღელვებელი აღმოჩნდა. ყოველი ახალი მიგნებისას ისეთი განცდა მეუფლებოდა, რომ ხელახლა დავიბადე. სწორედ ეს იყო ჩემი ჯილდო. შევიძინე სრულიად

[15]სიხარულიძე, ზურაბ, „შეიცან თავი შენი“, ხელნაწერი წიგნი

[16]Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers,* Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, Page 16.

ახალი მიდგომა ცხოვრებისა და თეატრისადმი, აღმოვაჩინე ჩემი „ავთენტური მე“, რაც ჩემთვის, უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენა იყო, რადგან ხელოვნება საკუთარი თავის შეცნობაზე დგას. „შეიცან თავი შენი“ ხელოვნების საძირკველია.

მტრებთან ბრძოლა, განსაცდელის გადალახვა და საბოლოო ჯილდოს მოპოვება სულაც არ ნიშნავს, რომ შემდგომში, გზაზე, მტრები და გამოწვევები აღარ შეგხვდება. ხელოვნება ხომ წინააღმდეგობებითაა აღსავსე. *„დაძაბულობა და დიალექტიკური დაპირისპირება ხელოვნების განუყოფელი ნაწილია“.*[17] ამრიგად, რეჟისორის საქმიანობა გულისხმობს ბრძოლას რაღაცისთვის ან რაღაცის წინააღმდეგ. სწორედ ეს აძლევს რეჟისორს მამოძრავებელ ძალას. მას შემდეგ, რაც პიესა ახალი თვალით წავიკითხე და ტექსტზე მუშაობა დავასრულე, ჯერ კიდევ არ ვიყავი დარწმუნებული, რომ მზად ვარ პრაქტიკული ეტაპისთვის. ზემოთჩამოთვლილ საკითხებში გარკვევის შემდეგაც კი ჯერ ისევ მძლავრობდა შიშის განცდა. ეს ის გრძნობაა, რომელიც მეთაურს ბრძოლის ველზე გასვლის წინ ეუფლება. აბჯარს აისხამ, მაგრამ თავს ისე გრძნობ, თითქოს შიშველი ხარ. *„ყოველივე ის, რის გაკეთებასაც დავაპირებთ, ჩვენვე გვიპირისპირდება, რადგან ამ სამყაროში ყველაფერს აქვს თავისი ნება. ჩვენ კი გვიწევს ბრძოლა მათი ნების დასაძლევად.“*[18] შიშის გარდა, დაბრკოლებად შეიძლება იქცეს გარე ფაქტორებიც. ისევ მენტორმა გამამხნევა, როდესაც მითხრა: „თუკი გონებაში უკვე ხედავ სცენებს ახალი სამყაროდან, იმ სამყაროდან, რომლის შექმნაც გწადია, ესე იგი, მზად ხარ“. ასე რომ, ჩემ წინ კიდევ ერთი კარი გაიღო, რომელშიც თავს უფლება მივეცი შევსულიყავი. ყოველ ახალ გადადგმულ ნაბიჯთან ერთად ახალი სამყარო სულ უფრო და უფრო მეტ სიცხადეს იძენდა - გაჩნდა ფერები, მუსიკა, ატმოსფერო და ა.შ. როდესაც ყურადღება მთლიანად შემოქმედებით ძალებზე გადაგაქვს, უფრო სწორად კი, გასაქანს აძლევ მათ, ეს ძალები თავადვე გაგიძღვებიან იმ მიმართულებით, საითაც ყოველთვის გსურდა, რომ გევლო. ამრიგად, დაიწყო პრაქტიკული ეტაპი. ბრძოლას არასოდეს წყვეტ მხოლოდ ერთი მიზეზით: რომ შექმნა. იბრძვი, რათა შექმნა შენი ახალი სამყარო.

ეს ნაშრომი, რომელიც შესავლით იწყება, სამი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება: მგზავრობის დასაწყისი, აღდგომა და ელექსირით დაბრუნება. ის, რაზეც ამ მომენტამდე ვისაუბრე, მხოლოდ გარემოებებია, რომლებმაც მოგზაურობისთვის განმაწყო და შემამზადა. შესამზადებელი პერიოდი ორ ნაწილად შემიძლია დავყო: ერთია გარეგანი მოგზაურობა

[17] Fischer, Ernst, “*The Necessity of Art*”, Penguin Books, 1959, p. 9.
[18] Schopenhauer, Arthur, “Hayatın Anlamı”, Say Yayınları, 2018, p.35.

დრამატურგის სამყაროში, მეორე კი შინაგანი მოგზაურობა რეჟისორის სამყაროში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საუბარია პიესის განმარტებაზე; დრამატურგის სამყაროს ანალიზი კი ის საძირკველია, რომელზეც რეჟისორმა საკუთარი სამყარო უნდა შექმნას. ამ ნაწილში, პიესის ანალიზისას, დავეყრდნობი იმ მიგნებებს, რომლებიც დრამატურგის სამყაროში აღმოვაჩინე და განვიხილავ მათ რეჟისორის პერსპექტივიდან. ამგვარად შევეცდები შემოგთავაზოთ ახალი სამყაროს მონახაზი ფურცელსა და წარმოსახვაში.

ეტაპი, რომელსაც აღდგომას ვუწოდებ, მოიცავს პიესის დადგმასთან დაკავშირებულ სამუშაოებს, რეპეტიციებსა და პრემიერას. ამ ნაწილში განხილულია სამზადისი ახალი სამყაროს შესაქმნელად, როგორ იდგმება სცენაზე მანამდე ქაღალდსა თუ წარმოსახვაში ჩანიშნული მონახაზი, როგორ ვითარდება იხვეწება ახლადშექმნილი სამყარო მსახიობების ძალისხმევითა და სხვა ელემენტების მეშვეობით, როგორ მუშაობს რეჟისორი მსახიობთან, რა გამოწვევების წინაშე დგება და როგორ უმკლავდება მათ, კოსტუმები და რეკვიზიტები, მუსიკალური დიზაინი. ამ ეტაპს „აღდგომას“ ვუწოდებ გმირის მოგზაურობაზე დაყრდნობით, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნე, პიესის დადგმისას, რეჟისორი ქმნის ახალ სამყაროს, რათა დაიბრუნოს საკუთარი „მე“. ამ გზით რეჟისორი ხელახლა იბადება. პრემიერის დღეს კი რეჟისორის გასაკეთებელი საქმე უკვე ამოწურულია მანამ, სანამ კვლავაც ახალი სამყაროს შექმნას გადაწყვეტდეს, რომელშიც ახალ ხედვას შეასხამს ხორცს, რათა ამ გზით კიდევ ერთხელ დაიბადოს. ამავე ნაწილში შევეხები იმ იდეებსაც, რომლებმაც რეკვიზიტებისა თუ კოსტიუმების შექმნისას შთაგონებით აღმავსეს - ეს გახლავთ ნოსტალგია და ლიმინალობა.

მეოთხე ნაწილი წარმოადგენს დადგმის კრიტიკულ გააზრებას ახალშექმნილ სამყაროზე დაყრდნობით. იგი მოიცავს ახალი სამყაროს აღწერასა და კრიტიკას, რეჟისორის ხედვას, რომელიც, ამავდროულად, კრიტიკოსიც არის. გამიჭირდება იმის დაკონკრეტება, თუ რა იქცა ჩემი, როგორც რეჟისორის, შთაგონების წყაროდ, რადგან შემოქმედებითი პროცესი ვერ აიხსნება მშრალი თეორიებით, არამედ აიხსნება სულით, სხეულითა და ხელოვანის „ინსტრუმენტებით“. ამის მიუხედავად, ნაშრომში მიმოვიხილავ იმ ძირითად იდეებს, თეორიებსა და წყაროებს, რომლებიც ჩემს ინსპირაციად იქცა. წინა თავში უკვე განვიხილე ნოსტალგია და ლიმინალობა; ამიტომაც, ამ თავში საკუთარ ახლადშექმნილ სამყაროს აღვწერ აბსურდიზმის, კარნავალის სიცილისდა გროტესკის და გროტესკული ქალის სხეულის ჭრილში. ამ ნაწილს ელექსირით დაბრუნებას ვუწოდებ. გმირი ბრუნდება ჩვეულებრივ სამყაროში, მაგრამ მოგზაურობა უაზროა,

თუ ის ელექსირით, საგანძურით ან მიღებული გაკვეთილით არ დაბრუნდება განსაკუთრებული სამყაროდან. ელექსირი ჯადოსნური ნაყენია, რომელსაც განკურნების უნარი აქვს..[19] ჩვენს შემთხვევაში ესაა სიცილი.

მოკლედ, მე შევარჩიე სამი მთავარი ჭრილი, რომლებიც იწყება კამიუს „*სიზიფეს მითით*“. ეს სამუშაო ძალზე შთამაგონებელი იყო, რამდენადაც მან საშუალება მომცა მეპოვნა სარეჟისორო ანალიზის ჩემი გზა. მე გამოვიყენე სამი შედეგი, რომლებიც კამიუმ მიიღო აბსურდის ცნებიდან - „*ჩემი ამბოხი, ჩემი ვნება, ჩემი გათავისუფლება*“ (მისი გამოთქმით), როგორც ჩემი გზა. შემდეგ დავამატე კიდევ ორი ასპექტი - მიხაილ ბახტინის კარნავალის სიცილი და გროტესკი და ქალის სხეული, რომლის საფუძველი იყო მიხაილ ბახტინის „*რაბლე და მისი სამყარო*“, ელენ კიქსუს „*მედუზას სიცილი*“ და ლიუს ირიგარეის „*სექსი, რომელიც ის არაა*“ და „*როცა ჩვენი ბაგეები ერთად მეტყველებენ*“. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი თითქოსდა სხვადასხვა საკითხებს შეეხება, ისინი ერთ პოზიციაზეა, მათი დამოკიდებულებით ყველა სახის რელიგიური, ოფიციალური და მამაკაცური ძალაუფლების და შიშების მიმართ, რომლებშიც ადამიანები არიან გამომწყვდეული. ყველა ისინი პიესის არსს ანუ გულს შეადგენენ. და ამ გულში არის მომაკვდავი ადამიანის სიცოცხლისკენ მისწრაფება. ესაა მოგიზგიზე ცეცხლი, რომელიც ვინის სტიმულს აძლევს იბრძოლოს და აჯანყდეს სიცოცხლისთვის, რასაც ის გათავისუფლებამდე მიჰყავს. ამბოხთან ერთად, თავისუფლების მისაღწევად მისი უძლიერესი იარაღია სიცილი: „*გათავისუფლება, რომელიც მოდის სიცილთან ერთად და ერევა მას*“. ვინი წარმოგვიდგენს ახალ სამყაროს, რომელშიც ადამიანი თავისუფალია ყოველივე რელიგიური, ოფიციალური და მამაკაცური რეპრესიებისგან.

მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, ვეყრდნობი გმირის მოგზაურობას, როგორც ერთგვარ სტრუქტურას ჩემი სარეჟისორო მოგზაურობის აღწერისას. ამას გარდა, სარეჟისორო მეთოდი, რომელსაც მე ვიყენებ, გახლავთ ჩემი მასწავლებლის, პროფესორ ზურაბ სიხარულიძის მეთოდი, რომელიც სტანისლავსკის სისტემას ეფუძნება. აღნიშნული მეთოდი გმირის მოგზაურობასთან დავაჯგუფე და დავამატე ჩემი პირადი გამოცდილება და შეხედულებები სარეჟისორო საქმეზე. რეჟისურის გარდა ბოლო თავი ეთმობა სპექტაკლის („ბედნიერი დღეები“) კრიტიკულ გააზრებას, რომლის დროსაც დავეყრდნობი სინთეზის მეთოდს, რაც თავის მხრივ, აერთიანებს მრავალ კონცეპტუალურ მიდგომას, რომლებიც ზემოხსენებული მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ესთეტიკიდან ამოიზარდა და ჩემთვის, როგორც რეჟისორისა და კრიტიკოსისთვის, შთაგონების წყაროდ გადაიქცა.

[19] Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, p.54.

2. სამზადისი მოგზაურობისათვის

„რეჟისურა როგორც ამოტრიალება“

რეჟისორის საქმიანობა არის პროცესი, რომელიც სათავეს იღებს დრამატურგის სამყაროში და გზადაგზა ძერწავს რეჟისორის სამყაროს. აქ მოგზაურობისათვის სამზადისი გულისხმობს იმ სამუშაოებს, რომელსაც რეჟისორი რეპეტიციებამდე ასრულებს, ვიდრე ახალი სამყაროს შექმნას სცენაზე გააგრძელებდეს. ეს პროცესი ტექსტის წაკითხვით იწყება. პირველი წაკითხვისას მიღებული შთაბეჭდილება ყველაზე მნიშვნელოვანია, რადგან იგი აღარასოდეს განმეორდება. ამრიგად, ტექსტის პირველ წაკითხვას უდიდესი ყურადღება უნდა დაეთმოს. ეს საკმაოდ ინტიმური წამია. შეგიძლიათ წყნარი, მყუდრო გარემო მოიწყოთ უკეთესი კონცენტრაციისათვის, სადაც ხელს არაფერი შეგიშლით. რადგან ეს თქვენი პირველი შეხვედრაა პიესასთან, მასში ჩატეულ იდუმალ სამყაროსთან; შეხვედრა, რომელმაც თქვენში განუმეორებელი შემოქმედებითი მუხტი უნდა დაძრას. ნუ გაუშვებთ ხელიდან ამ შესაძლებლობას. *„რამდენი ჩვენგანი ემზადება წინასწარ პიესასთან პირველი შეხვედრისათვის? ჩვენ ვკითხულობთ ნაჩქარევად, სადაც მოგვიხერხდება, ვკითხულობთ მატარებლის ვაგონში, ტაქსიში, შესვენებებზე. ასე იმიტომ არ ვიქცევით, რომ პიესის გაგება გვწადია, არამედ იმიტომ, რომ გვინდა, თავი ერთ ადგილას წარმოვიდგინოთ. ასეთ გარემოებებში ხელიდან გვისხლტება მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მუხტი, რომელიც უდიდესი დანაკარგია. რადგან ყოველი შემდგომი წაკითხვა დაცლილია გაოცებისა და მოულოდნელობისაგან“*[20],- ამბობს სტანისლავსკი. როდესაც რეჟისორი ტექსტში მოგზაურობას გადაწყვეტს, პიესა რაც შეიძლება ბევრჯერ უნდა წაიკითხოს, რათა მთავარი იდეა დაიჭიროს და მის დედააზრს ჩასწვდეს. ტექსტი უნდა „დაწურო“, სადამდეც ამის შესაძლებლობას მოგცემს. ტექსტის ამოტრიალებისას, იმგვარ ინსტრუმენტებს მოიპოვებ, რომლებიც მოგზაურობისას ძალიან გამოგადგება. ხანდახან, ორიოდ წაკითხვის შემდეგ, შეიძლება იფიქრო, რომ უკვე მიაგენი იმას, რასაც ეძებდი. თუმცა ეს ტექსტის სიღრმისეული გააზრებისთვის საკმარისი არაა. ორიოდ მცდელობას არ უნდა დასჯერდე, უნდა მეტი დრო დაუთმო ამ საქმეს და აცადო საკუთარ შინაგან დინებას, ნაწარმოებში განზავდეს. მას შემდეგ, რაც ტექსტს საკუთარ ფილტრში გაატარებ, ის შენი ხმით ამეტყველდება. ამ პროცესს ტექსტის „პერსონალიზაცია“ ეწოდება. ამის მისაღწევად საჭიროა მომთმენი იყო საკუთარი თავისა და პიესის მიმართ. ხანდახან ისეც ხდება, რომ შეიძლება ტექსტში დაიკარგო, შთაბეჭდილებები

[20]Stanislavski, Konstantin. Bir Karakter Yaratmak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009, p.34.

გონებაში ერთიანად გაიდღაბნოს. ასეთ დროს საუკეთესო გამოსავალია ტექსტის წაკითხვა ხელახლა სცადო. ეს აუცილებლად დაგეხმარება.

ტექსტზე მუშაობა ორგანზომილებიანი პროცესია. პირველი სიბრტყე გულისხმობს ობიექტურ აღქმას, ტექსტის ანალიზს დრამატურგის სამყაროზე დაყრდნობით. მეორე სიბრტყე კი ტექსტის პერსონალიზაციაა. პიესის შესახებ საჭირო მონაცემთა შეგროვების შემდეგ, იწყება ახალი, შინაგანი მოგზაურობა მკითხველის სულსა და გონებაში. პერსონალიზაცია არ გულისხმობს პიესის მოცემულობათა შეცვლას, მათ გარდაქმნას. პერსონალიზაციის პროცესი ეფუძნება დრამატურგის სამყაროს შესწავლისას შეგროვებულ ინფორმაციას. მთავარი ამოცანა პიესის სტრუქტურის შენარჩუნებაა. ამ სტრუქტურის შიგნით კი რეჟისორული ინტერპრეტაციებისათვის უსასრულო შესაძლებლობები არსებობს. სტრუქტურის განმარტებას მოგვიანებით ისევ დავუბრუნდებით.

ამრიგად, მოგზაურობისათვის შესამზადებელ პერიოდს ორ ნაწილად დავყოფდი: მოგზაურობა გარეთ, პიესის ავტორის სამყაროში და მოგზაურობა შიგნით, რეჟისორის სამყაროში.

2.1. მოგზაურობა გარეთ, დრამატურგის სამყაროში

რეჟისურა როგორც დეზინტეგრაცია

ეს არის ლიტერატურული ანალიზის, უფრო სწორად კი ექსპლიკაციის პირველი ეტაპი. პიესის ექსპლიკაცია ჩემთვის მჭიდროდაა დაკავშირებული მის დანაწევრებასთან. დასაწყისში რეჟისორი ეცნობა პიესის ავტორსა და მის ეპოქას. მან ჯერ ვრცელი სურათი უნდა აღიქვას, შემდეგ კი ამ ფართო კონტექსტის გათვალისწინებით, დეტალებზე დაკვირვება განაგრძოს. ამრიგად, დეზინტეგრაციისას გარკვეული თანმიმდევრობა დაცული უნდა იყოს. თუმცა, რაკიღა საქმე შემოქმედებით პროცესს ეხება, არ არსებობს არც შესაძლებლობა, არც აუცილებლობა შემოქმედებითი პროცესების მოთვინიერებისათვის. ამ ორი სიბრტყის გამიჯვნა სავალდებულო არ არის. პერსონალიზაციის პროცესი, შესაძლოა, დრამატურგის სამყაროს გაანალიზებისთანავე, მყისიერად დაიწყოს. შესაძლოა, ამ დროს თვალწინ წარმოგიდგეს სახეები და წარმოსახვაც ავტომატურად გააქტიურდეს. ყური უგდე ამ იმპულსებს, ისინი ძალზე ძვირფასია. ამრიგად, უმჯობესია, თუკი მათ ჩაინიშნავ, მონახაზს გააკეთებ იმის მიუხედავად, რომ ეს მასალა ჯერ

კიდევ ძალიან ნედლია. შეიძლება ჩაინიშნო ფერი, სიტყვა ან გამოსახულება, რომელიც გონებაში ანაზდად ამოტივტივდება. ჯერ „შეაგროვე“ ეს იმპულსები; მოგვიანებით კი, საჭიროების შემთხვევაში, მათი გაფილტვრაც შეიძლება. ეს ჯერ მხოლოდ დასაწყისია.

მაგალითისათვის, ერთი-ორი წაკითხვის შემდეგ, ჩემს წარმოსახვაში ამოტივტივდა „სუნთქვა“ როგორც სახე. ეს სახე პიესის იდეასა და მთავარ თემას უკავშირდება. მთლიანი პიესა სუნთქვასავით აისახა ჩემს სამყაროზე. შევეცდები, აღვწერო ეს სახე: სუნთქვა, რომელიც ძალიან ჰგავს უკანასკნელ ამოსუნთქვას, როცა წყალქვეშ ხანგრძლივად დაყოვნების შემდეგ ამოყვინთავ და ღრმად ჩაისუნთქავ. პიესის მთავარი თემა სიცოცხლის ვნებაა, რომელიც იმდენად მძლავრია, რომ გინდა ისე ჩაისუნთქო, რომ მთელი სამყარო ჩაყლაპო. შემდეგ ჩნდება ძალა, რომელიც წყალქვეშ მიგათრევს და გაიძულებს მოთმინებას, ვიდრე ისევ მოგცემდეს ამოყვინთვის შესაძლებლობას. ეს უწყვეტი ჩაყვინთვა-ამოყვინთვის პროცესია. შენ ებრძვი, უძალიანდები ძალას, ვიდრე იგი წყალქვეშ გექაჩება, შემდეგ კი წამით იმარჯვებ, მორიგ ჩაყვინთვამდე. მაგრამ არასოდეს წყვეტ ბრძოლასა და მოლოდინს, რადგან ჩასუნთქვის წამი ღირს ამ მოლოდინად. როდესაც ამის შესახებ ჩემს პროფესორს ვუამბე, მან მირჩია ჩამენიშნა ეს სახე. მოგვიანებით შევეცადე, ესკიზიც გამეკეთებინა, თუმცა კი, საკმაოდ პრიმიტიული გამოვიდა. ეს იყო ჩემი სარეჟისორო მოგზაურობის დასაწყისში. არ მიმუშავია ამ გამოსახულების დახვეწაზე, მაგრამ კვალი, რომელიც მან ჩემს წარმოსახვაზე დატოვა, ჩემს ახლადშექმნილ სამყაროსაც აჩნევია. და მე ვაკვირდები, რომ პიესის აფიშა ასევე ამ გამოსახულების რემინისცენციაა, მიუხედავად იმისა, რომ აფიშის დიზაინი მე არ შემიქმნია. ეს აფიშა დასტურია იმისა, რომ ნამდვილად შევძელი პიესაში ასახული ვნება ზუსტად ამეხსნა გრაფიკული დიზაინის სპეციალისტისათვის. მან კი ეს აფიშა შექმნა. ნახატი, რომელიც ბოლო ხანს ვნახე, ასევე მთავარ თემას მაგონებს და პრინციპში, გაცილებით უკეთ გამოხატავს მას. ამრიგად, პირველი რამდენიმე წაკითხვისას, როცა აღქმა ჯერ კიდევ ცინცხალია, ის ყველაფერი, რაც წარმოსახვამ შეიძლება შემოგვთავაზოს, ნამდვილად ფასდაუდებელი მასალაა, რომელიც დიდად დაგეხმარებათ პიესის გააზრებისას; ეს შეიძლება იქცეს ქვაკუთხედად, რომელზეც შემდეგ თქვენს სამყაროს დააშენებთ. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ პიესის მთავარი თემის მეტაფორა (ვნება) რომელზეც შესავალში ვსაუბრობდი, ცოტა განსხვავდება იმისგან, რასაც ახლა ვგულისხმობ. ის მეტაფორა პიესაში ასახულ ვნებას აღნიშნავს ზოგადი თვალსაზრისით, რომელიც მხოლოდ იმისათვის ვახსენე, რომ დამატებითი სიცხადე შემომეტანა თემის განსაზღვრისას. სახე კი, რაზეც ახლა ვსაუბრობ, გამოხატავს მთლიანი პიესის ჩემეულ აღქმასა და ინტერპრეტაციას. ამრიგად, იგი ჩემს ინტერპრეტაციას გულისხმობს.

ესკიზების ხატვისას დარწმუნებული არ ვიყავი, რომელი ფერი უნდა შემერჩია. ბოლოს არჩევანი ინდიგო-ლურჯზე შევაჩერე, რადგან ჩემი სარეჟისორო მოგზაურობა მთლიანად ამ ფერს უკავშირდება - „ლურჯის ძიებას“.

მოგზაურობა გარეთ, რომელზეც ზემოთ ვსაუბრობდი, პიესის სტრუქტურას, უფრო სწორად კი პიესის ლიტერატურულ ანალიზს გულისხმობს. იგი შედგება შემდეგი ნაწილებისაგან: პიესის ეპოქა, პიესის ავტორის ეპოქა, ინფორმაცია ავტორის შესახებ (ბიოგრაფია და დრამატურგიული სამწერლო სტილი), პიესის დრამატული სტრუქტურა (ფაბულა, იდეა, თემა, ჟანრი, სტილი, მთავარი კონფლიქტები, ნაწილები).

2.1.1. პიესის ეპოქა და პიესის ავტორის დროება

„რეტროსპექტიული ხედვა“

პიესის ავტორი მეოცე საუკუნეში მოღვაწეობდა, თუმცა კი მის პიესაში ასახული დრო და ადგილი ერთი ეპოქით არ შემოიფარგლება. ამის მიუხედავად, იგი აღწერს მეოცე საუკუნის სინამდვილეს, მისთვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობებსა და ფილოსოფიურ შეხედულებებს, ამ ეპოქის ადამიანთა ვნებებსა და ფიქრებს. რაკი ამ პიესას აბსურდის მოძრაობის ნაკადს მიაკუთვნებენ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარს, კერძოდ კი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდს ასახავს. ამ მიმართულებით, ქვემოთ მოკლედ მიმოვიხილავ ამ პერიოდის ზოგად პოლიტიკურ, შემოქმედებით და ფილოსოფიურ გარემოს, ასევე იმ ფუნდამენტურ ცვლილებებს, რომელიც თეატრმა განიცადა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისი და ომისშემდგომი მდგომარეობა

წინა საუკუნეებთან შედარებით მეოცე საუკუნე ტერორისა და კრიმინალის ეპოქა იყო. ხშირად კრიმინალი რაციონალურად ორგანიზებულ ხასიათს ატარებდა. ამ ნეგატიურმა გარემომ შესაბამისი ასახვა ჰპოვა ხელოვნებასა და ფილოსოფიაში. თუმცა ვიდრე მე-20 საუკუნის ძირითადი მიმდინარეობების განხილვას შევუდგებოდეთ, მინდა ყურადღება მე-19 საუკუნის დასასრულსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისზე შევაჩერო, რადგან კრიზისი, რომელიც შემდგომში,

განსაკუთრებით კი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, გაღრმავდა, სწორედ ამ პერიოდიდან იღებს სათავეს. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დასაწყისში კრიზისი - ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტში მიმდინარე განვითარებისა და გათავისუფლების ფონზე - განვითარების პარალელურად მწიფდებოდა. ეს გახლავთ ის ნიშანი, საიდანაც თანამედროვეობა იწყება.

ზემოთაღნიშნულ ომებამდე ცოტა ხნით ადრე, 1880-1914 წლების პერიოდში, ევროპას აღმავლობის ოქროს ხანა ჰქონდა. განვითარების ბუმმა (კარგი გაგებით) თითქმის ყველა დარგი მოიცვა. ევროპა იქცა ეკონომიკურ და სამხედრო ლიდერად, რომელიც იმდროინდელ მსოფლიოზე დომინირებდა. ტექნოლოგიების, მედიცინისა და განათლების სწრაფი განვითარების გამო ევროპელი ხალხი დარწმუნდა, რომ განმანათლებლობამ საბოლოოდ გაიმარჯვა[21]. თუმცა კი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში ტექნოლოგიურმა და ინდუსტრიულმა განვითარებამ ახალი პრობლემები წარმოშვა. ხალხი ნელ-ნელა დაშორდა ბუნებასა და ბუნებრივ ცხოვრებას. მექანიზაციისაკენ სწრაფვამ გაანადგურა ის კავშირი, რომელიც ადამიანს ბუნების ნაწილად აქცევდა. ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ და მექანიზაციამ შეცვალა ადამიანის აზროვნება და მისი დამოკიდებულება სამყაროსადმი მეტად პრაგმატული გახადა. ფაქტობრივად, თანამედროვეობის კონცეფცია მხარს უჭერდა ადამიანის ცივილიზებულ ცხოვრებას და საძირკველს უმაგრებდა განმანათლებლობის ეპოქას. თუმცა მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ერთმანეთის მიყოლებით მომხდარი ორი მსოფლიო ომი იმის უტყუარი დასტური იყო, რომ რეალობა არც ისე სახარბიელოა, როგორც ერთი შეხედვით მოჩანს.[22] მარქსი, რომელიც მოდერნული პროექტის ერთ-ერთი წარმომადგენელია, კაპიტალიზმის კრიტიკით გახლავთ ცნობილი. მარქსის თანახმად, კაპიტალიზმი, რომელიც მე-19 საუკუნიდან იღებს სათავეს, განაპირობებდა ადამიანისა და ბუნების ინსტრუმენტალიზაციას, რის შედეგადაც შრომა და სიამოვნება ერთმანეთს გაემიჯნა. ანალოგიურად, შოპენჰაუერიც ამტკიცებდა, რომ ე.წ. ცივილიზებული სამყარო ინტერესებისა და ინდივიდუალიზმის სამყარო იყო. ნიცშემ კი ცნობილი პოსტულატით „ღმერთი მოკვდა“ გვამცნო, რომ მოკვდა საზრისი. პრობლემებმა, რომელთა განსაზღვრა და გადაჭრა შეუძლებელი აღმოჩნდა, ადამიანთა გონებაში რწმენა შეარყია. საზრისი არ აღმოჩნდა საკმარისი იმ შედეგების ასახსნელად, რომელიც თანამედროვეობამ მოიტანა. რენესანსის ეპოქიდან მოყოლებული ნიშნები, რომლებსაც გამოვიყენებდით, საიმედო იყო, გულწრფელი იყო ჩვენი მეტყველება, გონება კი სამყაროსთან

[21]Delacampagne, Christian, *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, p.1.

[22]Res. Assist. Zafer Kalfa, 20.yy Resim Sanatı ve New York, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara/ Türkiye, buhranbey@gmail.com

სრულ ჰარმონიაში სუფევდა.[23] მაგრამ 1880-იანი წლებიდან, შეხედულებები ნელ-ნელა შეიცვალა; გადასახედი, ხელახლა გასააზრებელი შეიქნა. შესაბამისად, ადამიანმა დაიწყო თვითგამოხატვის ახალ, განსხვავებულ ფორმათა ძიება, რომელიც გვერდს აუვლიდა საზრისსა და რეალობას. ლოგოცენტრიზმი თანდათან გაიფანტა, საგნის აღმნიშვნელი მთავარი მნიშვნელობა გაუფასურდა, ხოლო ადამიანის სწრაფვა, მოშორებოდა რაციონალურ საფუძვლებს, მას სხვა მიმართულებით, არაცნობიერისა და მისი ფესვების[24] შესწავლისკენ მიაქანებდა. პოზიტივიზმი, რომლის თანახმად ყველაფერი, რაც არსებობს, შეიძლება აიხსნას ექსპერიმენტების, დაკვირვებების, მათემატიკური/ლოგიკური მტკიცებულებების მეშვეობით, მოგვიანებით ინტუიციამ და წარმოსახვამ ჩაანაცვლა. გაჩნდა მისტიკური ტენდენციები. *„თვალი მხოლოდ იმას ხედავს, რისი დანახვაც გონებას შეუძლია“,* - ამბობდა ანრი ბერგსონი, რომელიც ამ ეპოქის მისტიკური და ინტუიტიური მიმდინარეობების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია.

რაკი თანამედროვეობა ამგვარი ნეგატიური გარემოდან წარმოიშვა, მალევე გაჩნდა ხელოვნების ნიმუშები, რომელიც მასვე (თანამედროვეობასვე) დაუპირისპირდა. მოდერნისტული ხელოვნება გაჩენიდან ძალიან მალე იქცა ავტორის რეაქციად, მის ერთგვარ პროტესტად თანამედროვეობის სისასტიკის წინააღმდეგ. ბოდლერის თანახმად, სისასტიკე თანამედროვეობის დამახასიათებელი ნიშანია. ხელოვნების დანიშნულება კი არა თანამედროვეობის დაცვა, არამედ მისი მხილებაა. თანამედროვე სამყაროს ესთეტიკური ასახვა მასვე უნდა უპირისპირდებოდეს.[25] სწორედ აქედან იღებს სათავეს გამომსახველობის კრიზისი და ის ახალი მიმდინარეობები, რომლებიც რეალიზმის პრინციპებს დაუპირისპირდა.

ფოტო-კამერის გამოგონების შემდეგ, ხელოვნება თანდათან გაემიჯნა იმ კლასიკურ, ტრადიციულ პრინციპებს, რომელთაც მანამდე ეყრდნობოდა. რაკი კამერა მეტი სიზუსტით ასახავდა რეალობას, ამ უკანასკნელის ტილოზე გადატანა უინტერესო, მოძველებულ პრაქტიკად იქცა. ძირეული ცვლილებები უმთავრესად ინდუსტრიული რევოლუციითა და მეორე მსოფლიო ომით იყო გამოწვეული. რაკი ეს ორი ელემენტი (ომი და ინდუსტრია) განაპირობებდა მანქანების გარდაუვალ, უხეშ ჩარევას ადამიანის ცხოვრებაში, ხელოვანის დამოკიდებულება ასახვის ობიექტისადმი საგრძნობლად შეიცვალა; ოპტიკური აღქმა ობიექტის ფსიქოლოგიურმა აღქმამ ჩაანაცვლა. ობიექტად იქცა ყოველივე უცხო და უცნობი, რაც ხელახლა შეცნობას, ახლებურ განსაზღვრებას საჭიროებდა. ამრიგად, მთელი ეს დეფორმაციები, აბსტრაქციები და სხვა

[23] Delacampagne, Christian, *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, p.2.

[24]Karacabey, Süreyya, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.2006, p.36.

[25]Res. Assist. Kalfa, Zafer, 20.yy Resim Sanatı ve New York, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara/ Türkiye, buhranbey@gmail.com

თანამედროვე მიმართულებები, ასახავს ხელოვანის შეცვლილ მიდგომას ობიექტის მიმართ. მოდერნიზმში მიმეზისი (მიბაძვა) ხელოვნებას აღარ განსაზღვრავს. ხელოვანმა დაიწყო საკუთარი თავის შეცნობა საკუთარი ქმნილების მეშვეობით. ხელოვნება იქცა დაუკმაყოფილებელი ემოციებისაგან განტვირთვის საშუალებად; ამავე დროს ის საშუალებას აძლევდა ხელოვანს მისთვის სასურველი რეალობა შეექმნა.

ეს ცვლილებები განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ სახვით ხელოვნებაში აისახა. პირველი გარდატეხა იმპრესიონიზმით დაიწყო. სწორედ იმპრესიონისტებს მიიჩნევენ იმ რევოლუციურ ძალად, რომელთაც „ხედვის კანონები“ ამოატრიალეს. იმპრესიონისტები, თვალის მეხსიერებაში მოქცეული წამიერი გამოსახულების ხორცშესხმისას, შუქსა და ჩრდილს, ცივსა და თბილ ფერებს შორის დამკვიდრებულ მიმართებებს იყენებდნენ. მათი მიზანი იყო, მნახველებში კონკრეტული მომენტის განუმეორებლების განცდა გაეღვიძებინათ, რომელსაც აღნიშნული ურთიერთმიმართებებით აღწევდნენ.[26] ექსპრესიონისტები - სეზანი, ვან გოგი, გოგენი, ახალ რეალობას ქმნიდნენ. ცდილობდნენ აესახათ არა ობიექტური სინამდვილე, არამედ ის სუბიექტური ემოციები, განწყობები, ის შინაგანი გამოძახილი, რაც სინამდვილის აღქმისას ეუფლება ადამიანს.[27] ეს მცდელობები უფრო სისტემური სახით ფოვისტებთან (1905) და კუბისტებთან (1908) გვხვდება. კუბიზმი, რომელსაც საფუძველი პიკასომ და მისმა კოლეგამ ჟორჟ ბრაკმა ჩაუყარეს, რევოლუციურად გაემიჯნა გამომსახველობით ხელოვნებას. კუბისტების შემოქმედებაში ობიექტი ნაწილ-ნაწილ არის დაშლილი, გაანალიზებული, შემდგომ კი აწყობილი ერთ აბსტრაქტულ მთლიანობად, რის შედეგადაც გამოსახულება მხოლოდ ერთი წერტილიდან აღარ აღიქმება.[28] სიმბოლისტები (მორო, რედონი, კლიმტი) შთაგონების წყაროს ფსიქოლოგიაში ეძებდნენ, შემდეგ კი ტილოზე გადაჰქონდათ ჩახშული შიშების, იდეებისა და სურვილების სიზმარეული გამოსახულებანი. შემდგომ პერიოდში სიმბოლიზმის მიმდევრებმა გადაწყვიტეს ზურგი ექციათ ფსიქოლოგიისათვის და უმთავრეს ამოცანად ნამუშევრებისათვის ობიექტური განზომილების მინიჭება დაისახეს. კანდინსკისა და კუპკას, აგრეთვე მათი მიმდევარი მალევიჩისა და მონდრიანის გავლენით, აბსტრაქტული, ნონფიგურატიული ხელოვნება გაჩნდა.

[26] Karacabey, Süreyya, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.2006, P.43.
[27]https://www.britannica.com/art/Expressionism
[28] https://courses.lumenlearning.com/boundless-arthistory/chapter/european-art-in-the-early-20th-century/

რადიკალური ცვლილებები მოხდა პოზიტივისტურ მეცნიერებაშიც. მაქს პლანკმა შემოგვთავაზა კვანტური თეორია, რომელმაც მთლიანად შეცვალა ჩვენი წარმოდგენა ატომურ და სუბატომურ პროცესებზე. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის გავლენით, რევოლუციურად შეიცვალა დროისა და სივრცის აღქმაც. ისევე როგორც ფარდობითობის თეორიამ ამოაყირავა ნიუტონის თეორია აბსოლუტურ დროსა და სივრცეზე, სწორედ ასევე შეცვალა აბსტრაქციონიზმმა სამყაროს ასახვის მანამდე არსებული ტრადიცია მხატვრობაში.[29]

მუსიკაში ინოვაციურ განვითარებას ტონალურობიდან ატონალურობაზე გადასვლა წარმოადგენდა. მართალია, ვაგნერმა, მუსორგსკიმ, მალერმა და დებიუსიმ საგრძნობლად გარდაქმნეს დასავლური მუსიკის მკაცრი წესები, მაგრამ საბოლოოდ, ამ კანონების გარღვევა არნოლდ შიონბერგის სახელს უკავშირდება. შიონბერგის „Pierrot Lunaire" (1912) ატონალური მუსიკის პირველი ნიმუშია. მსგავსი ტენდენციები პოეზიაშიც შეინიშნება. რილკემ, აპოლინერმა, თრაკლმა, პესოამ, მაიაკოვსკიმ სათავე დაუდეს თავისუფალ სტილს. ლინგვისტიკაში ფერდინანდ დე სოსიურიმ შემოგვთავაზა ენის სისტემის პრინციპულად ახლებური გააზრება. მის თეორიაში ენა წარმოდგენილია, როგორც ნიშანთა სისტემა. თითოეული ნიშანი შედგება აღმნიშვნელისაგან (ხმოვანი მოდელი) და აღსანიშნისაგან (ცნება), ორივე მათგანი უფრო მენტალური მოვლენაა ვიდრე ფიზიკური, რომლებიც ერთმანეთს პირობითად და განუყოფლად უკავშირდება.[30] აბსტრაქცია ყველა დარგში იკიდებდა ფეხს.

და ბოლოს, ზიგმუნდ ფროიდი - ადამიანი, რომელმაც უდიდესი გავლენა იქონია მე-20 საუკუნის აზროვნების ჩამოყალიბებაზე. მან აღმოაჩინა „არაცნობიერი" და შემოიტანა „ფსიქოანალიზი". ეს ყოველივე ლოგოცენტრიზმისა და სუბიექტის (ეგოს) ნგრევის პარალელურად ხდებოდა. ცნობიერებამ, რომელიც, ფროიდის თანახმად, სხვადასხვა შრისაგან შედგება, პირვანდელი მნიშვნელობა დაკარგა. ამ აღმოჩენამ ადამიანებში გააღვივა სურვილი, გასცდენოდნენ ეგოს და სუბიექტურ ჩარჩოებს - წარმოსახვამ და სიზმრებმა უდიდესი მნიშვნელობა შეიძინა.

[29] Delacampagne, Christian, *20. Yüzyıl Felsefe Tarihi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, p.5.
[30] http://linguistics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-385

ზემოთ ჩამოთვლილი ცვლილებები იყო ის წანამძღვრები, რომელთა გავლენით, მოგვიანებით, სხვა მიმდინარეობები გაჩნდა. ნელ-ნელა ვუახლოვდებით სემუელ ბეკეტის ყმაწვილობისა და ახალგაზრდობის პერიოდს. იგი დაიბადა 1906 წელს და პირველი მსოფლიო ომის დასრულებისას ჯერ ისევ ბავშვი იყო. დროება, რომელმაც მის ჩამოყალიბებაზე ყველაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა, მოიცავს პერიოდს ორ მსოფლიო ომს შორის და ომისშემდგომ სინამდვილეს. წინა პერიოდის აღწერა საჭიროდ იმიტომაც მივიჩნიე, რომ თვალი მივადევნოთ, შემდგომ წლებში როგორ გრძელდება და ღრმავდება კრიზისი, რომელიც ადრევე დაიწყო.

თანამემამულეების მსგავსად, თავიდან ბევრი ხელოვანი, მწერალი თუ ინტელექტუალი მიესალმებოდა მეორე მსოფლიო ომის დაწყებას, რისთვისაც მათ სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდათ. ზოგი მათგანი ნაციონალური გრძნობებითა და პატრიოტული მოვალეობებით იყო მოტივირებული, ზოგს კი სჯეროდა, რომ, როდესაც დასრულდებოდა ის, რაც მათ საბოლოო და გარდაუვალ კონფლიქტად მიაჩნდათ, მჩაგვრელი პოლიტიკური სისტემები (ხშირად, დინასტიები, რომლებიც ერთმანეთთან სისხლით ან ქორწინებით იყვნენ დაკავშირებული) გაქრებოდნენ და უფრო მშვიდობიანი, სულიერი, ანტიმატერიალური ხანა დადგებოდა. არნახულმა ნგრევამ და ტრავმამ, რომელიც ომმა მოიტანა, ბევრი ხელოვანის დამოკიდებულება ომისადმი დროის მცირე მონაკვეთში რადიკალურად შეცვალა. მწვავე ნაციონალიზმი, რეგალიებისკენ სწრაფვა, ბრძოლის წყურვილი ან თუნდაც იმედი, უფრო დემოკრატიული მომავლისა მალე ჩაანაცვლა გლოვამ, დანაკარგითა და ღალატით გამოწვეულმა ტკივილმა, პაციფიზმმა და ამბოხმა. ხელოვანები ცდილობდნენ მოეძებნათ შესაბამისი ფორმა იმ უმოწყალო ჟლეტისა და ქაოსის გამოსახატავად, რომელიც ინდუსტრიით გასასტიკებულმა ომმა მოიტანა; გაჩნდა ახალი ასახვის საგანი, ტექნიკა, მასალები და სტილი; შეიცვალა ხელოვანთა, როგორც კულტურის შემოქმედთა, დამოკიდებულება და პასუხისმგებლობაც.[31] შექმნილი ქაოტური ვითარების გამო არაერთმა ხელოვანმა დატოვა ევროპა და აშშ-ს მიაშურა, სადაც უფრო ლიბერალური და უსაფრთხო გარემო იყო ხელოვანთათვის. ამიტომაც, თანდათან, კულტურულმა ცენტრმა ევროპიდან აშშ-ში გადაინაცვლა.

ფუტურისტული მოძრაობა, რომელსაც სათავე მარინეტიმ პირველ მსოფლიო ომამდე ცოტა ხნით ადრე დაუდო, უმეტესად იტალიური მიმდინარეობა იყო, რომელიც ეფუძნებოდა

[31] https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/world-war-i-and-the-visual-arts-introduction

თვალსაზრისს, რომ ხელოვნება ტექნოლოგიურ ეპოქას უნდა შეესატყვისებოდეს. შესაბამისად, ფუტურიზმი იქცა სიჩქარის, ტექნოლოგიისა და ძალადობის მეხოტბედ. პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ, ეს მიმდინარეობა დადაიზმად გარდაიქმნა, რომლის წარმომადგენელიც ტრისტან ცარა იყო. ხელოვანებმა გააცნობიერეს, რომ ფუტურისტული მოძრაობა არ იყო სათანადო პასუხი მათ პრობლემებზე. ხელოვნება, რომელიც ,,დადა-მიმდინარეობის" წიაღში აღმოცენდა, თავისი არსით ნიჰილისტური და ანტიესთეტური იყო. ისინი, ირაციონალური მიდგომებით თავს ესხმოდნენ ტრადიციულ შემოქმედებით ღირებულებებს, თავიანთი თამამი განცხადებებითა და მოქმედებებით კი კვებავდნენ და აძლიერებდნენ კონსერვატიულ თვითკმაყოფილებას.[32]*„რასაც ჩვენ დადას ვუწოდებთ, არის სისულელე. სისულელე, რომელიც წარმოდგება იმ სიცარიელიდან, რომელშიც ყველა ამაღლებული პრობლემაა შეფუთული..."* წერდა ჰუგო ბალი, ციურიხში დადა-არტის ფუძემდებელი. მარსელ დიუშამპის „შადრევანი" ამ მიმდინარეობის ყველაზე თვალსაჩინო და ცნობილი ნიმუშია. დადა ფუტურიზმის საბოლოო აფეთქება იყო, რომელიც სიურეალიზმს უკაფავდა გზას. პირველი მსოფლიო ომით აღძრული ბრაზი მალევე მინელდა და იგი სიურეალიზმმა ჩაანაცვლა. ამ მიმდინარეობამ, რომელიც ადამიანის ფსიქეს ჩხრეკდა, დიდხანს გასტანა. სიურეალიზმი და მისი პიონერი სალვადორ დალი ფეხდაფეხ მიყვებოდნენ ეპოქის ფსიქოლოგებს, სწავლობდნენ სიზმარს, იკვლევდნენ თუ რა აქცევს რეალობას სინამდვილედ. სიურეალისტური ხელოვნება იყო მშვიდ საწყისებთან დაბრუნება, რომელიც მეტ ყურადღებას უთმობდა ემოციებისა და ცნობიერების სიღრმეების ჩხრეკას, ვიდრე მათ ამოტრიალებას.

მაშინ, როდესაც ხელოვნება მშვიდ კალაპოტს დაუბრუნდა, პოლიტიკურ სცენაზე მიმდინარე მოვლენები არცთუ სასიამოვნოდ ვითარდებოდა. წლები, რომლებიც წინ უძღოდა აქსისსა და მოკავშირეებს შორის ომის გამოცხადებას (1939 წ.), მთელს პლანეტაზე დიდი მღელვარებით აღინიშნა. „დიდი დეპრესია" ამ მომენტისათვის უკვე ათწლეულებს ითვლიდა; უმუშევრობა და სასოწარკვეთა თითქმის ყველას შეეხო. გერმანიაში ნაციონალიზმი ძლიერდებოდა. ჩინეთი და იაპონიის იმპერია ომს აწარმოებდნენ 1931 წლიდან, მას შემდეგ, რაც იაპონიის სამხედრო ძალები მანჯურიაში შევიდნენ. გერმანია, იტალია და იაპონია ახალშექმნილ გაერთიანებას „ერთა ლიგას" ცდიდნენ მეზობელ ქვეყნებში მრავალჯერადი შეჭრითა და ოკუპაციის მცდელობებით. 1936 წელს ესპანეთში სამოქალაქო ომმა იფეთქა, რომელიც მოახლოებული მსოფლიო ომის ერთგვარ რეპეტიციად იქცა. გერმანია და იტალია მხარს

[32] http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm

უჭერდნენ ნაციონალისტურ აჯანყებებს, რომლებსაც გენერალი ფრანსისკო ფრანკო ედგა სათავეში. ამ პერიოდში ესპანეთი ორმოცი ათასი სხვა ეროვნების ადამიანი ჩავიდა, რათა ჩაბმულიყო ომში ფაშიზმის წინააღმდეგ, რომელსაც ისინი დიდ საფრთხედ მოიაზრებდნენ. შემდგომი, ომისწინა, წლების განმავლობაში, ნაცისტური გერმანია კვალავ ქმნიდა წინაპირობას კონფლიქტის გაღრმავებისთვის; აძლიერებდა შეიარაღებას, ხელი მოაწერა „თავდაუსხმელობის პაქტს“ საბჭოთა კავშირთან, განახორციელა ავსტრიის ანექსია და ჩეხოსლოვაკიაში შეიჭრა. ამასობაში აშშ-მ გამოსცა რამდენიმე აქტი ნეიტრალიტეტის შესახებ. დიდი დეპრესიითა და მტვრის ქარიშხლებით (სტიქიური უბედურებებით) დასუსტებული, ცდილობდა გვერდი აევლო ევროპაში მიმდინარე მოვლენებისათვის.[33]

პირველ და მეორე მსოფლიო ომებს შორის პერიოდში ბეკეტი ირლანდიაში ცხოვრობდა. 1926 წლიდან კი პარიზში გადავიდა, სადაც შეხვდა ჯეიმზ ჯოისს, რომლის უდიდეს გავლენას განიცდიდა. ბეკეტი პარიზში მეორე მსოფლიო ომის დასასრულამდე დარჩა. 1945 წელს, ექვსწლიანი ომის დასრულებამდე ორიოდე თვით ადრე, დაიწყო მეორე ომი, რომელმაც ორმოცდაოთხი წელი გასტანა და ისტორიაში ცივი ომის სახელით შევიდა. მეორე მსოფლიო ომის ბოლო წელიწადს დაიბომბა იაპონიის ქალაქები ჰიროშიმა და ნაგასაკი. დაბომბვამ ასოცი ათასი ადამიანის სიცოცხლე იმსხვერპლა, კიდევ უფრო მეტი მძიმედ დაშავდა. აღნიშნული მოვლენა უდიდეს ტრავმად იქცა და ბირთვული აპოკალიპსის შიშმა მსოფლიო მოიცვა.

ომის შემდგომ წლებში (უხეშად 1945-70) მოღვაწე ევროპელი ავტორები ცდილობდნენ თვითგამორკვევას, ომის შემდგომ ტრავმებთან და მიმდინარე ცივ ომთან გამკლავებას. ამ პერიოდში მსოფლიო ხელოვნების ცენტრმა ნიუ-იორკიდან პარიზში გადაინაცვლა, სადაც სემუელ ბეკეტის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის დიდი ნაწილი დაიწერა.

ახლა, რაკიღა კადრმა პარიზზე გადაინაცვლა, უპრიანი იქნება, შევეხოთ იმ ძირითად ფილოსოფიურ მიმდინარეობებს, რომელებსაც პარიზში, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში ჩაეყარა საფუძველი და რომლებმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა ბეკეტზე, იმხანად პარიზში - ხელოვნებისა და ფილოსოფიის დედაქალაქში რომ ცხოვრობდა. მას შემდეგ, რაც გამარჯვებით გამოწვეული ეიფორიის განცდა მინელდა, ომის შემდგომ პარიზში მომხდარის გააზრების ჯერი დადგა: მწვავე საკითხთა შორის იყო ორგანიზებული გენოციდი, საყოველთაო

[33] https://www.theatlantic.com/photo/2011/06/world-war-ii-before-the-war/100089/

ჰუმანიზმი ინდივიდუალური პასუხისმგებლობის კრიზისმა ჩაანაცვლა. პარიზის შემოქმედებით და ინტელექტუალურ წრეებში დაიწყეს ახალი ლექსიკის ძიება, რომელიც სამყაროს სათანადოდ აღწერდა და ასახავდა. ეგზისტენციალიზმის ხმამ პირველად ლიტერატურაში გაიჟღერა, შემდეგ კი მეტაფორად იქცა, რომელიც ამ პერიოდის ხელოვნებას აღნიშნავს.[34]

ეპოქის ყველაზე მნიშვნელოვანი მიმდინარეობა, *ეგზისტენციალიზმი და ჰუმანიზმი,* პირველად საჯარო ლექციის სახით პარიზში, Club Maintenant-ში წარადგინეს 1945 წელს. ეს იყო ინტელექტუალური აგიტაციისა და შეურყეველი ოპტიმიზმის ხანა. მას შემდეგ, რაც პარიზი გათავისუფლდა ნაცისტური ოკუპაციისაგან, კოლაბორაციონისტების მისამართით საპასუხო დარტყმებმაც არ დააყოვნა. საჭირო გახდა საზოგადოებასა და მორალზე მანამდე არსებული საფუძვლების ხელახალი გააზრება. ხალხი, რომელიც სხვა გარემოებებში, შედარებით მშვიდ და აუღელვებელ ცხოვრებას არჩევდა, იძულებული გახდა, ისეთ საკითხებზე დაფიქრებულიყო, როგორიცაა პატიოსნება და ღალატი ოკუპაციასთან, წინააღმდეგობის მოძრაობასა და ვიშის რეჟიმთან მიმართებაში. საზარელმა სიმართლემ აუშვიცისა და დახაუს შესახებ, მზის სინათლეზე გამოაღწია. პირველად გამოიყენეს ატომური ბომბი... ირგვლივ ყველაფერი ადამიანთა სისასტიკესა და დამანგრეველ ბოროტებაზე ღაღადებდა. ფილოსოფიური, განსაკუთრებით კი მორალთან დაკავშირებული, საკითხები აკადემიური ვიწრო წრეებით აღარ შემოიფარგლებოდა.[35]

ეგზისტენციალიზმი განსაკუთრებით პოპულარული მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გახდა, რადგან წინა პლანზე ადამიანის ინდივიდუალობა და თავისუფლება წამოწია. არაერთი ეგზისტენციალისტი ფილოსოფოსი, თავს ეგზისტენციალისტად არ მიიჩნევდა, რადგან არ სურდათ, რაიმე საერთო ჰქონოდათ იმ ფილოსოფოსებთან, რომელთა დებულებებს ეგზისტენციალიზმის შესახებ არ იზიარებდნენ.[36]

ეგზისტენციალიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ჟან-პოლ სარტრი ამბობს: „ადამიანი ჯერ არსებობს, შემდეგ საკუთარ თავს უპირისპირდება, შემდეგ იზრდება და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუძლია განსაზღვროს საკუთარი თავი. თუკი ეგზისტენციალისტის

[34] Frosch, Paula, Library Journal on Paris Post-War: Art and Existentialism 1945-1955, Metropolitan Museum of Art Lib., New York, 1994

[35] https://philosophynow.org/issues/15/A_students_guide_to_Jean-Paul_Sartres_Existentialism_and_Humanism

[36] http://reidynotes.weebly.com/existentialism-and-absurdism.html

თვალით დანახული კაცის განსაზღვრება შეუძლებელია, ეს იმიტომ, რომ, უპირველეს ყოვლისა, იგი არარაობაა. იგი განაგრძობს არარად ყოფნას მანამ, ვიდრე თავად არ შექმნის საკუთარ რაობას.“ ამ ათეისტურ ფილოსოფიას ჰაიდეგერმა, ჟან-პოლ სარტრმა და ალბერ კამიუმ დაუდეს სათავე. ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ კამიუმ შესძინა ეგზისტენციალიზმს დამატებითი განზომილება, როდესაც ყურადღება აბსურდის იდეაზე გაამახვილა. აბსურდიზმი იმ ძირითად ფილოსოფიას წარმოადგენს, რომელსაც ამ ნაშრომის შემდგომ თავებში უფრო დეტალურად მიმოვიხილავთ. კამიუ განმარტავს სიზიფეს მითს; ის დაპირისპირება კი, რომელიც ადამიანურ საჭიროებებსა და სამყაროს ჯიუტ დუმილს შორის არსებობს, წარმოშობს აბსურდს. ჩემი აზრით, აბსურდიზმი ყველა ადამიანს სთავაზობს გამოსავალს. ეს გამოსავალია: „სიცოცხლე მიუხედავად ყველაფრისა“. სწორედ ისევე, როგორც სიზიფე მიაგორებს ლოდს მწვერვალისაკენ, თუმცა კი იცის, როგორც კი მწვერვალს მიაღწევს ლოდი კვლავ დაღმართზე დაუგორდება, სწორედ ასევე, სემუელ ბეკეტის პიესაში *„გოდოს მოლოდინში“* მთავარი გმირები ჯიუტად განაგრძობენ მოლოდინს, იმის მიუხედავად, რომ გოდო არსად ჩანს და არც მანამდე უნახავს ვინმეს. კამიუს ნაწარმოებში „უცხო“ მთავარი გმირი სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე გადაწყვეტს უსამართლო მართლმსაჯულების წინაშე თავი იმართლოს. ამრიგად, იგი სიცოცხელს ირჩევს.

მეორე მიმდინარეობა, რომელიც საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა და ჩვენი კვლევის საგანს უკავშირდება, არის ფემინიზმის მეორე ტალღა. ფემინიზმი არის იდეოლოგია/თეორია, რომელიც ბევრს არასწორად ესმის. ფემინიზმის ისტორიაში სამ ტალღას გამოყოფენ: პირველი ტალღა მე-19 საუკუნის შუა ხანებში აგორდა და მის კულმინაციას წარმოადგენდა ქალთა მოძრაობა, რომელიც არჩევნებში ხმის მიცემის უფლებას მოითხოვდა. ფემინიზმის მეორე ტალღა მოიცავს პერიოდს 1950-იანი წლებიდან ვიდრე 1980-იან წლებამდე. თუმცა, ამ მოძრაობის ფესვები მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში უნდა ვეძიოთ. 1940-იან წლებში სულ უფრო მეტი ქალი ახერხებდა დასაქმებას, რაკიღა მამაკაცები ოკეანის გაღმა, მეორე მსოფლიო ომში საბრძოლველად მიემართებოდნენ. ფაქტობრივად, სწორედ მეორე მსოფლიო ომი იქცა იმ წინაპირობად, რომელმაც მოგვიანებით, ომის შემდგომ პერიოდში, ფემინიზმის მეორე ტალღა წარმოშვა. 1930-იან წლებში აღმოცენებული პროფკავშირები ომის წლებში კიდევ უფრო გაძლიერდა, რადგან სულ უფრო მეტი ქალი საქმდებოდა იმ მანუფაქტურებში, რომლებიც ომის მხარდასაჭერად იქმნებოდა. 1940-იანი წლებიდან ქალებისათვის ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა ტიპის შეღავათები, როგორიცაა: დეკრეტული შვებულება, ბაგა-ბაღები, კონსულტაციები. ეს შეღავათები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ევროპისათვის აღმოჩნდა,

რადგან ქვეყნების უმრავლესობა ომისაგან იყო გაპარტახებული, კაცების მოდგმა კი საგანგაშოდ შემცირებული. მიუხედავად ყველაფრისა, ომის მიმდინარეობისას ქალების ჩართულობამ შრომით პროცესში, მოგვიანებით, ომის დასრულების შემდეგ, ამერიკის შეერთებულ შტატებში გააჩინა საფუძველი მოთხოვნისათვის ქალებს ესარგებლათ იმავე პირობებითა და უფლებებით, რითაც დასაქმებული კაცები სარგებლობდნენ. ქალებსა და კაცებს შორის არსებული უთანასწორობა განსაკუთრებით ნათლად გამოიკვეთა, როდესაც ომიდან დაბრუნებული კაცები ადრინდელ სამსახურს დაუბრუნდნენ (მათი არყოფნის პერიოდში იმავე სამუშაოს ქალები ასრულებდნენ). კაცების ანაზღაურება მკვეთრად აღემატებოდა ქალებისას, რაც უსამართლობის განცდას კიდევ უფრო აღრმავებდა. ჩემს ნაშრომში ამ საკითხს მოგვიანებით კვლავ დავუბრუნდები, რადგან ამ მოვლენებს ვაკავშირებ ბეკეტის გადაწყვეტილებასთან - „ბედნიერი დღეების“ მთავარ გმირად ქალი ექცია.

1960-იანი წლები და შემდგომი პერიოდი, ხელოვნებაში სხვადასხვა მიმდინარეობათა სიმრავლით აღინიშნა: აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი, პოპ-არტი, მინიმალიზმი, კონცეპტუალური ხელოვნება, პერფორმანსი, ფოტორეალიზმი, ნეო-ექსპრესიონიზმი, და ბოლოს, პოსტმოდერნიზმი. რაკი სემუელ ბეკეტს უმეტესად მოდერნიზმის მიმდინარეობასთან აკავშირებენ, ჩემს ნაშრომში ზემოთჩამოთვლილი მიმდინარეობების დეტალურ განხილვაზე აღარ შევჩერდები.

ამ მიმდინარეობათა გარდა, აღსანიშნავია პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია, რომელიც მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში დომინანტურ მიმდინარეობად იქცა. ჟან ბოდრიარი, მიშელ ფუკო, გვატარი-დელიოზი და დერიდა იმ ფილოსოფოსთა რიცხვს განეკუთვნებიან, რომელთაც უზარმაზარი წვლილი შეიტანეს მეოცე საუკუნის აზროვნების ჩამოყალიბებაში.

თეატრის მიმოხილვა მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში

ზემოჩამოთვლილმა გარემოებებმა არცთუ უმნიშვნელო გავლენა იქონია თეატრის განვითარებაზე, რომელმაც, აღნიშნულ პერიოდში, არაერთი ფუნდამენტური ცვლილება განიცადა. 1800-იანი წლებიდან მოყოლებული თეატრმა დახურული, კამერული სივრციდან, დიდ, კომერციულ დარბაზებში გადაინაცვლა. სცენა უმთავრესად მელოდრამებს ეთმობოდა. არისტოკრატული საზოგადოება ნელ-ნელა უჩინარდებოდა, ე.წ. „ახალი ფულის“ ზეგავლენა კი

დღითი დღე იზრდებოდა. თეატრი იქცა გასართობ დაწესებულებად, რომლის პროგრამაც ახალი კლასის გემოვნებას დაექვემდებარა. ამგვარი კომერციული თეატრის მოწინააღმდეგენი პარალელურად აარსებდნენ თავისუფალ თეატრს. სწორედ ეს იქცა გარდამტეხ მომენტად თეატრის არსებობაში, რადგან გამოიკვეთა რეჟისორული კონცეფციის აუცილებლობა. სარეჟისორო საქმიანობამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა.

„წმინდა თეატრის“ მომხრეთა შორის იყო რიხარდ ვაგნერი, რომელმაც „წმინდა ხელოვნების“ (“total artwork”) ცნება დაამკვიდრა. მან საოპერო ხელოვნების ძირეული რეფორმა მოითხოვა. ოპერა და თეატრი უნდა გათავისუფლებულიყო როგორც ფულის დიქტატისაგან, ასევე სენსაციათა მოთხოვნილებისაგან. კომერციული თეატრის მეორე მოწინააღმდეგე იყო ანდრე ანტუანი, რომელმაც თავისუფალი თეატრი Theatre-Libre დააარსა. მე-19 საუკუნის მიწურულს თეატრში გაჩნდა ახალი მიმდინარეობა, ნატურალიზმი, რომელიც ჩარლზ დარვინის მოძღვრებას *„სახეობათა წარმოშობა“* (1859) ეფუძნებოდა. ამ მიმდინარეობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია ემილ ზოლა. მასვე ეკუთვნის პიესა *„ტერეზა რაკენი“* (1873), რომელიც პირველ ნატურალისტურ პიესად მოიაზრება. ამრიგად, ნატურალიზმმა თეატრში საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრა. ახალი თეატრი მოითხოვდა დამაჯერებლობას როგორც პიესის სიუჟეტში, ასევე სასცენო ხელოვნებასა და სცენის დიზაინში. მსახიობებს ყურადღება არ უნდა მიექციათ აუდიტორიისათვის, მათ მოეთხოვებოდათ იმგვარი (ბუნებრივი) ქცევა და საუბარი, თითქოს, საკუთარ სახლში ყოფილიყვნენ. ანტუანი პირველი იყო მათ შორის, ვინც მსახიობებისაგან მოითხოვა, ზურგი ექციათ მაყურებლისთვის. ამგვარად დამკვიდრდა „მეოთხე კედლის“ ცნება. ავგუსტ სტრინდბერგი და ჰენრიკ იბსენი ამ ეპოქის ყველაზე თვალსაჩინო დრამატურგები იყვნენ. ანტუანის „წაბაძვით“ ოტო ბრამმა გერმანიაში საკუთარი თეატრალური საზოგადოება ჩამოაყალიბა. პირველი პიესა, რომელიც მის თეატრში დაიდგა, ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებანი“ იყო. ინგლისში კი პირველი თავისუფალი თეატრი ჯეკ ტომას გრინის ძალისხმევით დაარსდა. ბრიტანეთში, იბსენის შემდეგ, თავისუფალი თეატრის ბურჯად ბერნარდ შოუ ითვლებოდა. მას შემდეგ, რაც ნატურალიზმმა აქტუალობა დაკარგა, მისი ადგილი სიმბოლიზმმა დაიკავა, რომელიც ნატურალიზმის სრული ანტიპოდი იყო. სიმბოლიზმი იმგვარ ინტუიციურ თუ სულიერ შემეცნებას მიელტვოდა, რომელიც მეცნიერების შესაძლებლობათა მიღმაა. 1886 წლის მანიფესტში სიმბოლისტები აცხადებდნენ, რომ სუბიექტური აღქმა, სულიერება და მისტიკური შინაგანი ძალები ჭეშმარიტების უფრო მაღალ ფორმას წარმოადგენს, ვიდრე გარეგნული ფორმების ობიექტური ჭვრეტა. ამ ეპოქის ყველაზე თვალსაჩინო დრამატურგი ბელგიელი მორის

მეტერლინკია. ამავე პერიოდში, საფრანგეთში, ალფრედ ჟარის *„მეფე უბუ“,* 1896 წელს, არარეალისტური რეკვიზიტებითა და კოსტიუმებით დაიდგა. სპექტაკლი თავიდანვე ველურ, ახირებულ და კომიკურ პიესად მოწათლეს. იგი უპირისპირდებოდა დამკვიდრებულ კულტურულ ნორმებს, ბურჟუაზიასა და ტრადიციულ თეატრს. ამრიგად, ეს სპექტაკლი რევოლუციური მნიშვნელობის მოვლენა იყო და შეიძლება ითქვას, რომ სიურეალიზმის, დადაიზმისა და აბსურდის წინამორბედად იქცა.

იმ მოძრაობების გარდა, რომლებმაც დრამატურგიის განვითარებას შეუწყო ხელი, დიდი მნიშვნელობა შეიძინა თეატრის მხატვრობამაც. ადოლფ აპია და გორდონ კრეგი ორი ინოვატორი იყო სასცენო მხატვრობის სფეროში. ისინი ვაგნერის „წმინდა ხელოვნების“ იდეით საზრდოობდნენ და ყოველ დეტალს - განათებას, ფერს, მუსიკას, რეკვიზიტებს - განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. ადოლფ აპია ცნობილი იყო სასცენო განათების ინტერპრეტაციული გამოყენებით. ბრტყელ, მოხატულ დეკორაციებთან შედარებით, უპირატესობას სამგანზომილებიან რეკვიზიტებს ანიჭებდა. მისი თეორიის თანახმად, განათება მსახიობებსა და სასცენო დეკორაციას ერთ შემოქმედებით მთლიანობად უნდა კრავდეს. მოძრავი ფერადი განათება კი მუსიკის ვიზუალური ტყუპისცალია. ხოლო წერტილოვანი განათება, რომელიც მსახიობისკენაა მიმართული, სცენაზე მოქმედების არის გამოყოფას უწყობს ხელს. ინგლისელმა ედვარდ გორდონ კრეგმა კარიერა მსახიობობით დაიწყო, მოგვიანებით კი სცენის დიზაინერად და თეორეტიკოსად მოგვევლინა. მასვე ეკუთვნის ცნობილი ესსე „თეატრალური ხელოვნება“. ხაზები, ფორმები, ფერები და განათება მისთვის ის მასალა იყო, რომელსაც სასცენო ატმოსფეროს შესაქმნელად გამოიყენებდა. კრეგის სასცენო ინოვაციათაგან ყველაზე საინტერესო ანჯამებიანი ტიხრებისაგან შემდგარი მოქნილი სტრუქტურა იყო, რომელიც სპექტაკლის მიმდინარეობისას სასცენო სივრცის რეგულირების საშუალებას იძლეოდა. მისი ექსპერიმენტების წყალობით, რომლებისთვისაც იგი სხვადასხვა მასალას გამოიყენებდა, მათზე ფერადი შუქის ანარეკლით კი საინტერესო ეფექტს აღწევდა, სცენის შესაძლებლობები საგრძნობლად გაიზარდა. მისივე ინიციატივით, განათების პროჟექტორები ლოჟის უკან დაამაგრეს (ეს პრაქტიკა დღემდე შენარჩუნებულია), რაც განათების ინჟინერს შესაძლებლობას აძლევდა სინათლის მიმართულება მსახიობის სცენაზე გადაადგილებისთვის შეესაბამებინა. კრეგის მიერ თეატრის განვითარებაში შეტანილ წვლილთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ინიციატივა მთლიან დადგმაზე კონტროლი ერთი ადამიანისთვის დაეკისრებინა. იგი, მაკონტროლებელი ხელოვანის ადგილას თეატრის რეჟისორს მოიაზრებდა. იმისათვის, რომ

თეატრი ოდესმე ხელოვნების სრულფასოვანი ფორმა გამხდარიყო, მას სჭირდებოდა მაკონტროლებელი გენიოსი, რომელიც სხვადასხვა ურთიერთმიმართებებს მოაწესრიგებდა და უხელმძღვანელებდა. კრეგის სასცენო დადგმებმა, მისმა წერილებმა, სტილიზებულმა სასცენო დეკორაციებმა, ხეზე ჭრამ და გრავიურამ უდიდესი გავლენა იქონია თანამედროვე თეატრის ჩამოყალიბებაზე, გააძლიერა ანტინატურალისტური ტენდენციები მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში. მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფიგურა თეატრალურ რეჟისურაში გერმანელი მაქს რეინჰარდტი გახლდათ. იგი ძალიან განსხვავდებოდა წინამორბედთაგან და ამტკიცებდა, რომ რეჟისორი დადგმის ყოველ ასპექტს უნდა აკონტროლებდეს. იგი ჭეშმარიტი ეკლექტიკოსი იყო. საკუთარი დადგმებისათვის ბევრ, სხვადასხვა ზომის სცენას იყენებდა. თავდაპირველად მან სამგანზომილებიანი, პირქუში ნატურალიზმი სცადა, მოგვიანებით კი, აპიას შთაგონებით, საკუთარ დადგმებში აბსტრაქტული ფიგურები გამოიყენა. შემდგომ პერიოდში ისეთ დეკორატიულ ელემენტებს ირჩევდა, რომლებიც არტ ნუვოს, ვენის სეცესიონისა და მუნკის ექსპრესიონიზმიდან იღებდა სათავეს. იგი იყენებდა ასაწყობ კონსტრუქციებსა და მბრუნავ სცენას, რაც შესაძლებელს ხდიდა ერთი ობიექტის აღქმას სხვადასხვა რაკურსიდან; მის სახელს უკავშირდება აღმოსავლური თეატრალური დოქტრინების ადაპტირებაც. მისი სპექტაკლებიდან აღსანიშნავია „ჩვეულებრივი ადამიანი“ (Everyman), რომელიც ზალცბურგის საკათედრო ტაძრის მოედანზე ღია ცის ქვეშ დადგა. რეინჰარდტს დიპლომატიურად შეეძლო განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანების შემოკრება და ერთ ჯგუფში გაერთიანება. მუდამ სიფრთხილით არჩევდა კოლეგებს, დიზაინერებს, დრამატურგებსა თუ ინჟინრებს.

ნატურალიზმის, რეალიზმისა და სიმბოლიზმის შემდეგ, თეატრის ისტორიაში ექსპრესიონიზმის ჯერი დადგა, რომელიც იმავე წინააღმდეგობის იმპულსიდან ამოიზარდა, რომელიც წინა თაობის საშუალო კლასის მატერიალისტურ ღირებულებებს უპირისპირდებოდა. ექსპრესიონიზმი, მართალია ძალზე შთამბეჭდავი, მაგრამ საკმაოდ ხანმოკლე თეატრალური მიმდინარეობა აღმოჩნდა 1900-იანი წლების გერმანიაში. მისი ფესვები ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ. ედვარდ მუნკის ნამუშევარმა „კივილი“ უდიდესი გავლენა იქონია ამ მიმდინარეობის განვითარებაზე. მას შემდეგ, რაც საკუთარი კვალი დააჩნია ბერტოლდ ბრეხტისა და ერვინ პისკატორის შემოქმედებას, ექსპრესიონიზმმა გერმანიაში გზა დაუთმო პერფორმანსის სხვა, უფრო „აქტიურ“ სტილს, კერძოდ კი, ეპიკურ თეატრს. ექსპრესიონისტული დრამატურგიის წინამორბედები იყვნენ გეორგ ბიუხნერი („ვოიცეკი“, 1879), სტრინდბერგი („სიზმრის პიესა“, 1901), ფრანკ ვედეკინდი („გაზაფხული იღვიძებს“ 1891).

გერმანელი რეჟისორი, ერვინ პისკატორი, ბრეხტის მსგავსად ეპიკური თეატრის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. პისკატორის მიერ თეატრის განვითარებაში შეტანილი წვლილი მე-20 საუკუნის თეატრის კრიტიკოსმა გიუნტერ რიულემ აღწერა და მის მოღვაწეობას „გერმანული სცენის ყველაზე თამამი განვითარება უწოდა“. 1920-იან წლებში პისკატორის თეატრალურმა ტექნიკამ, კერძოდ კი, 1925 წლიდან მოყოლებული, უძრავი კინემატოგრაფიული განათების ჭარბმა გამოყენებამ და ამაღლებული სცენის (scaffold stages) შემოტანამ უდიდესი გავლენა იქონია ევროპული და ამერიკული დადგმის მეთოდებზე. კონტრასტებზე დაფუძნებულ მის დრამატურგიას მწვავე პოლიტიკური სატირის ფორმა ჰქონდა და ქმნიდა საფუძველს, რომელზედაც მოგვიანებით ეპიკური თეატრისათვის დამახასიათებელი კომენტარის ტექნიკა განვითარდა.

დადაიზმსა და ფუტურიზმს ასევე ხანმოკლე გავლენა ჰქონდათ თეატრზე. დადას, როგორც ოპოზიციურ მიმდინარეობას 1916 წელს ციურიხში, კაბარე ვოლტერში ჩაეყარა საფუძველი. დადაიზმის ერთ-ერთი პირველი და ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახლდათ ტრისტან ტცარა, რომელსაც 1917 წლისათვის დაწერილი ჰქონდა არაერთი პიესა, რომელთა უმრავლესობაც კაბარე ვოლტერში დაიდგა. ტცარას ყველაზე ცნობილ პიესათა შორის აღსანიშნავია „აირის გული“ (The Gas Heart), რომელიც 1912 წელს დაიწერა. მთელი პიესა ტრადიციული თეატრის დაცინვაა. პიესა ტრადიციული სამი აქტისაგან შედგება, რომლებიც მცირე ზომისაა და მოკლებულია ყოველგვარ აზრსა თუ ლოგიკურ სტრუქტურას. სასცენო ხელოვნების განვითარებაში დადას მიერ შეტანილი წვლილი გულისხმობს ამოყირავებას დამკვიდრებული წარმოდგენებისა იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს თეატრი, რას უნდა გამოხატავდეს იგი. ამავდროულად, დადა უპირისპირდებოდა პუბლიკისა თუ ზოგადად საზოგადოების კულტურულ ღირებულებებს. 1920-იანი წლებში დადა გასცდა ციურიხის ფარგლებს და მთელ გერმანიაში გავრცელდა. რაც შეეხება ფუტურიზმს, იგი იტალიაში აღმოცენდა, მარინეტი კი მისი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ფუტურისტული თეატრი ამ მიმდინარეობის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს. იგი დასამახსოვრებელი გახდა სცენებით, რომლებიც მხოლოდ რამდენიმე ფრაზისაგან შედგებოდა, სადაც მთავარი აქცენტი ნონსენსსა და იუმორზე კეთდება. ეს იყო თეატრალური ტრადიციების შესწავლისა და მათი გარდაქმნის მცდელობა პაროდიისა თუ სხვა მხატვრული ხერხების მეშვეობით. ფუტურისტებს კარგად გამოსდიოდათ აუდიტორიის „დატყვევება“, რისთვისაც არ სჭირდებოდათ იმგვარი უკვე

დამკვიდრებული თეატრალური ელემენტების გამოყენება, როგორიცაა ფაბულა, პერსონაჟთა დახასიათება ან დიალოგი. ფუტურიზმი უფრო შორსაც წავიდა და სხვადასხვაგვარი ფორმისა თუ ტექნიკის მეშვეობით შექმნა აბსტრაქტული თეატრი, რომელიც არ სცნობდა სამოტივაციო მიზეზსა თუ ლოგიკურ შინაარსს. დადას წიაღიდან აღმოცენებული სიურეალიზმი, უმეტესად სახვით ხელოვნებაში იკიდებს ფეხს. თეატრში კი სიურეალისტური ნამუშევრები აერთიანებდა სიმბოლიზმისა და ნონ-რეალიზმის ელემენტებს. 1920-იან წლებში იგი უმეტესად პარიზის სცენებზე იდგმებოდა, თუმცა აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ სიურეალისტური დრამა მაყურებელმა არ მიიღო, რაკიღა ეს უკანასკნელი ყველაფერი იყო მეინსტრიმული თავშექცევის გარდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ სიურეალიზმმა გზა გაუკვალა ანტონენ არტოს სისასტიკის თეატრსა (1920-1930-იანი წწ) და 1950-იანი წლების აბსურდის თეატრს. ორივე მათგანის ცენტრი პარიზი იყო.

დასავლეთში მიმდინარე პროცესების პარალელურად, თეატრის განვითარების თვალსაზრისით დიდი ნაბიჯები იდგმებოდა რუსეთშიც. პროგრესი და ცვლილება შეეხო როგორც სამსახიობო, ასევე სარეჟისორო ხელოვნებას და მნიშვნელოვანი კვალი დაამჩნია მეოცე საუკუნის თეატრალურ ცხოვრებას. 1883 წლამდე რუსეთში სულ ხუთიოდე სახელმწიფო თეატრი თუ არსებობდა. ხოლო როდესაც კერძო თეატრებზე ემბარგო მოხსნეს, კერძო ინიციატივებმაც არ დააყოვნა. განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს მოსკოვის ხელოვნების თეატრი, რომელიც 1898 წელს სტანისლავსკიმ დააარსა. მან პირველმა შემოიტანა „თამაშის“ სისტემა, რომელიც დღემდე აქტუალურია და რომელსაც თანამედროვე თეატრალურ განათლებაში კვლავ აქტიურად იყენებენ. აღნიშნული სისტემა მოიცავს მსახიობთა დახელოვნებას, მომზადებასა და რეპეტიციის ტექნიკას. სტანისლავსკიმ, რომელიც ერთდროულად მსახიობიც იყო და რეჟისორიც, სახელი პედაგოგიური მოღვაწეობით მოიხვეჭა. მისი სისტემა სამსახიობო ხელოვნების ფუნდამენტია. მან პირველმა დაამკვიდრა პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური შესწავლა. მოცემულ სისტემაში გადამუშავებულია ის, რასაც სტანისლავსკი „განცდის ხელოვნებას“ უწოდებს (რომელსაც „გამოხატვის ხელოვნებას“ უპირისპირებს). აღნიშნული სისტემა გულისხმობს მსახიობის ცნობიერი ფიქრებისა და ნების მობილიზებას, რათა ირიბად და თანაგანცდის გზით, მასში აღძრას ნაკლებად კონტროლირებადი ფსიქოლოგიური პროცესები, როგორიცაა ემოცია ან არაცნობიერი ქცევა. იგი მეტწილად პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური, შინაგანი პროცესების შესწავლით იყო დაინტერესებული, რომ ჩაეხშო ემოციები და მათი ფიზიკური გამოხატულებანი. შემდგომ პერიოდში მან ყურადღება

გაამახვილა „გარედან შიგნით“ და არა „შიგნიდან შიგნით“ მეთოდზე, სადაც მთავარი აქცენტი ემოციათა ფიზიკურ გამოვლინებებსა და მოქმედებებზე კეთდება. გარდაცვალების გამო, მას არ დასცალდა საკუთარი კვლევების დასრულება, ამის მიუხედავად იგი მეოცე საუკუნის ყველაზე გავლენიანი პრაქტიკოსისა და პედაგოგის სახელით შემორჩა ისტორიას. მის სისტემაზე დაყრდნობით უამრავი სხვა მეთოდი შემუშავდა. გავლენიან პრაქტიკოსებს შორის საპატიო ადგილს იკავებენ ვსევოლოდ მეიერჰოლდი და ევგენი ვახტანგოვიც. მეიერჰოლდი მოსკოვის ხელოვნების თეატრში მსახიობად მუშაობდა და გარკვეული დროის შემდეგ შეიმუშავა საკუთარი არტისტული მეთოდი, რომელიც ბიომექანიკის სახელით არის ცნობილი. იგი ფსიქოლოგიური სამუშაოების წინააღმდეგი იყო და ყურადღებას სხეულით გამოხატვაზე ამახვილებდა. მას სჯეროდა, რომ თეატრში ყველაზე ძლიერი ექსპრესია სწორედ მოძრაობით მიიღწევა. ამრიგად, ის მთავარ აქცენტს პანტომიმასა და აკრობატიკაზე აკეთებდა და ნაკლებად აღიარებდა სიტყვებისა თუ პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური მახასიათებლების მნიშვნელობას. მსახიობის სხეულის წვრთნის ბიომექანიკური მეთოდი ეფუძნება მოძრაობათა შესატყვისობის პრინციპს. მეთოდი, რომელიც ფრედერიკ ვინსლოუ ტეილორმა დაამკვიდრა, გულისხმობს ყველა ზედმეტი და არასაჭირო მოძრაობის მოცილებას, რაც შემსრულებლისათვის ფიზიკურ დატვირთვის შემცირებას ემსახურება. აღნიშნული მეთოდი ზუსტად შეესატყვისება მეიერჰოლდის თეატრალურ ექსპერიმენტებს და მის სწრაფვას იმგვარი სამსახიობო ოსტატობისკენ, რომელიც აღნიშნულ ექსპერიმენტს შეესაბამება. „სამუშაო პროცესში არათუ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელიც კია შესვენების პერიოდების შემოტანა და მათი სწორად გადანაწილება მთლიანი სამუშაო დროის უფრო ნაყოფიერად ათვისებისთვის“, - აღნიშნავს მეიერჰოლდი თავის ერთ-ერთ გამოსვლაში, ,,მომავლის მსახიობი სრულად უნდა აკმაყოფილებდეს ამ მოთხოვნას“. ის საკითხი, რომელიც მეიერჰოლდის ამ განცხადებაშია აქცენტირებული, ფაქტობრივად, ტეილორის თეორიის გადამუშავებულ-გაუმჯობესებულ ვარიანტს წარმოადგენს. რაც შეეხება ვსევოლოდ ემილევიჩის წვლილს, მისი შემოქმედებითი მოთხოვნების მიჩნევა „ადამიანი- მანქანის“ თეორიის უბრალო მიბაძვად, ავტორის დაკნინება იქნებოდა. აღნიშნული თეორია ოქტომბრის რევოლუციის შემდგომ საბჭოთა რუსეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ნათელია, რომ ემილევიჩი მსახიობს გარკვეული ტიპის მანქანად მიიჩნევს (ბიომექანიკის ერთ-ერთი დებულების თანახმად, „სხეული მანქანაა, მოძრაობის შემსრულებელი კი მემანქანე“). 1920-იანი წლების შემდგომ პერიოდში ბიომექანიკამ აქტუალობა დაკარგა. თეატრის განვითარების საქმეში არანაკლებ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ვახტანგოვმაც. სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის ექსპერიმენტების ზეგავლენით, მან ამ

ტექნიკათა სინთეზი შემოგვთავაზა. საკუთარ მეთოდს იგი „ფანტასტიკურ რეალიზმს“ უწოდებს და მას თეატრის შესაქმნელად ყველაზე ღირებულ არტისტულ მეთოდად მიიჩნევს. ვახტანგოვის „ფანტასტიკური რეალიზმი“ შეიცავს პასუხს ისეთ მნიშვნელოვან შეკითხვებზე, რომელთა წინაშეც დღევანდელი პრაქტიკოსები ისევ დგანან: დამაჯერებლობა თუ ხელოვნურობა; ფსიქოლოგია თუ ფიზიკური ექსპრესია; თეატრალურობა თუ ქცევა. ვახტანგოვის შრომები, მიდგომათა სიცინცხალით დღესაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს თეატრის განახლებისა და გაძლიერების პროცესზე.

თანამედროვე თეატრის მეორე, უმთავრესი ტენდენცია სათავეს იღებს კვლევიდან, რომელიც თეატრის უნიკალურობასა და ძალას შეეხება. ამ ძიების „მოციქული“ ფრანგი დრამატურგი და სისასტიკის თეატრის ფუძემდებელი პოეტი ანტონენ არტო გახლავთ. სისასტიკის თეატრი ერთდროულად ფილოსოფიაც არის და დისციპლინაც. სისასტიკე, არტოს თეორიის თანახმად, შეგრძნებებით აღიქმება. იგი მოცემულია ნაწარმოების უნარში შოკისმომგვრელი შთაბეჭდილება მოახდინოს აუდიტორიაზე, გასცდეს სიტყვის ფარგლებს და ემოციური კავშირი დაამყაროს მაყურებელთან: გააღვიძოს მთვლემარე ნერვები და გული. მას სჯეროდა, რომ ჟესტი და მოძრაობა, გაცილებით შთამბეჭდავია, ვიდრე სიტყვა. ხმითა და განათებით მიღებულ ეფექტებსაც არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭებოდა შეგრძნებათა გამძაფრების თვალსაზრისით. აუდიტორია, მისი მტკიცებით, პერფორმანსის მთავარი თანამონაწილეა. თეატრი კი ორგანიზებულ ანარქიას უნდა წარმოადგენდეს.

კიდევ ერთი თეატრალური მიმდინარეობა, რომელსაც აქ შევეხებით, ბაუჰაუზი გახლავთ. ბაუჰაუზი, დიზაინის გერმანული სკოლა, 1919 წელს ვაიმარში ვალტერ გროპიუსის მიერ დაარსდა, სადაც კანდინსკი მასწავლებლად, ხოლო ოსკარ შლემერი თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობდნენ. მათ უამრავი ექსპერიმენტი ჩაატარეს, რომელიც მოიცავს ადამიანის სხეულის გეომეტრიას, კიდურების გამოყენების შესაძლო ფარგლებს, სამგანზომილებიან სივრცეში მოძრაობათა გაშლას, მიზიდულობის ძალის ზემოქმედებით შეპირობებულ მოძრაობის მოზღუდულობასა და იმ საშუალებებს, რომელსაც მოცეკვავე გრავიტაციის დასაძლევად და ამ უკანასკნელთან „თანამშრომლობისთვის“ იყენებს. ბაუჰაუზი არ გვთავაზობს მზამზარეულ გეგმას იმისა, თუ რა მიმართულებით უნდა ვითარდებოდეს თეატრი, არამედ გვიხსნის უამრავ შესაძლებლობას, რომელიც სხვა ხელოვანებს საშუალებას აძლევს რომელიმე მიმართულებით დაინტერესდნენ.

პისკატორის მიერ დაარსებული ეპიკური თეატრი მოგვიანებით ბერტოლდ ბრეხტმა განავითარა, რომელიც მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს პრაქტიკოსად მიიჩნევა. ეპიკური თეატრი დიდაქტიკური დრამის ნაირსახეობაა, ერთმანეთთან არცთუ მჭიდროდ დაკავშირებული სცენებით, რომლებიც დაცლილია ილუზიისაგან. ხშირად, თხრობის ხაზი წყდება და მსახიობი ანალიზით, თვალსაჩინოებით ან შეკითხვებით აუდიტორიას მიმართავს. ბრეხტის ეპიკური თეატრი დიამეტრალურად განსხვავდება იმ ეპიკური თეატრისაგან, რომელსაც რუსი რეჟისორი კონსტანტინ სტანისლავსკი მიეკუთვნება. სტანისლავსკისეულ ვერსიაში მეტი ყურადღება ეთმობა მაყურებლის დარწმუნებას, მაყურებლისათვის მთელი დამაჯერებლობით იმის მტკიცებას, რომ ის, რაც სცენაზე ხდება, ნამდვილია, რაც შესაბამისი სასცენო ელემენტებითა და ბუნებრივი შესრულებით მიიღწევა. ჩინური თეატრის დებულებებზე დაყრდნობით, ბრეხტი მსახიობებს ავალებდა გარკვეული დისტანცია შეენარჩუნებინათ მათ მიერ განსახიერებულ პერსონაჟებთან და გაუცხოების ეფექტი გამოეყენებინათ. პერსონაჟის შინაგანი განცდები და ემოცია მსახიობის ინტერესის საგანს არ წარმოადგენს. მისი მიზანია ყურადღების გადატანა გარეგნულ, სტილიზებული მოქმედებებზე, რომლებიც სოციალურ ურთიერთობათა გამომხატველი ნიშანია. ყოველი ჟესტი, ინტონაცია, სახის გამომეტყველება, ისევე, როგორც მათი ერთობლიობა, უნდა გამოხატავდეს ერთი პერსონაჟის დამოკიდებულებას მეორის მიმართ.

და ბოლოს, მიმდინარეობა, რომელიც საპატიო ადგილს იკავებს თეატრის ისტორიაში და რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარზე, არის აბსურდის თეატრი, რომელიც ამავდროულად წინამდებარე ნაშრომის მთავარი თემაა. ქვემოთ გთავაზობთ უფრო დეტალურ მიმოხილვას, რომელიც აღნიშნულ თეატრალურ მიმდინარეობას შეეხება.

აბსურდის თეატრი

აბსურდის ტენდენციები გვხვდება მეოცე საუკუნის ლიტერატურასა და მხატვრობაში, ჯეიმზ ჯოისისა და კაფკას შემოქმედებაში, სიურეალიზმსა და კუბისტურ აბსტრაქტულ ნიმუშებში. თუმცა, „თეატრი ამ სიახლეებს ფართო მაყურებლის წინაშე მანამდე ვერ წარადგენს, ვიდრე ამ ფორმებს საკმარისი დრო არ ექნებათ, რომ ფართო ცნობიერებაში შეაღწიონ“[37], - ამბობს მარტინ ესლინი.

[37] Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York, p.xii.

ტერმინი „აბსურდი“, როგორც ფილოსოფიური ცნება, პირველად ალბერ კამიუსთან გვხვდება, მისი ესსეების ცნობილ ციკლში „სიზიფეს მითი“.

სიტყვა „აბსურდი“ პირველად შემოიტანა ალბერ კამიუმ, ესეების ცნობილ სერიაში „*სიზიფეს მითი*“, როგორც ხელოვნების და ფილოსოფიის ცნება. აბსურდის ცნებას დეტალურად განვიხილავთ ბოლო თავში. კამიუ განიხილავს აბსურდს, როგორც განხეთქილებას, ადამიანს და მის ცხოვრებას შორის, რომელიც ადამიანის მდგომარეობითაა განპირობებული, სახელდობრ, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. მარტინ ესლინი ლონესკოს, ბეკეტის, ადამოვის, პინტერის ამ პერიოდის პიესებს ამ კატეგორიას მიაკუთნებს. მათი პიესების თემაა მეტაფიზიკური ტანჯვის შეგრძნება, ადამიანის მდგომარეობის აბსურდულობის გამო. ამ პიესებში არ არის ამბავი ან სიუჟეტი, რომლის შესახებაც შეიძლება საუბარი. ყველაფერი ძალზე ბუნდოვანია. არაფერი არაა დასრულებული. მათში არ არიან ცნობადი გმირები, ისინი უფრო თოჯინების მსგავსი და გროტესკულია. ხშირად მათ არა აქვთ არც დასაწყისი და არც დასასრული. ისინი ხშირად ღამის კოშმარის ან სიზმრის ასახვას წააგავს. მათში არაა კოჰერენტული დიალოგები. აბსურდისტულ თემებს იყენებდნენ ასევე ისეთი დრამატურგები, როგორებიც იყვნენ სარტრი, კამიუ და ანუი. თუმცა, ეს მწერლები განსხვავდებიან აბსურდის დრამატურგებისგან ერთ მნიშვნელოვან ასპექტში: ისინი წარმოადგენენ ადამიანის მდგომარეობის ირაციონალობის გრძნობას ძალზე მკაფიო და ლოგიკურად აწყობილი მსჯელობით და ენით და ისინი კვლავაც იყენებენ ძველ წესებს, მაშინ, როცა აბსურდის თეატრი ცდილობს გამოხატოს ადამიანის მდგომარეობის უაზრობის გრძნობა ახალი ფორმით. აბსურდის თეატრი ისწრაფის ენის რადიკალური გაუფასურებისკენ, პოეზიისკან, რაც გულისხმობს თავად სცენის კონკრეტული და განსხეულებული სახეებისგან წარმოშობას.[38]

აბსურდის თეატრის პიესები ხშირად გროტესკულია, ხოლო სიცილი ძლიერი მამოძრავებელი ძალაა. ძირითადად, ის ამბობს, რომ ადამიანმა სავსე ცხოვრებით უნდა იცხოვროს, მიუხედავად იმისა, რომ ის მოკვდავია და ყველაფერი მის წინააღმდეგაა, როგორც სიზიფემ, რომელსაც მიუსაჯეს ისევ და ისევ, დაუსრულებლად ააგოროს ლოდი მთის წვეროზე. მისი ლოდი მისი ნივთია; აბსურდი ეყრდნობა ადამიანების ბრძოლას. რამდენადაც ბრძოლას და გატაცებით ცხოვრებას მოაქვს გათავისუფლება და სიცილი.

[38] Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York, p.xxi.

2.1.2. სემუელ ბეკეტის ცხოვრება და შემოქმედება

„სიბნელეში სინათლის ძიება“

პიესაში „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ გვესმის ახალგაზრდა კრეპის ხმა, რომელიც ამბობს: *„...ბოლოს და ბოლოს, ჩემთვის ცხადი გახდა, რომ სიბნელე, რომლის დასაფარად თავდაუზოგავად ვიბრძოდი, სინამდვილეში ჩემი არსების უდიდეს ნაწილს მოიცავს“.* ამავე აზრს აგრძელებს კენედი, როდესაც ამბობს: *„შემოქმედების წყარო, ან რაღაც ამდამაგვარი: გაცნობიერება იმისა, რომ სიბნელე (რომელიც სასოწარკვეთილებასა და მუდმივ ნიჰილიზმს გულისხმობს) წარმოშობს ერთგვარ სინათლეს; მწვავე უუნაროება წარმოქმნის ძალას.“*[39] ბეკეტი მთელი ცხოვრების მანძილზე ცდილობდა სიბნელე სინათლედ გარდაექმნა, კვლავ და კვლავ. სიბნელე იყო ის წყარო, საიდანაც მისი შემოქმედება იღებდა სათავეს. სწორედ ეს ნეგატიური წყარო ასაზრდოებდა მას, იმის შემდეგ, რაც ნეგატივის ხელოვნებად გარდაქმნა ისწავლა. როგორც ლორკა თავის ცნობილ *დუენდეში* აღნიშნავს, *„დუენდე შეუხორცებელ იარას ტოვებს. ხოლო კაცის მცდელობა მოიშუშოს მოუშუშებელი, გამოხატავს ადამიანური შრომის უცნაურობასა და გამომგონებლობას.“*[40] ამრიგად, ბეკეტი ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვან ხელოვანთაგან, ვინც დუენდეთი იცხოვრა, მუდმივად ებრძოდა და გულში იკრავდა დუენდეს საკუთარი შემოქმედების მეშვეობით.

სემუელ ბეკეტი დაიბადა 1906 წელს, ირლანდიაში, საშუალო კლასის პროტესტანტულ ოჯახში. მის ოჯახს ღირსეულ სამეზობლოში უწევდა ცხოვრება. მისი მამა მდიდარი და წარმატებული ინჟინერი გახლდათ, დედა კი მემამულეთა ოჯახიდან იყო. მამას გამორჩეულად კარგი ხასიათი ჰქონდა, ორივე ვაჟი ძლიერ უყვარდა; ბიჭებსაც იგივე გრძნობა ჰქონდათ მამის მიმართ. მაგრამ მისი ურთიერთობა დედასთან, რომელიც რელიგიური და ერთობ მომთხოვნი ქალი იყო, საკმაოდ პრობლემური გამოდგა. ეს კონფლიქტი დიდ გავლენას ახდენდა მწერლის ფსიქოლოგიურ ცხოვრებაზე მრავალი წლის განმავლობაში. ბავშვობის წლების გახსენებისას, ბეკეტი აღნიშნავდა: „ძალიან მწირი ტალანტი მქონდა ბედნიერებისა“. ახალგაზრდობის წლებში, როდესაც მწვავე დეპრესიასთან უწევდა გამკლავება, ლოგინიდან შუადღემდე არ დგებოდა. თუმცა კი მოგვიანებით იპოვა გზა, რომელიც მის სიბნელეს გაანათებდა. ეს იყო მწერლობა.

[39] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, 1989, p.13.
[40] Lorca, Federico Garcia, Play and Theory of Duende, Translated by A.S. Kline, 2007.

ბეკეტმა, მისი სოციალური კლასისათვის შესაფერი განათლება მიიღო. 1920 წელს პორტორას სამეფო სკოლაში (Portora Royal School) ჩაირიცხა, სადაც მისი ცნობილი წინამორბედი, ოსკარ უაილდიც სწავლობდა. ახალგაზრდა ბეკეტს კარგი სპორტული მონაცემები აღმოაჩნდა და სკოლის ცხოვრებას შესანიშნავად შეეგუა. თუმცა ის სულისკვეთება, რაც პორტორაში სუფევდა, ბეკეტის წიგნებში დამამცირებელი განსაზღვრებებით შევიდა. იგი ყოველთვის უპირისპირდებოდა ელიტურ ღირებულებებს. 1923-1926 წლებში ბეკეტი ტრინიტის კოლეჯში განაგრძობს სწავლას, რომელიც ტრადიციულ პროტესტანტულ სკოლას წარმოადგენდა. ბეკეტის პროტესტანტულ წარსულსა და განათლებაში, თითქმის არაფერი მოიპოვებოდა, რაც მის შემოქმედებით წარმოსახვასა და კრიტიკულ აზროვნებას განავითარებდა. შესაბამისად, მის მასწავლებელს, ტომას რადმოუს ბრაუნს, უზარმაზარი გავლენა უნდა მოეხდინა ახალგაზრდა ბეკეტზე. სწორედ ბრაუნმა გააღვივა მასში სიყვარული საფრანგეთისადმი, ფრანგული ფილოსოფიისა და ლიტერატურისადმი. ცვლილებების სურვილი მან პირდაპირ კი არ ჩათესა, არამედ საშუალება მისცა ამ სურვილს, ნელ-ნელა მოეცვა მომავალი მწერლის არსება.[41] ამრიგად, სწორედ ტომას რადმოუს ბრაუნს მიიჩნევენ იმ უმნიშვნელოვანეს ფიგურად, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ბეკეტის ინტელექტუალურ განვითარებაში. სკოლის წლებში, როდესაც ბეკეტი დანტეს ,,ღვთაებრივ კომედიას“ კითხულობდა, ფრიად მოხიბლული იყო ბელაკუას (Belacqua) სახით, რომელიც სიცოცხლისა და სიკვდილის „ზღურბლზე“ მდგარი, თავგანწირვით იბრძვის. სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის ადამიანის დაკარგულობის თემა მოგვიანებით ბეკეტის შემოქმედებაშიც აისახა.

1927 წელს რადმოუს-ბრაუნმა ბეკეტს შესთავაზა გაცვლითი პროგრამით საფრანგეთში წასულიყო და პარიზის სკოლაში Ecole Normale Superieure ინგლისურის მასწავლებლად ემუშავა. ბეკეტი დათანხმდა და 1928 წელს პარიზში გაემგზავრა. ეს გახლდათ გარდამტეხი მომენტი ბეკეტის ცხოვრებაში, რადგან მისი ცხოვრების წესი, ისევე, როგორც მსოფლმხედველობა, სწორედ პარიზის ინტელექტუალურმა გარემომ განსაზღვრა. ხოლო კონფლიქტები, რომელიც პირველმა მსოფლიო ომმა წარმოშვა, ბეკეტს აიძულებდა, ზურგი ექცია ნათელი აკადემიური მომავლისათვის და სტოიკური ცხოვრების წესი აერჩია. პარიზში იგი ჯეიმზ ჯოისს შეხვდა. ბეკეტი ხშირად სტუმრობდა სამხატვრო გალერეებს და მოხიბლული იყო ავანგარდული ხელოვნებითა და პარიზის ავანგარდული საზოგადოებით. ბეკეტისა და ჯოისის შეხვედრა მათ ირლანდიურ ფესვებს უფრო უკავშირდება, ვიდრე ინტელექტუალურ მიზიდულობას ამ ორ

[41] Gibson, Andrew, Samuel Beckett, çeviren: Orhan Düz, Yapı Kredi Yayınları, 2018, p.33

ავტორს შორის. თუმცა, გარკვეული დროის შემდეგ, ჯოისმა შეამჩნია ბეკეტის პოტენციალი და შესთავაზა, მისი ერთ-ერთი წიგნისათვის ესსე დაეწერა. ეს ესსე ყველაზე დასამახსოვრებელ გამოხმაურებად იქცა, რომელიც ამ წიგნისთვის დაიწერა. მოგვიანებით, ჯოისისა და ბეკეტის მეგობრობა სასიამოვნოდ ვეღარ წარიმართა, რადგან ჯოისის ქალიშვილს ლუსიას ბეკეტი შეუყვარდა, სამუელი კი იმავე გრძნობით ვერ უპასუხებდა. ჯოისმა ბეკეტს, გარკვეული დროით, მისი და მისი ოჯახის მონახულება აუკრძალა, თუმცა, მოგვიანებით, ეს პოზა შეარბილა, რადგან ლუსია სულიერად ავადმყოფი იყო.

მოვლენათა ის თანმიმდევრობა, რომელიც მის ცხოვრებას ქმნიდა, ბეკეტში შინაგანი გარდასახვის სურვილს აღძრავდა. პარიზში იგი მელანქოლიურ მოდერნისტად და აუტსაიდერად იქცა.[42] მან მალე მოძებნა საკუთარი ადგილი ინტერნაციონალურ, ავანგარდულ და კოსმოპოლიტურ წრეებში, თუმცა ცენტრში ყოფნას ამჯობინა განზე გამდგარიყო. სხვა ემიგრირებული მწერლებისაგან განსხვავებით, ბეკეტი პარიზში დამკვიდრდა. საფუძვლიანად შეისწავლა ფრანგული ენა და კულტურა. ერთსა და იმავე დროს, ფრანგიც იყო და ირლანდიელიც. მის პარტნიორთა და მეგობართა უმეტესობა, ასევე ფრანგი იყო. დუბლინში 1930 წელს დაბრუნდა და ტრინიტის კოლეჯში ფრანგულის მასწავლებლად შეუდგა მუშაობას. თუმცა მას არც ფრანგულის მასწავლებლობა სურდა, არც საკუთარი თავის დაკავშირება იმ ანგლო-ირლანდიურ ჰეგემონურ დისკურსთან, რომელიც სკოლაში დომინირებდა. დედასთან უთანხმოება კვლავ გრძელდებოდა. ბეკეტი ნელ-ნელა გაემიჯნა აკადემიურ წრეებს და იმ ფენას, რომელთანაც წარსული აკავშირებდა. ამრიგად, მან შეწყვიტა მასწავლებლობა და შეუდგა მოგზაურობას გერმანიაში, პარიზში, ლონდონსა თუ დუბლინში. მას უწევდა არჩევანი გაეკეთებინა იმ შესაძლებლობათა შორის, რომელსაც ოჯახი სთავაზობდა. იგი უპირისპირდებოდა მათ, ვინც მისგან მოითხოვდა ყოფილიყო „რაღაც“ და, იმავდროულად, „არაფერი“ ეთქვა იმ იმპულსებზე, რომლებიც სტერეოტიპული ცხოვრების წესისაგან თავის დახსნას კარნახობდა. ის ეგზისტენციალურ კრიზისში მყოფი ახალგაზრდა თუ ხანდაზმული „არავინ“, რომელიც მან საკუთარ რომანებსა და პიესებში აღწერა, სინამდვილეში ავტორის გამძლეობას ასახავს. ეს მისი ცხოვრების ყველაზე მშფოთვარე და სტრესული პერიოდი გახლდათ. ლონდონში 1933-დან 1935 წლამდე დარჩა. 1933 წელს ლონდონის ტავისტოკის კლინიკაში ფსიქოთერაპიის კურსს გადიოდა. მას ლონდონი სძულდა ყველა არაინგლისელის მიმართ ლონდონელთა რასისტული განწყობებისა და იმ ქედმაღლობის გამო, რომელსაც იგი,

[42] Ibid, p.47.

როგორც ირლანდიელი, ხშირად აწყდებოდა.[43] ლონდონში ყველა მისი მეგობარი ირლანდიური წარმოშობისა იყო. ამრიგად, ლონდონში ცხოვრების პერიოდში, ბეკეტს არა მხოლოდ მარტოსულობის, არამედ ნოსტალგიური განწყობების გადატანაც უწევდა. ამ დროს დაიწერა მისი პირველი რომანი „მერფი“, რომელშიც აისახა მისი კულტურული, ინტელექტუალური თუ გეოგრაფიული თვალსაზრისით „გაურკვეველი“ მდგომარეობა.

1936 წელს მან რომანზე მუშაობა დაასრულა, თუმცა 1938 წლამდე ვერ მოხერხდა ისეთი გამომცემლობის მოძებნა, რომელიც წიგნის გამოცემას დათანხმდებოდა. ამ დროისათვის იგი 30 წლის იყო; დედამისი კი მისგან დაჟინებით მოითხოვდა სამსახურის პოვნასა და საკუთარი მომავლის უზრუნველყოფას. მერყევი ბუნების გამო იგი ერთი პირობა მფრინავის პროფესიაზეც ფიქრობდა, რის გამოც უარი თქვა შეთავაზებულ სამსახურზე, რედაქტორად ემუშავა „დუბლინ მეგეზინში“. საბოლოოდ მან გერმანიაში გამგზავრება გადაწყვიტა, სადაც 1937 წლამდე დარჩა.

1937 წელს, საბოლოოდ გადაწყვიტა პარიზში დაფუძნებულიყო და დუბლინთან კავშირი გაეწყვიტა. რელიგიური წნეხი და ცენზურა, სტერეოტიპული ვიწრო აზროვნება, რომელიც პიროვნულ არჩევანს ზღუდავდა ირლანდიაში, ბეკეტს აიძულებდა სამშობლოსთან ყოველგვარი კავშირი გაეწყვიტა და ევროპის მოქალაქედ დარჩენილიყო. მშობლიურის გარდა ფლობდა ფრანგულ, იტალიურ, გერმანულ ენებს და, როგორც ინტელექტუალი მოხეტიალე, ცდილობდა არსად გაედგა ფესვები, რათა არ შელეოდა საკუთარ თავისუფლებას.[44]

1938 წელს, როდესაც ინგლისში მისი პირველი რომანი „მერფი“ დაიბეჭდა, ბეკეტი პარიზში ქუჩის მაწანწალამ დაჭრა. იგი სიკვდილისაგან ახალგაზრდა ქალმა იხსნა, რომელმაც მოტოციკილით ახლო-მახლო შემთხვევით ჩაიარა. მან დაჭრილი ბეკეტი ჰოსპიტალში გადაიყვანა. ახალგაზრდა ქალი სიუზან დეშევო-დუმესნილი გამოდგა, რომელთანაც ბეკეტმა 1961 წელს იქორწინა. ამ მოვლენის შემდეგ სიუზანი ბეკეტის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს ქალად იქცა.

მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე ცოტა ხნით ადრე, სემუელ ბეკეტი ირლანდიაში იმყოფებოდა და აცხადებდა, რომ ომის დაწყების შემთხვევაში, იგი საფრანგეთის სამსახურში

[43] Ibid, p.67.
[44] Yüksel, Ayşegül, Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Yayıncılık, 2012, p.32.

ჩადგებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ ირლანდია მეორე მსოფლიო ომის დროს ნეიტრალური ქვეყანა იყო, რომელიც ომში არ ჩართულა, ომის დაწყებისთანავე ბეკეტმა საფრანგეთს მიაშურა. როდესაც გერმანელები პარიზში შევიდნენ, ბეკეტი და სიუზანი ფრანგულ წინააღმდეგობის მოძრაობას შეუერთდნენ. 1942 წელს, მას შემდეგ, რაც გესტაპოსაგან თავის დაღწევა მოახერხეს, არჩიეს საცხოვრებლად საფრანგეთის სამხრეთ ნაწილში გადასულიყვნენ. ბეკეტი ფერმებში მუშაობდა. ამავე პერიოდში დაიწერა მისი შემდეგი რომანი „უოტი“ (“Watt”), რომელიც ინგლისურ ენაზე დაწერილი მისი ბოლო ნაწარმოებია იმ პერიოდისთვის. ომის წლებში მიღებული გამოცდილება განაპირობებდა ბეკეტის აკვიატებულ ინტერესს სიკვდილ-სიცოცხლის თემისადმი, რაც აისახა კიდეც მის ნაწარმოებში. ცდილობდა, მწერლობის მეშვეობით, დასხლტომოდა სიბნელეს, რადგან წერა იყო მისი იარაღი სამყაროს უაზრობის წინააღმდეგ. მთელი მისი ცხოვრება იყო მცდელობა, მწერლობის მეშვეობით ეპოვა აზრი სრულ უაზრობაში. იგი მუდამ ეძებდა მნიშვნელობას სამყაროს უმნიშვნელობაში.

მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდეგ, ბეკეტი დუბლინში გაემგზავრა და წითელ ჯვარს შეუერთდა, რათა საფრანგეთში, ჰოსპიტალის გახსნაში დახმარებოდა. 1945 წელს იგი „წინააღმდეგობის მედლით“ (Was Resistance Medal) დააჯილდოვეს. ომისშემდგომი საფრანგეთი ისეთი აღარ იყო, როგორც უწინ. ბეკეტის თქმით, საფრანგეთი ზნეობრივ კრიზისს განიცდიდა. მისთვის უმძიმესი აღმოჩნდა ის გარემოება, რომ ვეღარ ცნობდა ქვეყანას, რომელსაც აგრერიგად მიეჯაჭვა. მან თავი მწერლობას მიუძღვნა და სწორედ აქედან იწყება ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი მის შემოქმედებაში. მისი ყველაზე ცნობილი პიესები და რომანები 1945 წლის შემდეგ დაიწერა. მიუხედავად იმისა, რომ განაგრძობდა პარიზში ცხოვრებას, სამუშაოდ უმეტესად ქალაქგარეთ, მარნში მდებარე პატარა სახლში მიეშურებოდა. ეს სახლი იყო მისი თავშესაფარი, როდესაც პარიზის ხალხმრავლობისაგან თავის დაღწევის სურვილი შეიპყრობდა. მას შემდეგ, რაც 1953 წელს მისი პიესა „გოდოს მოლოდინში“ სცენაზე დაიდგა, ბეკეტი ბუნდოვანი, მოავანგარდო მწერლიდან მსოფლიო მასშტაბის ფიგურად იქცა. ამერიკელები, რეჟისორი ალან შნაიდერი და გერმანელები სულ უფრო მზარდ ინტერესს იჩენდნენ ბეკეტის მიმართ. იგი თავადაც გახლდათ საკუთარი (ზოგი) პიესის დამდგმელი რეჟისორი და ამავდროულად წერდა მცირე ზომის პიესებს რადიოსა და ტელევიზიისათვის.

ბეკეტი მუშაობას განაგრძობდა 70-80-იან წლებშიც. მისი ნაშრომები დაიწმინდა, სიმძაფრე შეიძინა, უფრო მოუხელთებელი გახდა, თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდისათვის იგი კვლავ ინგლისურად წერას დაუბრუნდა. ის გაურბოდა საზოგადოებრივი

თავშეყრის ადგილებს, უარს ამბობდა ინტერვიუებზე. ინარჩუნებდა სიჩუმეს მაშინაც კი, როდესაც მისი 80 წლის იუბილე მთელმა მსოფლიომ ზარზეიმით აღნიშნა. იგი განაგრძობდა ცხოვრებას სან-ჟაკის ქუჩაზე, ხვდებოდა მეგობრებს, მიირთმევდა ესპრესოს და ეწეოდა წვრილ სიგარეტს მეზობელ კაფეში. მას ჰქონდა აგარაკი პარიზის შემოგარენში, მაგრამ როგორც ერთხელ გაამხილა: „მე არასოდეს მივდივარ სადმე“.[45]

1989 წელს, გარდაცვალებამდე ორიოდ თვით ადრე, მან დაკარგა მეგობარი და ცხოვრების თანამგზავრი, სიუზანი. 80-იან წლებში გაუარესებულმა ჯანმრთელობამ, - იგი ემფიზემით იტანჯებოდა, - წერტილი დაუსვა მის სიტყვებს. უკანასკნელი წლები თავშესაფარში გაატარა; უყურებდა რაგბის, კითხულობდა საყვარელ წიგნებს, იღებდა სტუმრებს და სვამდა. დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“ მუდამ სასთუმალთან ედო და დედანში, იტალიური ლექსიკონის დახმარებით, კითხულობდა. ვინ იცის, როგორ იცვლებოდა მისი დამოკიდებულება აღნიშნული ნაწარმოებისადმი წლების მანძილზე, მას შემდეგ, რაც პირველად სრულიად ახალგაზრდამ წაიკითხა. ან იქნებ მასში ჯერაც ისევ ცოცხლობდა ცნობისმოყვარეობით აღსავსე ჭაბუკი, რომელიც შეკითხვებს სვამდა სიკვდილ-სიცოცხლეზე. იქნებ ეს ცნობისმოყვარეობაა მიზეზი მისი მარადიული სიცოცხლისა!

2.1.3. სემუელ ბეკეტის შემოქმედება და „ბედნიერი დღეები“

„ამბოხი იმედის სხივისათვის“

იმ გავრცელებული მოსაზრების პასუხად, თითქოს, სემუელ ბეკეტი პესიმისტი მწერალი იყოს, მინდა საპირისპირო ვამტკიცო. ზემოთ ვისაუბრეთ იმ ისტორიულ სინამდვილეზე, მე-20 საუკუნის ქაოტურ გარემოზე, რომელიც ფონად გასდევდა მის ცხოვრებას. შესაბამისად, იმის გათვალისწინებით, რომ მან ორი მსოფლიო და ერთი ცივი ომი გადაიტანა, უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ეპოქისათვის დამახასიათებელ სიბნელეს იგი მწერლობით უმკლავდებოდა. ამ გზით სურდა სინათლე შეეტანა საკუთარ ცხოვრებასა და კაცობრიობაში. ამას ოპტიმიზმის გამოვლინებად უფრო მივიჩნევ, მიუხედავად იმისა, რომ თავად ეს არასოდეს განუცხადებია.

[45]https://www.independent.co.uk/news/world/europe/samuel-beckett-his-life-story-6105120.html

ისევე, როგორც სოფოკლემ დააჩნია კვალი ჩვ.წ.აღ-მდე მე-5 საუკუნეს, იგივე შეიძლება ითქვას სემუელ ბეკეტსა და მე-20 საუკუნეზეც. მეოცე საუკუნე კი ორი მსოფლიო ომითა და ცივი ომით აღინიშნა. დატვირთული იყო „აფეთქებებით“ ხელოვნებაში, ფილოსოფიაში, მეცნიერებასა და ყველა სხვა დარგში. მართალია, მეოცე საუკუნემ წარმოშვა მოდერნიზმიცა და პოსტმოდერნიზმიც, მაგრამ ბეკეტს, უმთავრესად, მოდერნისტულ მიმდინარეობას მიაკუთვნებენ; კერძოდ კი, გვიანმოდერნისტულს. თუმცა ზოგი მკვლევარი მას პოსტმოდერნისტად მიიჩნევს. ყველაზე ჭეშმარიტი კი ალბათ ის თვალსაზრისია, რომ ბეკეტი ყველა ეპოქის მწერალია, რადგან მისი შემოქმედება სცდება დროის ჩარჩოებს და უნივერსალურია.

ბეკეტის სამწერლობო კარიერა დაიწყო არა პიესებით, რითაც შემდგომში სახელი მოიხვეჭა, არამედ ლექსებით, პროზაული ნარკვევებით, რომანებითა და მოთხრობებით. შემდგომ პერიოდში კი მან საკუთარი თავი სწორედ დრამატურგიაში იპოვა, რადგან პიესა საშუალებას აძლევდა, იმგვარი მინიმალისტური და უბრალო სტილით ეწერა, რომელიც ენას აუდიოვიზუალურ მნიშვნელობას ანიჭებდა; ამ ეფექტის მიღწევა კი ლიტერატურის სხვა ჟანრებში შეუძლებელია. მართალია, ბეკეტი სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებს ქმნიდა, მაგრამ ყველა მისი ქმნილება ერთი იდეის გარშემო ერთიანდება, რომელსაც დობრეზი (L. A. C. Dobrez) ჰაიდეგერის შფოთს უწოდებს: „შფოთი/შიში არის მდგომარეობა, როდესაც ყოფიერების მარწუხებით შებოჭილი ცნობიერება იტანჯება“.[46] აღსანიშნავია, რომ ბეკეტი არ ნებდება ამ შიშს, არამედ ცდილობს, იუმორით დაამარცხოს იგი. ამიტომაც, მის ნაწარმოებებს, ხშირად ტრაგიკომიკურად ან შავ კომედიად მიიჩნევენ. მისი პერსონაჟები ვერასოდეს აღწევენ მიზანს, მაგრამ არც სიცოცხლეს წყვეტენ. ისინი იმედის სხივს ებღაუჭებიან, მარცხდებიან, მაგრამ არ ნებდებიან. როგორც ბეკეტი წერდა: *„ოდესმე გიცდია? მარცხი განგიცდია? არაფერია. ეცადე ისევ. დამარცხდი ისევ. დამარცხდი უკეთ“.*[47] სემუელ ბეკეტი შეურიგებელი მეამბოხე იყო.

ბეკეტის შემოქმედების ფესვები (როგორც სამყაროს მისეული ხედვა, ასევე ავანგარდული პოეტიკა) სათავეს იღებს თითქმის აწ უკვე გამქრალი ეპოქიდან: ოციანი წლების მოდერნიზმის ყველაზე ნაყოფიერი ფაზიდან, რომლის განვითარება პირველმა მსოფლიო ომმა დააჩქარა. მოდერნისტული მემკვიდრეობა მოიცავს: მწერლობისადმი, როგორც ხელოვნებისადმი

[46] Yuksel, Ayşegül, Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Yayincilik, 2012, p.37.
[47] Samuel Beckett's prose "*Worstward Ho*", 1983.

თავდადებულ ერთგულებას (რასაც ბეკეტთან მუდამ სდევს ტოტალური სკეპტიციზმი, რომელიც კომუნიკაციისა და გამოხატვის შეუძლებლობას უკავშირდება) და იმპერატიული მოთხოვნა სიახლის შექმნისა: ყოველი ახალი ნიმუში შეუცნობელში მოგზაურობა უნდა იყოს.[48] მან შექმნა უნიკალური ესთეტიკა, რომელიც ამოიზარდა დებულებიდან: „ნაკლები მეტია". კენედი ამას განმარტავს, როგორც დაკნინებულ ენას, დაკნინებულ ადამიანურ შესაძლებლობებს, დრამისა და რომანის დაკნინებულ ფორმებს. წერილი, რომელიც ბეკეტმა ჯოისის წიგნისთვის დაწერა, მწერლობის ბეკეტისეულ მანიფესტად შეიძლება ჩაითვალოს:

„აქ ფორმა არის შინაარსი, შინაარსი კი - ფორმა. თქვენ წუწუნებთ, უკმაყოფილებას გამოთქვამთ, რომ ის ინგლისურად არ დაწერილა. მეტსაც გეტყვით, ის საერთოდ არ დაწერილა. ის არ უნდა წაიკითხოთ; უფრო სწორად, არა მხოლოდ უნდა წაიკითხოთ. მას უნდა უყუროთ, მას უნდა უსმინოთ. მისი მწერლობა არ არის „რაღაცის" შესახებ. მისი მწერლობა თავადაა ის „რაღაც".[49]

მას აინტერესებდა როგორც ის, თუ როგორ უნდა წერო, ასევე ისიც, თუ რა უნდა წერო. ისევ კენედის რომ დავესესხოთ, „ენის ცენტრალური მნიშვნელობა ყველა მოდერნისტულ ნაწარმოებში, ბეკეტთან გარდაიქმნება საშიშ „ჩაძირვად" ენის შემოქმედებით/დესტრუქციულ პლასტებში, ენაა ის საშენი მასალა, რითაც ქმნის, უფრო სწორად კი, აცოცხლებს სამყაროსა და საკუთარ „მეს". (ეს დიამეტრალურად განსხვავდება იმ თვალსაზრისისაგან, თითქოს ენა გვეძლევა როგორც მეტ-ნაკლებად მზა მოცემულობა სამყაროს გამოსახატავად)".[50] ხელოვნებაში არსებული გამოხატვის კრიზისი, რომელზედაც ზემოთ ვისაუბრეთ, ბეკეტის შემოქმედებაზეც აისახა. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც მან ფრანგულად წერა გადაწყვიტა, სწორედ ენასთან ჭიდილი იყო. მას სურდა, არიდებოდა მშობლიური ენის დომინანტობასა და კლიშეებს, ამიტომაც მისგან გამანძილება არჩია, სწორედ ისევე, როგორც გაემიჯნა ირლანდიისათვის დამახასიათებელ მჩაგვრელ რელიგიურ გარემოს. იგი მიმართავდა უარყოფას, როგორც ესთეტიკურ ინსტრუმენტს მწერლობაში.

ბეკეტის ენის გარდა, აღსანიშნავია ისიც, თუ როგორ აისახა ფილოსოფია მის შემოქმედებაში. ბეკეტი იყენებდა ფილოსოფიურ იდეებს (დეკარტიდან ვიდრე სარტრამდე) როგორც მასალას, რომელიც ფილოსოფიურ გზავნილს არ შეიცავდა. იგი იყენებდა იდეებს,

[48] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.2
[49] *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (1929), London, 1972, p.14
[50] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.2

რომლებსაც არ იზიარებდა. ის, რაც მის ნაწარმოებებს უნიკალურობას ანიჭებს, არის უნარი, ოსტატურად დააკავშიროს ყველაფერი, რაც კი ოდესმე წაუკითხავს თუ უსწავლია, ფილოსოფიიდან რელიგიამდე, და ეს კომპილაცია საკუთარ ნაწარმოებში ჩართოს. კენედის თანახმად, ბეკეტმა ახალი, პერსონალური (საკუთარი) მითოლოგია შექმნა.[51] რაკი მისი პიესები ერთი რომელიმე ფილოსოფიური იდეით არ არის განმსჭვალული, ისინი ინტერპრეტაციათა უსასრულო შესაძლებლობების წყაროა. მისი ნაწარმოებები უპირისპირდება ყველა ტიპის სისტემას, ენის სისტემის ჩათვლით. ამას ადასტურებს არა მხოლოდ მისი ნაწარმოებების შინაარსი, არამედ ფორმაც.

გავრცელებული ფილოსოფიური იდეებისა და იმ ეპოქის გათვალისწინებით, რომელშიც ბეკეტი ცხოვრობდა, მას ხშირად აბსურდის დრამატურგად მიიჩნევენ, თუმცა მისი სტილისათვის ადგილის მიჩენა რომელიმე ერთ კატეგორიაში შეუძლებელია. ამის მიუხედავად, მისი პიესები აბსურდის ფილოსოფიისა და სტილისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს. უბრალო შემთხვევითობა არ ყოფილა ის ფაქტი, რომ იმ ეპოქის აბსურდის დრამატურგები - ბეკეტი, იონესკო და ადამოვი ერთმანეთს პარიზში შეხვდნენ. მარტინ ესლინის განმარტებით, პარიზი ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნიდა აბსურდის თეატრის აღმოცენებისა და განვითარებისთვის. მართალია, შეგვიძლია აბსურდის დრამის ზოგადი მახასიათებლებიც გამოვყოთ, მაგრამ ყველა დრამატურგი, ისევე როგორც ბეკეტი, საკუთარ, განსხვავებულ სამყაროს ქმნიდა. ზოგადად, როგორც ესლინი განმარტავს, აბსურდის თეატრი იხრება პოეტური ენის რადიკალური გაუფასურებისკენ, რომელიც სცენის კონკრეტული და ობიექტადქცეული სახეებიდან ამოიზრდება. აბსურდი გახლავთ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ანტი-თეატრის მოძრაობა, რომელმაც ასახვა ჰპოვა აბსტრაქტულ სახვით ხელოვნებაშიც, რომელიც უარს ამბობდა ლიტერატურული ელემენტები ტილოზე გადაეტანა; ან კიდევ ახალ ფრანგულ რომანში, რომელიც საგანთა აღწერით შემოიფარგლებოდა და სადაც ემპათიისა და ანტროპომორფიზმისთვის ადგილი არ რჩებოდა.[52] აბსურდი, მე-20 საუკუნეში საყოველთაოდ გავრცელებული ფილოსოფიური მიმდინარეობიდან, ეგზისტენციალიზმიდან ამოიზარდა, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენელიც ჟან-პოლ სარტრი გახლდათ. ყველაზე პოპულარულ ვერსიაში, ეგზისტენციალიზმი არის „სამყაროს იმგვარი ჭვრეტა“, რომელიც ადამიანს განიხილავს, როგორც ცხოვრებაში თვითონვე ჩამოვარდნილს, რომელსაც არ აქვს განსაზღვრება,

[51] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.3
[52] Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York, p.xxi

დანიშნულება თუ შინაარსი. ტექნიკურ ვერსიაში კი ეგზისტენციალური ფილოსოფია ყურადღებას ამახვილებს სრულ გაუცხოებაზე („უცხო“) და პიროვნების, როგორც წმინდა ცნობიერების „არარაობაზე“, რომელიც გამიჯნულია ნივთიერი სამყაროსა და ქმედებებისაგან.[53]

ბეკეტის შემოქმედებაში აისახა როგორც ზემოხსენებული არტისტული თუ ფილოსოფიური ტენდენციები, ასევე ავტორის დამოკიდებულება ამ სისტემათა მიმართ. მის პირველ რომანში „მერფი“, მთავარი გმირის სატრფო მისგან სამსახურის პოვნას მოითხოვს, რათა მათ დაქორწინების საშუალება მიეცეთ. მსგავსი სიტუაცია ბეკეტს რეალურ ცხოვრებაშიც ჰქონდა, როდესაც იგი ცდილობდა სტერეოტიპულ ცხოვრების წესს დაპირისპირებოდა. ისევ და ისევ, მის პირველ პიესაში „ელუთერია“ მთავარი გმირი, ისევე, როგორც ავტორი, ახალგაზრდა კაცია, რომელიც ცდილობს კავშირი გაწყვიტოს ოჯახთან და იმ ვალდებულებებთან, რომელსაც მას ოჯახი აკისრებს. ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი ბეკეტის შემოქმედებაში მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაიწყო პიესით „ელუთერია“, რომელსაც მალევე მოყვა სხვა პიესებიც: „გოდოს მოლოდინში“, „თამაშის დასასრული“ და ცნობილი ტრილოგია „მოლოი“, „მალონი კვდება“ და „უსახელო“. აღნიშნულ ტრილოგიაში ნათლად ჩანს ის ცვლილება, რომელიც ბეკეტის სამწერლობო სტილმა განიცადა. ტრილოგიის წერა მან დაიწყო დროისა და სივრცის დაუკონკრეტებლად, ბერძნული მითების ანალოგიით. ამ სამ რომანში ასახული ამბავი მოგვითხრობს იმ განცდებზე, რომელიც ადამიანს სიზმრისა და კოშმარის დროს შეიძლება დაეუფლოს. პიესამ „გოდოს მოლოდინში“ სცენაზე გამოჩენისთანავე მიიპყრო მთელი მსოფლიოს ყურადღება. პიესაში აისახა ავტორის განცდები, მეორე მსოფლიო ომით გამოწვეული სასოწარკვეთა (თუმცა არაპირდაპირ, რასაკვირველია). პიესა ეხება ადამიანის დაპირისპირებას სიკვდილისა და სისტემისადმი, მიუხედავად სიტუაციის უიმედობისა. ხოლო „თამაშის დასასრული“ აღწერს ცივი ომის კატასტროფულ სინამდვილეს. როგორც ჩანს, მეორე მსოფლიო ომმა გააღრმავა ბეკეტის ტანჯვა და მგრძნობელობა. ალბათ ამიტომაც, ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი მის შემოქმედებაში ომის შემდგომ დაიწყო.

ბეკეტის შემოქმედების შეფასება იმ ნიშნულზეა, სადაც „მითებს“ ქმნიდა ე.წ.,,პრიმიტიული ხალხი“, რათა შეეცნოთ ყოფიერების საიდუმლოებანი, ხოლო რომანებს თხზავდა ე.წ. „ცივილიზებული ხალხი“ იმავე მიზნით. აისეგულ იუკსელი[54] ყურადღებას

[53] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.9
[54] Writer of the book Samuel Beckett Tiyatrosu (Samuel Beckett Theatre), published by Habitus Yayıncılık in Istanbul, 2012.

ამახვილებს ბეკეტის შემოქმედების პოეტურ ასპექტებზე, რომლებსაც იგი ანტიკურ ლიტერატურასთან აკავშირებს. ბეკეტი აბსურდის თეატრის პიონერადაა აღიარებული, მისი რომანები კი ცნობიერების ნაკადის კონტექსტში თავსდება. მის პროზაში აისახა რეალობისა და სიზმრების ურთიერთკვეთა, რომელიც, როგორც ფორმით, ასევე შინაარსით „მითებს“ უახლოვდება, სადაც დრო და სივრცე განსაზღვრული არ არის, ხოლო ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრება იმავე ჭრილშია მოცემული, როგორც ბერძნულ მითოლოგიაში.

ბეკეტის სამწერლობო მოგზაურობის შემდეგი ეტაპი ხასიათდება მინიმალიზმითა და იმ კონტექსტის შეკვეცით, რომელიც ადამიანის ყოფასთან დაკავშირებულ დილემას შეეხება. ამ პერიოდის პიესებს განეკუთვნება: *„თამაში სიტყვების გარეშე“ I* და *II,* ასევე *„სუნთქვა“.* ამ პიესებში ბეკეტმა, როგორც ჩანს, საბოლოო მიზანს მიაღწია, რადგან მათში ვიზუალური მხარე სრულიად გამქრალია და ავტორმა მხოლოდ სინათლე და ხმა დატოვა. „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ რადიოსთვის დაიწერა. „ბედნიერი დღეები“ კი 1961 წელს დაიდგა. ამას მოჰყვა სხვა ექსპერიმენტული პიესებიც, როგორიცაა „Quad” („კვადრატი“), „ღამე და სიზმარი“, „სიტყვები და მუსიკა“, „კასკანდო“. 1963-1983 წლებში მან უამრავი პიესა შექმნა როგორც თეატრის, ასევე რადიოსა და ტელევიზიისათვის.

ბეკეტმა, როგორც დრამატურგმა, რადიკალურად განსხვავებული ახალი თეატრი შექმნა, რომელიც არაფრით ჰგავდა ჩეხოვისა და პირანდელოს თეატრს, დრამატურგიაში რომანიდან რომ მოვიდნენ. ბეკეტის დრამატურგიამ მთლიანად შეცვალა ჩვენი წარმოდგენა „დრამატულობაზე“, იმაზე, თუ რა შეიძლება ჩაატიო ერთი წარმოდგენის ფარგლებში.[55]

[55] Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, New York, 1989, p.19

2.1.4. „ბედნიერი დღეები“ მე-20 საუკუნის სპექტრში

„ქალის აჯანყება“

პიესა „ბედნიერი დღეები“ ბეკეტის შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში შეიქმნა და მისი ბოლო დიდფორმატიანი პიესაა, რომელიც 1961 წელს დაიწერა ზემოხსენებული მიმდინარეობებითა და ფილოსოფიით „შეფერილ“ ატმოსფეროში. მასში აისახა როგორც ეპოქისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები, ასევე ზოგადსაკაცობრიო და მარადიული პრობლემები, რადგან ბეკეტის ფართო თვალსაწიერი სწვდებოდა ადამიანური ყოფის წარსულს, აწმყოსა და მომავალს.

ეს არის მისი პირველი პიესა, რომლის მთავარი პერსონაჟი ქალია. მანამდე მის შემოქმედებაში მხოლოდ ერთი ქალი პერსონაჟი გვხვდება, ნელი, პიესაში *„საბოლოო თამაში“*. *„ბედნიერი დღეები“* უმეტესად მონოლოგია ქალისა, რომელიც წელამდე მიწაშია ჩაფლული. მას თან ახლავს ქმარი, რომელიც მიწაყრილის უკან ცხოვრობს და ქალს იშვიათად ესაუბრება. ცნობილია, რომ ბეკეტს მხატვრობა ძლიერ იტაცებდა და კარგად იცნობდა იმ პერიოდის სიურრეალისტურსა თუ ექსპრესიონისტულ ნამუშევრებში ასახულ სხეულის ცალკეული ნაწილების გამოსახულებებს. როგორც ჩანს, ფრიად მოხიბლული იყო ამ ახალი მხატვრული ფორმებით. ამასთან დაკავშირებით, უნდა აღინიშნოს, რომ მისი შთაგონების წყაროდ იქცა ფინალური კადრი ლუი ბუნუელისა და სალვადორ დალის სიურრეალისტური ფილმიდან „ანდალუზიელი ძაღლი“ (*Un Chie Andalou*), სადაც ჩანს წელამდე ქვიშაში ჩაფლული ორი ქალი. როდესაც ჰკითხეს, რატომ აირჩია ქალი პიესის მთავარ გმირად, პასუხად მიუგო:

„მე ვფიქრობ, ყველაზე დიდი საშინელება, რომელიც ადამიანმა შეიძლება გამოსცადოს, არის მდგომარეობა, როდესაც ძილის საშუალება არ გეძლევა. წარმოიდგინეთ, უნებურად ჩაგთვლემთ და მყისვე გაისმის: „დინგ!“, რომელიც გაფხიზლებთ. ცოცხლად იძირებით მიწაში, რომელიც ჭიანჭველებითაა სავსე; მზე დღედაღამ უმოწყალოდ დაგწვათით, ახლო-მახლო კი ერთი ხეც არ მოჩანს.... ჩემთვის გავიფიქრე, ვინ შეძლებდა, ასეთი რამისათვის გაეძლო: იძირებოდეს და სიმღერა არ შეწყვიტოს. მხოლოდ ქალი“.[56]

სინამდვილეში, ბეკეტი აქ უნდა გულისხმობდეს ქალების სიმამაცესა და ამტანობას ომის წლებში. როგორც ვინი ამბობს: *"თითქმის არფერია ნათქვამი, თითქმის არაფერია გაკეთებული…*

[56] Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Vol. 171. Grove Press, 2004, p.501.

და ეს სახიფათოა! ძალიან! ხოდა ფრთხილად უნდა ვიყოთ... ო, რა ბედნიერი დღე შეიძლება ყოფილიყო!"[57] ბეკეტი უნდა გულისხმობდეს ქალების შემგუებლობას მათ მდგომარეობასთან, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, რომელმაც, თავის მხრივ, ფემინისტური მოძრაობის მეორე ტალღას მისცა ბიძგი. ბეკეტზე, როგორც ჩანს, გავლენა მოახდინა გენდერულმა როლებმა, რომლებიც ომის შემდგომ შეიცვალა. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მას თავის გამჟღავნება არ სჩვეოდა. ძნელია დაბეჯითებით იმის მტკიცება, მართლაც იყო თუ არა დაინტერესებული იგი ფემინიზმით. მაგრამ უბრალო დამთხვევა არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ მის პიესაში ქალი პროტაგონისტი იმხანად მიმდინარე მოვლენების პარალელურად გამოჩნდა. ომში ჩართულ ქვეყნებში კაცების მონაწილეობა ომში განაპირობებდა მათ სიმცირეს საოჯახო ცხოვრებასა და სამსახურებში, რაც, თავის მხრივ, ქალების გააქტიურების მიზეზად იქცა; გაიზარდა ქალის როლი სამსახურსა თუ სახლში. მათ რამდენიმე საქმის კეთება და იმავდროულად ოჯახის მოვლა უწევდათ. ქალებმა მოიპოვეს ახალი იდენტობა დიასახლისობის მიღმა, რამაც აამაღლა მათი ცოდნა საკუთარ უფლებებზე. ბეკეტსაც სწორედ ეს დაკვირვება უნდა გამოეყენებინა საკუთარ პიესაში, როდესაც გამბედავი, დომინანტი ქალი პერსონაჟის სახეს ქმნიდა, რომელიც კონტრასტულად უპირისპირდება ზარმაცი, პასიური ქმრის სახეს. ვინი ასახავს იმ ეპოქის თანამედროვე ქალს. ბეკეტი არ მალავდა საკუთარ აღტაცებას ტრიუმერფრაუთი (Trümmerfrau - გერმანულენოვანი სახელი, რომელიც სიტყვა-სიტყვით ნანგრევების ქალს აღნიშნავს). ეს იყო ქალთა ჯგუფი, რომელმაც, გერმანიასა და ავსტრიაში ომის შედეგად დანგრეული და დაბომბილი ქალაქები აღადგინა. ამ მამაცმა ქალებმა ხელახლა ააშენეს როგორც საკუთარი, ასევე მილიონობით სხვა სახლი. გენდერული როლების გადანაცვლების კვალდაკვალ, 1960-იან წლებში ფემინისტური მოძრაობის მეორე ტალღა გააქტიურდა. ამ პერიოდისათვის სიმონ დე ბოვუარს უკვე გამოცემული ჰქონდა წიგნი სახელწოდებით „მეორე სქესი“ (1949), სადაც აღწერდა ახალ ცხოვრების სტილს ქალებისათვის, რომელთაც სურთ მასკულინურ ძალაუფლებას დააღწიონ *თავი. „როდესაც ქალს საკუთარი შემოსავალი აქვს, იგი თავისუფალია ქმრისაგან და შეუძლია იყოს ამა თუ იმ სოციალური სტრუქტურის თავისთავადი წევრი. ამ მომენტიდან იგი წყვეტს პარაზიტად ყოფნას და სისტემაც, რომელიც მის მიჯაჭვულობაზე დგას, იმსხვრევა. მამრობითი შუამავალი მასსა და სამყაროს შორის საჭირო აღარაა“.*[58] ეს მოძრაობა, რომელიც შეერთებულ შტატებში დაიწყო, შემდგომში ევროპაშიც გავრცელდა. მეორე მსოფლიო ომის

[57] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[58] Beauvoir, Simone de, *The Second Sex*. Ed. and trans. H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1953. P.679

პერიოდში ქალების აქტიურმა მონაწილეობამ შრომით პროცესებში ომის დასრულების შემდეგ ბევრ ქალს გაუჩინა იმის განცდა, რომ იმსახურებდნენ ესარგებლათ იმავე უფლებებით, რომლითაც დასაქმებული კაცები სარგებლობდნენ. ქალებსა და კაცებს შორის არსებული უთანასწოროობა კიდევ უფრო თვალნათელი გახდა მას შემდეგ, რაც ომიდან დაბრუნებული კაცები თავიანთ ძველ სამუშაო ადგილებს დაუბრუნდნენ, სადაც მათი არყოფნის დროს ქალები მუშაობდნენ; კაცების ანაზღაურება მკვეთრად აღემატებოდა ქალებისას, რაც უთანასწოროობის განცდას კიდევ უფრო ამძაფრებდა. ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“ ეძღვნება ამ ეპოქის გამბედავ ქალებს.

გარდა იმისა, რომ ვინი ბეკეტის პიესების პირველი ქალი პროტაგონისტია, იგი წარმოდგენელია როგორც ინტელექტუალი, რომელიც ეგზისტენციალურ შეკითხვებს სვამს, მსჯელობს სიკვდილსა და სიცოცხლეზე, სწორედ ისევე, როგორც მისი წინამორბედი მამრობითი პერსონაჟები - ვლადიმირი და ესტრაგონი. ვინიც ისევე იტანჯება ეგზისტენციალური დაუკმაყოფილებლობით, როგორც ისინი. მას უწევს სისულელეების ლაპარაკი, რათა იყოს აქტიური. ინტელექტუალი ქალი პერსონაჟის შექმნა დიდი ძვრა იყო დრამატურგიაში, რომელიც ეხმიანება ქალების თანასწორობის მოთხოვნას ომის შემდგომ სინამდვილეში. ქალი არ არის მხოლოდ დიასახლისი, მას შეუძლია მუშაობა, ფულის შოვნა და ჩართულია ფილოსოფიურ აზროვნებაში. პიესა აღწერს ქალის ბრძოლას, რომელიც ეგზისტენციალურ კრიზისს განიცდის, რაც არც ისე გავრცელებული თემა იყო იმ პერიოდის დრამატურგიაში. ეს არის უმთავრესი მიზეზი, რამაც პიესის სცენაზე დადგმა გადამაწყვეტინა.

თუმცა ვინის მოსაზრებები ყოფიერების შესახებ დიდად არ განსხვავდება ბეკეტის სხვა პერსონაჟთა შეხედულებებისაგან, მისი დამოკიდებულება ამ შეკითხვებისადმი, ისევე, როგორც მათთან გამკლავების გზები, რადიკალურად განსხვავებულია. მას მთელი სამყარო უყვარს, განსხვავებით ბეკეტის სხვა გახრწნილი და ნიჰილისტი პერსონაჟებისაგან. იგი თავის მონოლოგს ამრავალფეროვნებს ნუგეშის შემცველი მცირე ფრაზებით, რომლებიც წარმოადგენს ნუგეშის სიტყვებს ან ფრაგმენტებს ლოცვებიდან, ან სადიდებელ ჰიმნებს, ლირიკულ პოეზიასა თუ სიმღერებს. ვინი კაცობრიობას დიდ გაკვეთილს უტარებს, როდესაც სიკვდილის პირისპირ მდგარი დასცინის მას. იგი ცდილობს შექმნას სამოთხე სიტყვებისა და რიტმისაგან. კენედი ამბობს: *„მაყურებელი უყურებს ტანჯვას, რომელიც არაფრით ჰგავს სამოთხეს, მაგრამ ისმენს ქება-დიდების სიტყვებს“*. მართალია, მიწა მას ტანჯავს, მაგრამ ვინის შეუძლია ყოველი

ტკივილი ნუგეშად გარდაქმნას. იგი ერთსა და იმავე დროს ჩვეულებრივი ქალიც არის, რომელიც ცდილობს ერთი ჩვეულებრივი დღე გადააგოროს და მითიური მებრძოლიც, - ქალი სიზიფე, რომელიც ებრძვის ღმერთებს, რომლებმაც ის დასაჯეს. ვინი პიესას ანიჭებს როგორც მიწიერ, ასევე მითიურ განზომილებებს.

გამომსახველობითი კრიზისი, რომელზედაც ზემოთ ვისაუბრეთ, ბეკეტის შემოქმედებაშიც ვლინდება. ავტორი ძირითად ყურადღებას ენაზე ამახვილებს, რომლითაც „თამაშობს“, პიესებს არ აქვს დასაწყისი, დასასრული ან ფაბულა; მარიონეტების მსგავსი პერსონაჟები და გაურკვეველი დრო და ადგილი - მისი სტილის ძირითადი მახასიათებლებია. სწორედ ასევე, „ბედნიერი დღეები“ არ ასახავს სინამდვილეს, არამედ სინამდვილის სახეცვლილი, დეფორმირებული ანარეკლია, სამყაროს ბეკეტისეული ინტერპრეტაციაა, რომელიც მის პიესებში აისახა. „ბედნიერი დღეების“ სამყარო სრულ წინააღმდეგობაშია რეალიზმთან. არ ვიცით ვინის ისტორია, არ ვიცით, რა გადახდა მას თავს, რატომ, როგორ ან როდის ჩაფლეს. მის ამბავს არც დასასრული აქვს. ბეკეტმა მისი ეპოქის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ აბსტრაქციას დრამატურგიაში მიაღწია. მაგრამ პიესა მაინც ქმნის დრამატულ ეფექტს, რადგან, ყველაფრის მიუხედავად, შეიცავს სტრუქტურას, თუნდაც დაფარულს. დრამატული სტრუქტურის უფრო დეტალურ განხილვას მოგვიანებით დავუბრუნდებით.

„ბედნიერ დღეებში“ უამრავი ციტატი გვხვდება სხვადასხვა ნაწარმოებიდან, როგორიცაა, მაგალითად, „ჰამლეტი“, ჯონ მილტონის „დაკარგული სამოთხე“ ან ტომას გრეის „ოდა ეტონ კოლეჯის შორეულ მოგონებაზე“, მაგრამ ეს ციტატები ალეგორიის სახით კი არ გამოიყენება, არამედ ისევე ორგანულად ერწყმის ტექსტს, როგორც ის რელიგიური თუ ფილოსოფიური იდეები, რომლებსაც ბეკეტი „მასალად“ იმარჯვებდა. ტექსტის კითხვისას შევნიშნე, რომ სიტყვა „ურვა“ (woe) ძალზე ხშირად მეორდებოდა, ამიტომაც ეს სიტყვა ტექსტშივე გავხაზე. თავდაპირველად არ ვიცოდი, რომ ეს სიტყვა ცნობილი ნაწარმოებებიდან იყო აღებული. შემდეგ შევნიშნე, რომ კენედი ამავე სიტყვაზე ამახვილებდა ყურადღებას. იგი აღნიშნავს, რომ სიტყვები „ურვა“ და „სინათლე“ ყველაზე დასამახსოვრებელი ციტატებია, რაც ვფიქრობ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ჩემი აზრით, ამ ორ სიტყვაში დაშიფრულია პიესის საიდუმლო კოდი. ამ სიტყვების ხშირი/განმეორებითი გამოყენება ხაზს უსვამს ვინის მცდელობას, საკუთარი ტკივილები სინათლედ გარდაქმნას, რაზეც მეტყველებს ტომას გრეის ის სტრიქონიც, რომელსაც ვინი

მოიხმობს: *"...ეს იყო არაადამიანური ხარხარი, გაუსაძლისი ტკივილი გამოწვეული გიჟური სიცილი..."*[59]

ვინი უძრავად დგას სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღურბლზე, ხაზზე, რომელიც უფრო დაბლა ვეღარ დაეშვება. იგი წარმოადგენს ნათელ ნიმუშს იმისა, თუ როგორ ვითარდებოდა ბეკეტის პერსონაჟი დროთა განმავლობაში. თავდაპირველად ბეკეტმა საკუთარ პერსონაჟებს სოციალური კლიშეებით შეპირობებული „შეზღუდულობა" ჩამოაცილა, შემდეგ - სხეულის ფუნქციები, ბოლოს კი პერსონაჟი დაიყვანა „ცნობიერებამდე". საბოლოოდ, ერთმა მათგანმა, ვინიმ, იმ გამოკვეთილ საზღვარს მიაღწია, სადაც სიცოცხლე და სიკვდილი ერთმანეთს ემიჯნება. ბეკეტი უპირისპირდება სიცოცხლისადმი ვნებას, რათა აჩვენოს, რომ ყველაზე დაცემულ მდგომარეობაშიც კი, სიცოცხლისადმი ვნება შუქივით ანათებს. ბეკეტის ვნება სიცოცხლისადმი თავს იჩენს ყველაზე ოპტიმისტური ფორმით, ვინის ვნება კი ჰგავს აჯანყებას იმედის სხივისათვის.

2.1.5. დრამის სტრუქტურა

ფაბულა

ფაბულა არის ტერმინი, რომელიც რუსულ ფორმალიზმში გამოიყენება და აღწერს ნარატივის აღნაგობას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფაბულა აღნიშნავს ნარატიულ ხაზს, რომელიც მთავარ მოვლენებს აერთიანებს. როდესაც რეჟისორი ტექსტის ინტერპრეტაციას იწყებს, მან არ უნდა შეცვალოს ან შეკვეცოს ფაბულა, რადგან ეს უკანასკნელი, ნაწარმოების ფუნდამენტია. იგი გვეხმარება, თვალი მივადევნოთ მოვლენათა განვითარების მთავარ ხაზს წვრილმანებზე ყურადღების გაუმახვილებლად. ეს პიესა მეტწილად სტატიკურია და მასში მხოლოდ რამდენიმე მოძრაობა გვხვდება, რაც დამახასიათებელი ნიშანია ბეკეტის პიესებისათვის, ისევე, როგორც ზოგადად, აბსურდის თეატრისთვის. ამრიგად, ბედნიერი დღეების ფაბულა მდგომარეობს შემდეგში: ორმოცდაათ წელს მიტანებული წყვილი, ვინი და ვილი, უდაბნოსმაგვარ ადგილას, მის შუაგულში ცხოვრობენ. ვინი, რომელიც წელამდე მიწაყრილშია ჩაფლული, პირველ აქტში უმეტესად მონოლოგით შემოდის, თუ არ ჩავთვლით თითო-ოროლა დიალოგს მის ქმართან, ვილისთან, რომელიც მიწაყრილის უკან, სოროში ცხოვრობს. ვინი ცდილობს, გადააგოროს

[59] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

რუტინით დამძიმებული დღე და თან შეუჩერებლად საუბრობს საკუთარ წარსულზე, მოგონებებზე, დარდებზე, მომავალზე, მარტოობასა და სიკვდილზე. დროდადრო ცდილობს „გააკონტროლოს“ ვილი და იგი საუბარში „ჩაითრიოს“. მეორე აქტში, როდესაც ვინი მიწაყრილში უკვე კისრამდეა ჩაფლული, ვილი ცდილობს მასთან მიახლოებას, თუმცა ვერ შეძლებს და ვარდება. ვილი ხმამაღლა მოუხმობს ვინის. პიესა მთავრდება სცენით, როდესაც ვინი საყვარელ სიმღერას მღერის, ვილი კი მას შესცქერის.

თემა

პიესის მთავარი თემა გულისხმობს პიესის ვნებას, რომელიც ზოგადად, იგივეა, რაც მთავარი პერსონაჟის ვნება. ამ შემთხვევაში, „ბედნიერი დღეების“ მთავარი თემაა სიცოცხლის ვნება, რომელსაც სიკვდილის პირას მისული ადამიანი განიცდის.

მთავარი იდეა

მთავარი იდეა დრამატურგის მთავარ გზავნილს გულისხმობს, რომელიც სლოგანში უნდა გამოიხატოს. პიესაში „ბედნიერი დღეები“ იგი შემდეგნაირად ჟღერს: „დააფასე სიცოცხლის ყოველი წამი!“

ჟანრი

პიესის ჟანრია შავი კომედია.

სტილი

პიესის სტილია აბსურდი (გროტესკი)

ძირითადი კონფლიქტი

პიესის მთავარი კონფლიქტია სიცოცხლისადმი ვნებისა და სიკვდილის (დროის) დაპირისპირება.

ნარატიული ნაწილი

რაკიღა პიესა აბსურდის ჟანრს განეკუთვნება, მას არც დასაწყისი აქვს, არც დასასრული. და მაინც, შესაძლებელია მასში ნარატიული ნაწილის მოძებნა. სულ ექვსი ნარატიული ნაწილია:

ექსპოზიცია (შესავალი), კონფლიქტი, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კვანძის გახსნა და ფინალი. „ბედნიერი დღეების“ შემთხვევაში, არ გვაქვს ექსპოზიცია და უნდა ვივარაუდოთ, რომ კონფლიქტი პიესის დაწყებამდე მოხდა. ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ კონფლიქტის შედეგს, მაგრამ არ ვიცით, რა მოხდა ვინისა და ვილის შორის. პიესა იხსნება სცენით, როდესაც ვინი ჩაფლულია მიწაში, ვილი კი მიწაყრილის უკანაა, სოროში. ამრიგად, პიესა იწყება მოქმედების განვითარებით, რომელსაც მოსდევს კონფლიქტი, რომელიც მანამდე მოხდა. დანარჩენი კი შემდეგნაირად გამოიყურება:

1. მოქმედების განვითარება: გულისხმობს პიესის ნაწილს დასაწყისიდან იმ მომენტამდე, როცა ვილი ცდილობს ვინის მიუახლოვდეს.

2. კულმინაცია: გულისხმობს მოქმედებას, როდესაც ვილი ცდილობს მიუახლოვდეს ვინის, მაგრამ ვერ ახერხებს და ვარდება.

3. კვანძის გახსნა: გულისხმობს ნაწილს კულმინაციიდან იმ მომენტამდე, როდესაც ვილი ვინის სახელით მოუხმობს.

4. ფინალი: გულისხმობს ნაწილს ვილის ყვირილიდან პიესის დასასრულამდე.

თუმცა აღსანიშნავია, რომ ავტორი ფინალს ღიად ტოვებს და გარკვევით არაფერს გვეუბნება. დანარჩენს მაყურებლის წარმოსახვას მიანდობს.

2.2. შინაგანი მოგზაურობა რეჟისორის სამყაროში, როგორც მონახაზი

„რეჟისორობა ნიშნავს შეღწევას“

აქამდე პიესას განვიხილავდით ავტორისეული პოზიციიდან. როდესაც ტექსტის წაკითხვას შევუდგებით, თავდაპირველად ყურადღებას ვამახვილებთ მის მთავარ თემასა და იდეაზე. ეს პირველი შრეა და, როგორც უკვე აღვნიშნე, ყველაფერი, რაც რეპეტიციებამდე კეთდება, მიზნად ისახავს იმ გზის მოძებნას, რომელმაც რეჟისორისეულ ინტერპრეტაციამდე უნდა მიგვიყვანოს. ახლა კი დროა, გავხსნათ მეორე შრე და რეჟისორის სამყარო მიმოვიხილოთ. ეს თანაბრად შეეხება ყველა იმ ფაქტს, რომელიც ტექსტის ირგვლივ მოვიპოვეთ. ეს არის

პროცესი, როდესაც ცდილობ, შეაღწიო ყოველ კუნჭულში ფრთხილად, მზვერავის მსგავსად, ვნებით და ნაზად და ეცადო, ტექსტი შენებურად გარდაქმნა.

2.2.1. ტექსტის ადაპტაცია

ძალიან ბუნებრივია, როდესაც რეჟისორი ცდილობს შეკვეცოს ტექსტი ან თანმიმდევრობა შეუცვალოს მთავარ მოვლენებს საკუთარი ინტერპრეტაციის შესაბამისად. თუმცა ტექსტის ადაპტაცია ჩემი მიზანი არ ყოფილა. როდესაც ტექსტი წავიკითხე და ჩემმა სამყარომ მასში შეაღწია, მე გადავწყვიტე შემექმნა ერთპერსონაჟიანი სპექტაკლი პიესის სტრუქტურის დაუზიანებლად. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მამაკაცის ფიგურა გამოვტოვე. გადავწყვიტე, ვილის სახით, სცენაზე მეჩვენებინა აჩრდილი, რომელთან საუბარს ვინი მაინც განაგრძობს. მიზეზიც მქონდა მსგავსი გადაწყვეტილებისთვის. პირველი: ვილი, რომელიც ვინის ქმარია, საკმაოდ გაურკვეველ სიტუაციაშია. მან არ იცის, ცოცხალია თუ მკვდარი. ეს შედეგი გამომდინარეობს მისი ვნებისაგან დაცლილი ცხოვრებიდან. მკვდარია თუ ცოცხალი, მან უკვე აირჩია, რომ „არ იცხოვროს“. იგი აჩრდილივითაა. როდესაც ცდილობ, ყური არ უგდო მის ნათქვამს (ის კი სულ რამდენიმე სიტყვას ამბობს პიესის განმავლობაში), პიესის ფაბულა (ამბის სტრუქტურა) ამით არ იცვლება. რადგან ვინი მაინც აგრძელებს საუბარს, იმის მიუხედავად, მისი ესმით თუ არა, პასუხს უბრუნებენ თუ არა, ესაუბრებიან თუ არა. მაშინაც კი, როცა ვილი არ ეხმიანება, ვინი მის პასუხს გულისხმობს და დიალოგს მის გარეშე განაგრძობს. ამრიგად, სპექტაკლის ცენტრში ვინის სამყარო დგას. სამყარო, რომელიც - როგორც მე ამოვიკითხე - მან საკუთარ წარმოსახვაში შექმნა. მართალია, აუდიტორია ვერა, მაგრამ ვინი ხედავს ვილის. მეორე: მეორე აქტში ვინი ამბობს კიდეც: „ვიცი, რომ მკვდარი ხარ, ვილი. სხვების მსგავსად, შენც მიმატოვე“. მან იცის, რომ ვილი აღარაა. ამრიგად, ამ გადაწყვეტილებით შევეცადე გამეძლიერებინა პიესის ტრაგიკული და აბსურდული ასპექტები. აუდიტორია კი მარტო რჩება ვინის პირისპირ, რაც სპექტაკლს მეტ ინტიმურობას ანიჭებს. ეს ვერსია, სწორედ მაყურებელთან მეტი ინტიმურობის გამო მომწონს. ვინი კი გვევლინება ქალად, რომელიც მაყურებელს ყველაზე იდუმალ შიშებსა და საიდუმლოებებს გაუმხელს და, ამავდროულად, არაპირდაპირ, თხოვნით მიმართავს მათ, შეუერთდნენ მის მოგზაურობას წარსულში, აწმყოსა და მომავალში, ის კი ამასობაში სიცოცხლისთვის თავდაუზოგავად იბრძვის თავისი უბასრესი იარაღით - „სიცილით“, რომლითაც ყველაზე სასოწარკვეთილ მდგომარეობასაც კი ამარცხებს.

მეორე: ჩემი აზრით, პიესა მეტისმეტად გრძელია; გრძელი პიესისთვის თვალის მიდევნება კი - არც ისე ადვილი. ასე რომ, გადავწყვიტე ტექსტი შემეკვეცა და მხოლოდ ძირითადი მომენტები დამეტოვებინა, ფაბულის შეუცვლელად.

და მესამე: ჩემი ხანგრძლივი სარეჟისორო მოგზაურობისას, ლექსების წერას შევუდექი. გარკვეული დროის შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ ზოგი მათგანი ძალიან ჰგავდა ფრაგმენტებს ვინის ცხოვრებიდან. ამრიგად, გადავწყვიტე ჩემი ლექსების რამდენიმე სტრიქონი პიესის ტექსტში ჩამერთო, სადაც ჩავთვალე, რომ კარგად მოერგებოდა და შთაბეჭდილებას გააძლიერებდა. მიზეზი, რის გამოც ჩემი ლექსების ჩამატება გადავწყვიტე, მხოლოდ იმით არ ამოიწურება, რომ ისინი ტექსტს კარგად მოერგო; არამედ იმიტომ, რომ შინაგან მოთხოვნილებად მექცა წადილი, უფრო ღრმად შემეღწია ტექსტის სიღრმეში, ჩემი და ვინის წარსული ცხოვრების მსგავსების, საერთო კვეთის წერტილების არსებობის გამო. მისი მელანქოლია და ბედნიერი დღეების მონატრება ჩემს წარსულ განცდებს გადაეჯაჭვა. „ურვა“ და „სინათლე“, რომელიც ჩემს ლექსებშია, მსჭვალავს ტექსტს და აღწევს მის საიდუმლო კოდამდე, კერძოდ კი, ვინის „ურვამდე“ და „სინათლემდე“. მინდოდა შევხებოდი მის გაშიშვლებულ სულს, მედიატორის გარეშე.

2.2.2. ძირითადი მოვლენები

მარტივად ფიქრი რეჟისორობის მეორე აუცილებელი პირობაა. ეს არ გახლავთ ადვილი ამოცანა, ამის მისაღწევად საჭიროა ტექსტის გადამუშავება და გაფილტვრა. ამრიგად, გამარტივების გზაზე, ტექსტის დაყოფა მცირე ნაწილებად ნამდვილად დაგეხმარებათ. პირველ ეტაპზე, უნდა გამოვყოთ ის ძირითადი მოვლენები, რომლებიც ფაბულას ქმნიან. რაფინირების პროცესის გასაუმჯობესებლად, რეკომენდებულია, დავასათაუროთ ძირითადი მოვლენები. დასახელებისას უნდა გამოვიყენოთ ერთი ან ორი სიტყვა, რომლებიც ამომწურავად გამოხატავს არსს. სახელწოდებაში უნდა აისახოს მოვლენის ყველაზე არსებითი მახასიათებლები. ძირითადი მოვლენები და მათთან დაკავშირებული სახელები „ბედნიერი დღეების“ მიხედვით შემდეგნაირად შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ:

1. ვინი ვნებიანად ეჭიდება სიცოცხლეს (თვითგადარჩენა ნებისმიერ ფასად)
2. ვილი ცდილობს ვინის მიუახლოვდეს, მაგრამ ვარდება (არშემდგარი შეხვედრა)

3. ვინი სიკვდილს არ ეპუება (წინააღმდეგობა უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე).

2.2.3. მცირე მოვლენები

მთავარი მოვლენების დახარისხებისა და განსაზღვრის შემდეგ, დგება ჯერი, თითოეული მთავარი მოვლენა მცირე მოვლენებად დავყოთ. თითოეულ მოვლენას, დიდსა თუ მცირეს, აქვს მიზანი და განზრახვა. ერთი მოვლენა შეიძლება გარდაიქმნას და მეორე მოვლენად იქცეს, თუკი პერსონაჟის მიზანი შეიცვლება. ორ, ერთმანეთის მიმდევრობით აღებულ მოვლენას კი შეიძლება განზრახვა ერთი ჰქონდეს, მიზანი კი სხვადასხვა. ამრიგად, საჭიროა, თითოეულ მცირე მოვლენაში მიზნისა და განზრახვის სწორად ამოცნობა. ეს მნიშვნელოვანია მსახიობებისათვის გეზის მისაცემად. უფრო მეტიც, უმჯობესია, ამა თუ იმ პერსონაჟის მიზნები და ზრახვები თითოეულ მცირე მოვლენაში დაფიქსირდეს, შემდეგ კი, საჭიროების შემთხვევაში, შესაძლებელია მათი შეცვლა და უფრო შესაფერით ჩანაცვლება.

„ბედნიერი დღეები“ განსაკუთრებული პიესაა სწორედ ამ მცირე მოვლენების თვალსაზრისით. რადგან ისინი თითქმის ყოველ წინადადებაში იცვლება, აქ მეტად აღარ დავაკონკრეტებ. თუმცა, შემდეგ თავში, ისინი მოცემულია ქვეთავში, რომელიც მსახიობთან მუშაობის თავისებურებებს შეეხება. იმ ქვეთავში, საილუსტრაციოდ, რამდენიმე მათგანზე კონკრეტულად ვისაუბრებ.

2.2.4. რეჟისორის მთავარი ჩანაფიქრი

რეჟისორის მთავარი ჩანაფიქრი ძირითად იდეაზეა აგებული. აგრეთვე, ესაა უმოკლესი გზა რეჟისორისეულ ინტერპრეტაციამდე. მთავარი ჩანაფიქრი უნდა განსაზღვრავდეს მოქმედებას, მთავარი და არსებითი სცენაზე უნდა გათამაშდეს. იგი არ უნდა განსაზღვრავდეს არსებით სახელს ან აბსტრაქტულ სიტყვას, არამედ უნდა იყოს კონკრეტული, მარტივი, პრაქტიკული და შთამბეჭდავი. დრამატურგისა და რეჟისორის ვნებები სწორედ ამ წერტილში გადაიკვეთება.

ჩემს შემთხვევაში, ტექსტის მრავალჯერ წაკითხვის შემდეგ, რამდენიმე ვარიანტი მომაფიქრდა და მხოლოდ ერთზე შევაჩერე არჩევანი: **„ყოველ წუთს ისეთი ვნებით იცხოვრე, თითქოს ეს შენი სიცოცხლის უკანასკნელი წუთი იყოს“.** ეს მაგონებს გამოთქმას: Memento Mori

(გახსოვდეს სიკვდილი). ეს გახლავთ ანტიკური ტრადიცია მორალის გააზრებისა, რომელიც სოკრატედან იღებს სათავეს. მართალია, დეპრესიულად ჟღერს, მაგრამ სინამდვილეში საპირისპირო მნიშვნელობა აქვს: **„იცხოვრე მთელი სისავსით“.** ანალოგიურად, მარკუს ავრელიუსი, რომელიც სიბრძნით იყო სახელგანთქმული, აღნიშნავს: *„შესაძლოა, ეს შენი სიცოცხლის უკანასკნელი წუთი იყოს; დაე, ამით განსაზღვრე, რა თქვა, რა იფიქრო, რა გააკეთო“.* ეს არის პირადი შეგონება იმისათვის, რომ იცხოვრო მართალი ცხოვრებით ახლავე და არ გადადო ეს სამომავლოდ.

2.2.5. პერსონაჟთა დახასიათება

პერსონაჟთა დახასიათება, უპირველესად, ეფუძნება იმ ფაქტებს, რომლებსაც დრამატურგი გვთავაზობს. შემდეგ კი, რეჟისორს შესაძლებლობა ეძლევა, ფაქტები საკუთარი ინტერპრეტაციებით გაამდიდროს, იმის შესაბამისად, თუ რა თვისებების ხაზგასმა და გამოკვეთა სურს ამა თუ იმ პერსონაჟში. რაც შეეხება ბეკეტის პიესებს, მართლაც რთულია მის პერსონაჟებში რაიმე თავისებურებების აღნიშვნა, რადგან ისინი არ არიან კლასიკურად წარმოდგენილნი. მაშინ როდესაც კლასიკურ პერსონაჟებს ახასიათებთ გონივრული ქცევა, ბეკეტის პერსონაჟები არათანმიმდევრულობით გამოირჩევიან და არ გააჩნიათ ფსიქოლოგიური სიღრმე. როგორც სიუჟეტის, ასევე დროისა და სივრცის ბუნდოვანება პერსონაჟებზეც აისახება. ისინი მექანიკური თოჯინის მსგავსი, ორგანზომილებიანი, ცხოველთან მიახლოებული, გროტესკული პერსონაჟები არიან და ერთმანეთისაგან თითქმის არაფრით განირჩევიან. ამიტომაც, ისინი ანტიგმირებად მოიაზრებიან. ანტიგმირის ცნება ლიტერატურაში მეოცე საუკუნემდეც არსებობდა, თუმცა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, მეტად აქტუალური გახდა. ომის შემდგომ, გმირი, რომელიც მანამდე ასოცირდებოდა გამარჯვებასთან, თავგადასავალთან, ცვლილებებთან და მოქმედებასთან, ლიტერატურაში ანტი-გმირად გარდაიქმნა, რომელიც უუნარო და უმწეოა რამის შესაცვლელად; ამიტომაც იგი ომის შემდგომი ტრავმის გავლენით, იქცა სასოწარკვეთილების, უიმედობისა და უმოქმედობის სიმბოლოდ. ეს ტრანსფორმაცია მიმდინარეობდა ეგოცენტრიზმი / ლოგოცენტრიზმის ნგრევის პარალელურად მეოცე საუკუნეში, რაც ზემოთ უკვე მიმოვიხილეთ. გმირის ჩანაცვლება ანტიგმირით აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ნიშანია.

„ბედნიერი დღეების“ შემთხვევაში, ვინი და ვილი თანაბრად ესადაგებიან ანტიგმირის განსაზღვრებას, თუმცა ვინი მაინც განსხვავდება ბეკეტის სხვა ანტიგმირებისაგან თავისი ამბიციური და გამბედავი შემართებით ცხოვრებისადმი და იმითაც, რომ პირველი ქალი პროტაგონისტია ბეკეტის შემოქმედებაში. ფაქტები, რომელიც ვინის შესახებ მოგვეპოვება, მეტად მწირია. რაც შეეხება მის ფიზიკურ მახასიათებლებს, პიესის შესავალში ნახსენებია, რომ იგი ორმოცდაათ წელს მიტანებული, კარგად მოვლილი ქალია. პირველი აქტის დასაწყისში კი, მას მიწაში ჩაფლულს ვხედავთ და პიესის მიმდინარეობისას იგი სულ უფრო და უფრო ღრმად ეფლობა. ამრიგად, იგი უძრავია და ვერ გადაადგილდება. შეიძლება, ივარაუდო, რომ იგი უნარშეზღუდულია, მაგრამ მისი მდგომარეობა სიმბოლურად ასახავს სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, გარდამავალ ზღვარზე მყოფ ადამიანს. ამრიგად, ის (ქალი) შეიძლება ნებისმიერი ვინმე ყოფილიყო. ამას გარდა, ჩვენ არაფერი ვიცით მის წარმოშობასა და იმაზე, თუ რატომ ჩაფლეს. იგი დაქორწინებულია ვილიზე, რომელიც მიწაყრილის უკან, სოროში ცხოვრობს და ძალიან ცოტას ლაპარაკობს. რაც შეეხება მის პიროვნულ თვისებებს, იგი ძალიან ჰგავს ბეკეტის სხვა პერსონაჟებს, რომლებიც ეგზისტენციალურ კრიზისს განიცდიან, მაგრამ ამავდროულად განსხვავდება მათგან სამყაროსადმი სიყვარულითა და ვნებიანობით. ნიჰილისტი ვლადიმირისა და ესტრაგონისაგან განსხვავებით (პიესიდან „გოდოს მოლოდინში“), ვინი ჯიუტი, გამბედავი, ცნობისმოყვარეა და ძალისხმევას არ იშურებს, რომ ოპტიმიზმი შეინარჩუნოს. იგი ცდილობს, დატკბეს ყოველი წამით და გააცოცხლოს წარსულის ბედნიერი წუთებიც, რადგან ფიქრობს, რომ მათ სამუდამოდ ჩაიარეს. ქმრისაგან განსხვავებით, რომელიც ზარმაცი და პასიურია, ვინი დომინანტი და ძლიერი პერსონაჟია. ვილის შესახებ კი კიდევ უფრო ცოტა რამ ვიცით. პიესაში იგი სულ რამდენიმე სიტყვას წარმოთქვამს და დროის უმეტესი ნაწილი უჩინარია. იგი კითხულობს გაზეთებს და ცოლს იშვიათად სცემს პასუხს. სოროში ცხოვრობს, საიდანაც დროდადრო გამოდის. მას გამართულად სიარულიც კი არ შეუძლია, მუხლებზე ფორთხავს. იგი უფუნქციო და გულგრილია ცხოვრების მიმართ; დროს კლავს არაფრის კეთებაში და არაფრით ჰგავს ვინის, რომელიც მუდამ დაკავებულია იმით, რაც აქვს, რასაც ხედავს, რაზეც ფიქრობს თუ ოცნებობს. ვინი პროდუქტიულია, **დედა-მიწის** მსგავსად. მათი (ვინისა და დედამიწის) მდგომარეობა ძალიან ჰგავს ერთმანეთს - ორივე მათგანი სიკვდილის პირასაა. მაგრამ ბეკეტს სურდა ჩვენთვის შთაეგონებინა, რომ ჩვენ ვერ შევცვლით იმ ფაქტს, რომ ოდესმე მოვკვდებით; მაგრამ შეგვიძლია, შევცვალოთ ჩვენი ცხოვრება. ამიტომ, ნუ მიბაძავთ ვილის. სიცოცხლესთან მისი დამაკავშირებელი ერთადერთი რგოლი ვინია. იმის საპირისპიროდ, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოჩანდეს, სწორედ ვილის სჭირდება ვინი.

იგი მას ეყრდნობა. მე ვილის პერსონაჟი მოჩვენებად ჩავიფიქრე, მაგრამ ეს ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, მაინც მისი მახასიათებლებია.

2.2.6. პერსონაჟის რეჟისორისეული ინტერპრეტაცია

„ჩიტი, რომელიც ფრენაზე ოცნებობს“

ზოგადი მახასიათებლების დადგენის შემდეგ, მნიშვნელოვანია განვსაზღვროთ ვნება, მოტივი და მიზანი, რომელიც პერსონაჟს ამოძრავებს. ეს არის ის უმთავრესი რამ, რაც მსახიობთან მუშაობის დაწყებამდე უნდა გააკეთოთ. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ვინის ვნება ამავდროულად არის პიესის თემა; სიცოცხლისადმი ვნება ადამიანისა, რომელიც სიკვდილის პირასაა. ამიტომაცაა იგი ასე მძლავრი. ძალზე მნიშვნელოვანია განვმარტოთ, რას გულისხმობს პერსონაჟის ვნება. შემეძლო, უბრალოდ მეთქვა: „სიცოცხლისადმი ვნება“, მაგრამ ეს უკანასკნელი ყველა ადამიანს ახასიათებს. მაშ, რა განასხვავებს ვინის ვნებას სხვებისაგან, ესაა მთავარი. ეს ვნება ეკუთვნის ადამიანს, რომელიც უკვე სანახევროდ დამარხულია და სიკვდილს ებრძვის. აი, ეს კი ყველაფერს ცვლის. ეს ცვლის პიესისა და პერსონაჟის ტემპორიტმსაც. ამის შემდეგ, იმის გასარკვევად, თუ რა სურს პერსონაჟს ან რისკენ ისწრაფის იგი, უნდა ვუპასუხოთ შემდეგ შეკითხვებს: *„რა სურს მას, ან რა არ სურს მას?“* ვინის შემთხვევაში ამ შეკითხვაზე უამრავი პასუხი მოიძებნება, როგორიცაა, მაგალითად: *მას სურს უკვდავება, მას სურს ხანგრძლივი სიცოცხლე, ან მას არ სურს მარტოობა, მას უნდა, რომ იგი უყვარდეთ.* შესაძლოა, ჩამოთვლილთაგან მცდარი არცერთი იყოს, მაგრამ ისინი არ გამოდგება პერსონაჟის მოქმედებათა ასახსნელად და არც სცენისთვისაა ფუნქციური. თუ გავითვალისწინებთ, რომ რასაც პერსონაჟი აკეთებს, ყველაფერი სიკვდილის შიშს უპირისპირდება, არ შევცდებით, თუ ვივარაუდებთ, რომ *„მას სურს დაივიწყოს სიკვდილის შიში“.* ეს ძლიერი და შთამბეჭდავი პასუხია, რომელიც კარგად შეესატყვისება პერსონაჟის მოქმედებებს. ახლა კი დავუშვათ, რომ პერსონაჟის სურვილი რაიმე ადგილს (destination) უკავშირდება, მისი მიზანი კი ამ ადგილისკენ სვლაა. მაშასადამე, მეორე შეკითხვა ამგვარად უნდა ჟღერდეს: *„რას აკეთებს ვინი იმისათვის, რომ სასურველ ადგილამდე მიაღწიოს?“* სწორი პასუხი იქნება: *ყველა ხერხს იყენებს იმისათვის, რომ სიკვდილის შიშისაგან გათავისუფლდეს“.* კვლავ გავიმეორებ, რომ თუკი ეს ვარიანტი არ იმუშავებს, რეპეტიციების მსვლელობისას მისი ჩანაცვლება შესაძლებელია. ძირითადი მიზანი ზმნით უნდა გამოიხატებოდეს, რადგან იგი იმ მოქმედებებს გულისხმობს, რომლებიც სცენაზე უნდა გათამაშდეს. საუბრისას შეიძლება საინტერესოდაც ჟღერდეს, მაგრამ მაინც საჭიროა თავი

ავარიდოთ აბსტრაქტულ სიტყვებს. მაგალითად, დასაწყისში ვინის სურვილთან დაკავშირებით აღვნიშნე: „მას სურს უკვდავება“. ეს სიმართლეს ჰგავს და თან პოეტურია, მაგრამ არა-ფუნქციური, რადგან არაფერი ვიცით უკვდავებაზე და არც იმაზე, თუ რა შეგრძნებაა ეს. ჩვენ არც სიკვდილზე ვიცით რამე. ამრიგად, თუკი პერსონაჟის ძირითად მიზნად დავასახელებთ „ყველა ხერხის გამოყენებას სიკვდილის თავიდან ასარიდებლად“, ეს აზრსმოკლებული იქნება. ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ სიკვდილის შიში. ეს პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი დეტალებია რეჟისურაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ვინის აქვს როგორც პირქუში მიწიერი, ასევე მითიური განზომილებები. იგი ძალიან ჰგავს ყოველ ჩვენგანს საკუთარ ძალისხმევაში, გაუმკლავდეს ერთი ჩვეულებრივი დღის ყოფით სიმძიმეს და ამავდროულად ის განასახიერებს ყველა ადამიანის კრებით სულს. სწორედ ეს მეორე ასპექტი ანიჭებს მას საყოველთაო და მითიურ ხასიათს. აიშე იუკსელი არ შემცდარა როდესაც თქვა, რომ ბეკეტმა, საკუთარ პიესებში გააერთიანა მითი და ფიქცია (fiction), როდესაც მთავარ ფოკუსში ადამიანის მოკვდავობასთან დაპირისპირება მოაქცია. იგივე შეიძლება ითქვას ვინიზეც. ერთი მხრივ, იგი დაქორწინებული თანამედროვე ქალია, რომელიც საკუთარი, ყოველდღიური რუტინით არის დაკავებული, მეორე მხრივ კი ის არის მებრძოლი, რომელიც საკუთარი არსებობს საზრისს ეძებს უდაბნოს შუაგულში, თითქოსდა ებრძვის ღმერთებს, რომელთაც იგი აქ მოავლინეს. იგი ჰგავს ბედუინს ველურ ბუნებაში, რომელიც მარტოობით იტანჯება, მაგრამ თავგამეტებით იბრძვის. ის ადამიანის ბედისწერასთან დაპირისპირების განსხეულებაა. იყენებს ყველაფერს, რაც აქვს, სიგიჟის ჩათვლით, იმისათვის, რათა ცხოვრება განაგრძოს. ეს პიესა გახლავთ ხოტბა სიგიჟისა. მახსენდება დონ კიხოტის სიტყვები: *„როდესაც თავად ცხოვრებაა შეშლილი, ვინ იცის, სად გადის სიგიჟის ზღვარი? იქნებ გადამეტებული პრაქტიკულობაც სიგიჟეა? დანებდე ოცნებებს - ესეც სიგიჟე. იქნებ კეთილგონიერებაც სიგიჟეა? მაგრამ სიგიჟეთა შორის აღმატებული - ხედავდე ცხოვრებას ისეთად, როგორიც არის და არა ისეთად, როგორიც უნდა იყოს“.*[60] ვინის გიჟური ვნებები განძარცვავს მას ფიზიკური სხეულისაგან და ლივლივებს ჰაერში, თავადაც სუნთქვად ქცეული. ვინიზე ფიქრისას შემთხვევით გადავაწყდი ფრიდა კალოს ერთ გამონათქვამს: *„რაში მჭირდება ფეხები, თუკი მაქვს ფრთები, რომ ვიფრინო“*. ამ გამონათქვამმა შთამაგონა და იგი ვინის დავუკავშირე. ვინი თავადაც უძრავია, მაგრამ სულით თავისუფალი, ისევე, როგორც ფრიდა. ეს გამონათქვამი სწორედ ისაა, რასაც ვინი საკუთარ თავს გასამხნევებლად ეტყოდა ღამის ბნელ

[60] Cervantes Saavedra, Miguel, Don Quijote, Yapı Kredi Yayınları, 2006, p.102.

საათებში. იგი მართლაც ამბობს ასეთ რამეს: "ერთ დღეს დედამიწა, ალბათ, თავს დამანებებს, გადაიხსნება, ირგვლივ ყველაფერს მილეწ-მოლეწავს და მე გამათავისუფლებს."[61]. შემდეგ, ჩემს წარმოსახვაში ჩიტი ამოტივტივდა, რომელსაც ფრენა არ შეუძლია, მაგრამ დღენიადაგ ამაზე ოცნებობს. ამ ასოციაციის გარდა, მახსენდება ლექსი, რომელიც პიესაზე მუშაობისას დავწერე და რომელიც ძალიან ჰგავს ვინის ნუგეშს, თუმცა კი პიესას არ უკავშირდება.

„იქ, სადღაც, მაღლა
არსებობს სინათლე, სინათლე, სინათლე
უბრალოდ ჩაისუნთქე
არსებობს სიცოცხლე."

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, მართალია სავალდებულო არაა, მაგრამ მაინც სასურველია, პერსონაჟთა ანალიზის ბოლო, დასკვნით ეტაპზე მათი დაკავშირება რომელიმე ცხოველთან ან ნივთთან, თქვენი ინტერპრეტაციის შესაბამისად. ძალიან დაგეხმარებათ მსახიობთან მუშაობაც. ეს ასოციაცია, თავისი ფორმითა და შინაარსით, თქვენეულ ინტერპრეტაციას უნდა გამოხატავდეს. როგორც მეტაფორაში „სუნთქვა" პერსონაჟი მთელი ძალით იბრძვის, რათა შეძლოს მაღლა ასვლა, ჩასუნთქვა და შესაძლოა, გაფრენაც კი. უსასრულო „აღმა-დაღმა პროცესი". ვინი უკიდურესობებშია, გარდამავლ ზღურბლზე დგას სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის, მაღლა და დაბლა, წარსული და მომავალი, ურვა და სინათლე. მისი კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება, შესაძლოა ყველაზე გამორჩეულიც კი, არის მისი იუმორის გრძნობა. ეს არის მისი უბასრესი იარაღი დროის, ჭკნობისა და კვდომის წინააღმდეგ. და ფაქტობრივად, ყველა ადამიანის იარაღიც. ბეკეტი, ვინის სახით, მაკურნებელ საშუალებას გვთავაზობს. ვინი არის „პროდუქტი", რომელიც გამოხატავს ბეკეტის აღტაცებას ქალების ამტანობითა და წინააღმდეგობის უნარით, განსაკუთრებით ომის პერიოდში. პიესაში, ვინი მითიურ მოგზაურობაშია საკუთარი ბედისწერის წინააღმდეგ. მოგზაურობს ურვიდან სინათლემდე და პირიქით, მაგრამ არასოდეს ყრის ფარ-ხმალს, იუმორის გრძნობისა და ვნებიანი ბუნების წყალობით.

რა თქმა უნდა, პერსონაჟის შემდგომი განვითარება დამოკიდებულია რეპეტიციასა და მსახიობებზე. ზემოთაღნიშნული სამუშაოები განკუთვნილია იმისათვის, რომ გააიოლოს პრაქტიკული სამუშაოები და სწორი გეზი მისცეს მსახიობს. რეჟისორი ხაზავს ჩარჩოს, რომლის

[61] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

შევსებაც მსახიობზეა დამოკიდებული. პრაქტიკულ პროცესში მნიშვნელოვანია ცვლილებებისათვის მზაობა და მოქნილობა. რეჟისორმა მიმართულება უნდა მისცეს მსახიობს, რაც არ გულისხმობს საკუთარი იდეების ძალით თავსმოხვევას. პროცესი უნდა ემყარებოდეს თანამშრომლობასა და ორმხრივ შემოქმედებას.

2.2.7. რეჟისორის ინტერპრეტაცია როგორც სლოგანი

„ურვა და სინათლე“

ეს არის ბოლო და ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი რეპეტიციების დაწყებამდე. რეჟისორის ინტერპრეტაცია გამოხატავს სამყაროს, რომელიც შემქნის პროცესშია და სადაც რეჟისორისა და დრამატურგის სამყაროები ერთმანეთს გადაკვეთს. რეჟისორისეული ინტერპრეტაცია უნდა გადმოიცეს სლოგანით და აკონკრეტებდეს მთავარ ჩანაფიქრს. სლოგანი უნდა გვამცნობდეს, რატომ სურს რეჟისორს ამ პიესის სცენაზე გადატანა. იგი უნდა აღწერდეს სპექტაკლის შესაძლო დანიშნულებას, ან იმ შესაძლო სამყაროს, რომლის შექმნასაც რეჟისორი აპირებს. მე ზუსტად ვიცოდი, რის ხაზგასმა მსურდა ჩემს ნამუშევარში, მაგრამ გამიჭირდა შესატყვისი ფრაზის მოძებნა. მსურდა, მიმეგნო ისეთი სლოგანისთვის, რომელიც ვინის საიდუმლო კოდებს - „ურვასა და სინათლეს“ ჩაიტევდა და იქვე მიანიშნებდა იუმორზე, როგორც პერსონაჟის იარაღზე სიკვდილის წინააღმდეგ. იგი ხშირად იმეორებს ამ სიტყვებს, რადგან მისი ტანჯვა განუზომელია და ეძებს შვებას, ეძებს სინათლეს საკუთარ ტანჯვაში. გამოსავალს იუმორში პოულობს. მაგრამ ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ მას თავადვე სურს, განიცდიდეს ურვას და ტკივილს, რადგან ვიდრე გტკივა, იცი, რომ ცოცხალი ხარ. მან ეს იცის და, ამის გამო, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ტანჯვის უნარს. ვინისთან დაკავშირებული ეს პარადოქსი შემდეგ სტრიქონებში იკითხება: “*მეორეს) იმას ხედავ რასაც მე?! არ შეიძლება ვცდებოდე, ან იქნებ ვცდები?? (სათვალეს წმენდს) წმინდა ნათება უფსკრულიდან ამოფრქვეული. ჯოჯოხეთური ქურის გიზგიზი.*”[62]

ზემოთხსენებული პარადოქსი „ურვასა და სინათლეს“ შორის, რომელზეც მსურს ყურადღება გავამახვილო, ენდრიუ კენედის მიერ განმარტებულია, როგორც „ტანჯვის პარადოქსული ექსტაზი“ და „ განადგურებისა და გადარჩენის დღესასწაული“. ვინისთან დაკავშირებით კენედი აღნიშნავს: *„თითქოსდა, დანტეს ჯოჯოხეთიდან ამოსული ფიგურაა,*

[62] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

რომელიც განუზომელი ტანჯვის დათმენით ხოტბას აღუვლენს თავის პირად, კერძო სამოთხეს“.[63] ასევე დასძენს: *„ვინის ირონიული ტრიუმფი მისსავე გარემოებებზე, საკუთარ თავში მოიცავს გამარჯვებას, რომელსაც სასტიკი კოსმოსის სტოიკურ გაძლებას უწოდებენ“.*[64] აქვე დავამატებდი პარადოქსის მესამე განზომილებასაც, რომელსაც იუმორი წარმოადგენს. „ურვისა“ და „სინათლის“ ერთმანეთთან შეხამება წარმოშობს იუმორს, მაგრამ ეს შავი იუმორია. ზემოხსენებულმა გამონათქვამებმა მოამწიფა ჩემი შემოქმედებითი იდეა.

ფილოსოფოსებისადმი დიდი პატივისცემით მინდა აღვნიშნო, რომ მე, ძირითადად, შთამაგონებდა მარკუს ავრელიუსის გამონათქვამები სიცოცხლის სიხარულზე, რომელთაც „მედიტაციებში“ ვპოულობთ. იგი ამბობს: „დილით რომ გაიღვიძებ, დაფიქრდი იმაზე, რა საოცარი საჩუქარია იყო ცოცხალი, სუნთქავდე, ფიქრობდე, მოგწონდეს, გიყვარდეს“. ვინის დილის რიტუალი არის ნიმუში სიცოცხლის სტოიკური სიბრძნისა. იგი მადლიერებას გამოხატავს ახალი დღის დასაწყისის გამო: “კიდევ ერთი ღვთაებრივი დღე. იესო ქრისტე,ამინ. უკუნითი უკუნისამდე.ამინ..”[65] მოგვიანებით კი დასძენს: “ “არა,მაინც რა მშვენიერია, ერთი დღეც არ გავა ისე,რომ (იღიმება) ძველი სტილი (აღარ იღიმება).”[66] ჩემი შემდეგი შთაგონება ლაო ძის გამონათქვამს უკავშირდება: „გარეგნული სიმამაცე გაგაბედინებს, რომ მოკვდე; შინაგანი სიმამაცე კი გაგაბედინებს, რომ იცოცხლო“. ვინი საკმარისად გამბედავია იმისათვის, რომ მარტოობისა და ტანჯვის მიუხედავად სიცოცხლე განაგრძოს. რასაც ვერ ვიტყვით მის ქმარზე, რომელმაც აირჩია „არ იცხოვროს“.

შეუძლებელია იმ ყველაფრის დაკონკრეტება და ჩამოთვლა, რაც ჩემი შთაგონების წყაროდ იქცა, რადგან შემოქმედებითი ძალები არაცნობიერში ფუთფუთებენ და შეუძლებელია იმ მიზეზების განსაზღვრა, რის გამოც ისინი დროდადრო ცნობიერების ზედაპირზე ამოტივტივდებიან ხოლმე. ეს შეიძლება მოხდეს ძილის დროს, ან რაიმეს კეთების პროცესში. სიცოცხლის ყველა მცირე დეტალი, რაც კი ოდესმე წამიკითხავს, დამინახავს და ა.შ. ამას გარდა ის წინადადებები, რომლებიც ტესტში ჩავინიშნე, ჩემმა სულმა და ინტელექტმა ერთად შეკრა და შემოქმედებით იდეად, მის ჩემეულ ინტერპრეტაციად აქცია. ხოლო შინაგანმა კრიზისმა და მტრებმა, რომლებიც რეჟისორობისაკენ მიმავალ გზაზე შემომხვდა, საშუალება მომცა აღმომეჩინა

[63] Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, New York, 1989, p.77
[64]ibid, p.80
[65] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[66] Ibid.

ჩემი სულისა და გონების მანამდე უცნობი სივრცეები. როდესაც საკუთარ თავს ჩავუღრმავდი, დავიწყე იმის გაცნობიერება, თუ რა მსურდა, მეთქვა ამ პიესის მეშვეობით. ვიცოდი, რომ მინდოდა მისი იუმორისა და სიცილის გამოკვეთა. მაგრამ როგორია ეს სიცილი? დარწმუნებული ვარ, რომ ტანჯვანარევი. ვგრძნობდი, რომ სწორ გზას ვადექი. მაგრამ მინდოდა, მეტად შთამბეჭდავი და უფრო კონკრეტული გამეხადა იგი. ამიტომაც გამახსენდა ვინის სიტყვები პიესიდან, როდესაც იგი ამბობს: "გაუთლელი ხეპრე თავის სისხლიან მიწაში ჩაფლობა"[67]; იგი გულისხმობს საკუთარი სხეულის ქვედა ნაწილს, რომელიც მიწით აქვს დაფარული. შედარებამ „სისხლმდინარი მიწა" ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა და გონებაში მყისიერად ამოტივტივდა „სარკასტული სიცილი" (Bloody laughter). შემდეგ დავფიქრდი, რომ საჭირო იყო კონტრასტიც, რაიმე დაპირისპირების შემოტანა. ვიცოდი რაზე უნდა შევჩერებულიყავი: სიკვდილი, სიკვდილის შიში, ნამდვილად. საბოლოოდ ჩემი სლოგანი შემდეგნაირად შეიკრა: „სიკვდილის პირისპირ მდგომმა მასზე სასტიკად გაიცინო". ეს სლოგანი შეესაბამება გმირის სიტყვებს: "ეს იყო არაადამიანური ხარხარი, გაუსაძლისი ტკივილი გამოწვეული გიჟური სიცილი"[68] და "სიცილი ვიღაცას მკრეხელობად შეიძლება მოეჩვენოს, მაგრამ ყოვლისშემძლე ღმერთს უნდა უხაროდეს რომ ჩვენ მის მიერვე შექმნილი პატარ-პატარა უხამსობებზე ვიცინით… ?"[69] ეს ყოველივე მაგონებს შუა საუკუნეებიდან შემორჩენილ გამოთქმას „სიცილი ღმერთს ეკუთვნის". აქ თავს იჩენს გმირის სურვილი იყოს უკვდავი. რაკი მას სურს, რომ თავადაც ღმერთივით უკვდავი იყოს, ამიტომაც იგი სიცილს აღმატებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. ეს გამოსავალია - ღმერთისნაირთა დაცინვა, მაგრამ ვინის სიცილი წყეული სიცილია.

ვინის სიცილთან დაკავშირებით მინდა აღვნიშნო მიხაილ ბახტინის თვალსაზრისი კარნავალურობაზე. მან ეს თვალსაზრისი შუა საუკუნეების კარნავალების შესწავლისას შეიმუშავა. ამ თვალსაზრისს უფრო დეტალურად შემდეგ თავებში დავუბრუნდები და მას სპექტაკლთან მიმართებით განვიხილავ. მაგრამ ამჯერად, მინდა შევჩერდე იმ კარნავალურ სიცილზე, რომელსაც ბახტინი აღწერს და მე ვინის სიცილს ვუკავშირებ. ბახტინის მიხედვით, *„კარნავალური სიცილი საერთო სახალხო სიცილია. მეორე, იგი უნივერსალურია თავისი დიაპაზონითაც: ის მიემართება ყველას და ყველაფერს, კარნავალის მონაწილეთა ჩათვლით.*

[67] Ibid.

[68] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[69] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

მთელი სამყარო იუმორისტულ ჭრილში, მის მხიარულ რელატიურობაში მოჩანს. მესამე, ეს სიცილი ამბივალენტურია: იგი მხიარული, ტრიუმფალური და ამავდროულად დამცინავია. იგი ამტკიცებს და უარყოფს, იგი მარხავს და აცოცხლებს. ასეთია კარნავალური სიცილი“.[70] პარადოქსული სიცილი „ბედნიერ დღეებში“ ბახტინის მიერ აღწერილი საკარნავალო სიცილის მსგავსია, რომელიც მარხავს და აცოცხლებს. მისი უნივერსალური ბუნების წყალობით კი, ვინის სიცილი თითოეული ჩვენგანის სიცილია. გარდა ამისა, მას დამოწმებული აქვს პასაჟი რომანიდან „ბონავენტურას გუშაგები“, სადაც ყურადღებას ამახვილებს სიცილის მნიშვნელობაზე ბედისწერასთან მიმართებით. „განა არსებობს დედამიწაზე სიცილზე უფრო ძლიერი საშუალება სამყაროსა და ბედისწერის ბოროტ დაცინვასთან გასამკლავებლად?“.[71] ეს ძალიან ჰგავს ვინის ზემოხსენებულ სტიქონს: “სიცილი ვიღაცას მკრეხელობად შეიძლება მოეჩვენოს, მაგრამ ყოვლისშემძლე ღმერთს უნდა უხაროდეს რომ ჩვენ მის მიერვე შექმნილი პატარ-პატარა უხამსობებზე ვიცინით…?”[72]

რაკი კარნავალურობის საკითხი თეორიული კვლევის საგანია, არ მიმაჩნია მიზანშეწონილად მისი გამოყენება სლოგანისათვის, რომელიც რეჟისორის ინტერპრეტაციას უნდა გამოხატავდეს. ამრიგად, ამ საკითხს მოგვიანებით განვიხილავ.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩემს მოგზაურობას „ბედნიერი დღეების“ სიღრმეებში „ლურჯის ძიებას“ ვუწოდებ. ვინის გაორებას სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის ორი ფერით აღვნიშნავ: შავითა და ლურჯით. მაშინ, როდესაც შავი ფერი ვინის სიბნელეს, მის ურვას, მელანქოლიას, სისხლს, სიკვდილს, ნახევრად მკვდარ ტანს, შიშსა და სხეულს აღნიშნავს, მუქი ლურჯი (ინდიგოსფერი) სიმბოლურად განასახიერებს მზეს, სინათლეს, მის სულს, სიცოცხლის სიხარულს, ბედნიერ დღეებს და, განსაკუთრებით, იმ ერთ ბედნიერ დღეს, რომელიც ბნელი ღამის შემდეგ უნდა დადგეს. სხეული წარმავალია, მაგრამ დარჩება მისი სული. მას სჯერა, რომ სიკვდილის შემდეგ, რომელიც მაშინ დგება, როდესაც ტკივილს ვეღარ გრძნობ, რადგან ცოცხალი აღარ ხარ, ხანგრძლივი სიბნელის შემდეგ ბედნიერი დღეც მოვა. ეს ბედნიერი დღე ლურჯი ფერის იქნება. ხოლო ვინის მოგზაურობა იქნება ლურჯის ძიება ამ სამყაროსა თუ მარადიულობაში. ეს მას ძალას მატებს, მის სიცილს კი - შუქს, რომელიც სიბნელეს ანათებს.

---

[70] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Pressi Bloomington, First Mindland Book Edition, 1984, p.11, 12.
[71] Ibid, p.38.
[72] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

“თუ ერთ მშვენიერ დღეს რაღაც გაურკვევლი მიზეზების გამო ტკივილის განცდას ვეღარ შევძლებთ, ისღა დაგვრჩენია დავხუჭოთ თვალები და დაველოდოთ იმ დღის მოსვლას,ბედნიერი დღის,უსასრულო მთვარიანი ღამის გათენების შემდგომ. ო,როგორ მამშვიდებს ამ ბედნიერი დღის მოლოდინი.”[73]

[73] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

3. აღდგომა ანუ ახალი სამყაროსაკენ

„რეჟისორის გარდაცვალება და აღდგომა“

„როდესაც ავტორი სიკვდილში შეაბიჯებს, ის იწყებს წერას“[74]

„უძველეს დროში მონადირეები და მეომრები თემში დაბრუნებამდე უნდა „განწმენდილიყვნენ“, რადგან ხელები სისხლით ჰქონდათ გასვრილი. გმირი, რომელმაც მკვდართა საუფლო მოინახულა, სიკვდილისა და აღდგომის უკანასკნელ, მტანჯველ ფაზაში, ხელახლა უნდა დაიბადოს და განიწმინდოს, ვიდრე ჩვეულებრივ სამყაროს დაუბრუნდება“,[75] - აღნიშნავს ქრისტოფერ ვოგლერი „მწერლის მოგზაურობაში“. რეჟისორი, რომელსაც გონებასა და წარმოსახვაში უკვე აქვს ახალი სამყაროს მონახაზი, უნდა, ასე ვთქვათ, მოკვდეს, რათა დასაბამი მისცეს ახალ (განსაკუთრებულ) სამყაროს. ვოგლერი ამბობს: *„გარდაცვალებისა და აღდგომის ასეთ წუთებში გმირი გარდაიქმნება და შეუძლია დაუბრუნდეს ჩვეულ ცხოვრებას, როგორც ახალი ადამიანი, ახალი ხედვით“*, რაც ძალიან ჰგავს სარეჟისორო პროცესს. რეჟისორისაგან ახალი სამყაროს დაბადება გულისხმობს რეპეტიციებსა და მათ გვირგვინს - პრემიერას. სიკვდილი, რომელიც ვახსენეთ, მეტაფორულად აღნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი გამოიყენებს და გასცემს ყველაფერს, რაც ახალი სამყაროს შექმნის მიზანს ემსახურება. ინტელექტუალურ სიტყვას იგი მოქმედ სიტყვად გარდაქმნის. ყველაფერი ის, რაც მისი განუყოფელი, თანშეზრდილი ნაწილია, თავისუფლდება, გარეთ გამოდის და ქმნის ახალ სამყაროს გარეგანი ელემენტების მეშვეობით. სიხარულიძე ამ პროცესს, თავის წიგნში „თეატრალური ხელოვნება“ შემდეგნაირად აღწერს: *„რეჟისორი გაცოცხლებული სამყაროს ვნებებს ინტელექტის ძალისხმევით აწესრიგებს და ინდივიდუალიზმის ყოველგვარ გამოვლინებაზე მაღლა დგას“.* ეს პროცესი მაგონებს როლანდ ბარტის[76] „ავტორის სიკვდილს“, სადაც ის ამბობს: „როდესაც ავტორში სიკვდილში შეაბიჯებს, ის იწყებს წერას“. რეჟისორის პოზიციიდან ამ სიტყვების ადაპტაცია შემდეგნაირად შეიძლება: „როდესაც რეჟისორი საკუთარ სიკვდილში შეაბიჯებს, წარმოდგენა იწყება“. სპექტაკლი ახალ სამყაროდ მაშინ მოგვევლინება, როდესაც პირველად წარდგება მაყურებლის წინაშე. სწორედ ამ დროს რეჟისორი ხელახლა იბადება ახალი ხედვით,

[74] Barthes, Roland, *The Death of the Author*, an Essay Published in 1967, Translated by Richard Howard.
[75]Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, p.17.
[76] Barthes, Roland, *The Death of the Author*, an Essay Published in 1967, Translated by Richard Howard.

რომელსაც სპექტაკლის მეშვეობით გადმოსცემს. ჩემმა პროფესორმა, ზურაბ სიხარულიძემ ერთხელ საინტერესო მაგალითი მოიყვანა და ეს პროცესი აბრეშუმის ჭიას შეადარა. აბრეშუმის ჭია გამოიკეტება ჭუპრში იმისათვის, რათა აბრეშუმი აწარმოოს. რაღაც დროის შემდეგ იგი ჭუპრიდან გამოთავისუფლდება და პეპლად გარდაიქმნება, შედეგად კი აბრეშუმი რჩება. ამ თვალსაზრისით, აბრეშუმი არის პროდუქტი/ახალი სამყარო, რომელიც რეჟისორმა შექმნა. პრემიერის დღეს მისი სამუშაო ამოწურულია. იგი ხელახლა იბადება და, პეპლის მსგავსად, კვლავ თავისუფალია.

წინამდებარე თავში აღვწერ ჩემს სარეპეტიციო მოგზაურობას, როგორ განვსაზღვრავ ძირითად ჩანაფიქრს ახალი სამყაროს შესაქმნელად, როგორ ვმუშაობ და ვთანამშრომლობ მსახიობთან, დიზაინერთან, ქორეოგრაფთან; ამას ემატება კოსტიუმებისა და რეკვიზიტების დიზაინი, ხმისა და განათების დიზაინი; რა დაბრკოლებებს ვაწყდები და რა გამოსავალს ვპოულობ.

3.1. ქასთინგი

წინასწარი მომზადების პერიოდში, მინდოდა ისეთი მსახიობი ქალი შემერჩია, რომელიც სულ მცირე, 30 წლისა იქნებოდა. პიესის მთავარი გმირი, ვინი, 50 წლისაა. მაგრამ შემდეგ გავაცნობიერე, რომ ასაკი მნიშვნელოვანი არ არის, რადგან პერსონაჟის კრებითი სული ყველა ადამიანს აერთიანებს, ის შეიძლება ნებისმიერი ყოფილიყო. თუმცა, რაკი უცხო ქვეყანაში მიწევდა მუშაობა და ძალზე ცოტა დრო მქონდა რეპეტიციებისთვის, არ მომეცა შესაძლებლობა მსახიობთა შესარჩევად. ამ თვალსაზრისით, ჩემი პროფესორის რეკომენდაციით შევხვდი მსახიობს, რომელიც 24 წლისა აღმოჩნდა, მისი ფიზიკური მახასიათებლები კი ძალზე განსხვავდებოდა იმისაგან, რასაც მოველოდი. ამ როლის შემსრულებელი უფრო „შეშლილი“, მეტად ექსპრესიული წარმომედგინა. მსახიობი კი გარეგნობით მასკულინური და არაფრით გამორჩეული აღმოჩნდა. მასთან საუბრისა და მუშაობის შემდეგ აღმოვაჩინე მისი შინაგანი პლასტიურობა, რომელიც შემდგომში, რეპეტიციების დროს, კიდევ უფრო გაიხსნა და ჩემი ყურადღება მიიქცია. მისი ფსიქოლოგიური ნიშან-თვისებები მეტად საინტერესო იყო. ვაკვირდებოდი ჩემ წინ მდგარ სულს და მოთხოვნილება გამიჩნდა, მისი სული გამეჩხრიკა. ამ მომენტიდან დავიწყე ერთ-ერთი სარეჟისორო პრინციპის გამოყენება, რომელსაც მოქნილობა ჰქვია. ეს იყო ჩემი პირველი პრაქტიკული გაკვეთილი.

მსახიობებთან მუშაობისას მოთმინება მნიშვნელოვანია. მათ შესაძლოა პირველივე ჯერზე ვერ გამოავლინონ საკუთარი შესაძლებლობები. საჭიროა, მისცეთ დრო და სწორი მიმართულება. ამრიგად, კრიტიკული და შეუვალი დამოკიდებულება არ ამართლებს რეჟისორობისას. უნდა შეგეძლოთ ცვლილებათა მართვა.

ინტერესით ვადევნებდი თვალს ამ ახალი სულის პროგრესს, მის ზრდას და გარდასახვას ვინიზე მუშაობისას.

3.2. პიესის გარჩევა და სასცენო რეპეტიციები

სასურველია პიესის გარჩევის ეტაპი დიდხანს არ გაგრძელდეს. ამან შეიძლება მსახიობებზე უარყოფითად იმოქმედოს, მეტისმეტი ფიქრისთვის განაწყოს და სკამზე კომფორტულად ჯდომას მიაჩვიოს, ნაცვლად იმისა, რომ სცენაზე იმოქმედონ. ამას საკუთარი სამსახიობო გამოცდილებითაც ვამბობ.

მნიშვნელოვანია, რომ პირველი რეპეტიცია, რომელიც პიესის გარჩევას ეთმობა, შეეხებოდეს პიესის ზოგად მონახაზს და არა მის დეტალებს, რადგან უნდა გახსოვდეთ, რომ თქვენ უკვე ჩააღწიეთ სიღრმეებამდე და შორს ხართ წასული პიესის გააზრებისას. დეტალების ახსნა კიდევაც რომ სცადოთ, მსახიობი ვერ გაიგებს, რა იგულისხმეთ ან უარესი, - დაიბნევა და აღელდება. მიმართულების მიცემისას უნდა იხელმძღვანელოთ პრინციპით: „რაც ნაკლები, მით უკეთესი“. თქვენ იცით ის სავარაუდო დანიშნულების ადგილი, საითაც მიისწრაფით და ისიც თუ რატომ, მაგრამ მსახიობმა ეს არ იცის და არცაა სავალდებულო, ესმოდეს ის სამყარო, რომელიც შექმნის პროცესშია. ეს არ არის მისი მოვალეობა. ამიტომაც, თავიდან უნდა დაიწყოთ მარტივი და პირდაპირი ფრაზებით და მსახიობს ნაბიჯ-ნაბიჯ აუხსნათ, მისგან რას მოითხოვთ.

აქამდე ვსაუბრობდი იმ მნიშვნელოვან უნარ-ჩვევებზე, რომელიც აუცილებელია რეჟისორისათვის. შეჯამებისას განსაკუთრებით გამოვყოფდი: ინტელექტს, ვნებას, მოქნილობას, მოთმინებას, სიმარტივესა და პირდაპირობას. რაც შეეხება ჩემს გამოცდილებას, პირველ რეპეტიციაზე, ტექსტის გარჩევისას, ვჭოჭმანობდი, როგორ დამემყარებინა მსახიობთან ურთიერთობა. რაღაც დროის შემდეგ მოვძებნე ბალანსი. მას განვუმარტე მთავარი ჩანაფიქრი,

მოტივი და პერსონაჟის ვნება, შევეცადე, ავრიდებოდი მრავალსიტყვაობასა და დეტალების გარჩევას, რაც ვფიქრობ, დასაწყისისთვის, სავსებით საკმარისია. სიმარტივისა და პირდაპირობის „მოთხოვნას“ სრულად შეესატყვისება. მეორე გამოწვევა, რომელსაც გადავაწყდი, მსახიობისათვის მიმართულების მიცემას უკავშირდებოდა. როგორც შესავალ ნაწილში აღვნიშნე, თავდაპირველად, ჩემი წარსული სამსახიობო გამოცდილება და მასთან დაკავშირებული ჩვევები ხელს მიშლიდა ტექსტი რეჟისორის პერსპექტივიდან აღმექვა. ამ პრობლემამ კვლავ იჩინა თავი პირველივე რეპეტიციაზე. მსახიობთან მუშაობისას მას იმგვარ მითითებებს ვაძლევდი, თითქოსდა, მე ვყოფილიყავი ის ადამიანი, ვისაც როლი უნდა შეესრულებინა. ვერ შევძელი, დავლოდებოდი, რომ მენახა, როგორ იზრდება იგი საკუთარი, ავთენტური სტილით. ერთი-ორჯერ ვუჩვენე, როგორ უნდა წაეკითხა ტექსტი. ვიცი, რომ ეს არასწორია, მაგრამ ახლადშეძენილი ცოდნის პრაქტიკაში დანერგვა პირველივე მცდელობისას წარმატებული არ აღმოჩნდა. ვცდილობდი, თავი მის ადგილას წარმომედგინა და სწორედ ამით ვხელმძღვანელობდი მითითებების გაცემისას, იმის მაგიერ, რომ მისი ხასიათის შესწავლაზე გამემახვილებინა ყურადღება. მალევე მივხვდი საკუთარ შეცდომას და მყისიერად შევცვალე მასთან მუშაობის სტილი. სწორედ ამის შემდეგ დავინახე პირველი შედეგიც. მან თავად დაიწყო როლის ძერწვა და ინტერპრეტაცია, იმის გათვალისწინებით, რაც მე ავუხსენი და ამას საკუთარი შემოქმედებითი წარმოსახვაც დაურთო. ამაღელვებელი იყო იმისათვის თვალის მიდევნება, ყოველ სიტყვასთან ერთად, როგორ გარდაიქმნებოდა ახალ ადამიანად ვინიზე მუშაობისას. თითქოს ერთ ნავში სხედხართ და ახალი, ჯერ აღმოუჩენელი ქვეყნებისაკენ მიეშურებით. შენ, როგორც კაპიტანი, გზას უჩვენებ, მაგრამ თავადაც არ იცი, როგორი აღმოჩნდება ის ქვეყანა. ამიტომაც, მოთმინებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება რეპეტიციებისას.

მართლაც, ტრანსფორმაცია ორმხრივი პროცესია, რადგან რეჟისორი და მსახიობი ერთმანეთს კვებავს. რეჟისორი მსახიობს უნდა ეხმარებოდეს ზრდაში და პირიქით. ენთუზიაზმით აღსავსე ადამიანებთან მუშაობა კი ყოველთვის პლიუსია ორივე მხარისათვის. თუმცა, მოტივაციის შექმნა უმეტესად რეჟისორის მოვალეობაა. ყველაზე მძიმე და სასოწარმკვეთ წუთებშიც კი, რეჟისორს ძლიერი ნერვები უნდა ჰქონდეს. მან უნდა შეძლოს ახალი გამოსავლის მოძებნა, თუკი ძველმა არ გაამართლა. უპირველეს ყოვლისა კი, რეჟისორი კარგი მოტივატორი უნდა იყოს მაშინაც კი, თუკი ძალიან დამწუხრებულია.

ამას გარდა, აუცილებელია მსახიობისათვის გარკვეული სივრცის დატოვება, რომელსაც იგი საკუთარი წარმოსახვითა და კრეატიულობით შეავსებს. მსახიობთან მუშაობისას, მას უნდა განუმარტოთ, „რა გააკეთოს“, „რატომ უნდა გააკეთოს“ (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უნდა აუხსნათ ძირითადი ჩანაფიქრი და მოტივი), ხოლო „როგორ გააკეთოს“, თავად მას (მსახიობს) უნდა მიანდოთ. ეს მათი პირადი სივრცეა საკუთარი ინტერპრეტაციისათვის. იმ შემთხვევაში, თუკი მსახიობი ვერ მიხვდება „როგორ გააკეთოს“, შემდეგ შეგიძლიათ ჩაერიოთ.

პიესის გარჩევის შემდეგ სცენაზე გადავინაცვლებთ. თავდაპირველად მსახიობს გაუჭირდა ტექსტს ფეხდაფეხ მიჰყოლოდა, რადგან ჩამონათვალში ძალზე ბევრი ნივთია, რომელიც მას ლაპარაკისას უნდა გამოეყენებინა. პიესის გმირი ადგილიდან არ იძვრის, მაგრამ ლაპარაკობს შეუჩერებლად და დაკავებულია ისეთი ნივთებით, როგორიცაა კბილის პასტა, კბილის ჯაგრისი, სათვალე, სარკე და ა.შ. ამრიგად, პირველი, რაც გავაკეთეთ, პიესაში დავაფიქსირეთ ის ადგილები, სადაც პერსონაჟი ნივთებს გამოიყენებს. როდესაც გავარკვიეთ, თუ როდის უნდა გამოეყენებინა ესა თუ ის ნივთი, მას საშუალება მიეცა უფრო ჩაღრმავებოდა ტექსტს, ჩემი მითითებების შესაბამისად. ვთხოვე, არ ეთამაშა ისე, თითქოს ხანდაზმულია. ეს მისი პირველი მონო-სპექტაკლი იყო, რომელსაც წარმატებით გაართვა თავი. მეორე გამოწვევა, რომლის წინაშეც მსახიობი აღმოჩნდა, მოვლენათა ძალზე ხშირი ცვალებადობა იყო, თითქმის ყოველ წინადადებაში; ამასთან, ის უძრავად უნდა ყოფილიყო. პირველ აქტში შეეძლო წელს ზემოთ სხეულის მოშველიება, მეორე აქტში კი, მხოლოდ თავისა და ხელების მოძრაობა. მოვლენათა ხშირი ცვალებადობისა და ფიზიკური მოძრაობების შეზღუდვის გამო, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მისმა ხმამ შეიძინა, რომელიც მრავალფეროვანი და დინამიური უნდა ყოფილიყო. ხმა იყო ის ერთადერთი რამ, რითაც თვითგამოხატვა შეეძლო. ხელები და სახის გამომეტყველებაც, რა თქმა უნდა, დაეხმარებოდა. იგი აუდიო-ვიზუალური პოეზიის განსხეულებას ჰგავდა. მისთვის არ მითქვამს, რომ ჩიტივით ეთამაშა, რადგან ვშიშობდი, ჩიტის განსახიერებას შეეცდებოდა. თუმცა, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ის მართლაც ჩიტად გარდაიქმნა, იმის მიუხედავად, რომ ჩემგან კონკრეტული მითითება ამის გასაკეთებლად არ ჰქონია. მეორე აქტის რეპეტიციის დროს, როდესაც მას მხოლოდ თავის მოძრაობა შეეძლო, თვალწინ ყვავი წარმომიდგა. იმ მომენტში მივხვდი, რომ იგი სწორ გზას ადგა.

ტექსტის სიმდიდრემ და ორაზროვნებამ მსახიობს მადა გაუხსნა, რომ ახალ-ახალი გზები მოესინჯა რეპეტიციების დროს. ტექსტი იმდენად ღრმაა, რომ მსახიობს საშუალებას აძლევს

როლი მრავალნაირად შეასრულოს. ისიც ამავეს გრძნობდა. ეს „მოთამაშე“/სახუმარო ხაზი პიესის თემას უკავშირდება, რომელიც შესავალში ვერცხლისწყლის მეტაფორის სახით გვხვდება. ეს მეტაფორა ასახავს როგორც ჩემს სარეჟისორო, ასევე მის სამსახიობო სტილს.

მან წარმატებით გაართვა თავი ამოცანას, გადმოეცა ჩემი ჩანაფიქრი და, ამასთანავე, გამაოცა საკუთარი შემოქმედებითი შესრულებით, განსაკუთრებით სპექტაკლის ზოგ ნაწილში. მას შემდეგ, რაც როლის შესახებ ძირითადი მიმართულებები მივუთითე, დაველოდე, სანამ მათ გაიაზრებდა, შემდეგ კი, მხატვრის ფუნჯის მონასმების მსგავსად, დავიტანე ჩემი სული და გონება და საბოლოო ფორმა მივეცი ნამუშევარს. მისთვის თავს არაფერი მომიხვევია, არამედ საშუალება მივეცი საკუთარი უნარი და შესაძლებლობები მაქსიმალურად გამოემჟღავნებინა, მე კი გავაუმჯობესე და დავხვეწე მისი ნამუშევარი. როდესაც რაიმე ახალს ცდილობდა, საშუალებას ვაძლევდი, უფრო შორს გაჰყოლოდა საკუთარ წარმოსახვას. ამრიგად, ტექსტის სიმდიდრემ, ორივე ჩვენგანში სხვადასხვა გზით შემოაღწია. ისეთი განცდა დამეუფლა, თითქოს სპექტაკლში „განვზავდი“, რაც, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიმბოლურად რეჟისორის გარდაცვალებას აღნიშნავს. ეს შეუდარებელი განცდა იყო, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული სპექტაკლი ჩემი პირველი ნამუშევარია.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მსახიობთან მუშაობისას ტექსტი მცირე ზომის მოვლენებად დავყავი. თუმცა, ამ მოვლენათა სიმრავლის გამო, მათი აქ ჩამოთვლისაგან თავს შევიკავებ. საილუსტრაციოდ მინდა წარმოგიდგინოთ სქემა, რომელიც რეპეტიციებამდე მოვამზადე. პირველ სვეტში მოცემულია მოვლენა, მეორე სვეტში - მოტივი, მესამეში - მიზანი და ბოლოს, განხორციელება. განხორციელება გულისხმობს იმას, თუ „როგორ აკეთებს“ მსახიობი. ამრიგად, ეს არის ნაწილი, რომელიც მსახიობს ეკუთვნის, მისი სივრცეა, მისეული გადაწყვეტილება. თუკი თავად ვერ გაართმევს თავს, შეგიძლიათ მიუთითოთ, „როგორ გააკეთოს“.

რეპეტიციების წინასწარი გრაფიკი

მოვლენა	სურვილი (რისთვის)	ამოცანა (რა)	გამოყენება (როგორ)
1-ლი მოვლენა ……-დან ……-მდე “	სიცოცხლის გაგრძელება	შეეცადოს კარგად იყოს	- (მსახიობი) -

მე-2 მოვლენა .....-დან .....-მდე “	იგივე	მადლობა უთხრას ღმერთს	- (მსახიობი) -
მე-3 მოვლენა .....-დან .....-მდე “	იგივე	დაიკავოს თავი ყოველდღიური რუტინით	- (მსახიობი) -
მე-4 მოვლენა .....-დან .....-მდე “	მარტოობიდან თავის დაღწევა	გააღვიძოს ვილი	- (მსახიობი) -
მე-5 მოვლენა .....-დან .....-მდე “	სურს ვილი აქტიური იყოს	შეეცადოს ვილის დაკავებას	- (მსახიობი) -
6-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	მარადიულობის შეგრძნება	ახსენოს იმქვეყნიური საიდუმლო	- (მსახიობი) -
7-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	სიცოცხლის გაგრძელება	დაიკავოს თავი ვილით	- (მსახიობი) -
8-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	იგივე	შეეცადოს მიიღოს შვება	- (მსახიობი) -
9-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	იგივე	დაიკავოს თავი ყოველდღიური რუტინით	- (მსახიობი) -
10-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	იგივე	იპოვნოს რამე, რითიც თავს საიკავებს	- (მსახიობი) -
11-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	მარტოობიდან თავის დაღწევა	კომუნიკაცია ვილისთან	- (მსახიობი) -
12-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	სიცოცხლის გაგრძელება	შეეცადოს თავი კმაყოფილად იგრძნოს	- (მსახიობი) -
13-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	ვილის ყურადღების მიპყრობა	სთხოვოს ვილის დაელაპარაკოს მას	- (მსახიობი) -
14-ე მოვლენა .....-დან .....-მდე “	სიცოცხლის გაგრძელება	თავი დაიკავოს	- (მსახიობი) -
15-ე მოვლენა	სიცოცხლის გაგრძელება	შეაგონოს საკუთარ თავს	- (მსახიობი) -

3.3. დეკორაციების დიზაინი

„ნოსტალგია ანუ სახლის მონატრება“

ვფიქრობ, ეს ყველაზე რთული, მაგრამ ჩემთვის ყველაზე საინტერესო ნაწილი აღმოჩნდა. დიდი დრო დამჭირდა, რათა დეკორაციასთან დაკავშირებით გადაწყვეტილება მიმეღო. გავითვალისწინე ტექსტის სახუმარო მხარეც. ამის საპირისპიროდ, როდესაც სხვა თეტრალური კომპანიების მიერ დადგმული „ბედნიერი დღეების“ დეკორაციებს გადავხედე, აღმოვაჩინე, რომ მათი უმეტესობა ზედმიწევნით შეესაბამებოდა ტექსტში მოცემულ აღწერას: ქალი ჩაფლულია მიწაში. არ ვიცი, რატომ არჩიეს ერთი და იმავე დეკორაციის გამოყენება, მაშინ როდესაც პიესა უამრავ საშუალებას გვაძლევს მრავალფეროვანი და უნიკალური დეკორაციებისათვის, რომელიც რეჟისორი ინტერპრეტაციის შესატყვისი იქნება. მიზეზი, შესაძლოა, ბეკეტის მკაცრი მოთხოვნა ყოფილიყო. იგი უფლებას არ აძლევდა შეეცვალათ ის, რაც მან დაწერა. ვფიქრობ, ეს დიდი უსამართლობაა, რადგან „ბედნიერი დღეებისათვის“ მრავალნაირი დეკორაციის შექმნა შეიძლება.

ვეძებდი გროტესკულ სასცენო სახეს, რომელიც განსხვავებული იქნებოდა „მიწაში ჩაფლული“ იმიჯისაგან. ვინის მიწაში ჩამარხვა ჩემთვის დამაკმაყოფილებელი სურათი არ იყო. თავდაპირველად ვფიქრობდი, რომ იგი ერთ-ერთი იმ ქალთაგანია, რომელიც ქმრის გარდაცვალების შემდეგ შინიდან აღარ გასულა. ამ მიმართულებით, პირველი, რაც მომაფიქრდა, იგი არა მიწაში, არამედ ძველმანებისა და ნაგვის გროვაში ჩამესვა, სცენის სივრცეს კი მის სახლად, ან უფრო მის საძინებლად მოვაწყობდი, რომელიც ძველი და შესაკეთებელი წარმომედგინა. მინდოდა, კონტრასტის ეფექტით მესარგებლა გარემოსა და მისი განწყობის შეპირისპირებისას. შემდეგ გადავწყვიტე, რომ ძველმანთა გროვაზე, რომელშიც მას ჩავსვამდი, მაკიაჟისათვის განკუთვნილ მაგიდას დავდგამდი. დიზაინერმა შემომთავაზა იგი კოსმეტიკის ჩანთაში ჩაგვესვა, რომელსაც კოსმეტიკის მაგიდის ნაცვლად გამოვიტანდით სცენაზე, ძველმანებს კი ჩანთის ქვეშ მოვათავსებდით. ჩანთის შუაში გავაკეთებდით ხვრელს, რომელსაც ჩემოდნის ფორმა ექნებოდა და რომელსაც ღიად დავტოვებდით. ამის შემდეგ გაჩნდა იდეა, იგი გიგანტურ ხელჩანთაში ჩაგვესვა. ეს იდეა ვინის ხელჩანთამ შთაგვაგონა, რომელიც მას მუდამ თან აქვს და რომელზეც ხშირად საუბრობს. ეს მხოლოდ ჩანთა კი არაა მისთვის, არამედ მეგობარიც არის და გადამრჩენელიც. ჩანთაში, პირადი ნივთების გარდა, ინახავს იმედებს,

მოგონებებს, შიშებს, წარმოსახვებსა და ბედნიერ დღეებს. რაკი ხელჩანთა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი აქსესუარი იყო ვინისთვის, გადავწყვიტე ამ იდეაზეც მეფიქრა.

გაჩნდა სხვა იდეაც, - ქვიშის საათი, რომელიც მე ძალიან მომეწონა. ვინის ქვიშაში ჩაფლვა შესაძლებელიც იქნებოდა და ამავდროულად მნიშვნელობით დატვირთულიც, სიკვდილით გამოწვეული მისი ტანჯვას გამომსახველი, რადგან სიკვდილი დროს ნიშნავს. დროის სვლასთან ერთად იგი ქვიშაში სულ უფრო იძირება. იგი იკარგება დროში. სწორედ დროა ის, რაც მას კლავს. ზარის ყოველი ჩამორეკვისას სულ უფრო უახლოვდება სიკვდილს. იგი ამბობს კიდეც: "როცა ზარი დარეკავს,მახვილივით ბასრი და მტკივნეულია."[77] მისი ძალისხმევა და სურვილი დაივიწყოს სიკვდილი, ასევე დროს უკავშირდება. მაგრამ დროის დავიწყება იოლი არ არის, რადგან ის ამის საშუალებას არ გვიტოვებს. ზარი ნებისმიერ შემთხვევაში ჩამოკრავს. მას ვერ შეაჩერებთ. ამიტომაც ჩავთვალე, რომ ეს იდეა, ვინის ირონიულ მდგომარეობას კარგად გამოხატავდა.

თუმცა, რეჟისორმა უნდა გაითვალისწინოს ფინანსური შესაძლებლობებიც. სურვილების განხორციელება ყოველთვის ვერ ხერხდება, ამიტომაც მომიწია, უარი მეთქვა ზემოაღნიშნულ ვარიანტზე. იყო სხვა იდეებიც, მათ შორის აბსტრაქტულიც. ფინანსები ერთადერთი მიზეზი არ გახლავთ, ამ ვარიანტთა უმეტესობა არაპრაქტიკული აღმოჩნდა. ამას გარდა, არ მინდოდა, ვინი დეკორში ჩაკარგულიყო. მინდოდა პერსონაჟი მეტად გამოკვეთილიყო, ვიდრე დეკორი. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ნიმუშში კი იგი დომინანტი ელემენტი ვერ იქნებოდა.

პიესაზე მუშაობისას საკუთარ თავს ვკითხე: „რა არის ის ძირითადი ნიშანი, რომელიც ვინის ვილისაგან განასხვავებს?" თვითგადარჩენის ძალა და სიცოცხლისადმი ვნება. მან უდაბნოს შუაგულში მოიწყო საცხოვრებელი, ველურ ადგილას. საკუთარი სახლიდან ძალიან შორს გადახვეწილი ცდილობს, მოიწყოს მყუდრო ბინა. დედამიწის მსგავსად, იგი სიცოცხლის წყაროა. რას ნიშნავს მისთვის სახლი? ისეთ ადგილს, სადაც თავს დაცულად იგრძნობს, სადაც სიკვდილის შიშს დაემალება. ამ თვალსაზრისით, მის მდგომარეობას კარგად აღწერს ტერმინი „ნოსტალგია". ამასობაში, შემთხვევით გადავაწყდი სვეტლანა ბოიმის ესსეს *„ნოსტალგია და მასთან დაკავშირებული სევდა".* ტერმინი „ნოსტალგია" წარმოდგება ბერძნული ძირიდან, *nostos*

[77] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

აღნიშნავს „სახლში დაბრუნებას“, *algia* კი - „მონატრებას“. იგი განმარტავს ამას, როგორც სამშობლოს მონატრებას, რომელიც აღარ არსებობს ან არასოდეს არსებულა. ვინის შემთხვევაში ორივე სიმართლეა. მას ენატრება წარსული ბედნიერი დღეები და ამავე დროს წარმოსახვაში ხატავს მომავლის ბედნიერ დღეებსაც. ის გარდამავალ ფაზაშია წარსულსა და მომავალს, ურვასა და სინათლეს, ცასა და მიწას, სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. სვეტლანა ბოიმი აღნიშნავს: *„ნოსტალგია არის დანაკარგითა და მისი შეუცვლელობით გამოწვეული სევდა და ამავდროულად რომანტიკული დამოკიდებულება საკუთარ წარმოსახვასთან“.*[78] ვინის ნოსტალგია წარსული მოგონებებისადმი გამოხატულია შემდეგ სტრიქონებში: “შარლო !შარლო შასპო! თვალებს დავხუჭავ და კვლავს მუხლებზე აღმოვჩნდები იქ ბარინეფში,სახლის უკან ,პატარა ბაღში,თეთრი აკააცის ჩრდილში.ჩრდილში.ოო ბედნიერების ეს მშვენიერი დღეები!”[79] ს. ბოიმი ასევე დასძენს, *„ნოსტალგიის კინემატიკური გამოსახულება გადმოიცემა ორმაგი ექსპოზიციით ან ორი გამოსახულების კოლაჟით - სამშობლო და უცხო მხარე, წარსული და აწმყო, ოცნება და ყოველდღიურობა“.* ანალოგიურად, ვინი ყველგან არსებულია. იგი ერთდროულად უცხო მხარეშიც არის და სახლშიც. ამ გაორებამ დამაფიქრა იმაზე, თუ როგორ მოიწყო მან თავისი კუთხე უდაბურ ადგილას, უცხო მხარეში. სწორედ ეს ავირჩიე ბაზისად დეკორაციის დიზაინისათვის.

„ნოსტალგიის წარსული, უილიამ ფოლკნერის პერიფრაზი რომ მოვიშველიოთ, წარსულიც კი არ არის. შეიძლება, ვიგულისხმოთ უკეთესი დრო, შენელებული დრო - დრო დროის მიღმა“ - აღნიშნავს სვეტლანა. ვინიც „დროის მიღმაა“, რაზეც მიუთითებს ტერნერი საკუთარ ესსეში ლიმინალობის შესახებ ვან გენეპის „გადანაცვლების რიტუალებზე“ დაყრდნობით: „დამატებით უნდა არსებობდეს რიტუალი, რომელიც შეცვლის დროის ხარისხს ან შექმნის ახალ კულტურულ სივრცეს „დროის გარეშე“, რაც იმას გულისხმობს, რომ იგი დარჩება იმ დროის მიღმა, რომელიც ზომავს ცალკეულ პროცესებსა და რუტინას“[80]. ვინი ამოვარდნილია სასრული სამყაროდან და „ვარდება“ უდროობაში. ამავდროულად, უძრავი და სტატიკურია. როგორც განმარტებულია სვეტლანა ბოიმის ესსეში ნოსტალგიის ორმაგი ექსპოზიციის შესახებ, „როგორც კი შევეცდებით მის ჩატევას მხოლოდ ერთ სახეში, იგი დაამსხვრევს ჩარჩოს და

[78]Boym, Svetlana, Nostalgia and its Disconents, Essay, The Hedgehog Review, Sumer 2007.

[79] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[80] Turner, Victor, Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.5

ზედაპირს გადაწვავს“. სწორედ ასევე, ვინი ამსხვრევს სასრულ დროს და დროის მიღმა მოგზაურობს.

ნოსტალგიურ ტალღაზე ყოფნისას, იგი წარმოიდგენს ყველაფერს, რაც კი სწადია, მარადიულობის ჩათვლით. სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღურბლზე მდგარი, სააქაოსაც ეკუთვნის და საიქიოსაც, უფრო სწორად კი, განსაწმენდელს. იგი ხედავს იმსოფლიური ცხოვრების ნიშნებს, ან უბრალოდ სურს, რომ არსებობდეს მარადიული ცხოვრება იმქვეყნად. პიესის ზოგიერთ ნაწილში, შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მან, მოულოდნელად, სხვა სამყაროს ფანჯარა გამოაღო. ამ გზით მას სურს გათავისუფლდეს ამქვეყნიური სიმძიმისაგან - დროისა და სიკვდილის ტვირთისაგან და შეიგრძნოს უკვდავების სიმსუბუქე იმქვეყნად. *“მეორეს)იმას ხედავ რასაც მე?! არ შეიძლება ვცდებოდე, ან იქნებ ვცდები?? (სათვალეს წმენდს) წმინდა ნათება უფსკრულიდან ამოფრქვეული. ჯოჯოხეთური ქურის გიზგიზი.”*[81]

სვეტლანა ბოიმი დასძენს: *„ ნოსტალგია, ჩემი აზრით, ყოველთვის რეტროსპექტიული არ არის. იგი შეიძლება მომავლისკენაც იხედებოდეს. წარსულის სახეებში, რომლებიც აწმყოს საჭიროებითაა განპირობებული, პირდაპირ აისახება მომავლის რეალიებზე“.*[82] ვინის ენატრება არა მხოლოდ წარსული, არამედ მომავალიც. “რაღაც ჩამრჩურჩულებს, გეყო ლაყბობაო, ვინი გაჩუმდი მთელი სიტყვების მარაგს ნუ ფლანგავო”[83].

მისი ფიზიკური მდგომარეობაც მის ნოსტალგიურ განწყობას ასახავს. ამას გარდა, ვინის ასოციაციამ ჩიტთან, რომელიც წინა თავში ვახსენე, დამაფიქრა იმაზე, რომ ბუდე, როგორც დეკორაცია, მისთვის სწორედ შესაფერი იქნებოდა. მიწაზე მოთავსებული ბუდე, რომელიც შემოდგომის ფოთლებითაა დაფარული. შემოდგომის ფოთლები სიმბოლურად დამშვიდობებას აღნიშნავს, პერსონაჟის პოეტურად კვდომას. ეს დეკორაცია ასევე მიესადაგება ანა კალანდაძის ლექსს, რომლიც გადავწყვიტე სპექტაკლის ფინალში გამომეყენებინა:

……..

ო,მე კი არა გული ხარხარებს გული

[81] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[82]

[83] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

ხარხარებს და შენ ქუჩაში,რომ გაიარო

ფოთლები წაღმა შემომაყარე…[84]

როდესაც დეკორაციის ზოგადი კონტურები გონებაში მოვხაზე, დიზაინერს შევხვდი და ავუხსენი, რა მინდოდა. თუმცა, დიზაინერთან საერთო ენის გამოძებნა არც ისე იოლი აღმოჩნდა და ეს ჩემი პირველი გამოცდილება იყო. მან მიჩვენა ესკიზები, რომლებიც მე დიდად არ მომეწონა. გარკვეული დროის შემდეგ საერთო გადაწყვეტილებამდე მივედით და იგი დეკორაციის აწყობას შეუდგა. ის, რაც შედეგად მივიღეთ, მეტისმეტად აბსტრაქტული ვერსია იყო იმისა, რაც წარმომედგინა. მან იმაზე ბევრად ნაკლები ფოთოლი გამოიყენა, ვიდრე მე მინდოდა. თავიდან ვფიქრობდი, ვინი ფოთლების გროვაში ჩამესვა. დარბაზიდან გამოჩნდებოდა მხოლოდ ფოთლები და ბუდე. თუმცა, საბოლოოდ, აბსტრაქტული, კარსტის რელიეფის მსგავსი დეკორაცია შეგვრჩა. დიზაინერმა კონსტრუქციისთვის ხის მასალა გამოიყენა და შემდეგ ფოლადით მოაპირკეთა. შიგნით კი ხვრელი დატოვა, სადაც ვინი მოთავსდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ თავიდან არ მომეწონა, მოგვიანებით მივხვდი, რომ ამგვარი გადაწყვეტა ჩემს იდეას შეესაბამებოდა. იდეა იმაში მდგომარეობდა, რომ ვინისთვის სახლი შეგვექმნა; ეს კონსტრუქცია კი სწორედ ვინის სახლივით გამოიყურებოდა. (იხ. სურათი 1,2,3,4,5)

ამ გამოცდილებამ დამარწმუნა, რომ სასცენო დეკორაციების დიზაინი ორი სულის - რეჟისორისა და დიზაინერის სულის შერწყმით იქმნება. ეს პროცესი ძალიან ჰგავს სარეჟისორო მუშაობის პროცესს ანდა სხვა შემოქმედებით საქმიანობას. რადგან შემოქმედება შეხვედრის შემდეგ იბადება. სწორედ ისევე, როგორც ჩემი სამყარო შეხვდა დრამატურგის სამყაროს, რის შედეგადაც დაიბადა სპექტაკლი, ასევე ორი სამყარო შეხვდა ერთმანეთს - რეჟისორისა და დიზაინერისა.

[84] Anna Kalandadze, "*My Heart is Bursting into Laughter*", Anthology of Georgian Poetry, Translated into English by Venera Urushadze, State Pub. House Soviet Georgia, 1958

3.4. კოსტუმების დიზაინი

„ვინის ლიმინალობა“

კოსტუმების დიზაინის იდეა, დროთა განმავლობაში, რეპეტიციების მსვლელობისას მომწიფდა. ორი კოსტუმი შევქმენით. პირველი ვერ გამოხატავდა ვინის ფემინურ მხარეს, რომელიც მინდოდა, რომ გამოკვეთილიყო. კოსტუმის ეს ვარიანტი როლის მსახიობისეულ ინტერპრეტაციას იყო მორგებული. ბეკეტის ტექსტში ვინი აღწერილია, როგორც კარგად შემონახული, სასურველია, ქერა თმით, პუტკუნა, მკლავები და მხრები - შიშველი, ამოღებული კორსეტით, დიდი მკერდით, მარგალიტის მძივით. როდესაც მსახიობს შევხვდი და გავიაზრე, რომ ვინი განსხვავებული იქნებოდა, მასკულინური და გაცრეცილი, ეს ძალიან მომეწონა. თავდაპირველად, მინდოდა ვინის მოკლე, აჭიმებიანი შარვალი და ჩექმა სცმოდა. რა თქმა უნდა, ქუდიც. ქუდი ბუმბულით. დიზაინერმა რამდენიმე ესკიზი შექმნა (ესკიზები 1, 2). ერთ-ერთი შევარჩიე, თუმცა მოგვიანებით გადავწყვიტე, რომ მსურდა, უფრო ქალური ვინი შემექმნა, ლიმინალობის ათინათით. ასე შეიქმნა ახალი კოსტიუმის დიზაინი. მიწაყრილში ჩაფლული ვინი თავისი ქოლგითა და ჩანთით, არ თმობს საკუთარ ქალურობას; სიკვდილსა და სიცოცხლეს, ოცნებასა და რეალობას, ურვასა და სინათლეს შორის მდგარი თავგამოდებით იბრძვის. როლის ამგვარმა ინტერპრეტაციამ კოსტუმის შეცვლაც მოითხოვა.

უპირველეს ყოვლისა, მინდა განვიხილო ლიმინალობის ცნება ვინისთან და, შესაბამისად, მის კოსტუმთან მიმართებაში. ლიმინალობის ცნება პირველად არნოლდ ვან გენეპმა დაამკვიდრა, რომელიც შემდგომ ვიქტორ ტერნერმა გადაამუშავა ნაშრომში „ლიმინალიდან ლიმინალამდე - თამაში, დინება და რიტუალი: ესსე შედარებით ფენომენოლოგიაში“, რომელშიც ლიმინალობის ფაზა შემდეგნაირადაა განმარტებული:

„ტრანზიტულობის გარდამავალ ფაზაში, რომელსაც ვან გენეპი „მარგინ“-ად ან „ლიმენ“-ად (ლათ. „ზღურბლი“) მოიხსენიებს, რიტუალის სუბიექტი გაივლის ბუნდოვანებისა და გაურკვევლობის პერიოდს, ერთგვარ სოციალურ იზოლაციას, რომელსაც ძალიან ცოტა (მაგრამ ხშირად ყველაზე არსებითი) მახასიათებლები აქვს როგორც წინა, ასევე შემდგომი სოციალური სტატუსისა თუ კულტურული მდგომარეობისა.[85]

[85] Turner, Victor, Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.10.

ვინი არის ადამიანი, რომელიც ზღურბლზე დგას და დროში მოგზაურობს. ჩვენ არ ვიცით მისი წარმომავლობა, საიდან მოდის, არ ვიცით მისი წარსული, რომელზეც არაფერი მიგვანიშნებს. თუმცა, მთავარი ეს არაა. ვინის წარსული, რომელიც რამდენიმე ნოსტალგიური მოგონებით შემოიფარგლება, დროში იმდენად დაშორებულია, რომ არ არსებობს საკმარისი მიზეზი იმისათვის, მომავალი და დასასრული ახლოს დავსახოთ. იგი ადვილად გადაადგილდება წარსულს, აწმყოსა და მომავალს შორის, რათა გაუმკლავდეს სიკვდილის შიშს და შეიგრძნოს, რომ კარგი ცხოვრება ჰქონდა. იგი აგრძელებს აზრსმოკლებულ მოძრაობებს, იდუმალი ამბების მოყოლას, იხსენებს ალუზიებს ლიტერატურიდან და ცდილობს დაივიწყოს გაუსაძლისი და აბსურდული აწმყო.

სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის მდგარი ვინი, სააქაოსაც ეკუთვნის და საიქიოსაც, - უფრო სწორად კი განსაწმენდელს. იგი ხედავს იმსოფლიური ცხოვრების ნიშნებს ან უბრალოდ სურს, რომ სწამდეს მარადიული ცხოვრებისა. პიესის ზოგ ნაწილში, იგი თითქოს საიქიოს ფანჯარას გამოაღებს. ამგვარად სურს, გათავისუფლდეს ამსოფლიური დროისა და სიკვდილისაგან და იმსოფლიურ სინათლესა და უკვდავებას ეზიაროს.

მეორეს)იმას ხედავ რასაც მე?! არ შეიძლება ვცდებოდე, ან იქნებ ვცდები?? (სათვალეს წმენდს) წმინდა ნათება უფსკრულიდან ამოფრქვეული. ჯოჯოხეთური ქურის გიზგიზი..…[86]

ბეკეტი მას აღწერს როგორც „ჩიტის მსგავსს“ და ვინიც ძალ-ღონეს არ იშურებს, რათა ამაღლდეს უსიამოვნო სინამდვილეზე, რომელიც მუდამ ქვემოთ ექაჩება. იგი არასოდეს ფიქრობს ან განმარტავს, რატომ აღმოჩნდა ამგვარ უამურ სიტუაციაში - ბევრმა ჩვენგანმა არ იცის, როგორ აღმოვჩნდით ჩიხში ან ტალახში, ისევ მიწიერი მეტაფორები რომ გამოვიყენოთ - მაგრამ იგი ოცნებობს, აიჭრას ცის სილურჯეში. ვინი გროტესკული ქმნილებაა. როგორც აღვნიშნეთ, იგი ჩიტს ჰგავს, რომელიც ფრენაზე ოცნებობს. იგი ოცნებობს ცის ლაჟვარდზე, მაგრამ ნახევარი ტანით მიწაშია ჩაფლული. ტერნერის შემდეგ პასაჟს თუ გავითვალისწინებთ, ლუმინალური ვინი მოგვაგონებს ახალბედას, რომლის ადამიანური თვისებები ძალზე გაფერმკრთალებულია და შეგვიძლია, დავახასიათოთ როგორც ცხოველი:

[86] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

„ბევრ საზოგადოებაში, ლიმინალური ახალგედა სიბნელესა და უსახურობასთან ასოცირდება, მსგავსად ეკლიპსში მყოფი პლანეტისა ან ფაზებსშორისი მთვარისა; ისინი განძარცვული არიან სახელისა და სამოსისაგან, განზავებულნი საერთო მიწასთან, არ განირჩევიან ცხოველთაგან".[87]

მე გადავწყვიტე შარვლის ნაცვლად ვინისთვის კაბა შემექმნა. უცნაური, ასიმეტრიული, ექსცენტრიული კაბა, რომელიც თანაბრად გამოხატავდა მის ფემინურობასაც და ლიმინალურობასაც. იმის გათვალისწინებით, რომ იგი ჩიტს უნდა ჰგავდეს, გადავწყვიტე, თავზე ბუმბული მიმემაგრებინა.

კოსტიუმის გარდა მნიშვნელოვანია რეკვიზიტებიც. მისი ჩანთა, ნივთები, რომელთაც ჩანთაში ინახავს და ქოლგა, მისი მთავარი ატრიბუტებია. ეს ნივთები მისთვის ბევრს ნიშნავს. მათ გარეშე არსებობა ვერ წარმოუდგენია. ისევ ტერნერს რომ დავესესხოთ, *„კულტურული ფაქტორები იმდენად იზოლირებულია, რომ შესაძლებელია ამის მიღწევა მულტივოკალური სიმბოლოებით (ანუ, სიმბოლო-საშუალებების, სენსორებით შეგრძნებადი ფორმების დახმარებით), რომელთაც ერთზე მეტი მნიშვნელობა გააჩნიათ".*[88] ამრიგად, ზემოხსენებული დეფამილარიზაცია ნივთების გამოყენებაშიც ვლინდება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მის გარშემო ყოველ ნივთს იგი ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგალითად, ჩანთა, რომელსაც სპექტაკლის განმავლობაში იყენებს, მისთვის უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე უბრალოდ ჩანთა. ის მისი განუყოფელი ნაწილია. თითქოს მთელი მისი ცხოვრება და სამყარო ერთ ჩანთაში მოთავსდა. მთელი სამყარო ერთ ჩანთაში ჩაეტია. თავად ჩანთაც და ის ნივთებიც, რომელთაც ჩანთაში ინახავს, განასახიერებს მის მოგონებებს, ოცნებებს, შიშებს, იმედებს, სურვილებს და ა.შ. მას ვერ წარმოუდგენია სიცოცხლე ჩანთის გარეშე, რომელიც მისთვის სამაშველო ჟილეტის ტოლფასია.

აგერ ჩანთა მაქვს ბოლოს და ბოლოს. (უყურებს) ჩემი ჩანთა, ნეტავ შიგთავსის ჩამოთვლას თუ შევძლებ? არა! ვინმემ,შემთხვევით რომ გაიაროს და მკითხოს: ვინი, რა გიდევს ამ დიდ შავ ჩანთაშიო, გავცემ ამომწურავ პასუხს? ვერა! წარმოდგენა არა მაქვს რა განძეული მიდევს, განსაკურებით სიღრმეში... ჩანთა მაინც დიდი ნუგეშია... დიახ ჩანთა მაქვს...[89]

[87] Turner, Victor, Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.7
[88] Turner, Victor. Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology, p.7
[89] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

კოსტუმი, გადავწყვიტე, ყოფილიყო ლურჯი და შავი. როგორც უკვე აღვნიშნე, შავი ფერი შეესატყვისება ვინის სიბნელეს, ურვას, მელანქოლიას, სისხლს, სიკვდილს, ნახევრად მკვდარ ტანს, შიშსა და სხეულს; ხოლო ლურჯი ფერი სიმბოლურად აღნიშნავს მზეს, სინათლეს, მის სულს, სიცოცხლის სიხარულს, ბედნიერ დღეებს და, განსაკუთრებით კი, იმ ერთ ბედნიერ დღეს, რომელიც ბნელი ღამის შემდეგ უნდა დადგეს. ხოლო სინათლე კი, ისევე როგორც მისი ვნება და ბრძოლა, არის „ლურჯის ძიება სიბნელეში“. ამ მიმართულებით დიზაინერმა ახალი ესკიზები შექმნა და მე ერთ-ერთი შევარჩიე (ესკიზი 3).

3.5. ხმის დიზაინი და ქორეოგრაფია

„ცეკვა ტანგო და ელექტრონული ტანგო“

„მუსიკა თემის მეტაფიზიკური სტრუქტურაა“, - ამბობს ზურაბ სიხარულიძე. მუსიკალური გაფორმება ბევრ რამეზე მეტყველებს სპექტაკლში. იგი გამოხატავს ვნებას.

რაკი აღნიშნული პიესა შავი კომედიაა, ხოლო თემა კი ძალიან ღრმა, ვცდილობდი, ისეთი მუსიკა შემერჩია, რომელიც ერთდროულად ვნებიანიც იქნებოდა და საარშიყოც; მუსიკა, რომელიც განმსჭვალულია სევდით, მაგრამ ამავე დროს „ეთამაშება“ მას (სევდას) ან გამანძილდება მისგან. არჩევანი ტანგოზე შევაჩერე. თუმცა, კლასიკური ტანგო ვერ მოახდენდა ისეთ ეფექტს, როგორიც მსურდა. იგი მეტისმეტად მწუხარე და ტრადიციულია. ამრიგად, გადავწყვიტე ელექტრონული ტანგოს გამოყენება, რომელშიც მწუხარება შერბილებულია.

სპექტაკლში მუსიკას მაშინ გამოიყენებენ, როდესაც ამის საჭიროება ჩნდება - რომელიმე მოქმედების დასრულებისას ან მის ხაზგასასმელად. მუსიკა მაშინ შემოდის, როდესაც სიტყვები ზედმეტი ან უძლურია.

სპექტაკლში შემდეგი სიმღერები გამოვიყენე:

- Gotan Project “Diferente”
- Francesca Gagnon “Querer”
- La Fonga Tango Club “Mi Buenas Aires Querido”
- გია ყანჩელი „სევდა“
- Andy Williams “Somewhere My Love”
- Susanne Sundfor “Father, Father”

- Pink Martini “Bolero”

როგორც ადრე აღვნიშნე, მსახიობი უძრავადაა. თუმცა მსურდა, მის ყოველდღიურ სინამდვილესთან ერთად, მეჩვენებინა მისი ოცნებები, მისი იდუმალი სურვილებიც. ამაზე ფიქრისას გადავწყვიტე, მუსიკის გარდა ქორეოგრაფიაც გამომეყენებინა. ეს იქნებოდა ვინის სოლო ცეკვა, სოლო ტანგო სპექტაკლის პროლოგსა და ეპილოგში. პირველ ნაწილში, ის ცეკვავს ტანგოს ქოლგით ხელში, შემდეგ კი მაყურებლის პირისპირ მდგარი ამ სტრიქონებს კითხულობს:

“თუ ერთ მშვენიერ დღეს რაღაც გაურკვევლი მიზეზების გამო ტკივილის განცდას ვეღარ შევძლებთ, ისღა დაგვრჩენია დავხუჭოთ თვალები და დაველოდოთ იმ დღის მოსვლას,ბედნიერი დღის,უსასრულო მთვარიანი ღამის გათენების შემდგომ.ო,როგორ მამშვიდებს ამ ბედნიერი დღის მოლოდინი.”[90]

ეს სტრიქონები ეხმიანება კენედის სიტყვებსაც: *„თითქოსდა დანტეს ჯოჯოხეთიდან ამოსული ფიგურაა, რომელიც უსასრულო ტანჯვის დათმენით, თავის პირად სამოთხეს ადიდებს“ ან „ტანჯვის პარადოქსული ექსტაზია“.* იგი ამ ეროტიული ცეკვით ყველაზე დაფარულ საიდუმლოს გაანდობს მაყურებელს.

ეპილოგის ცეკვაში კი მოახლოებულ სიკვდილს ის სიცოცხლის წყურვილით უძალიანდება. სცენა ბნელდება, რის შემდეგაც იგი სიბნელიდან „წამოიმართება“, ვიდრე სცენა კვლავ განათდებოდეს, გამოვა ბუდიდან, ცეკვავს ფოთლებში და შემდეგ ლექსს ამბობს:

……..

ო, მე კი არა გული ხარხარებს გული

ხარხარებს და შენ ქუჩაში,რომ გაიარო

ფოთლები წაღმა შემომაყარე.[91]

[90] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[91] Anna Kalandadze, “*My Heart is Bursting into Laughter*”, Anthology of Georgian Poetry, Translated into English by Venera Urushadze, State Pub. House Soviet Georgia, 1958.

მისი ცეკვა, მის წინააღმდეგობას გამოხატავს. ის ეცემა, მაგრამ კვლავ ფეხზე დგება, ეცემა და ფეხზე დგება. დასასრულს, ბრუნდება საკუთარ ბუდეში, უჩინარდება სიბნელეში. ხოლო როდესაც მაყურებელი ფიქრობს, რომ სპექტაკლი დასრულდა, მოულოდნელად, ფინალურ სცენაში ვხედავთ მის ხელს, რომელიც ცდილობს სიცოცხლეს მოეჭიდოს; ის არასოდეს ნებდება. უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, ვიდრე ცოცხალია, ბრძოლას არ წყვეტს.

4. დაბრუნება ელექსირით: „ბედნიერი დღეების“, როგორც ახალი სამყაროს რეჟისორისეული ხედვა

“რომ დაინახო, მხოლოდ პირდაპირ უნდა შეხედო მედუზას.
ის არაა მომაკვდინებელი, ის ლამაზია და იცინის.”[92]

ამ უკანასკნელი თავის მიზანია კრიტიკული თვალით შევხედოთ წარმოებას, რომელიც ახალმა სამყარომ შექმნა. თუმცა, ის დიდად შორს არაა იმისგან, რაც აქამდე განვიხილეთ ნაშრომის ინტერპრეტაციულ ნაწილში, რომელსაც საფუძვლად რეჟისორის შემოქმედებითი თვალსაზრისი უდევს. აქ ზოგიერთ კონცეფციებზე დაყრდნობით მოხდება რეჟისორისეული ინტერპრეტაციის განვრცობა და განხილვა.

რაც შეეხება გმირის მოგზაურობას, ის აღწერილია ბოლო ნაწილში „დაბრუნება ელექსირით“. გმირი უბრუნდება ჩვეულებრივ სამყაროს, მაგრამ მოგზაურობა აზრს მოკლებულია, თუ ის არ დაბრუნდება ელექსირით, საგანძურით ან განსაკუთრებულ სამყაროში მიღებული გაკვეთილით. ელექსირი ჯადოსნური ნაყენია, რომელსაც განკურნება შეუძლია.[93] ჩვენს შემთხვევაში ელექსირი იუმორია ანუ სიცილი. როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, რეჟისორის დევიზი ინტერპრეტაციისას იყო „სისხლიანი სიცილი სიკვდილის პირისპირ“. ის ძალიან ეფექტური იყო რეპეტიციების დროს. თუმცა, ახლა ჩემი მიზანია წარმოვაჩინო ამ განცხადების თეორიული ასპექტი, რისთვისაც ამ თავში, განვავრცობ ამ განცხადებას და აღვწერ მას ზოგიერთი ცნებების მეშვეობით. სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, მე მოვახდენ პიესის ხელახალ ინტერპრეტაციას კრიტიკული და თეორიული თვალსაზრისით. ამ თავის ქვე-სათაურია „*ქალის ამბოხი, გათავისუფლება და სიცილი*“, რომელიც, ჩემი აზრით, კარგად აღწერს წარმოებას. ეს ტერმინები შემთხვევით არ ამირჩევია. ამით ხაზი ესმება „ბედნიერი დღეების“ თეორიულ მოგზაურობას, რომელსაც იწყებს ალბერ კამიუს „*სიზიფეს მითი და სხვა ესეები*“, შემდეგ ბახტინის „*რაბლე და მისი სამყარო*“, ელენ კიქსუს „*მედუზის სიცილი*“ და ლიუს ირიგარეის „*სექსი, რომელიც ის არაა*“ და „*როცა ჩვენი ბაგეები ერთად მეტყველებენ*“. ტერმინებს „ამბოხი“ და „გათავისუფლება“ ჩვენ განვიხილავთ ალბერ კამიუს აღწერის შესაბამისად, რომელსაც წარმოგვიდგენს მისი „*სიზიფეს მითი და სხვა ესეები*“, როგორც აბსურდული ადამიანის დამოკიდებულება საკუთარი ცხოვრების მიმართ. ეს ორი ტერმინი განიხილება ვინის

[92] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976).

[93] Vogler, Christopher, *the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers*, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007, Page 54.

გადარჩენის უნარის ძირითად მამოძრავებლებს შორის. ბრძოლა მისი ცხოვრების ძირითად საქმეს წარმოადგენს. ბრძოლა ანუ ამბოხი ათავისუფლებს მას იმისგან, რასაც ის დამწყვდეული ჰყავს. ამგვარად, გათავისუფლება მეორე ნაბიჯია, რომელიც ამბოხს მოსდევს. ამ ორი ცნების შემდეგ მოდის მესამე, ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც სიცილის თეორიას წარმოადგენს. სიცილი გათავისუფლების შედეგიცაა და მისი მამოძრავებელი ძალაც. სიცილს აქ საფუძვლად უდევს კარნავალური სიცილი, როგორც ამას მიხაილ ბახტინი აანალიზებს. კარნავალური სიცილი ასევე შეიცავს გროტესკს ანუ გროტესკულ რეალიზმს და გროტესკულ სხეულს, როგორც განსაზღვრავს ბახტინი. **პლუს, გროტესკის და გროტესკული სხეულის თეორიას მივყავართ ზოგიერთი ფემინისტური საკითხების მოკლე განხილვამდე, ვინის, როგორც ქალის, წინააღმდეგობასთან დაკავშირებით**. ამბოხი და გათავისუფლება სიცილისკენ მიმავალი გზაა, ამავე დროს, სიცილი მამოძრავებელი ძალაა თავისუფლების მისაღწევად. ამგვარად, **აბსურდს, კარნავალურ სიცილს და ფემინისტურ წინააღმდეგობას ეს საერთო საფუძველი აქვს, იმ ნებისმიერი სახის რელიგიური, ოფიციალური და მასკულინური ძალაუფლების და შიშის მიმართ დამოკიდებულების სახით, რომლებშიც ადამიანები არიან გამომწყვდეული.**

მე განვიხილავ ამ სამ კონცეფციას სიცილის რაკურსით, რომელიც მიჩნეულია, როგორც წინააღმდეგობა სიკვდილის და ძალაუფლების მიმართ.

4.1 ქალის ამბოხი, გათავისუფლება და სიცილი

„სიზიფეს მითი და სხვა ესეები“ ალბერ კამიუმ 1942 წელს დაწერა, მეორე მსოფლიო ომის დროს, როდესაც სემუელ ბეკეტი საფრანგეთში იყო და ასევე განიცდიდა ომის ზემოქმედებას. ორივე დიდ კატასტროფაში მოჰყვა, რომელიც თავს დაატყდა საფრანგეთს და მთელს ევროპას. მათ ნამუშევრებში უიმედობის კვალიც არაა, ისინი ძალაუფლებას, მორალს და შიშს ეწინააღმდეგება. რაც შეეხება *„სიზიფეს მითს“,* კამიუ ამბობს: *„...ეს წიგნი აცხადებს, რომ ნიჰილიზმის ფარგლებშიც კი, შესაძლებელია იპოვნო საშუალება უფრო შორს წასასვლელად, ნიჰილიზმში.“*[94] მან ასევე დაამატა, რომ ეს წიგნი აშკარა მოწოდებაა სიცოცხლის და შემოქმედებისკენ, უდაბნოს შუაგულშც კი. და ეს არაა დამთხვევა, რომ ბეკეტის ვინი ქალია, რომელიც წელამდე ჩამარხულია უდაბნოს მსგავს ადგილას. მისი მდგომარეობის მიუხედავად, ან იმის გამო, რომ ის აცნობიერებს, მაგრამ ეწინააღმდეგება მას, ის მოუწოდებს ყველა ადამიანს,

[94] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.3

იცხოვრონ სრული სისავსით და თითქოსდა *გასცდნენ შესაძლებლობის ფარგლებს,* როგორც ამბობს პინდაროსი.[95]

უდაბნო შესანიშნავი მეტაფორაა, რომელსაც ფილოსოფოსები და მწერლები იყენებენ მე-20 საუკუნეში ომის და ტერორის კატასტროფულ ატმოსფეროში ადამიანის არსებობის დასახასიათებლად. ეს ასევე ძალზე შთამბეჭდავი მეტაფორაა იმის საჩვენებლად, რომ ადამიანი არ კარგავს და არ უნდა დაკარგოს სიცოცხლის სურვილი ძალზე განადგურებულ და ძალზე უცხო გარემოშიც კი, ამიტომაც იყენებს ბეკეტი ამ მეტაფორას „*ბედნიერ დღეებში*"; ის ხაზს უსვამს სიცოცხლის წყურვილს ექსტრემალურ პირობებში, გროტესკულად. ეს ირონია, იცხოვრო მთელი გრძნობებით უდაბნოში, უცნაურად, არარეალისტურად, აბსურდულად ჟღერს. აბსურდულობას კამიუ შემდეგნაირად აღწერს:

"სამყარო, რომელიც შეიძლება აიხსნას თუნდაც ცუდად, ნაცნობი სამყაროა. თუმცა, მეორე მხრივ, სამყაროში, რომელშიც უცებ ქრება ილუზიები და სინათლე, ადამიანი თავს უცხოდ გრძნობს. ის სამუდამოდაა განდევნილი, რამდენადაც მოკლებულია დაკარგული სახლის ხსოვნას და აღთქმული მიწის მიღწევის იმედს. ეს განხეთქილება ადამიანსა და მის ცხოვრებას შორის, მსახიობსა და მის დეკორაციებს შორის, აბსურდულობის გრძნობას წარმოადგენს."[96]

ვინი, რომელიც გადაკარგულ ადგილასაა, მარტოა და ესაუბრება მხოლოდ თავისი გარდაცვლილი ქმრის აჩრდილს, დაკარგული სახლის ან ოდესღაც ბედნიერი ცხოვრების მოგონებებს მოკლებული:

"მეგონა...ჰო, ნამდვილად მეგონა რომ მარტო ჩემთვის ლაპარაკს ვისწავლიდი...საკუთარ თავთან ლაპარკს,როგორც უდაბნოში. მაგრამ არა,ვერ მოგართვით..."[97]

თუმცა, ის იბრძვის:

"შარლო! შარლო შასპო! თვალებს დავხუჭავ და კვლავ მუხლებზე აღმოვჩნდები იქ ბარინეფში, სახლის უკან, პატარა ბაღში, თეთრი აკაცის ჩრდილში. ჩრდილში. ოო ბედნიერების ეს მშვენიერი დღეები!"[98]

---

[95] სტრიქონი ძველი ბერძენი ლირიკული პოეტის, პინდაროსის ლექსიდან

[96] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.6

[97] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

ის სიცოცხლეს ქმნის, ამ გადაკარგულ, ველურ ადგილას. ის განდევნილია, შორს მისი სახლიდან, მაგრამ მაინც სურს შეიქმნას სახლი. აბსურდული სამყაროს კამიუსეული აღწერა, როგორც „*დაკარგული სახლის ხსოვნას და აღთქმული მიწის მიღწევის იმედს მოკლებულის*“ ნოსტალგიის კონცეფციას მოგვაგონებს, რომელიც ორი ბერძნული სიტყვისგან იწარმოება - *nostos*, რაც ნიშნავს „*სახლში დაბრუნებას*“ და *algia* - „მონატრებას“. ეს ნიშნავს სახლში დაბრუნების წადილს, რომელიც აღარ არსებობს, ან არც არასოდეს არსებობდა, როგორც აღვნიშნე წინა თავში. ის საზღვარზეა მის სურვილს და რეალობას შორის, რომელშიც მისი სურვილი ვერ შესრულდება. ეს აბსურდია. კამიუ ასევე ამბობს: „*ესაა განხეთქილება გონების სურვილს და სამყაროს იმედგაცრუებას შორის, ჩემი ნოსტალგია ან მარტოობა, ეს დანაწევრებული სამყარო და წინააღმდეგობა, რომელიც მათ აერთიანებს.*”[99] თუმცა, კამიუ არ რჩება ნოსტალგიაში, რამდენადაც ის ფიქრობს, რომ მოქმედება უფრო მნიშვნელოვანია. მოქმედების გარეშე ადამიანი რჩება მისი იმედების ან მოგონებების უძრავ სამყაროში. რაც შეეხება ვინის, ის აცნობიერებს, რომ მისი ბედნიერი მოგონებები წარსულს ჩაბარდა. თუმცა, ეს მას ხელს ვერ უშლის სავსე ცხოვრებით იცხოვროს. მას ახსოვს ის ბედნიერი დღეები და სურს იგრძნოს ბედნიერება ამ მოგონებების მეშვეობით, მაგრამ ის წარსულში არ რჩება. ის მხოლოდ წარსულს, აწმყოს და მომავალს შორის მოქმედებაშია, სურვილით შეირგოს ყველაფერი, რაც მას მიეცემა დარჩენილი სიცოცხლის მანძილზე. მისი მოგონებები ის მასალაა, რომელიც მის გრძნობებს ემსახურება. იგი გაუწყვეტლივ მოქმედებს; იბრძვის, რამდენადაც მისი კავშირი სიცოცხლესთან იმდენად ძლიერია, რომ კატასტროფული მდგომარეობაც კი ვერ ცვლის ამას, პირიქით, ეს კავშირი კიდევ უფრო ძლიერდება. რაც უფრო ღრმად ეფლობა მიწაში, მით უფრო დიდი წყურვილით ეჭიდება სიცოცხლეს. ეს მისი გადარჩენის ძალაა. კამიუ ამას ძალზე კარგად აღწერს: „*ადამიანი სიცოცხლეს ეჭიდება და ამაში არის რაღაც უფრო ძლიერი, ვიდრე სამყაროს მთელი სიბოროტე.*“[100]

მან კარგად იცის, რა მდგომარეობაშია. ბრმა როდია, მას ცხადად ესმის ყველაფერი. ის ფაქტი, რომ იგი არ საუბრობს ყოველდღიური რეალობის და მიწაში უფრო ღრმად ჩაფლობის შესახებ, არ ნიშნავს, რომ ის ამას უგულვებელყოფს, ის აღირებს ამას და მეტიც, სცილდება ამ აღიარების ფარგლებს, აღიარების, რომ სიცოცხლე აბსურდია, იმ მთელი უბედურების

---

[98] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[99] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.33

[100] Ibid, p.7

მიუხედავად, რომელიც მას ახლავს. იგი იღებს აბსურდს, ტანჯვასთან ერთად. ის არ გაურბის ამას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის ვერ იგრძნობდა ტკივილს, რამდენადაც აღიარება მტკივნეულია. კამიუ ამბობს: „*იმ მომენტიდან, როდესაც აბსურდულობას აღიარებენ, ის გრძნობად იქცევა, ყველაზე დამანგრეველ გძნობად. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, შეუძლია თუ არა ადამიანს იცხოვროს მისი გრძნობებით, შეუძლია თუ არა მიიღოს მათი კანონი, რომელიც წვავს გულს, ისინი მაშინვე ძლიერდება - აი ამაშია საქმე.*“[101]

ეს გრძნობა ნამდვილად წვავს ვინის გულს. ის მეომარივითაა, რომელიც ცდილობს გაერკვეს მის არსებობაში, სადაც გადაკარგულში, თითქოს ებრძოდეს ღმერთებს, რომლებმაც ის იქ მოისროლეს. იგი უკაცრიელ ადგილას მოხვედრილ ბედუინს ჰგავს, რომელიც მარტოობით იტანჯება, მაგრამ მთელი არსებით ეწინააღმდეგება ამას. გრძნობა მტკივნეული აღტაცებაა, ან ესაა გრძნობა, რომელიც ყველაზე დამანგრეველია, როგორც ამბობს კამიუ, ან „ტანჯვის პარადოქსული ექსტაზი“, როგორც აღწერდა ენდრიუ კ. კენედი. მან იცის, რომ აბსურდის მიღება და შესაბამისად ცხოვრება მტკივნეულია, მაგრამ ის მზადაა ამ ტკივილისთვის:“*…ჰოდა, ერთი დღეც არ გავა ისე, რომ რაიმე ფაქტმა, თუნდაც უმნიშვნელომ გონებრივად არ გამამდიდროს,მაგრამ ბევრი სიმწარე უნდა გამოსცადო.”*[102]

ეგზისტენციალისტების ვარაუდისგან განსხვავებით, კამიუს აბსურდულ სამყაროში არ არსებობს გამოსავალი. მისი აზრით, ის, რაც ეგზისტენციალისტებმა გააკეთეს, იყო გამოსავალის არსებობის ვარაუდი, იმის გაღმერთება, რაც მათ ანადგურებს და იმედის პოვნა იმაში, რაც მათ გააღატაკებს, და ეს იძულებითი იმედი რელიგიურია, ყველა მათგანისთვის. თუმცა, კამიუ ამბობს, რომ მარადისობის ტრამპლინთან შეხება იწვევს ადამიანის სიფხიზლესთან კავშირის გაწყვეტას. ამგვარად, იქმნება კომფორტის ზონა, ბრძოლა თავიდან აცილებულია და აბსურდი ქრება. კამიუს აბსურდის სამყაროში არ არის კომფორტი, მხოლოდ აბსურდის აღიარებაა, რასაც მოსდევს ბრძოლა. „*მეორე მხრივ, აბსურდის ადამიანი არ მისდევს ასეთ დონეებად დაყოფის პროცესს. ის აღიარებს ბრძოლას, აბსოლუტურად არ განაგდებს მიზეზს და იღებს ირაციონალურს.*”[103] ვინი ირჩევს ბრძოლას, თავის დამშვიდების ნაცვლად, ის ირჩევს იცხოვროს ირაციონალურად, იღებს რა რაციონალურად, რომ სიცოცხლე ირაციონალურია და ბუნდოვანი. ეს არჩევანის საკითხია. ამ მიმართულებით, ის ყოველდღიური რუტინითაა დაკავებული და

[101] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.16.

[102] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[103] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.25.

არასოდეს წყვეტს ლაპარაკს. ლაპარაკი და სიმღერა მისი ერთადერთი იარაღია მის ფიზიკურად შემოსაზღვრულ სამყაროში. ამ სამყაროში ის ეძებს საზღვრებს და ცდილობს ისარგებლოს ყველაფრით ამ საზღვრების ფარგლებში, დამწვარი გულით, და, როგორც კამიუ ამბობს, სურვილით, გამოიყენოს ყველაფერი, რაც მას მიეცა. როდესაც ის ამბობს *„ეს კიდევ ერთი ღვთიური დღეა“*, ეს არაა თავის დამშვიდება, ესაა ტკივილის ზღვარს მიღმა გადასვლა, აბსურდის შედეგად. ის უკვე სხვა მხარეზეა და უხმობს ადამიანებს თავის მხარეს. როდესაც ის ეკითხება ვილის:

“საცხოვრებლად აქეთ გადმოსვლას ხომ არ აპირებ? ცოტა ხნით მაინც? არა? აბა აქ შემთხვევით მოხვდი?”[104]

“იცი ხანდახან რა მესიზმრება, ვითომ სულ გადმობარგდი და სულ, სულ გიყურებ და გხედავ. როგორ გამოვიცვლებოდი, ვერ მიცნობდი. კარგი, არაუშავს.”[105]

ამგვარად, ის ეძახის მას საცხოვრებლად, საზღვრის მეორე მხარეს, მასთან. ლხინი, ის ამბობს... მის მხარეს ცხოვრება ნიშნავს ყოველდღიურ ლხინს, რამდენადაც უძლებ ტკივილს. ლხინის დღე ბედნიერი დღეა. მაგრამ ვილისთვის ძალზე გვიანაა, ან მას არასოდეს ჰქონია ეს სურვილი, რადგანაც მან გაქცევა ირჩია. ის ბნელ ორმოში ცხოვრობს და ერიდება მზის სინათლეს. რამდენადაც მზეზე მთელი დღის განმავლობაში დარჩენა მტანჯველია და მას არ სურს მიაღწიოს თავისუფლებას, დიდი განსაცდელის გახალახვის გზით. ეს უხილავი საზღვარი ყოფს მათ. ვინიმ თავისი არჩევანი გააკეთა. მიუხედავად იმისა, რომ დღითიდღე სულ უფრო და უფრო ღრმად ითრევს მას მიწა სიბნელისკენ, ის ირაციონალურად ადის ზემოთ. ესაა მისი თავისუფლება მოქმედებაში.

“*თუ აბსურდი დამიკარგავს სამუდამო თავისუფლების ყველა შესაძლებლობას, მეორე მხრივ ის აღმიდგენს და გამიძლიერებს მოქმედების თავისუფლებას. იმედის და მომავლის ასეთი დაკარგვა კაცის ბრძოლისუნარიანობის მატებას ნიშნავს.*”[106]

[104] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[105] Ibid.
[106] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.38.

მის ირაციონალურ მოგზაურობაში ის მაქსიმალურად იყენებს ყველაფერს, რის საშუალებასაც მას ფიზიკური მდგომარეობა აძლევს. იგი ყოველდღიურ საქმეებს აკეთებს, როგორცაა: კბილების გახეხვა, თმის დავარცხნა, გაზეთის კითხვა თუ მაკიაჟის კეთება. ის იმასაც კი კითხულობს, რაც კბილის ჯაგრისზე წერია. როდესაც აწმყო საკმარისი არაა, ის დროში გადაადგილდება და ბედნიერ მოგონებებს უბრუნდება, ყოველი წამის შესავსებად. ის ყოველ წამს ისეთი გრძნობით ცხოვრობს, თითქოს ეს მისი უკანასკნელი წამი იყოს, აფასებს ყოველ ამოსუნთქვას. მას სურს მაქსიმალურად იცხოვროს, როგორც კამიუ ამბობს: *„უნდა აღვნიშნო, რომ მნიშვნელობა აქვს არა საუკეთესო ცხოვრებას, არამედ მაქსიმალურ ცხოვრებას.“*[107] ზუსტად ისე, როგორც დონ ჟუანს უყვარს ქალები. მას არ აინტერესებს საუკეთესო სიყვარული, მას აინტერესებს მაქსიმალური სიყვარული, ყოველთვის ერთნაირი გატაცებით, მთელი მისი არსებით. რაც უფრო მეტად უყვარს, მით უფრო დიდია აბსურდი, ამბობს კამიუ. შემდეგ ის კითხულობს: *„რატომაა არსებითი, იშვიათად გიყვარდეს, იმისთვის, რომ გიყვარდეს ძალიან?“*[108] ვინი, მისი მაქსიმალური სიცოცხლით, ვერ ეტევა დედამიწაზე და ოცნებობს დაამსხვრიოს მის გარშემო საზღვრები: *“სულ უფრო და უფრო მეჩვენება, რომ.. იცი, ვილი, ასე მიჯაჭვული რო არ ვიყო··· ცაში ავფრინდებოდი..”*[109]

„გონებამ, როდესაც ის თავის საზღვრებს აღწევს, უნდა განსაჯოს და აირჩიოს დასკვნები. აი აქაა თვითმკვლელობა და პასუხი. გამოცდილება, რომელიც აქ თავს ახსენებს გონებას, დაიბადა უდაბნოში, რომელიც უკან არ უნდა მოვიტოვოთ“[110] - ამბობს კამიუ. ვინის უნდა ეფიქრა თვითმკვლელობის შესახებ, როდესაც მან მიაღწია გონების ზღვარს, მაგრამ, როგორც გითხარით, მან გააკეთა არჩევანი. და მაინც, მის ჩანთაში არის თოფი. ის მას ინახავს, ზუსტად, როგორც კამიუ უდაბნოს, რომელიც, მისი აზრით, არ უნდა მოვიტოვოთ უკან:

“შენღა მაკლდი! ბრაუნი,შე ძველო! ნუთუ ისე არ დამძიმდი რომ ჩანთის ფსკერზე ჩაიძირო ამ გადარჩენილ ვაზნებთან ერთად? ვერ მოგართვეს!...”[111]

---

[107] Ibid, p.40.

[108] Ibid, p.40.

[109] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[110] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.19.

[111] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

თვითკვლელობა კომფორტი იქნება, ის ამას გულისხმობს. მაგრამ შემდეგ აბსურდი გაქრება. სიცოცხლეს გამბედაობა სჭირება. მას ტკივილის მიღება სჭირდება. იმედის არარსებობა არ ნიშნავს უიმედობას; როგორც კი აღიარებ, რომ იმედი არ არის, გამოჩნდება გზა, რომელიც თავისუფლებასთან მიგიყვანს. აღიარება მიგიყვანს ბრძოლასთან, ბრძოლა კი გათავისუფლებასთან. ეს სინათლის სხივია სიბნელეში, ესაა ბედნიერი დღე, რომელიც დადგება. კამიუ ამბობს: *„მე უბრალოდ მსურს ცხადად დავინახო, ხვალ მობილიზებული იქნები, შენთვისაც და ჩემთვისაც ეს გათავისუფლება იქნება. ადამიანს არაფრის გაკეთება არ შეუძლია და მაინც, მას ყველაფრის გაკეთება შეუძლია.“*[112]

აღიარება, ბრძოლა და გათავისუფლება ადამიანის ამბოხების შედეგია. ვინის ამბოხი მისი მოქმედების თავისუფლებაა. კამიუ ამბობს: *„ასეთ ახალ დამოუკიდებლობას დროის მკაფიო ზღვარი აქვს, ისევე, როგორც ნებისმიერ მოქმედების თავისუფლებას. ეს არაა მარადისობის პირობა. მაგრამ ის თავისუფლების ილუზიის ადგილს იკავებს და ყოველივე ჩერდება სიკვდილით.“* [113] ის გარდამავალ ეტაპზეა, მისი გონების ამბოხსა და იმ სიბნელეს შორის, სადაც ის იბრძვის. პარადოქსი მას აბსურდულს ხდის, მას სჭირდება აბსურდი, რათა იგრძნოს, რომ ცოცხალია. თავის დამშვიდება ილუზიაა. მას სურს სიცხადე, რამდენადაც სიცხადე მას ტანჯვას აგრძნობინებს, მაგრამ, ამავე დროს, მას გამარჯვებაც მოაქვს. ის ამბობს: *„წმინდა ნათება უფსკრულიდან ამოფრქვეული!”*[114] მან მზე ახსენა, როგორც სინათლე. ის ეხვევა სიბნელეს, სინათლის მისაღწევად. სიბნელე უძირო ორმოა, სადაც ის ყოველწამს იძირება, სიზიფეს მსგავსად, რომელიც განწირული იყო გაუთავებლად აეტანა ქვა მთის მწვერვალზე, რომელიც უკან, საწყის წერტილში ვარდებოდა. მას მიჰქონდა ქვა და ამასთან იცოდა, რომ კვლავაც დაბრუნდებოდა და იმავე ქვის ატანა მოუწევდა. სიზიფეს შესახებ კამიუ ამბობს: *”იმ ქვის ყოველი ატომი, ღამით ავსილი მთის ყოველი მინერალური ნატეხი, თავისთავად, სამყაროს წარმოადგენს“*[115]. და განაგრძობს: *„იმ მომენტში, როდესაც ადამიანი უკან მოიხედავს და საკუთარ სიცოცხლეს გადახედავს, სიზიფე უბრუნდება თავის ლოდს, ამ მობრუნებაში იგი ხედავს, რომ ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მოქმედებები, რომლებიც მას ბედისწერად ექცა და რომელიც მან მოიმოქმედა, მის გონების თვალში ერთიანდება.“*[116] ანალოგიურად, ვინი, რომელსაც

[112] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.56.
[113] Ibid, p.39.
[114] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[115] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.78.
[116] Ibid, p.78.

მისჯილი აქვს ჩაიმარხოს მიწაში, ყოველდღე იმეორებს ერთსა და იმავეს, მის ფიზიკურად შემოსაღვრულ სამყაროში. ამის მიუხედავად, ის საშუალებას არ აძლევს სიკვდილის შიშს, გაანადგუროს მისი სიცოცხლე. ის იბრძვის, რაც შეუძლია და ქმნის საკუთარ ბედს, მისი მოქმედების თავისუფლების და წარმოსახვის მეშვეობით. ის გადაურჩება ქარიშხალს. ეს მისია. ეს ამბოხება მის ცხოვრებას ღირებულებას ანიჭებს. საპირისპიროდ, მისმა ქმარმა, უილიმ უკვე გააკეთა არჩევანი გაიქცეს, მაგრამ რაკი ის სიკვდილს გადაურჩა, სულ უფრო და უფრო ღრმად იძირება სიბნელეში. და მაინც, ვინი ხედავს განსხვავებულ სამყაროს იმავე სამყაროში. ისინი ორი, განსხვავებული ცხოვრებით ცხოვრობენ ერთსა და იმავე პირობებში.

„თავად ბრძოლა, სიმაღლის დასაპყრობად, საკმარისია იმისათვის, რომ ადამიანის გული აავსოს. შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ სიზიფე ბედნიერია“,[117] ამბობს კამიუ. ისე, როგორც უდაბნოს მეტაფორა, შემთხვევითი არაა, რომ ბეკეტმა თავისი პიესა ასე დაასათაურა: *„ბედნიერი დღეები“.* ის გამარჯვების სიმბოლოა, რომელიც ღამის ბნელ საათებში მოდის, აღიარების, ამბოხის და გათავისუფლების შემდეგ. *„ბედნიერება და აბსურდი ერთი და იმავე ნიადაგის ორი შვილია. ისინი განუყოფელია. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ბედნიერება აუცილებლად აბსურდიდან მოდის. ეს ხდება ისევე, როგორც აბსურდის გრძნობა გამომდინარეობს ბედნიერებიდან.“*[118]

ვინისთვის ტკივილის გარეშე ბედნიერება შეუძლებელია. ეს განადგურების და გადარჩენის ზეიმია, ენდრიუ კ. კენედის მიხედვით, რომელიც ასე ახასიათებს*“ „თითქოსდა დანტეს ჯოჯოხეთიდან ამოსული ფიგურაა, რომელიც უსასრულო ტანჯვის დათმენით, თავის პირად სამოთხეს ადიდებს“*[119] ან *„ტანჯვის პარადოქსული ექსტაზია“* და დასძენს: *„ვინის ირონიული ტრიუმფი მის მდგომარეობაზე ისევე ჟღერს, როგორც სასტიკი კოსმოსის სტოიკურად მიღება“.*[120] ეს ის მიღებაა, რასაც კამიუ აღიარებას უწოდებს. კენედის მიერ ნახსენები სასტიკი კოსმოსი აბსურდის, ადამიანს და მის ცხოვრებას შორის, მის სურვილს და სამყაროს რეალობას შორის განხეთქილების შედეგია. სისასტიკე ის სიბნელეა, რომელსაც უნდა მოეხვიო სინათლის მისაღწევად. სიბნელის და სინათლის, ოცნების და რეალობის, სურვილის და იმედგაცრუების გვერდიგვერდ ყოფნა და აღიარება განუყოფელია აბსურდისთვის. კამიუ ამბობს: *„მაგრამ ღამე უნდა შეხვდეს ღამეს,“ უპასუხოს მისტიკას და რეალობას. დიახ, მართლაც, მაგრამ არა იმ ღამეს, რომელიც იბადება დახუჭულ ქუთუთოებს ქვეშ, ადამიანის სურვილით -*

[117] Ibid, p.78.
[118] Ibid, p.77.
[119] Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, New York, 1989, p.77
[120] Ibid, p.77

სიბნელეს, შეუღწევად ღამეს, რომელსაც მოიხმობს გონება, რათა ჩაიძიროს მასში. თუ ღამეა, თუნდაც განწირულების, რომელიც ცხადი რჩება - პოლარული ღამე, გონების სიფხიზლე, სიცხადე ჩნდება, ალბათ ისეთი თეთრი, უზადო სიკაშკაშის, რომელშიც ყველა ობიექტი გამოჩნდება, ინტელექტის სინათლეზე."[121]

კამიუს სინათლე და სიბნელე ხვდება ბეკეტისას ვინიში, როდესაც ის მოგვიხმობს, გადავიდეთ საზღვარს და მასთან ერთად მივეგებოთ გათავისუფლებას და ბედნიერ დღეს:

"თუ ერთ მშვენიერ დღეს რაღაც გაურკვევლი მიზეზების გამო ტკივილის განცდას ვეღარ შევძლებთ, ისღა დაგვრჩენია, დავხუჭოთ თვალები და დაველოდოთ იმ დღის მოსვლას, ბედნიერი დღის, უსასრულო მთვარიანი ღამის გათენების შემდგომ. ო,როგორ მამშვიდებს ამ ბედნიერი დღის მოლოდინი."[122]

იგი პატივს მიაგებს ტკივილს, მაგრამ ასევე იძლევა სამოთხის ანუ ბედნიერი დღის ნიშნებს, ტანჯვის და ხანგრძლივი ღამის შემდეგ. ის გულისხმობს, რომ ღირს ლოდინი. ეს ბრძოლა ჭეშმარიტად ავსებს ვინის გულს. მაშასადამე, ვინი ბედნიერად უნდა წარმოვიდგინოთ.

შედეგად, კამიუ მიდის აბსურდის სამ შედეგამდე, რომლებიც უკვე განვიხილეთ: *„ამგვარად, მე ვიღებ აბსურდიდან სამ შედეგს, რომლებიცაა: ჩემი ამბოხი, ჩემი თავისუფლება და ჩემი გრძნობა".*[123] „ბედნიერ დღეებში" „ამბოხი" გულისხმობს სიკვდილის და მორალური კოდექსის შიშის და, ამგვარად, თვითმკვლელობის უარყოფას; თავისუფლება გულისხმობს შიშისგან და დოგმებისგან თავისუფლებას, გრძნობები კი - სიცოცხლის ყოველი წამის მთელი სისრულით შეგრძნებას. აბსურდი სიცოცხლის წესი და გამოცდილებაა. კიდევ ერთ განზომილებას დავუმატებ - ესაა სიცილი. სიცილი ჩნდება გათავისუფლების შედეგად და ამავე დროს, ის მამოძრავებელი ძალაა თავისუფლების მისაღწევად. მარტინ ესლინი ამბობს: *„ადვილი გადაწყვეტების, დამამშვიდებელი ილუზიების დაკარგვა შეიძლება მტკივნეული იყოს, მაგრამ ის გვიტოვებს თავისუფლების და შვების გრძნობას. და ამიტომაც, აბსურდის თეატრი, როგორც უკანასკნელი საშუალება, იწვევს არა ცრემლებსა და განწირულების გრძნობას, არამედ სიცილს და გათავისუფლებას".*[124] სიცილი გვათავისუფლებას. „ბედნიერ დღეებში" იუმორი ვინის უძლიერესი იარაღია. ეს მისი ელექსირია, რომელიც სურს სხვა ადამიანებსაც გაუზიაროს.

---

[121] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.43.

[122] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[123] Camus, Albert, *The Myth of Sisyphus and Other Essays*, Vintage Books, 1955, p.42.

[124] Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York, p.xxi

აბსურდის თეატრი არაა ერთადერთი, რომელიც იყენებს სიცილს, როგორც შიშის და ძალაუფლებისგან გათავისუფლების საშუალებას. სიცილის გამათავისუფლებელ ასპექტს სხვა თეორეტიკოსებიც განიხილავენ და განავრცობენ. ერთ-ერთი მათგანია მიხაილ ბახტინი. მისი ცნობილი კარნავალის კონცეფციის ორი მნიშვნელოვანი ასპექტია გროტესკი და სიცილი. მისი თქმით, *„შიში შეზღუდული გონების და სულელური სერიოზულობის უკიდურესი გამოხატულებაა, რასაც ამარცხებს სიცილი. სრული თავისუფლება შესაძლებელია მხოლოდ სამყაროში, რომელშიც სრულიად არ არის შიში.“*[125] შიშისგან თავისუფალი ეს სამყარო წარმოადგენს ყოველივე იმის წინააღმდეგ ამბოხის შედეგს, რაც ამწყვდევს ადამიანებს.

ჩემი აზრით, კამიუს აბსურდის კონცეფცია და ბახტინის კარნავალური სიცილის და გროტესკის კონცეფცია გვთავაზობენ სიცოცხლის ხელოვნებას, ანუ სახელმძღვანელოს ბედნიერებისთვის, სიკვდილის შიშის და რელიგიური თუ ოფიციალური ძალაუფლების შიშის საწინააღმდეგოდ. ჩემი აზრით, ყველა ამ კონცეფციის მოტივაცია გამომდინარეობს მორალიდან და სურვილიდან, დაიმორჩილო ყველა ადამიანისთვის დამახასიათებელი შიში. შესაბამისად, მსურს იმის ჩვენება, რომ პიესა *„ბედნიერი დღეები“* ამის კარგ მაგალითს წარმოადგენს.

მიხაილ ბახტნმა შეიმუშავა კარნავალის კონცეფცია შუა საუკუნეების ხალხურ კულტურაზე დაყრდნობით და ის ასევე ლიტერატურული ფორმითაც გამოიყენება. მსურს ხაზი გავუსვა კარნავალის ორ ასპექტს: პირველია კარნავალური სიცილი, მეორე - გროტესკი, მათ შორის, გროტესკული სახეები და გროტესკული სახეების ხედვა ქალის პოზიციიდან.

ბახტინის მიხედვით, ყველა შუასაუკუნეობრივ რიტუალს და კარნავალს, რომლებსაც სიცილი უდევს საფუძვლად, გარკვეული მკაფიო მახასიათებლები გააჩნია. პირველ რიგში, ისინი მკაცრად გამოირჩევა რელიგიური, ოფიციალური, ფეოდალური და პოლიტიკური ფორმებისგან. ამით ისინი სთავაზობდნენ ალტერნატიულ სამყაროს და გამოცდილებას, რომლებიც სცილდებოდა ყოველგვარი წესების და შეზღუდვების ფარგლებს. *„ისინი გვთავაზობდნენ სამყაროს, ადამიანის და ადამიანური ურთიერთობების სრულიად განსხვავებულ, არაოფიციალურ, ზე-საეკლესიო და ზე-პოლიტიკურ ხედვას; ისინი ქმნიდნენ მეორე სამყაროს და მეორე სიცოცხლეს, ოფიციოზის ფარგლებს გარეთ...“*[126] სამყაროს ეს ორმაგი ასპექტი კარნავალის ყველა ფორმაში არსებობს. შესაბამისად, ბახტინი კარნავალს განსაზღვრავს შემდეგნაირად: *„ამგვარად, კარნავალი არის ადამიანების მეორე სიცოცხლე, რომელიც ორგანიზებულია*

[125] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.47.
[126] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.5-6.

სიცილის საფუძველზე. ეს სადღესასწაულო სიცოცხლეა."[127] ამგვარად, ესაა ალტერნატიული, დროებითი და ლიმინალური სამყარო, რომლესაც საკუთარი წესები აქვს. ახლა შევხედოთ „ბედნიერ დღეებს" ამ პერსპექტივიდან: არის ორი გმირი, რომლებიც ერთსა და იმავე პირობებში არიან. ისინი ცხოვრობენ უდაბნოს მსგავს ადგილას და გადარჩებიან მათი შეზღუდული ფიზიკური შესაძლებლობებით. ვინი წელამდე ჩამარხულია და არ შეუძლია გადაადგილება. ვილის შეუძლია გადაადგილება, მაგრამ მხოლოდ ცოცვით. ის კი ამჯობინებს ბნელ სოროში ცხოვრებას. ბეკეტმა დახატა გმირები, რომლებიც ერთმანეთთან კონტრასტს ქმნიან, იმის საჩვენებლად, რომ ადამიანზე და მის ხედვაზეა დამოკიდებული, იცხოვრებს თუ არა ის სავსე ცხოვრებით, მდგომარეობის მიუხედავად. ვილი არაფერს აკეთებს, მისი ცხოვრების გასაუმჯობესებლად, არ გააჩნია რაიმე მოტივაცია და მისწრაფება იცხოვროს, ხოლო ვინი ყველანაირად ცდილობს იცხოვროს და ებრძვის ყველაფერს, რაც მას ხელს უშლის. მისი მისწრაფება, კამიუს განსაზღვრებით, საზრდოობს ყველაფრით, რასაც იგი ამბობს ან ეხება. წარმოსახვა და ოცნებები ეხმარება მას შექმნას ალტერნატიული სიცოცხლე, რომელშიც მას შეუძლია იმოგზაუროს წარსულში, აწმყოსა და მომავალში, მთელი მისი მოთამაშე ხასიათით. ეს იმის შედეგია, რომ მან მიიღო ოფიციალური სიცოცხლის და სიკვდილის სერიოზულობა, მაგრამ, ამავე დროს, სურს გარდაქმნას ეს. ისევე, როგორც აბსურდში, მას სურს გათავისუფლდეს რეალობის შეზღუდვებისგან, რათა იპოვნოს მეორე რეალობა, სადაც ის სრულიად თავისუფალია. მას სურს ცხოვრება ლხენით, კარნავალის სულით, რომელსაც ის ითავისებს. შესაძლოა მას არა აქვს ფეხები, რომლებიც ამ ფიზიკური მდგომარეობიდან გამოიყვანს, მაგრამ მას გააჩნია წარმოსახვა ალტერნატიული ცხოვრებისთვის. ფრიდა კალოს ციტატა კარგად აღწერს მის სიტუაციას: *„რისთვის მჭირდება ფეხები, თუკი ფრთები მაქვს საფრენად."* ამგვარად, ის არსებობს ერთდროულად ორ სამყაროში, რომელთაგან ერთ-ერთში მას ყველაფერი შეუძლია.

ორ გმირს შორის განსხვავება მხოლოდ მათ პიროვნულ თვისებებს არ შეეხება, ის მათ მდებარეობასაც გულისხმობს. ისინი იმგვარად არიან განთავსებული, რომ არ შეუძლიათ ერთმანეთის შეხება. მეტიც, ვინის არ შეუძლია მისი დანახვა. როდესაც სთხოვს ვილის მის მხარეს გადმოსვლას და მასთან ცხოვრებას, მას უკვე გავლებული აქვს მისი ლხინის სამყაროს საზღვრები. იგი მიდი-მოდის ორ სამყაროს შორის. რეალობას და სიცხადეს ის უკან ვერ მოიტოვებს, რამდენადაც ისინი მეორე ცხოვრების შექმნის ძირითად მიზეზს წარმოადგენს. სიზიფეს ლოდის და მისი თოფის მსგავსად, ეს რეალობა უბიძგებს მას ალტერნატიულ რეალობაში. ბახტინი ვარაუდობს: *„კარნავალი ზეიმობს არსებული სინამდვილისგან და*

[127] Ibid.p.8.

დადგენილი წესრიგისგან დროებით გათავისუფლებას"[128]. ამას გარდა, როდესაც სთხოვს ვილის, გადმოვიდეს მის მხარეს, ის იყენებს სიტყვას „ლხინი", რომელიც შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას, როგორც მითითება მიწის სადღესასწაულო ასპექტზე. რამდენადაც ამით ის ყოველ წამს რიტუალად აქცევს. იწყებს რა ყოველ დღეს სუფთა სიხარულით, ის ასრულებს მის ყოველდღიურ საქმეებს, როგორიცაა კბილების გახეხვა, თმის დავარცხნა, სარკეში ჩახედვა, ტუჩსაცხის წასმა და ა.შ. ცერემონიულად და ყოველი წვრილმანი დეტალის მიმართ ყურადღებით. თუმცა, მას არა აქვს რაიმე იმედი ვილისთან დაკავშირებით, მისი აზრით, ის უკვე მკვდარია.

"საბრალო ვილი, გემოვნება არ აქვს, საერთოდ ცხოვრებაში მიზანი არ აქვს..."[129]

ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი შეიცოდოთ იმის გამო, რომ მისი ყოველდღიური საქმიანობა მხოლოდ ისაა, რასთანაც შეხება შეუძლია. პირიქით, ის აღტაცებასაც იმსახურებს, რამდენადაც ძალზე მამაცია, შეუძლია ყოველი მომენტი და ყოველი უმცირესი დეტალი ჯადოსნურად აქციოს იმ მწირი რესურსებით, რაც მას გააჩნია. ის აიძულებს ადამიანებს გაკვირვებით შეხედონ ყოველ ამ მარტივ მოქმედებას, თითქოს ის ჯადოსნური იყოს. ეს ცერემონიული ასპექტი ასევე აშკარად ჩანს მისი დილის ფრაზიდან "*კიდევ ერთი ღვთაებრივი დღე*"[130], რაც გაცილებით უფრო მეტს გულისხმობს. მისთვის ძვირფასია თითოეული წამი - დილიდან ღამემდე. ის თავს არ იტყუებს. ეს არაა თავის დამშვიდება, ეს სიცოცხლის ჭეშმარიტი ზეიმია.

კარნავალის დუალური ასპექტი, სახელდობრ, უტოპიური იდეალის და არსებული სინამდვილის შერწყმა შეესაბამება „*ბედნიერი დღეების*" დუალობას. ხოლო უკიდურესობები მას გროტესკად აქცევს, რასაც შემდგომში განვიხილავთ. სიზმარი და რეალობა, ღამე და დღე, სინათლე და სიბნელე ან დარდი და შვება, წარსული და აწმყო თანაარსებობს. ყველაფერი მყიფეა. რაღაც შეიძლება მოხდეს ან შეიძლება არც მოხდეს. „*კარნავალის იდიომის ყველა სიმბოლო ცვლილებების და განახლების პათოსით, არსებული სინამდვილის და ძალაუფლების მხიარული ფარდობითობითაა სავსე. აქ დამახასიათებელ ლოგიკას ვპოულობთ, „გადაბრუნებულის", „ბრუნვის", ზემოდან ქვემოთ და წინიდან უკან უწყვეტი გადაადგილების ლოგიკას*".[131] ყველაფერი ფარდობითი და ცვალებადია. ჩვენ არ ვიცით ვინის ასაკი, არ ვიცით,

[128] Ibid.p.10.

[129] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[130] Ibid.

[131] Ibid, p.11.

როგორ დასრულდება ეს სიტუაცია. ჩვენ არ ვიცით მისი პირადი ამბები. მისი ამბავი ნებისმიერი ადამიანის ამბავი შეიძლება იყოს. ჩვენ მხოლოდ მისი ცხოვრების ფრაგმენტებს გვიჩვენებენ. ის შეიძლება ძალზე ახალგაზრდა ან ბებერი იყოს. მას შეუძლია გააკეთოს ნებისმიერი რამ ან არ გააკეთოს არაფერი. თუმცა, ჩვენ არ გვაინტერესებს ვინის პირადი ისტორია, რამდენადაც ის ასახავს ყველა ადამიანის კოლექტიურ ცნობიერებას. აქ რაც ხდება, მის მიერ თამაშის ელემენტების გამოყენებას წარმოადგენს, მისი მდგომარეობების ფარდობითობასთან ერთად. ყველა და ყველაფერი სცენაზე და მის გონებაში მის თამაშს ემსახურება. ანუ, სხვა სიტყვებით, იგი იყენებს ყველაფერს, როგორც თამაშის ელემენტს. თითქმის ყოველ წამს ერთი განწყობიდან მეორეზე, ერთი თემიდან მეორეზე გადადის. ის იღებს ნებისმიერ ობიექტს და მას სხვა ობიექტად გადააქცევს ან ერთ ჩვეულებრივ ობიექტს ის მოგონებებში გადაჰყავს. ერთი ტუჩსაცხი მას პირველ კოცნას მოაგონებს და ამას დაუყოვნებლივ მოჰყვება მისი პირველი კოცნის ამბავი. ჩვენ არ ვიცით, ეს ამბავი სიმართლეა თუ არა. შეიძლება მან ეს უბრალოდ გამოიგონა. ჩვენ ეს არ გვაინტერესებს. ის მთხრობელია და მოთამაშე. ეს თამაშის ინსტინქტი მისი გადარჩენის საშუალებაა და ეს უკიდურესობები „ბედნიერი დღეების“ თამაშის ელემენტს განასახიერებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ჰოლანდიელმა ისტორიკოსმა, იოჰან ჰეიზინგამ გამოაქვეყნა „*Homo Ludens*“ [*„მოთამაშე ადამიანი“*] მეორე მსოფლიო ომის დროს, როგორც ბეკეტის, კამიუს და ბახტინის თანამედროვემ. ჩემი აზრით, მათ შორის საერთოა ადამიანის მდგომარეობის გადაფასება ცივილიზაციის ისტორიასთან მიმართებაში, რაც მნიშვნელოვანი საკითხი გახდა, განსაკუთრებით ადამიანებზე ომის დამანგრეველი ზემოქმედების შემდეგ, რამაც აუთენტური მიდგომა მოიტანა, სიკვდილის და ძალაუფლების საწინააღმდეგოდ, რაც ადამიანების ფესვებსა და არქეტიპებთან მივყავართ. როგორც ჰეიზინგა ამბობს „*რაც უფრო რთული, მრავალფეროვანი და გადატვირთული ხდება ცივილიზაცია, ხოლო წარმოების მეთოდები და სოციალური ცხოვრება - უფრო დახვეწილად ორგანიზებული, ძველი კულტურული ნიადაგი თანდათანობით იფარება იდეების, აზროვნების და ცოდნის სისტემების, დოქტრინების, წესების, მორალის და წეს-ჩვეულებების ფენით, რომლებმაც დაკარგეს ყოველგვარი კავშირი თამაშთან* “[132], მისი თანამედროვე, ბახტინი, რომლის აზრითაც, ბურჟუაზიის განვითარებასთან ერთად ადამიანებმა დაკარგეს იუმორის გამაჯანსაღებელი ძალა და სერიოზულობა უფრო მნიშვნელოვანი გახდა, ხაზს უსვამს სიცილის მნიშვნელობას: „*სამყაროს ზოგიერთი არსებითი ასპექტი მისაღები ხდება მხოლოდ სიცილით*“[133] და ბახტინი კვლავ გვასწავლის თამაშს, როგორც ვინი, ყველაზე მძიმე

[132] Huizinga, Johan, Homo Ludens, Ayrıntı Yayınları, 2017, p.56.
[133] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.66.

გარემოებებშიც კი, პლუს, კამიუ გვაძლევს ბედნიერების გასაღებს, შიშის და სიკვდილის საწინააღმდეგოდ. ჰეიზინგა განიხილავდა თამაშს, როგორც ჰუმანურობის უპირველეს იმპულსს, რომელმაც თავის სიმაღლეს რენესანსის დროს მიაღწია: *„რენესანსის მთელი გონებრივი დამოკიდებულება თამაშის დამოკიდებულება იყო.“*[134] რენესანსის ჰეიზინგასეული თამაშის სახე კიდევ უფრო დახვეწა რუსმა ლიტერატორმა და მეცნიერმა მიხაილ ბახტინმა, მან შენიშნა, რომ სიცილი ათავისუფლებს შიშისგან, რომელიც ადამიანებში ათასობით წლების განმავლობაში ვითარდებოდა: საკრალურის, აკრძალვების, წარსულის, ძალაუფლების შიშისგან. ამ თვალსაზრისით, ვინი გვთავაზობს სიცოცხლის ხელოვნებას, თანამედროვე ადამიანისთვის, რომელიც იზოლირებული, ინდივიდუალიზებული და გათიშულია მისი ფესვებისგან და კოლექტიური სულისგან.

„ადამიანმა უნდა იცხოვროს ისე, თითქოს თამაშობს, ითამაშოს გარკვეული თამაშები, შესწიროს მსხვერპლი, იმღეროს და იცეკვოს და შემდეგ ადამიანი შესძლებს გული მოულბოს ღმერთებს, დაიცვას თავი მტრებისგან და გაიმარჯვოს შეჯიბრში“ [135] - ამბობს ჰეიზინგა. თამაშის ელემენტი კარნავალის სულის არსს წარმოადგენს. მრავალრიცხოვანი პაროდიები და შარჟები, დამცირება, პროფანაცია, კომიკური კორონაცია და გვირგვინის მოხსნა - ეს მხოლოდ ზოგიერთი ფორმაა, რომლებიც კარნავალში გამოიყენება. ბახტინი ამბობს, ასევე, რომ კარნავალი ცხოვრებას და ხელოვნებას შორის საზღვარზეა და, ფაქტობრივად, ის თავად ცხოვრებაა, რომელიც თამაშის გარკვეულ სახესთანაა მისადაგებული. ვინი ცეკვავს და მღერის და თითოეულ წამს რიტუალად აქცევს. ის ყვება ამბებს ან ამბის ფრაგმენტებს მისი ბავშვობიდან, მოზარდობიდან, ის იხსენებს სხვა შეყვარებულებს და როგორ სთხოვა ხელი ვილიმ, გვიზიარებს სასაცილო დიალოგს ერთ წყვილს შორის, რომელიც მან უდაბნოს შუაგულში ნახა. ეს შეიძლება თავად ვინი და ვილი იყვნენ, მაგრამ ჩვენ არ გაგვაჩნია საკმარისი მინიშნებები. როდესაც ის ამბებს ყვება, ის ასრულებს როლებს და საკუთარ თავს მისი ისტორიების გმირებთან აიგივებს. ამდენად, ესაა პიესა პიესაში. მეორე სათამაშო სიტუაცია შეესაბამება მეორე ცხოვრებას, რომელსაც კარნავალი ქმნის. ის ქმნის საკუთარ კარნავალურ სამყაროს, თამაშსა და სიცილზე დაყრდნობით. ვინისთვის ცხოვრება თამაშია.

ჩვენ განვიხილეთ კარნავალის კონცეფციის ძირითადი მახასიათებლები. ახლა უფრო დეტალურად განვიხილოთ კარნავალური სიცილი, რომელიც კარნავალის საფუძველს წარმოადგენს.

[134] Huizinga, Johan, Homo Ludens, Ayrıntı Yayınları, 2017, p.34.
[135] Ibid, p.44.

სიცილის თეორიაში მიღებული საერთო შეხედულების მიხედვით, ის, რაც არსებითი და მნიშვნელოვანია, არ შეიძლება კომიკური იყოს. ის დავიდა მდაბალ ჟანრებამდე და განიხილებოდა, როგორც მსუბუქი გართობა. ხოლო კარნავალის სხვა ელემენტი, რომელიც ადრე ვახსენე, სახელდობრ, გროტესკი, ბახტინის თქმით, აღარ განირჩეოდა კარნავალისგან თუ ხალხის სიცილისგან. ამდენად, სიცილის მოგზაურობა ეპოქებში შეიძლება ასევე განიხილებოდეს, როგორც გროტესკის მოგზაურობა. ამგვარად, კარნავალური სიცილი და გროტესკი, რომლებმაც დაკარგეს მნიშვნელობა 17-ე საუკუნიდან, 19-ე საუკუნეში კვლავ წინ გამოდიან. თუმცა, ბახტინი ამტკიცებს, რომ 19-ე საუკუნის და მომდევნო პერიოდის გროტესკის და სიცილის თეორიას აკლია მისი კარნავალური არსი. ამგვარად, რაბლეს და მისი სამყაროს კვლევა წარმოადგენს მის მცდელობას, კვლავ გაეცოცხლებინა ეს დავიწყებული მაცოცხლებელი და საყოველთაო პრინციპი. შესაბამისად, მართალია „ბედნიერი დღეები“ 20-ე საუკუნის პიესაა, ჩემი მიზანია მასში წარმოვაჩინო კარნავალური სიცილის და გროტესკის მახასიათებლები.

ბახტინი აღნიშნავს, რომ ლიტერატურაში სიცილი ცნებაა, რომელსაც ყველაზე ნაკლებად განიხილავენ. კარნავალური სიცილი, რომელსაც ის ეხება, უმთავრესად ეყრდნობა შუა საუკუნეების და რენესანსის სიცილს, რომელიც აღწერილია, როგორც ღრმად ფილოსოფიური, უნივერსალური და პოზიტიური. ამ კარნავალის სიცილის უდიდესი წარმომადგენლები იყვნენ რაბლე, სერვანტესი და შექსპირი. ასეთი სიცილის ფესვების განხილვისას ის გვაძლევს სამ უძველეს წყაროს, რომელზეც აგებულია რენესანსის სიცილი. პირველია ჰიპოკრატეს სწავლება სიცილის სამკურნალო ზემოქმედების შესახებ და ჰიპოკრატული რომანი, რომელიც შეეხებოდა დემოკრიტეს სიგიჟეს. ამ რომანში დემოკრიტეს სიცილს ფილოსოფიური ხასიათი აქვს, ის შეეხება ადამიანის სიცოცხლეს, მის ამაო შიშებს და იმედებს, რომლებიც ღმერთებთან და სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლესთანაა დაკავშირებული. რომანში დემოკრიტე ხაზს უსვამს სიცილის სულიერ და გამომაფხიზლებელ ძალას. მეორე წყაროა არისტოტელეს ცნობილი ფორმულა. „*ყველა არსებას შორის მხოლოდ ადამიანია დაჯილდოებული სიცილის უნარით*“. სიცილი განიხილება, როგორც ადამიანის უმაღლესი სულიერი უპირატესობა, რომელიც მიუწვდომელია სხვა ცოცხალი არსებებისთვის. არისტოტელეს მიხედვით, ბავშვი არ იცინის, მისი დაბადებიდან მეორმოცე დღემდე; მხოლოდ ამ მომენტიდან იქცევა ის ადამიანად. ასევე ამბობენ, რომ მხოლოდ ზოროასტრიელები იწყებდნენ სიცილს დაბადებისთანავე; ეს განიხილებოდა, როგორც ღვთიური სიბრძნის ნიშანი.[136] და ბოლოს, მესამე იყო ლუკიანე და მისი მენიპოსის სახე, სადაც სიცილი დაკავშირებული იყო მიწისქვეშა სამყაროსთან და სიკვდილთან,

[136] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.35.

სულისა და სიტყვის თავისუფლებასთან. სამივე წყაროში სიცილი განიხილება, როგორც ფილოსოფიური და მაკურნებელი უნივერსალური პრინციპი. მხოლოდ რენესანსის დროს სიცილი განიხილებოდა დიდი ლიტერატურის და მაღალი იდეოლოგიის ფარგლებში. თუმცა, ბახტინი ამბობს, რომ 17-ე საუკუნიდან სიცილმა დაკარგა მისი რეგენერაციული და მაკურნებელი ძალა. ის აღარ განიხილებოდა უნივერსალურ და ფილოსოფიურ კატეგორიად. ის, რაც მნიშვნელოვანი და არსებითია, არ შეიძლება კომიკური იყოს. ის დავიდა მდაბალ ჟანრებამდე და განიხილებოდა, როგორც მსუბუქი გართობა. ხოლო კარნავალის სხვა ელემენტი, რომელიც ადრე ვახსენე, სახელდობრ, გროტესკი, ისინი აღარ განირჩეოდა. სიცილის მოგზაურობა ეპოქებში შეიძლება ასევე განიხილებოდეს, როგორც გროტესკის მოგზაურობა. კარნავალური სიცილი და გროტესკი, რომელმაც დაკარგა მნიშვნელობა, კვლავ ამოდიან 19-ე საუკუნეში. თუმცა, ბახტინი ამტკიცებს, რომ 19-ე საუკუნის და მომდევნო პერიოდის გროტესკის და სიცილის თეორიას აკლია მისი კარნავალური არსი. ამგვარად, რაბლეს და მისი სამყაროს კვლევა წარმოადგენს მის მცდელობას, კვლავ გაეცოცხლებინა დავიწყებული სიცილი. შესაბამისად, მართალია „ბედნიერი დღეები“ მეოცე საუკუნის პიესაა, ჩემი მიზანია წარმოვაჩინო ასეთი კარნავალური სიცილისა და გროტესკის მახასიათებლები ამ პიესაში.

პირველ რიგში, კარნავალის სიცილი ყველა ადამიანის სიცილია და ამგვარად, მას საყოველთაო ასპექტი გააჩნია. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ვინი შეიძლებოდა ნებისმიერი ადამიანი ყოფილიყო, მას ყველა ადამიანისთვის საერთო ძირითად საზრუნავს და სადარდელს იზიარებდა. სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლე და მორალურობის ფაქტი მთავარი ადამიანური გამოცანაა, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე აკვირდებიან. რამდენადაც ის შეეხება სიცოცხლის და სიკვდილის ეგზისტენციალურ საკითხებს, ის იხსენებს მითიურ პერსონაჟს - ბედუინს ველურ ადგილას, რომელიც მის შეკითხვებს გზავნის უსასრულო სამყაროში. მისი შეკითხვები ყველას შეკითხვებია. თუმცა, ის არამარტო სვამს შეკითხვებს და პასუხებს ელოდება. მოცემულ ფაქტებზე დაყრდნობით და სამყაროს რეალობასა და სიცხადეში, რომელიც წარმოუდგება ადამიანებს, ის ქმნის საკუთარ პასუხს, ანუ დამოკიდებულებას. ამით ის სცილდება სერიოზულობის ფარგლებს და აღწევს სამყაროს, რომელიც არის მხიარული, გადარეული და ცელქი, სადაც მას შეუძლია განახორციელოს თავისი მისწრაფება და იცხოვროს სავსე ცხოვრებით. ეს სამყარო, ოფიციალური სერიოზულობის ნაცვლად აგებულია სიცილზე, როგორც კარნავალი. ამგვარად, ვინის სიცილი მიმართულია ყველა ადამიანის და სამყაროსკენ, ისევე, როგორც მის შეკითხვებს სვამს ყველა. „*სიცილი ისევე საყოველთაო იყო, როგორც*

სერიოზულობა. ის მიმართული იყო მთელი სამყაროსკენ, ისტორიისკენ, ყველა საზოგადოებისკენ, იდეოლოგიისკენ. ის მთელი სამყაროს სადღესასწაულო ასპექტი, მის ყველა ელემენტში, სამყაროს მეორედ გამოვლინება თამაშსა და სიცილში"[137]. აქ სერიოზულობა და სიცილი ერთი და იმავე ობიექტისკენაა მიმართული. ამას გარდა, სამყაროს ეს ორი ასპექტი ერთდროულად არსებობს ვინის ცნობიერებაში. ანალოგიურად, შუა საუკუნეების ადამიანებს სამყაროს ასეთივე დუალური გაგება ჰქონდათ, ბახტინის მიხედვით. სიცილის საყოველთაო ხასიათის გარდა, მას ასევე გააჩნია უტოპიური მახასიათებელი. ბახტინს შეეძლო დაემტკიცებინა, რომ შესაძლებელია შეიქმნას ახალი, მუდმივი სამყარო, თავისუფლებისა და სიცილის საფუძველზე, ყოველგვარი შიშისა და დათრგუნვის გარეშე. თუმცა, უტოპიის შესახებ მსჯელობა სცილდება ჩვენი ნაშრომის ფარგლებს. ამ სიცილის კიდევ ერთი მახასიათებელია ისიც, რომ ის ასევე მიმართულია იმ ადამიანისკენ, რომელიც იცინის, თანამედროვე, 20-ე საუკუნის სატირიკოსისგან განსხვავებით, რომელიც საკუთარ თავს უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე სიცილის ობიექტს. რაც შეეხება ვინის, ის თავადაც არის სიცილის ობიექტი. ის არის ადამიანი, რომელზეც იცინიან და რომელიც იცინის. ის თავად დასცინის საკუთარ თავს. ერთ ისტორიაში, რომელსაც ის იმეორებს პირველ და მეორე აქტებში, ეს ძალზე აშკარად ჩანს. ის ყვება წყვილის შესახებ, რომლებიც ხედავენ წელამდე ჩაფლულ ვინის უდაბნოში. შემდეგ ისინი ერთმანეთს ძალზე კომიკურად ესაუბრებიან ამ ვინის უხერხული მდგომარეობის შესახებ. კაცი კითხულობს, თუ როგორ მოხვდა ის ამ ადგილას და რატომ არ აკეთებს მისი ქმარი არაფერს, მის აქედან წასაყვანად:

"ნეტავ აქ რას აკეთებსო, ვის დაჭირდაო მისი ძუძუებამდე გაუთლელი ხეპრე სისხლიან მიწაში ჩაფლობაო, რა აზრი აქვსო, ნეტავ აზრი თუ აქვსო და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ სამწუხაროდო.. -უპასუხა ქალმა- რატომ სამწუხაროდო? რას ნიშნავს შენი სამწუხაროდო? და შენ, ქალი ეუბნება, შენ თვითონ რამეს ნიშნავ? შენ თვითონ რამეს წარმოადგენ? შემდგარხარ ამ ბებერ ოჩოფეხებზე, ამოგიჩრია დაკონსერვებული ნეხვითა და დახეული საცვლებით გაძეძგილი ჩანთა და დამათრევ წინ და უკან ამ საძაგელ, გაპარტახებულ უდაბნოში."[138]

ფაქტობრივად, ეს წყვილი თავად ვინი და ვილი არიან. ის საკუთარ თავს ვილის ნაცვლად აყენებს, რაც თხრობის და იუმორის ელემენტია; ის საკუთარ თავს და ვილის გარედან უყურებს.

[137] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.84.

[138] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

უფრო ყურადღებით, ის შეისწავლის ობიექტის გარე შემოწერილობას და შემდეგ შიგნით იხედება და თამაშობს ამით. მან იცის, რა უხერხულია მათი მდგომარეობა. ამისგან დრამის შექმნის ნაცვლად ის ირჩევს გათავისუფლებას, ყოველივე ამის იუმორის ობიექტად ქცევის გზით. ამ ისტორიაში მისი მდგომარეობის სერიოზულობა და კომიკური ასპექტები ერთიანდება. ის, რაც სერიოზულია, გარდაიქმნება იმად, რაც კომიკურია, იმ პირის მიერ, რომელიც თავადაა იუმორის ობიექტიც და სუბიექტიც. *„სიცილს გააჩნია შესანიშნავი უნარი, ახლოს მოიტანოს ობიექტი, შემოიტანოს ის კონტაქტის ზონაში, სადაც შეიძლება მისი ხელით შეხება, ყველა მხრიდან, ამოტრიალება, გადაბრუნება, ზემოდან და ქვემოდან შეხედვა, მისი გარსის შემოცლა, მის ცენტრში ჩახედვა, მასში ეჭვის შეტანა, დაშლა, გაშიშვლება და გამოჩენა, მისი თავისუფლად გასინჯვა და მასზე ექსპერიმენტირება. სიცილი შლის შიშსა და პიეტეტს ობიექტის მიმართ, სამყაროს მიმართ, გარდაქმნის რა მას ახლო კონტაქტის ობიექტად და ამგვარად, ქმნის ნიადაგს მისი აბსოლუტურად თავისუფლად შესწავლისთვის. სიცილი სასიცოცხლო ფაქტორია, უშიშრობის წინაპირობისთვის, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა სამყაროს მიმართ რეალისტური მიდგომა”*[139] აღნიშნავს ბახტინი. იუმორი შესაძლებლობას გვაძლევს ახლებურად დავინახოთ ობიექტი, დავამსხვრიოთ ის, დავშალოთ ნაწილებად და შემდეგ ახლიდან შევხედოთ. ეს სიცილის რეგენერაციული ძალაა.

სიცილის კიდევ ერთი ასპექტია მისი ბუნდოვანება და ამბივალენტობა. ბახტინი ამბობს: *„ეს სიცილი ამბივალენტურია: ის მხიარულია, ტრიუმფალური და ამავე დროს, დამცინავი. ის იღებს და უარყოფს, მარხავს და აცოცხლებს.”*[140] ამგვარად, კარნავალის სიცილი მხოლოდ ნეგატიური არ არის. ის ერთდროულად უარყოფს და იღებს. ადამიანები, რომლებიც იცინიან, კვდებიან და ასევე ცოცხლდებიან. ისინი სამყაროს ერთიანობას ეკუთვნიან. ზემოთ აღვნიშნე ეს ძირითადი განსხვავება კარნავალის სიცილსა და თანამედროვე სიცილს შორის, რომელიც მხოლოდ უარყოფს ობიექტს. ბახტინის მიხედვით, როგორც კი სატირიკოსი საკუთარ თავს მისი იუმორის ობიექტზე მაღლა დააყენებს, ეს ერთიანობა ირღვევა და ხდება კომიკურის ინდივიდუალიზაცია, რაც იმის კერძო რეაქცია ხდება, რომელიც იცინის. თუმცა, *„ბედნიერ დღეებში“* ჩვენ ამ ერთიანობას ვხედავთ, რაც ასევე მის საყოველთაო ასპექტს წარმოადგენს. რატომ არ უნდა მოხდეს ასოციაცია აბსურდთან აქ? აბსურდში სიზიფეს არ შეეძლო თავისი ლოდის გარეშე არსებობა. ლოდი მისია. ზუსტად ისევე, როგორც უდაბნოს მეტაფორა,

[139] Bakhtin, Mikhail, The Dialogic Imagination: Four Essays, University of Texas PressSlavic Series, No 1, January 1982, p.30.
[140] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.12

რომელთან დაკავშირებითაც კამიუ გვთავაზობს, რომ ის უკან არ მოვიტოვოთ. და ისევე, როგორც ვინის არ შეეძლო არსებობა იმ სამარხის გარეშე, რომელშიც ის ეფლობა და თოფის გარეშე. არ ნიშნავს ეს ერთდროულად სიბნელის და სინათლის მოხვევას? ეს იმის გამოა, რომ სინათლე ვერ იარსებებს სიბნელის გარეშე. ვინი მარხავს და აცოცხლებს თავის წარსულსა და მოგონებებს. ერთ წამს ის პირობას იძლევა, მეორე წამს კი უარყოფს. მას ხშირად ეცვლება განწყობა:

"თუმცა რა მნიშვნელობა აქვს. ბოლოს მაინც გამახსენდება. მაინც რა ბედნიერებაა, რომ საბლოოდ ყველაფერი მახსენდება. ყველაფერი? არა, თითქმის ყველაფერი."[141]

„ბედნიერი დღეების" ბუნდოვანება ორ პოლუსს შორის გადაადგილების თავისუფლებას იძლევა. არაფერი არ დასრულებულა. პიესა არ მთავრდება. ჩვენ ვერ ვხედავთ ვინის სიკვდილს ფინალში. ჩვენ უბრალოდ ვხედავთ წამების მიმდინარეობას, რომელიც ნებისმიერი ადამიანის სიცოცხლეს შეიძლება შეესატყვისებოდეს. წამების ამ დინებით, ის თანაარსებობს წარსულში, აწმყოსა და მომავალში. ამგვარად, ის ყველგან არის. დრო ძალზე ფარდობითია. მას ან ძალზე მოკლედ ან ძალზე გრძლად შეიგრძნობ. მხოლოდ ზარები აღნიშნავს დილის და ღამის მოსვლას. ამბები, რომლებსაც ის გვიზიარებს, უმთავრესად მისი ბავშვობის ან მოზარდობის პერიოდიდანაა. ის არაფერს გვეუბნება ახლო წარსულის შესახებ. ამგვარად, წარსული ძალზე შორს ჩანს. უკიდურესობა დროის კონცეფციაშიც ჩანს. მეორე აქტში, როდესაც ის სიკვდილთან ძალზე ახლოსაა, იგი ბავშვობის ამბავს ჰყვება. ბავშვი და უფროსი ვინი ერთად არიან. ისეთი გრძნობაა, რომ დრო უსასრულო „ახლათა" დაგროვებაა. თუმცა, რეალურად მნიშვნელობა აქვს მხოლოდ დაბადებას და სიკვდილს. ეს ასევე ხაზს უსვამს პიესის გროტესკულ მახასიათებლებს. ბახტინი აღწერს დროის კონცეფციას, როგორც ჰერაკლიტეს მოთამაშე ბიჭს. ის ერთდროულად კლავს და ბადებს. იგი დასძენს, რომ დრო იცინის და თამაშობს. „ბედნიერ დღეებში" დრო ეთამაშება ვინის და პირიქით. დრო წარმოადგენს სიკვდილს, რამდენადაც სიკვდილის გარეშე დრო ვერ იარსებებდა, მხოლოდ უსასრულობა. პიესაში ვინი გადადის რეალური ცხოვრებიდან და შეძლებისდაგვარად აფართოებს მომენტს და ასე ქმნის „უდროო" და „უსივრცო" გვირაბს, რომელიც შეიძლება ისევე აღვწეროთ, როგორც ალტერნატიული ან კარნავალის სამყარო. ბუნდოვანება და ამბივალენტობა შეესაბამება ლიმინალურობის კონცეფციას, როგორც ამას ვიქტორ ტერნერი აღწერს. ლიმინალურობის კონცეფციაში „ზღურბლი" დაცულია და იქცევა

[141] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

„გვირაბად“, როდესაც „ლიმინალური“ იქცევა „კუნიკულურად“. კუნიკულური ნიშნავს გვირაბში ყოფნას. ამ პიესაში, კუნიკულური ვინი მოგზაურობს მისი მოგონებების, სურვილების, იმედების, მისწრაფებების და ა.შ. გვირაბში... ბუნდოვანება მას საშუალებას აძლევს ღრმად არ ჩაეფლოს მოცემულ მომენტში, სხვა სიტყვებით, ცდილობს ადგილზე გააჩეროს მომენტი ისე, რომ შესძლოს დროში მოგზაურობა. ის ტივტივებს და თავს აძლევს მომენტების ბუნდოვანებას. არავინ იცის, ეს დროის თამაშია ვინისთან თუ მისი თამაში დროსთან. შესაძლოა ორივე ერთად.

ამას გარდა, ბახტინი ურთავს მოკლე პასაჟს *„ბონავენტურას გუშაგებიდან“*, რითაც ხაზს უსვამს სიცილის მნიშვნელობას, ადამიანის ბედის თვალსაზრისით, *„არსებობს დედამიწაზე სიცილზე უფრო ძლიერი საშუალება სამყაროს და ბედის დაცინვის ასატანად?“*[142] ის ძალზე წააგავს ვინის შემდეგ სტრიქონს: “სიცილი ვიღაცას მკრეხელობად შეიძლება მოეჩვენოს, მაგრამ ყოვლისშემძლე ღმერთს უნდა უხაროდეს, რომ ჩვენ მის მიერვე შექმნილი პატარ-პატარა უხამსობებზე ვიცინით⋯?”[143] როდესაც ის ამბობს: *„მასთან ერთად ხითხითი, მის პატარა ხუმრობებზე“*, ის საკუთარ თავს ღმერთის ტოლად მიიჩნევს, რამდენადაც მასთან ერთად იცინის. ეს ასევე ხაზს უსვამს სიცილის გროტესკულ ხასიათს. კარნავალების დროს არ არსებობს ტიტულები, წოდებები და რანგები. ბახტინი ამბობს, *„ის აღინიშნება ყველა იერარქიული რანგის, პრივილეგიის, ნორმის და აკრძალვის შეჩერებით ... თავისუფალი და ახლო კონტაქტის განსაკუთრებული ფორმა მეფობდა იმ ადამიანებს შორის, რომლებიც, ჩვეულებრივ, გაყოფილი იყვნენ კასტების, საკუთრების, პროფესიების და ასაკის ბარიერებით... ასეთი თავისუფალი, ახლო კონტაქტები ღმად იგრძნობოდა და კარნავალის სულის არსებით ელემენტს წარმოადგენდა.”*[144] ღმერთი ჩამოდის დედამიწაზე. ყველა თანასწორი ხდება. ადამიანის პიროვნული იფანტება და ის კარნავალის სულის და კოლექტიური ცნობიერების ნაწილი ხდება. სიცილი აერთიანებს და ათავისუფლებს. *„ბედნიერი დღეები“* ასახავს ვინის მისწრაფებას, გაერთიანდეს სამყაროსთან და გახდეს მისი მთლიანობის ნაწილი, ასევე მის მისწრაფებას სიცოცხლისკენ.

კარნავალური სიცილის ზემოთ ნახსენები მახასიათებლები შეეხება კარნავალის გროტესკსაც. თუმცა, ბახტინი სხვადასხვა სახელს უწოდებს გროტესკს, რომელიც ხალხური კულტურიდან წარმოიშვა და წარმოადგენს გროტესკულ რეალიზმს. ამ ნაშრომში მას მეც კარნავალის გროტესკად მოვიხსენიებ. ის ამ ტერმინს იყენებს იმისათვის, რომ განასხვავოს

[142] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.38.

[143] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

[144] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.10.

გროტესკის კონცეფციისგან, რომელიც განვითარდა რენესანსის შემდეგ და რომელსაც ასევე სუბიექტურ გროტესკსაც უწოდებენ. ისევე, როგორც სიცილის თეორიაში, გროტესმა, როგორც ის ბახტინმა განსაზღვრა, ასევე დაკარგა უნივერსალური, კოსმოსური და უტოპიური არსი 17-ე საუკუნის შემდეგ. უშიშრობის მთავარმა მახასიათებელმა, რომელიც ასევე კარნავალურ სიცილსაც შეეხება, დაკარგა მისი მნიშვნელობა; შიში და საშინელება გროტესკის საფუძელი გახდა. ბახტინის მიხედვით, მან დაკარგა რეგენერაციული და გამაჯანსაღებელი ძალა. თუმცა, ამ ნაშრომში არ გავაანალიზებთ გროტესკის მახასიათებლების განვითარებას. ამის ნაცვლად, მე განვიხილავ და გამოვავლენ „*ბედნიერი დღეების*“ გროტესკული რეალიზმის მახასიათებლებს და ხაზს გავუსვამ მატერიალურ, სხეულებრივ პრინციპს და მის დამოკიდებულებას ქალის სხეულთან, შესაბამისად, ვინის სიცილს, როგორც წინააღმდეგობის და რეგენრაციულ ძალას.

გროტესკის კონცეფცია პრეისტორიულია, თუმცა, მისი დასახელება შედარებით ახალია და რენესანსის პერიოდით თარიღდება. დაახლოებით 1500 წელს აღმოაჩინეს უძველესი სამკაულები რომში, იტალიაში და ეს სამკაულები ხასიათდებოდა „ადამიანის, ცხოველის და მცენარეების თემებისა და ფორმების აღრევით“. რამდენადაც ისინი გამოქვაბულში აღმოაჩინეს, იტალიურად - *grotto*, ასეთ სამკაულებს განსაზღვრავდნენ, როგორც *grottesco*, ხოლო მათი შესაბამისი არსებითი სახელი იყო *la grottesca*. საფრანგეთში ის ჟღერდა, როგორც *crotesque,* 1532 წელს და იგივე ფორმა მიიღო ინგლისურშიც, რომელიც გამოიყენებოდა 1640 წლამდე, როდესაც ის შეცვალეს სიტყვით *grotesque*.

პირველ რიგში, „*ბედნიერი დღეები*“ ძალზე ძლიერი გროტესკული იმიჯია. ჩვენ ვხედავთ ქალს, რომელიც წელამდეა ჩაფლული, მაგრამ ის ყოველ დილას სიხარულით ეგებება, მოქმედებს ისე, თითქოს არ იცოდეს, რა დღეშია. ის სულ უფრო ღრმად ეფლობა მიწაში ყოველ წამს, მაგრამ მთელი სისავსით აგრძელებს სიცოცხლეს. ეს სასცენო სურათი ძალზე შთამბეჭდავია და პირველივე შეხედვიდან გატყვევებთ. თქვენ ხედავთ საპირისპირო პოლუსებს, ანუ უკიდურესობებს ან დუალობას ძალზე აშკარად, რაც მას გროტესკულს ხდის, რამდენადაც გროტესკი ხელოვნების უკიდურესობებში, მის საზღვრებში ჩანს. ვინი სიცოცხლის და სიკვდილის საზღვარზეა. ის მიწისქვეშეთშიც არის და მიწაზეც. მიწისქვეშეთი, ბახტინის მტკიცებით, ის ადგილია, რომელიც გროტესკულია, ზუსტად ისევე, როგორც სიზიფე, რომელიც მიწისქვეშეთში მოხვდა, დასჯის შემდეგ. კაიზერის მიხედვით, რომელმაც გროტესკის კონცეფცია ღრმად გააანალიზა, „გროტესკი აბსურდის პიესაა“”[145]. აბსურდის პიესების უმეტესობა ტრაგიკომედიაა და გროტესკად განიხილება. ამბობენ, რომ გროტესკი ოპტიმალური ჟანრია

[145] Kayser, Wolfgang. *The Grotesque: in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein, 2nd ed. New York, Columbia UP: 1981, p.21.

აბსურდისთვის. „*ბედნიერი დღეები*“ ასევე აბსურდული და გროტესკული პიესაა. გროტესკის კონცეფცია, რომელიც 17-ე საუკუნის შემდეგ განვითარდა, განსხვავდება კარნავალის გროტესკისგან. თუმცა, მე სპეციალურად ვახდენ კონცენტრაციას კარნავალის გროტესკზე, როგორც მას ბახტინი აღწერს. ასე, რომ ჩემი მიზანი არაა ამ კონცეფციის ზოგადი ჩარჩოების განსაზღვრა. მართალია აბსურდი (აბსურდის თეატრი) და საკარნავალო სამყაროს სხვადასხვა კუთხით ხედავს, მე აქ მაინტერესებს ის, რომ ისინი სიცილს იყენებენ, როგორც გამომაჯანმრთელებელ და წინააღმდეგობის ელემენტს სიკვდილის და ძალაუფლების წინააღმდეგ, რაც, ჩემი აზრით, ამ ო რი კონცეფციის შეხების წერტილს წარმოადგენს. ამდენად, მე არ მაინტერესებს გროტესკის ევოლუცია სხვადასხვა დროის მსოფლაღქმის ცვალებადობის შესაბამისად.

ისევე, როგორც კარნავალის სიცილი, გროტესკული რეალიზმი (ანუ კარნავალის გროტესკი) ასევე ხასიათდება უტოპიური, უნივერსალური და გამათავისუფლებელი თვისებებით. ახლა ამ კონცეფციის სხვა ასპექტებზე შევჩერდებით. მატერიალურობა და სხეული კარნავალის გროტესკის ორი მნიშვნელოვანი ელემენტია. ეს ორი ელემენტი ასევე „*ბედნიერი დღეების*“ წინა პლანზეცაა: ამგვარად, ცოცხალი სხეულის ჩამარხვა სიცოცხლის და სიკვდლის უშუალო შეხებაა. მისი სხეულის ქვედა ნაწილი მიწისქვეშეთშია, ხოლო ზედა - მიწაზე, მიწიერი და სიცოცხლით სავსე. კარნავალის გროტესკში „ზემოთ“ და „ქვემოთ“ ტოპოგრაფიული მნიშვნელობისაა. *„ქვემოთ“ მიწაა, „ზემოთ“ - ზეცა ანუ ცა. მიწა ის ელემენტია, რომელიც შთანთქავს, ყლაპავს და ამავე დროს, ის დაბადების, აღორძნების ელემენტიცაა*”[146]. ეს ზედა და ქვედა ნაწილების კოსმიური ასპექტია. მეორე აქტში, როდესაც ვინი უკვე ყელამდეა ჩაფლული, ის ჩამოთვლის, ერთი მეორის მიყოლებით, რა აქვს და აერთიანებს მის კოსმიურ და სხეულებრივ ელემენტებს: “წარბები..არ გამოვა.. აქ წარმოსახვა უნდა ავამუშავო.. ლოყა..არა..არა...რომც გავბერო..არა..არ გამოდის.. ვარდისფრად მქონდა აფეთქებული. ესაა და ეს. და კიდევ ჩანთა.ცოტა ბუნდოვნად ვხედავ მაგრამ ჩანთაა. დედამიწა და ცა...”[147] სხეულებრივი მნიშვნელობით, ზედა შეეხება თავს ან სახეს, მკერდს, ხოლო ქვედა - გენიტალიებს და დუნდულებს. ქვედა ნაწილი ერთდროულად საფლავიცაა და საშვილოსნოც. ამ პიესაში აქცენტი კეთდება ვინის გენიტალიებზე. ამბის მომდევნო ნაწილში ის ყვება წყვილის შეასახებ. კაცი ამბობს: “ნეტავ ფეხებს თუ გრძნობს? ამბობს კაცი… როგორ ფიქრობ ფეხები სულ წაერთვა თუ კიდევ

[146] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.21.

[147] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

ამოძრავებს? კითხულობს იგი.. ნეტავ იქ, ქვემოთ სულ შიშველია?"[148] ამას გარდა, ზედა და ქვედა სამყაროები ასევე აშკარად ჩანს მის საუბარში. მისი საუბრის საგნებს ასევე გააჩნია ასეთი ზედა და ქვედა ელემენტები. ის ახსენებს ჭექა-ქუხილს, მზეს, გრავიტაციას და ა.შ., რაც კოსმოსური ელემენტებია და ეკუთვნის უსასრულობას, ის ასევე საუბრობს მოგონებებზეც და წარსულზე, რომლებიც უკვე სტაბილური და მკვდარია. აქ ასევე შემოდის გაზვიადების ელემენტებიც. ჩვენ ვხედავთ გაზვიადების კვალს ამ პიესის თითოეულ ნაწილში. ის ახსენებს ჭექა-ქუხილს, როგორც სხვა სამყაროს მისტერიულ ნიშანს: "წმინდა ნათება უფსკრულიდან ამოფრქვეული.."[149]

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ გროტესკული რეალიზმის კიდევ ერთი პრინციპია დეგრადაცია, რაც ნიშნავს იმის ქვემოთ ჩამოგდებას, რაც მაღლაა, მატერიალურ დონემდე, მიწიერის და სხეულის სფერომდე. *„აქ დეგრადაცია ნიშნავს მიწაზე ჩამოსვლას, კონტაქტს მიწასთან, როგორც ელემენტთან, რომელიც ერთდროულად შთანთქავს და შობს. დეგრადაცია თხრის სხეულებრივ საფლავს ახალი დაბადებისთვის; მას არამარტო დესტრუქციული, ნეგატიური ასპექტი გააჩნია, არამედ რეგენერაციულიც. ობიექტის დეგრადაცია არ გულისხმობს უბრალოდ მის გადასროლას არარსებობის სიცარიელეში, აბსოლუტურ განადგურებაში, არამედ მის გადასროლას რეპროდუქციის უნარის მქონე ქვედა შრეში, ზონაში, სადაც ადგილი აქვს ჩასახვას და ახლად დაბადებას"[150]*. ბახტინის მიხედვით, სიცილის და გროტესკის რეგენერაციული ძალა ქვედა ფენიდან მოდის. და ეს აშკარად ჩანს მის სახეში, ვინი კვდება და მიწაში ეფლობა ყოველ წამს, მაგრამ ამავე დროს, ის ხელახლა იბადება. მისი სიცოცხლისკენ სწრაფვა იმ ადამიანის სწრაფვას ჰგავს, რომელიც ხელახლა დაიბადა. მის სხეულში ორი პიროვნებაა - ერთი კვდება, მეორე კი ხელახლა იბადება. ის კვდება და ახალ პიროვნებას ბადებს ყოველწამიერად, რაც დაუსრულებელი ციკლის შთაბეჭდილებას ქმნის. ეს პროცესი არის არა ჰორიზონტალური, არამედ წრიული, როგორც სამყაროს, მზის, მთვარის მოძრაობა. ის ბრუნდება იქ, საიდანაც დაიწყო. ეს სამყაროს კოსმოსური გააზრებაა და ქვედა ნაწილის რეგენერაციული ძალა. ის, რაც მას შთანთქავს, ასევე სიცოცხლესაც ანიჭებს. ეს მიწა არაა, ადგილი, სადაც მარხავენ და ასევე სადაც სიცოცხლე იბადება? ის სიცოცხლეს აძლევს ხეებს და მცენარეებს. და დაბადების წიგნის მიხედვით, ადამი თიხისგან შეიქმნა, რაც მიწის მტვერია. ის, რაც საფლავია, ასევე საშვილოსნოცაა. ის კვდება და ცხადად იცის ეს, მაგრამ ასევე ის დასცინის საკუთარ სიკვდილს. სიკვდილის და სიცილის ასეთი მეზობლობა მოგვაგონებს ტერაკოტის

[148] Ibid.
[149] Ibid.
[150] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.21.

გამოსახულებებს, რომლებსაც ბახტინი ახსენებს. ისინი გამოსახავს ბებერ ორსულ კუდიანებს და ისინი იცინიან. მისი თქმით, "*ეს ტიპიური და ძალზე მძაფრად გამოხატული გროტესკია. ის ამბივალენტურია. ესაა ორსული სიკვდილი და სიკვდილი, რომელიც შობს. ისინი აერთიანებს ბებერ, მორღვეულ, დეფორმირებულ სხეულს ახალი სიცოცხლის სხეულთან ერთად, რომელიც ჩაისახა, მაგრამ ჯერ არ ჩამოყალიბებულა.*"[151] გროტესკული გამოსახულება არის გამოსახულება მეტამორფოზის ეტაპზე, ანუ სიკვდილის და დაბადების, ღამის და დღის, სიბნელის და სინათლის საზღვარზე. ამგვარად, მეორე, შეუცვლელი მახასიათებელია ამბივალენტობა. რამდენადაც ჩვენ ვხედავთ ტრანსფორმაციის ორივე პოლუსს, ძველს და ახალს, მომაკვდავსა და ქმნადს, მეტამორფოზის თავსა და ბოლოს. ეს მეტამორფოზა დაუსრულებელი პროცესის შთაბეჭდილებას ქმნის, ზემოთ და ქვემოთ, რომელიც არ მთავრდება. დაუსრულებლობა გროტესკის კიდევ ერთი მახასიათებელია. არც ვინის სიკვდილი არ სრულდება ფინალში და არც მისი ამბავი ან ამბები.

რამდენადაც გროტესკი ასახავს სადღესასწაულო ცხოვრებას, ის ასევე მოიცავს ლხინსა და ქეიფს, გაზვიადებულ ჭამა-სმას, ხაზს უსვამს მიწიერს. ამგვარად, ერთ-ერთი წამყვანი თემა, სხეულებრივი გამოსახულებებისა არის სიუხვე. საჭმელ-სასმელის სიუხვის ასპექტი ასახვას პოულობს ვინის ცხოვრებაში, მის მისწრაფებას სისხლსავსე სიცოცხლისკენ. თუ მიწა შთანთქავს მას, თავადაც თითქოს იმავეს აკეთებს. მისი მისწრაფება სიცოცხლისკენ იმდენად მძლავრია, რომ გვეჩვენება, თითქოს მთელს სამყაროს შთანთქავს ყოველი ჩასუნთქვისას. ამ თვალსაზრისით, ის ინდოელ ქალღმერთს, კალის მოგვაგონებს, ერომელსაც ერთდროულად დაბადება და სიკვდილი მოაქვს. ასეთი გაზვიადება მის საუბარშიც ჩანს. გვეჩვენება, თითქოს ის იზრდება, საკუთარ სხეულზე უფრო დიდი ხდება. ის ამბობს: "მიზიდულობა, ვილი, მგონი აღარ არსებობს, ან სახე იცვალა. შენ რა აზრის ხარ? სულ უფრო და უფრო მეჩვენება, რომ.. იცი, ვილი, ასე მიჯაჭვული რო არ ვიყო... ცაში ავფრინდებოდი... ერთ დღეს დედამიწა, ალბათ, თავს დამანებებს, გადაიხსნება, ირგვლივ ყველაფერს მილეწ-მოლეწავს და მე გამათავისუფლებს."[152] მისი სიცოცხლის წყურვილი სიზიფესას ჰგავს, რომელიც დასაჯეს და მიწისქვეშეთში ჩააგდეს, შემდეგ კი მას პლუტონმა დაბრუნების ნება დართო, ცოლის დასასჯელად. მაგრამ, როდესაც მან დაინახა სამყარო, შეიგრძნო წყალი და მზე, თბილი ქვები და ზღვა, მან აღარ მოისურვა უკან, წყეულ ბნელეთში დაბრუნება. მიწიერის სიუხვე მას ისევე ხიბლავს, როგორც ვინის.

[151] Ibid, p.25

[152] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

კარნავალის გროტესკში მნიშვნელოვანია დროის კონცეფციაც. არქაული გროტესკის ადრეულ ეტაპზე დრო მოცემულია, როგორც განვითარების ორი პარალელური (ფაქტობრივად ერთდროული) ფაზა, საწყისი და საბოლოო, ზამთარი და გაზაფხული, სიკვდილი და დაბადება. ჩვენ ვხედავთ ამის კვალს „ბედნიერ დღეებში“: არის მხოლოდ დილა და ღამე, რასაც ზარის რეკვა გვაცნობებს, ისევე, როგორც სიცოცხლე და სიკვდილი. თუმცა, რენესანსის დროს კარნავალის გროტესკმა შეიძინა ისტორიული ელემენტი, დროის სახით, არქაული პერიოდის ბიოლოგიური ციკლების ნაცვლად. კარნავალის გროტესკში *„სხეულის ასაკი ყველაზე ხშირად, უშუალო სიახლოვესაა დაბადებასთან ან სიკვდილთან, ბავშვობასთან ან სიბერესთან, საშვილოსნოსთან ან საფლავთან, მკერდთან, რომელიც შობს სიცოცხლეს ან შთანთქავს მას... ადამიანი წარმოდგენილია იმ ეტაპზე, როდესაც მას ახალ ყალიბში ასხამენ. ის კვდება, მაგრამ ჯერაც არაა დასრულებული; სხეული საზღვარზეა, საფლავსა და აკვანს შორის”*[153]. ჩვენ არ ვიცით, რამდენი წლისაა ვინი, მაგრამ ვიცით, რომ ის ახლოსაა საფლავთან, მაგრამ ის ასევე გვიზიარებს მისი ბავშვობის ამბავს, ასევე იხსენებს ადამიანის ციკლს, ანუ ყველა ადამიანის მოგზაურობას დაბადებასა და სიკვდილს შორის: : “როცა სხვა არაფერია, ჩემი ამბავი ხომ მრჩება. ჩემი ცხოვრება. გრძელი ცხოვრება...როგორც უხსოვარ დროში, მილდრედის მოგონებანიც თვით სიცოცხლის საწყისიდან, საშვილოსნოდან იწყება და სიკვდილის პირას მისული ისევ საშვილოსნოს, დედის საშვილოსნოს გაიხსენებს.”[154] ის, რაც ერთ დროს საშო იყო, ახლა მისი საფლავი ხდება, მაგრამ ის ასევე გვაძლევს ნიშანს, რომ სიცოცხლე გრძელდება. ამგვარად, ის, რაც მისი საფლავი გახდება, იქნება საშო სხვისთვის. ესაა სასიცოცხლო ციკლი.

კარნავალის გროტესკის ფესვებში არის კოსმოსის ახალი კონცეფცია, რომელიც რენესანსის დროს შეიქმნა. ამდენად, უმჯობესია ჩავიხედოთ ამ ფესვებში და მოკლედ განვმარტოთ, როგორ განვითარდა, რამდენადაც ადამიანის კავშირი კოსმოსთან და მისი ადგილი კოსმოსში კარნავალის გროტესკის და სიცილის გულშია. თუმცა, მანამდე, ვიტყოდი, რომ ეს კავშირი, ანუ ჭიპლარი ადამიანს და სამყაროს შორის გაქრა 17-ე საუკუნის, სახელდობრ, მოდერნიზმის შემდეგ. მოდერნიზმში ადამიანი მეტად აღარ ეკუთვნის კოსმოსურ სამყაროს; ის იზოლირებული და გაუცხოებული, მარტოსული და უბედურია; ატომიზებული და ინდივიდუალიზებულია, გათიშული კოლექტიური სულისგან. თუმცა, აქ გვაინტერესებს შუა საუკუნეების კოსმოსის ტრანსფორმაცია ადამიანზე კონცენტრირებულ კოსმოსად. თავდაპირველად აღვწერ შუა საუკუნეების კოსმოსს. აგებულია რა არისტოტელეს მიხედვით, მას

[153] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.26.

[154] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

საფუძვლად უდევს ოთხი ელემენტი - მიწა, ცეცხლი, ჰაერი და წყალი და ეს ოთხი ელემენტი მყარ ვერტიკალურ იერარქიაშია მოქცეული. ძირითადი პრინციპია, რომ ელემენტები გარდაიქმნება იმ ელემენტად, რომელთანაც ისინი ყველაზე ახლოსაა; ცეცხლი გარდაიქმნება ჰაერად, ჰაერი - წყლად, ხოლო წყალი - მიწად. ეს ტრანსფორმაცია შექმნის და განადგურების კანონია. ამას გარდა, მიწიერი სამყაროს ზემოთ არის ციური სხეულები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან ამ კანონს. ციურ სხეულებს, როგორც ყველაზე სრულყოფილთ, მინიჭებული აქვთ მხოლოდ მოძრაობის უნარი, წრიული მოძრაობის, დედამიწის ცენტრის გარშემო. და ფასეულობის ყველა ხარისხი მკაცრად შეესაბამება ადგილს სივრცეში, უმდაბლესიდან უმაღლესამდე. რაც უფრო მაღლაა ელემენტი კოსმოსურ შკალაზე, მით უფრო სრულყოფილი იყო ამ ელემენტის ხარისხი. ამ სურათზე, ღმერთი უმაღლეს პოზიციაზეა. და ეს მდაბალი და მაღალი სახეები და კონცეფციები სისხლსა და ხორცში ჰქონდა გამჯდარი შუა საუკუნეების ადამიანს. რენესანსმა დაარღვია ეს იერარქიული სურათი და ადამიანი კოსმოსის ცენტრში მოაქცია. ადამიანს მიკრო-კოსმოსად განიხილავდნენ, როგორც მაკრო-კოსმოსის განუყოფელ ნაწილს და პროტოტიპს. ზემოთ აღნიშნული ყველა ელემენტი გადაიტანეს ერთ სიბრტყეზე და მათი ვერტიკალური თანმიმდევრობა დაირღვა. მათ ჰორიზონტალური ხასიათი შეიძინეს. ცნებები „ზემოთ“ და „ქვემოთ“ შეიცვალა ცნებებით „უკან“ და „წინ“. სამყაროს ასეთი გარდაქმნა ვერტიკალურიდან ჰორიზონტალურად ასევე განხორციელებული იყო ადამიანის სხეულშიც, რომელიც კოსმოსის ცენტრი გახდა. და ეს კოსმოსი აღარ მოძრაობდა ქვემოდან ზემოთ, ის მოჰყვებოდა დროის ჰორიზონტალურ ხაზს, წარსულიდან მომავლისკენ.[155] ძველი იერარქია აღარ არსებობდა, ადამიანმა საკუთარი თავი მის ფარგლებს გარეთ დააყენა. ბახტინს მოჰყავს იტალიური რენესანსის, პიკო დელა მირანდოლას სიტყვა, როგორც ამ ახალი კონცეფციის კარგი მაგალითი. მისი თქმით, ადამიანი ყველა არსებაზე უმაღლესია, ციურ სულებზეც კი, რამდენადაც ის არამარტო არის, არამედ გარდაიქმნება კიდეც. ის არ შეიძლება განიხილებოდეს იერარქიაში, რამდენადაც იერარქია ჩაკეტილი, დასრულებული და სტაბილური სისტემაა, რომელიც ცვლილების და მოძრაობის საშუალებას არ იძლევა. ყველა სხვა ქმნილება სამუდამოდ იგივე რჩება, რაც შექმნისას იყო. მხოლოდ ადამიანი იღებს ერთადერთ საწყისს, რომელიც უნდა განვითარდეს მასში. ადამიანი შეიძლება გარდაიქმნას მცენარედ ან ცხოველად, მაგრამ მას შეუძლია ასევე გარდაიქმნას ანგელოზად ან ღმერთის ძედ. ასეთ კონცეფციებს, როგორებიცაა: გარდაქმნა, მრავალი საწყისის და მრავალი შესაძლებლობის არსებობა, არჩევანის თავისუფლება, ადამიანი დროის, ისტორიული გარდაქმნების ჰორიზონტალური ხაზისკენ, მიჰყავს. ადამიანმა

[155] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.362-363.

თავის თავში შეითავსა ბუნების ყველა ელემენტი და სამეფო, მცენარეები და ცხოველები. ადამიანია არ არის რაიმე დასრულებული, ის გახსნილი და დაუსრულებელია. ეს გახსნილობა და დაუსრულებლობა ქმნის საფუძველს გროტესკისთვის, რომელსაც მომდევნო აბზაცებში განვიხილავთ. რენესანსის ყველა ფილოსოფოსისთვის დამახასიათებელია ორი ტენდენცია. პირველია ადამიანში მთელი სამყაროს პოვნის ტენდენცია, სამყაროსი, მისი ყველა ელემენტით და ძალებით, მაღალი და დაბალი ფენებით; მეორე ტენდენციის მიხედვით, ადამიანის სხეულში გაერთიანებულია კოსმოსის ყველაზე შორეული მოვლენები და ძალები. ასეთ მსოფლაღქმას ვხედავთ პარაცელსუსის იდეებში, რომლის მტკიცებითაც, ადამიანი მიკროკოსმოსია, ანუ პატარა სამყარო, რამდენადაც ის წარმოადგენს მთელი ზეცის ყველა ვარსკვლავის და პლანეტის, დედამიწის და ელემენტების ექსტრაქტს და, ამგვარად, მათ კვინტესენციას. ეს ფილოსოფია, თეორიული თვალსაზრისით, ასახავდა ახალ გაგებას კოსმოსისას, როგორც ადამიანის საკუთარი გარემოსი, რომელშიც არ იყო მისთვის რაიმე საშინელი.[156]

ზემოთ აღწერილი რენესანსის ფილოსოფიაზე დაყრდნობით, გროტესკის სხეული არის სხეული, რომელიც გარდაიქმნება, დაუსრულებელი და გახსნილი სხეული (რომელიც კვდება, მიდის წინ, იბადება) და ის არაა გამოყოფილი სამყაროსგან მკაფიოდ დადგენილი საზღვრებით; ის შერეულია სამყაროსთან, ცხოველებთან, ობიექტებთან. ის კოსმოსურია, ის განასახიერებს მთელს მატერიალურ, სხეულებრივ სამყაროს, მისი ყველა ელემენტით. ის ამ სამყაროს ინკარნაციას წარმოადგენს აბსოლუტურად დაბალ შრეზე, როგორც შთანთქმის და შექმნის პრინციპი, როგორც სხეულებრივი საფლავი და საშო, როგორც ნათესი მინდორი, რომელზეც საცაა ახალი ყლორტები ამოვა.[157]

კვლავ დავუბრუნდეთ „ბედნიერ დღეებს“ და აღმოვაჩინოთ კოსმოსური ასპექტები. ვინის საუბარი და სახე სავსეა კოსმიური ელემენტებით, ვინი, რომელიც უკვე მიწაშია ჩამარხული, ახლო კონტაქტშია მიწის ელემენტთან და ცხოველებთანაც კი, რომლებიც მასში და მასზე ცხოვრობენ. და ის ძალზე ბედნიერია, როცა მათ ხედავს: “*ოჰ, აქ რა გვაქვს? (თავს მიწისკენ ხრის, სკეპტიკურად.) აქ ვიღაც ცოცხალია! (ეძებს სათვალეს, იკეთებს, უფრო ახლოს იხრება. პაუზა) ჭიანჭველა! (უკან იწევს, კივის.) ვილი, ჭიანჭველა, ცოცხალი ჭიანჭველა!*”[158] რის გამოა ის ასე ბედნიერი? ეს იმის ცოდნის სიხარულია, რომ ის არაა ერთადერთი ცოცხალი არსება ამ გადაკარგულში? თუ მას უბრალოდ სიამოვნებს, რომ ჯერ კიდევ დარჩა რაღაც ცოცხალი ქვედა

[156] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.364.
[157] Ibid, p.27
[158] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

შრეში, მიუხედავად იმისა, რომ ის საკუთარ ქვედა ნაწილს ვერ გრძნობს. ეს ძალზე გროტესკული კონცეფციაა. სიკვდილი და სიცოცხლე ერთად არიან ქვედა შრეში, რომელიც, როგორც ადრე ვახსენეთ, საფლავიცაა და საშოც. ესაა პოზიტიური ელემენტი, რომელიც ყოველთვის იგრძნობა. და კიდევ ერთი მომენტი, ის, რომ ფეხებს ვერ გრძნობს, მას სევდას არ გვრის, რამდენადაც მან იცის, რომ ის მიწის განუყოფელი ნაწილია. მისი ფეხები ერწყმის მაცოცხლებელ მიწას, რომელიც კვლავაც შობს. ესაა პასუხი, იმ კაცის შეკითხვაზე, რომელიც კითხულობს: "*ნეტავ ისევ დარჩა რამე სიცოცხლე ფეხებში*?"[159] დიახ, იქ, ქვემოთ, არის სიცოცხლე. ეს კონცეფცია ასევე შეესაბამება გროტესკის სხეულის გახსნილობას. ის ფართოდაა გახსნილი სამყაროსთვის და მატერიალურად არის მასთან დაკავშირებული.

ამგვარად, მისი ქვედა ნაწილი არამარტო ფეხებია, არამედ მთელი მიწისქვეშეთი. ამას გარდა, მისი ჩანთა და ქოლგა თითქოსდა მისი სხეულის გაგრძელებაა. ზუსტად ისევე, როგორც ის არაა განცალკევებული სამყაროსგან, ის არაა განცალკევებული მისი ნივთებისგანაც. ის ყველგანაა. ბახტინის მიხედვით, გროტესკული სხეული არის სხეული გარდაქმნის პროცესში, იმ თვალსაზრისით, რომ ის უგულვებელყოფს სხეულის ჩაკეტილ, გლუვ და შეუღწევად ზედაპირს და სცილდება საკუთარ თავს, საკუთარი თავის ფარგლებს. ვინი, ამ გახსნილობის თვისებით, შეიძლება გასცილდეს მისი სხეულის ფარგლებს, სადაც მას სურს. მას შეუძლია შეეხოს მთვარეს ან ყველაზე ღრმა ზღვის ფსკერს.

იგი განაგრძობს მის კოსმოსურ სიტყვას: "*მე უნდა დავდნე ბოლოს, ან დავიწვა? ო, მე არ ვგულისხმობ აუცილებლად კოცონს, უბრალოდ, ნელა-ნელა ეს ყველაფერი - (ფართო ჟესტი ხელით) - ხილული ხორცი შავ ნაკვერჩხლებად გადაიქცევა* ".[160] ის ხედავს საკუთარ შესაძლო სიკვდილს ან დასასრულს. თუმცა, ეს არაა ჩვეულებრივი სიკვდილი, ავადმყოფობით ან ავარიით გამოწვეული, ეს უფრო სტიქიურ უბედურებას ან მატერიის ანიჰილაციას ჰგავს. თითქოს ის უნდა მოკვდეს, როგორც ჩამოვარდნილი ვარსკვლავი, რაც გამოწვეულია მტვრისა და ქვის პატარა ნაწილაკებით, რომლებსაც მეტეროიდებს უწოდებენ და რომლებიც იწვის, დედამიწის ატმოსფეროში ჩამოვარდნისას. მისთვის უკვე ცნობილია ფაქტი, რომ ის სამყაროს განუყოფელი ნაწილია. ლექსში, რომელიც ტექსტში ჩავამატე, ის მიმართავს ღამეს „*ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე,*

[159] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[160] Ibid.

მე და ღამე, მე და ღამე."[161] ანალოგიურად, პირველი აქტის ბოლოს, ჩემ მიერ ტექსტში ჩამატებულ კიდევ ერთ ლექსში ის ესაუბრება მზეს და ევედრება:

"….დიდება სახით შენდა მზეთა
მზეო, მიუწვდემელო ნათელო გრძელო,
ძველო დღეო ,უბერებელო უკვდავო მყოფო
შეურყეო, ვით მე გთხოვე ჭეშმარიტი შენ
გზა მაუწყეო…"*[162]*

გავიხსენოთ პარაცელსუსის იდეები რენესანსის ახალი ადამიანის შესახებ „... *რამდენადაც ისაა ყველა ვარსკვლავისა და პლანეტის, მთელი ცისქვეშეთის კვინტესენცია, მიწიდან და ელემენტებიდან* …"[163]. და შემდეგი ციტატა, თანამედროვე პოეტის ლექსიდან, იზიარებს რენესანსის ფილოსოფოსის კონცეფციას: "*კალციუმი გვაქვს ძვლებში, რკინა - ვენებში, ნახშირი - სულში და აზოტი - ტვინში. 93 პროცენტი ვარსკვლავური მტვერი, ცეცხლის სულით, ჩვენ ყველა ვარსკვლავები ვართ, ადამიანის სახელებით*"[164]. ვინის სურს, გასცილდეს თავისი სხეულის ფარგლებს და მიაღწიოს სამყაროს უშორეს და უღრმეს კუთხეებს და თავადაც სამყაროდ იქცეს. ამავე დროს, მან იცის, რომ ის მხოლოდ ქვიშის მარცვალია, მთელს სამყაროში.

ის ყველა საშუალებას იყენებს, რათა იგრძნოს კავშირი სამყაროსთან. ვილიც კი საშუალებაა მისთვის. მისი სურვილი, თავი სამყაროს ნაწილად იგრძნოს, ვლინდება მის დაუსრულებელ კომუნიკაციაშიც. ის ესაუბრება მთვარეს, მზეს, ღამეს და, უმთავრესად, ვილის. ერთადერთი ადამიანი, რომლის მეშვეობითაც ის ივიწყებს საკუთარ მარტოობას, ვილია. იგი მას ესაუბრება, იმის მიუხედავად, რომ ის არ პასუხობს და იმის მიუხედავად, რომ ის უკვე მკვდარია. მას სურს კომუნიკაცია, რამდენადაც სურს, რომ მისი ხმა გაიგონონ. მისი სურვილით, ეკუთვნოდეს სამყაროს მთლიანობას, მისი პირი გადაიქცევა გიგანტურ ხვრელად, რომელიც ატმოსფეროს შთანთქმას ცდილობს. გროტესკი დაინტერესებულია სხეულის ნაწილებით, რომლებიც შიგნით ან გარეთაა გამოშვერილი, მას არ აინტერესებს გლუვი და დასრულებული ზედაპირები. სხეულის ღია ნაწილები სხეულის გაზრდის პოტენციალზე მიანიშნებს -

[161] Tabidze, Galaktion, Anthology of Georgian Poetry, Translated into English by Venera Urushadze, State Pub. House Soviet Georgia, 1958.
[162] Ode to the Sun by David Guramishvili, Anthology of Georgian Poetry, Translated into English by Venera Urushadze, State Pub. House Soviet Georgia, 1958
[163] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.364.
[164] A poem by Nikita Gill which can be found at https://www.goodreads.com/quotes/7450272-we-have-calcium-in-our-bones-iron-in-our-veins.

გარდაქმნის პროცესში მყოფ სხეულზე. ღია პირისთვის კი შიში უცხოა - ის შიშის გარეშე მხიარულების გაზიარებას გვთავაზობს. ბახტინი ამბობს: „*აქცენტი კეთდება სხეულის იმ ნაწილებზე, რომლებიც გახსნილია გარეშე სამყაროსთვის, ე. ი. ნაწილებზე, რომლების მეშვეობითაც სამყარო შედის სხეულში, ან წარმოიშვება მისგან, ან რომლების მეშვეობითაც სხეული გარეთ გადის და სამყაროს ხვდება. ეს ნიშნავს რომ აქცენტი კეთდება ხვრელებსა და გამოშვერილ ადგილებზე ან სხვადასხვა განშტოებებსა და გამონაზარდებზე - ღია პირზე, გენიტალიებზე, მკერდზე, ფალოსზე, ღიპზე, ცხვირზე. სხეული გამოავლენს მის არსს, როგორც ისეთი ზრდის პრინციპს, რომელიც სცილდება საკუთარ საზღვრებს მხოლოდ სქესობრივი აქტის, ორსულობის, ბავშვის დაბადების, აგონიის, ჭამის, სმის ან დეფეკაციის დროს. ესაა მუდმივად დაუსრულებელი, მუდმივად შემოქმედი სხეული.*”[165] ღია, მოცინარი პირი კარნავალური სიცილის ძირითადი ხატია.

აქ მინდა წამოვწიო კიდევ ერთი განზომილება - გროტესკული სხეულის და გამოსახულებების ქალური ასპექტი. ქალებისთვის და ქალების შესახებ რაიმეს თქმის აუცილებლობა „ბედნიერ დღეებთან“ დაკავშირებით წარმოიშვა იმ მომენტში, როდესაც გადავწყვიტე ტექსის ადაპტაცია ერთი ქალის პიესად. მე უკვე აღვნიშნე ამ გადაწყვეტილების მიზეზები შესავალში. ასევე ვახსენე, თუ რა პირობებში დაწერა ბეკეტმა ეს პიესა და რატომ შეიძლებოდა აერჩია ქალი ასეთი პიესის პროტაგონისტად. ამასთან დაკავშირებით, გავეცანი გარკვეულ მასალებს პატრიარქალური წესებისა და ფალოცენტრიზმის[166] წინააღმდეგ ქალების ბრძოლის შესახებ. ეს მასალები შეიძლება დაკავშირებული იყოს ბახტინისეულ გროტესკულ სხეულთან. კვლევებისას შემხვდა შემდეგი ესეები: ელენ კიქსუს *„მედუზას სიცილი“* და ლუსი ირიგარეის „*სქესი, რომელიც არ არის ერთი*“. ამ ესეების ჩემს კვლევაში ჩართვა განაპირობა იმან, რომ ისინი კონცენტრირებულია ამბოხზე, მასკულინური დისკურსის და მამაკაცების ძალაუფლების წინააღმდეგ, ქალის სხეულის მეშვეობით და მათ მიერ ქალის და ქალის სხეულის გროტესკულად გამოსახვა. კიქსუს აზრით, მასკულინური დისკურსის წინააღმდეგ ასეთი ამბოხის განუყოფელი ნაწილია სიცილის ქალური განსახიერება, რაც წარმოადგენს ქალის ძალას, რომელიც მამაკაცური გავლენის ფარგლებს სცილდება, სადაც ქალებისთვის “*სიცილი, ყველა ჩვენთაგანის პირიდან*”[167].

[165] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.26.

[166] ტერმინი, რომელიც შემოიღო ფრეიდის მიმდევარმა ფსიქოანალიტიკოსმა ერნესტ ჯონსმა, მამაკაცურობის იდეაზე კონცენტრაციისას ის ძალაუფლების და ავტორიტეტის ცენტრს წარმოადგენს

[167] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976) p.875-893.

ზემოაღნიშნულზე დაყრდნობით, ვინის გროტესკული სიცილი ასევე მიმართულია მამაკაცების ძალაუფლების წინააღმდეგ და პირობითი კაცის წინააღმდეგ, რამდენადაც კარნავალური სიცილის მიზანია დაიმორჩილოს ყველა სახის ოფიციალური ძალაუფლება, რომელიც მამაკაცების შექმნილია. ქალის გახსნილი და დაუსრულებელი გროტესკული სხეულის საპირისპიროდ, კაცის სხეული სტრუქტურირებული, დასრულებული, სერიოზული და ცენტრალიზებულია. მისი სექსუალობა მიმართულია პენისის ირგვლივ და შემოფარგლულია საზღვრებით მაშინ, როცა ქალს გააჩნია ერთზე მეტი სქესობრივი ორგანო, პოულობს სიამოვნებას თითქმის ყველგან და გეოგრაფიულად მისი სიამოვნება უფრო დივერსიფიცირებულია[168]. მისი "*ლიბიდო კოსმიურია*"[169].

აქამდე ჩვენ განვიხილავდით ვინის, როგორც უნივერსალურ ადამიანს, მისი სქესის მიუხედავად. ახლა დროა, შევხედოთ მას, როგორც ქალს და მის ცხოვრებას. ამგვარად, მისი უნივერსალობის გარდა, ვინი საშუალო კლასის ქვრივი ქალია. ჩვენ გაგვაჩნია გარკვეული წარმოდგენა მისი ქორწინების შესახებ, ისეთი მინიშნებებით, როგორიცაა ვინის საყვედურიან სიტყვები ვილის მიმართ: "დიდად მოლაპარაკე არც არასდროს ყოფილხარ, მაგრამ ... ოქროსიაო, მითხარ იმ დღეს, როცა ყველა წავიდა და მარტონი დავრჩით. შენ ოქროსფერ თმებს გაუმარჯოსო... არასდროს არ...[170] ამგვარად, ის ჩივის ვილის უინტერესობასა და უყურადღებობაზე. მხოლოდ სულ თავიდან იყო რამდენიმე რომანტიული მომენტი. და ვინი ამ მოგონებების ფრაგმენტებს იხსენებს. როგორც ჩანს, მათი ქორწინება ტიპური იყო და მალე მოსაწყენი და უინტერესო გახდა. ამის მიზეზი ვილი იყო. ამას გარდა, ვინი გვიზიარებს ბავშვობაში მასზე ძალადობის ამბავს, რომელიც ძალზე ბუნდოვანია, მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ მოძალადე მისი ოჯახის წევრი იყო, შეიძლება მამაც კი. და ბოლოს, წყვილის ისტორიაში, რომელიც ზემოთ ვახსენე, აქცენტი კეთდება ვინის ქვედა ნაწილზე. კაცი სვამს შეკითხვებს, გრძნობს თუ არა ის რამეს იქ, ქვემოთ. ის კითხულობს კიდეც, „რაში სჭირდება მას ასეთი ქალი?" მას აინტერესებს მისი სექსუალობა, მაგრამ შეურაცხმყოფელი ტონით, თითქოსდა წარმოადგენდეს მასკულინური დისკურსის საერთო აზრს. სავსებით შესაძლებელია, რომ საერთო აზრით, არავის არაფერში არ სჭირდება ასეთი ქალი - ქალი რომელიც წელს ქვემოთ უუნაროა, თითქოს ქალის ერთადერთი მოვალეობა მამაკაცის დაკმაყოფილება იყოს. ამის მეტს რას აკეთებს ქალი? ამგვარად, ბახტინი აკრიტიკებს მამაკაცებში გავრცელებულ შეხედულებას

[168] Irigaray, Luce, This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, New York, 1985, p.23-34.
[169] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976) p.875-893.
[170] დიდება სახით შენდა მზეთა მზეო,მიუწვდემელო ნათელო გრძელო ძველო დღეო ,უბერებელო უკვდაო მყოფო შეურყეო ,ვით მე გთხოვე ჭეშმარიტი შენ გზა მაუწყეო

ქალების შესახებ და დაგვაფიქრებს მისი მსგავსი ქალების მდგომარეობაზე. არ ფიქრობთ, რომ ასეთი ქალები ძალზე ბევრნი არიან? მისთვის არა აქვს მნიშვნელობა, ვილი ჯერ კიდევ ცოცხალია თუ - არა, რამდენადაც ვინისთვის ვილი უკვე მკვდარია. ასევე ჩანს, რომ ვილის სიკვდილის შემდეგ ვინი ხვდება, რომ მისი ახალგაზრდობა წავიდა და ის სულ მარტო დარჩა. მან დაიწყო ფიქრი საკუთარი ცხოვრების შესახებ. და ამის გამო ის სიცოცხლისკენ ისწრაფის, გაცილებით უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე. შესაძლოა მარტოა, მაგრამ ქალს აუცილებლად არ სჭირდება კაცი ასე ცხოვრებისთვის. იგი არ ჩერდება და არ ელის საკუთარ სიკვდილს იმის გამო, რომ ქმარი დაკარგა, პირიქით, სავსე ცხოვრებისთვის ბრძოლას ირჩევს. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ პიესა მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება. ის მიხვდა, რომ დროა მხოლოდ საკუთარი და ყველა იმ ქალის სახელით ისაუბროს, რომლებსაც საუკუნეების განმავლობაში თრგუნავდა მამაკაცების ძალაუფლება და დროა დაწეროს თავისი ცხოვრების ისტორია საკუთარი სხეულის მეშვეობით. „*საკუთარი თავის შესახებ წერით ქალი დაუბრუნდება მის სხეულს, რომელიც მას წაართვეს, რომელიც გადაიქცა საშინელ უცნობად - საშინელ მდგომარეობაში მყოფ ან მკვდარ ფიგურად*"[171] - ამბობს კიქსუ. ეპოქაში, როდესაც დაიწერა „ბედნიერი დღეები" (1961) ფემინისტური მოძრაობა ძალზე აქტიური იყო. ასე, რომ ქალი პროტაგონისტი, რომელიც გაუჩერებლად ლაპარაკობს მთელი პიესის განმავლობაში, ალბათ ძალზე რადიკალური იყო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ეს დღესაც ძალზე შთამბეჭდავია. ის მხოლოდ პირით არ მეტყველებს, ვინის სურს, რომ მისი ხმა გაიგონ, მთელი სხეულით. კვლავ, კიქსუ ამბობს: „*მოუსმინეთ საჯარო თავყრილობაზე მოსაუბრე ქალს. ის არ საუბრობს, ის წინ გამოისვრის ათრთოლებულ სხეულს; ის სცილდება საკუთარ თავს, ის მიფრინავს; მთელი მისი ემოციები მის ხმაშია და მისი სხეული სასიცოცხლო მხარდაჭერას უწევს მისი საუბრის ლოგიკას. მისი ხორცი მართალს ამბობს. ის საკუთარ თავს იშიშვლებს.*"[172] ვინი ამოხეთქავს ლაპარაკით, თითქოს სურს აინაზღაუროს სიჩუმეში განვლილი წლები. არა მხოლოდ მისი, მართლაც, ყველა ქალის მიერ სიჩუმეში გატარებული წლები. ამიტომაც, როცა ის ლაპარაკობს, იგი მიფრინავს და ჰაერში დნება, მყარი სხეულივით. ამგვარად, მას შეუძლია მიაღწიოს სამყაროს უშორეს კუთხეს: "სულ უფრო და უფრო მეჩვენება, რომ.. იცი, ვილი, ასე მიჯაჭვული რო არ ვიყო... ცაში ავფრინდებოდი."[173] მისი ხმა ყველა ქალის ხმაა, სხეული - ყველა ქალის სხეულია. მან საუკუნეობრივი დუმილი დაარღვია. ის ახალი ქალია, რომელსაც კიქსუ ახსენებს, რომლისთვისაც დროა გათავისუფლდეს ყველაფრისგან, რაც მას იჭერს. როდესაც ის

[171] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976) p.875-893.
[172] Ibid.
[173] დიდება სახით შენდა მზეთა მზეო,მიუწვდემელო ნათელო გრძელო ძველო დღეო ,უბერებელო უკვდაო მყოფო შეურყეო ,ვით მე გთხოვე ჭეშმარიტი შენ გზა მაუწყეო

ახალ ქალს აღწერს, ის აღწერს ასევე ვინის და მის სურვილს: "*... ისევე, როგორც ისარი მშვილდიდან, რომელიც აგროვებს და განაცალკევებს მის ვიბრაციებს მუსიკალურად, იმისათვის, რომ იყოს უფრო მეტი, ვიდრე საკუთარი თავი.*"[174] ვინის სურს იყოს მეტი, ვიდრე საკუთარი თავი; ის სცილდება საკუთარი სხეულის ფარგლებს. ის დედა დედამიწასავითაა. როგორც ბახტინმა აღნიშნა, გროტესკის სხეული ათავისუფლებს ოფიციალური ძალაუფლების და მმართველი კლასებისგან და ახალ პერსპექტივას იძლევა, რომელიც ახალ გზას გვიჩვენებს. "*სხეულის ფუნდამენტურად გროტესკული ხასიათის მიღმა გასვლა პერსონაჟი ქალების გათავისუფლების მამოძრავებელ ძალას იძლევა. რამდენადაც გროტესკმა დაამტკიცა, რომ მას შეუძლია ჟანრის ფარგლებს გასცდეს და გახდეს ისეთი ძალა, რომლის გამოყენება ტრაგედიის ქალებსაც კი შეუძლიათ, რათა დაამხონ თავისი დადუმების პატრიარქალური მცდელობები*"[175] ამბობს ვენდელი ქალისთვის გროტესკის და სიცილის გარდამქმნელ ძალასთან დაკავშირებით. და ეს დაუსრულებელი და გახსნილი სხეული ასევე აღწერილია კიქსუს მიერ, გროტესკულად: "*...სხეული ბოლოს გარეშე, კიდურების, ძირითადი ნაწილების გარეშე. ის თუ მთლიანია, ესაა ისეთი ნაწილებისგან შედგენილი მთლიანი, რომლებიც თავადაა მთლიანი, არა უბრალოდ ობიექტის ნაწილები, არამედ მოძრავი, უსაზღვროდ ცვალებადი ერთიანობა, კოსმოსი, რომელსაც დაუღალავად სერავს ეროსი...*"[176] ახლა კი განვიხილოთ ბახტინის გამონათქვამი გროტესკული სხეულის შესახებ: "*გროტესკული სხეული კოსმოსური და უნივერსალურია. ის აქცენტს აკეთებს ელემენტებზე, რომლებიც გავრცელებულია მთელს კოსმოსში, ესაა: მიწა, წყალი, ცეცხლი, ჰაერი; ის უშუალოდაა დაკავშირებული მზესთან, ვარსკვლავებთან. ის ზოდიაქოს ნიშნებს შეიცავს. ის კოსმიურ იერარქიას ასახავს. ეს სხეული შეიძლება შეერწყას ბუნების სხვადასხვა მოვლენებს, მთებს, მდინარეებს, ზღვებს, კუნძულებსა თუ კონტინენტებს. მას მთელი სამყაროს ავსება შეუძლია.*"[177] და ეს მოგვაგონებს ვინის, რომელიც საკუთარ შესაძლო სიკვდილზე ფიქრობს, როგორც ჩამოვარდნილი ვარსკვლავის და ვინის სიკვდილზე, რომელიც მზეს და ღამეს ესაუბრება, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებს საკუთარ არსებობას სამყაროში და ფილოსოფიურ შენიშვნებს გამოთქვამს ამასთან დაკავშირებით.

ვინი ყველაზე დაფარულ საიდუმლოებებს თავისი ამბების მეშვეობით გვიზიარებს. ის სიმართლეს ამბობს. მდინარესავითაა. არ არის სადღაც გაჭედილი, ის მიედინება. როდესაც წარსულზე საუბრობს, მას ქვედა შრეში გზავნის, რომელიც საფლავიცაა და საშოც. ის მარხავს

[174] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976) p.875-893.
[175] Wendel, Deanna, Gender, Genre and the Grotesque: Literary Subversions of Renaissance Patriarchy, The Knox College Online Journal of Literary Criticism, Volume 12, Issue 1, Winter 2009
[176] Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976) p.875-893.
[177] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.318.

წარსულს, რათა ჩასწვდეს ახალ პერსპექტივას მომავალში. კარნავალური სიცილი დაკავშირებულია მომავალთან, რომელიც დადგება. ის ზეიმობს ძველი ძალაუფლების, ძველი შეხედულებების და ძველი სიმართლის აღსასრულს. ეს "*მხიარული დასაფლავების და სიკვდილის ერაა* "[178] და „*საფლავი და შემქმნელი საშო, მიმავალი წარსული და მოახლოებული მომავალი, გარდაქმნა*[179]. ის იმარხება და ხელახლა იბადება, მისი დაუსრულებელი საუბრით და მისი მზარდი სხეულით. ირიგარეი ამბობს: „*შენ მოძრაობ, შენ არასოდეს ჩერდები. ეს მოძრაობა შეიძლება დახასიათდეს, როგორც გადაადგილება დასაწყისიდან ბოლოსკენ. ეს ნაკადულები არ ჩაედინება ერთ, განსაზღვრულ ზღვაში, ამ მდინარეებს არა აქვს მუდმივი ნაპირები; ამ სხეულს - დადგენილი საზღვრები, ეს უწყვეტი მოზრაობა, ეს სიცოცხლე.*"[180] ესაა ვინის კარნავალური საუბარი.

ირიგარეი დასძენს, "*იგი განუსაზღვრელად განსხვავებულია საკუთარ თავში. ეჭვგარეშეა, ამიტომაც ამბობენ, რომ ის უცნაური, ჩაუწვდომელი, მღელვარე და ჭირვეულია...*"[181] ეს ასევე ნიშნავს ამბივალენტობას და ბუნდოვანებას, ცნებებს, რომლებიც ასევე კარნავალური სიცილის და გროტესკის მახასიათებლებად განიხილება. მასში არაფერი კონკრეტული და სტაბილური არ არის. რამდენადაც ყველაფერი გარდაქმნის პროცესშია. ირიგარეი განაგრძობს: "*რასაც ის ამბობს, არასოდეს არაფრის იდენტური არ არის, მეტიც, ის მომიჯნავეა. ის მოსაზღვრეა. ამდენად, უსარგებლოა ქალის მომწყვდევა იმის ზუსტ განსაზღვრაში, თუ რას გულისხმობს, უსარგებლოა აიძულო გაიმეოროს. და თუ დაჟინებით შეეკითხებით, რაზე ფიქრობს, შეიძლება გიპასუხონ მხოლოდ: არაფერზე. ყველაფერზე.*"[182] ზუსტად ისევე, როგორც ამ დახასიათებაში, ვინი არაპროგნოზირებადია. მას საზღვრები არ გააჩნია. რასაც აცხადებს, მომდევნო წინადადებაშივე უარყოფს. ის ერთდროულად ძალზე ჩვეულებრივი და არაჩვეულებრივია. ის შეიძლება დიასახლისი ყოფილიყო, თუმცა, ფილოსოფოსი ან პოეტიც. იგი უკიდურესობებს შორის გადაადგილდება. ესაა ქალის ხასიათი, რაც მას შემოქმედებითს ხდის: „*ყოველთვის ის ვიყო, რაც ვარ და ასეთი განსხვავებული იმისგან, რაც ვიყავი (პაუზა). მე ერთი ვარ, ერთს ვამბობ, შემდეგ კი სხვას. (პაუზა). ახლა ერთი, შემდეგ - მეორე.*"[183]

---

[178] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.354.
[179] Ibid, p.354.
[180] Irigaray, Luce, When Two Lips Speak Together, The University of Chicago Press, Vol.6 No.1, Women: Sex an Sexuality, Part 2 (Autumn 1980), p.69-79.
[181] Ibid.
[182] Irigaray, Luce, This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, New York, 1985, p.23-34.
[183] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

"როგორ შეიძლება ეს სხვანაირად ითქვას: ჩვენ არსებობა შეგვიძლია, მხოლოდ როგორც ორს?"[184] და *"ქალი ყოველთვის რამდენიმენაირია"*[185] ამბობს ირიგარეი ქალის სხეულთან დაკავშირებით. და ამატებს: "*ორი ტუჩის კოცნა, ორი ტუჩი და გახსნილობა კვლავაც ჩვენია. ჩვენ შორის, მოძრაობისთვის შიგნიდან გარეთ და გარედან შიგნით საზღვარი უცხოა. ეს დაუსრულებელია. ჩვენ შორის, სახლს არა აქვს კედლები, ღიობს - ჩარჩო და ენას - წრიულობა. შენ მკოცნი და სამყარო ფართოვდება, ჰორიზონტის გაუჩინარებამდე ჩვენ დაუკმაყოფილებლები ვართ? დიახ, თუ ეს ნიშნავს, რომ ჩვენ დასასრული არა გვაქვს. თუ ჩვენი სიამოვნება გულისხმობს, რომ ჩვენ ვმოძრაობთ და ერთმანეთს ვამოძრავებთ დაუსრულებლად.*"[186]. ვინის და ვილის სექსუალური ცხოვრების შესახებ თითქმის არ არის არავითარი მინიშნება, ერთი დიალოგის გარდა, სადაც ვინი შეხედავს ღია ბარათს ვილის ხელში და აღმოჩნდება, რომ ეს ეროტიული სურათია: "მაგრამ ეს ხომ სამაგლობაა?! პატიოსან კაცს გული აერევა!"[187] აშკარაა, რომ ვილი უპირატესობას ანიჭებს გართობას მის მამაკაცურ სამყაროში და არ იჩენს ინტერესს ვინის მიმართ. არც ტკბილ სიტყვას ეტყვის, არც არაფერს. ვინი საკუთარ ვილის ეძებს, რამდენადაც ის ყოველთვის კონტაქტშია საკუთარ თავთან, მისი სხეული კი - სამყაროსთან. მას არ სჭირდება რაიმე საშუალება, ვილის მსგავსად, იმისათვის, რომ საკუთარი სექსუალობა იგრძნოს. მისთვის სექსუალობა სულიერი და კოსმიურია. მასტურბაციის დროს ამბობს, რომ ეს ინტიმური მომენტია, რომელიც მას და ღმერთს ეკუთვნის. მაშინ, ბაგეები ფართოდაა გახსნილი და ის სიამოვნებით და სიცილით ფეთქდება, სადღაც გადაკარგულში. სიცილი, მისი სიტყვით, მოქმედებაა, რომელსაც ის ღმერთთან ერთად ასრულებს, რაც შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც მთელი სამყარო, რამდენადაც ღმერთი თავად კოსმოსი უნდა იყოს. ის არსებობს, როგორც ორი, ასე, რომ ის მარტო არაა. ეს ასევე აშკარად ჩანს მის ცეკვაში, როდესაც სოლო ტანგოს ასრულებს. ის ერთდროულად ცეკვავს საკუთარ სხეულთან და მთელს სამყაროსთან ერთად . ირიგარეი ასევე ხაზს უსვამს კაცის და ქალის ავტოეროტიზმს შორის. მისი თქმით, კაცს ინსტრუმენტი სჭირდება, ანუ ხელი, იმისათვის, რომ საკუთარ თავს შეეხოს, მაშინ, როცა ქალი ყოველთვის ეხება საკუთარ თავს რაიმე საშუალების გარეშე, რამდენადაც მისი გენიტალიები შექმნილია ორი ბაგის სახით, რომლებიც მუდმივად კონტაქტშია. ამგვარად, ის, რასაც ეხებიან, არ განირჩევა იმისგან, რაც ეხება. ზუსტად ისევე, როგორც კარნავალის გროტესკის შემთხვევაში,

[184] Irigaray, Luce, When Two Lips Speak Together, The University of Chicago Press, Vol.6 No.1, Women: Sex an Sexuality, Part 2 (Autumn 1980), p.69-79.
[185] Irigaray, Luce, This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, New York, 1985, p.23-34.
[186] Irigaray, Luce, When Two Lips Speak Together, The University of Chicago Press, Vol.6 No.1, Women: Sex an Sexuality, Part 2 (Autumn 1980), p.69-79.
[187] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

ის, რაც კვდება, არ განირჩევა იმისგან, რაც იბადება და ორივე მათგანი ერთსა და იმავე სხეულშია. ირიგარეი ამბობს: "*ჩვენ არ გვაინტერესებს მაღლა ასვლა; ჩვენ თავს მშვენივრად ვგრძნობთ დაბლობზე. ჩვენ ბევრი სივრცე გვაქვს, გასაზიარებლად. რამდენადაც ჩვენ ყოველთვის გახსნილები ვართ, ჰორიზონტი არასოდეს არ იქნება შეზღუდული... გაფართოებით, ზემოთ სწრაფვით, უკან იტოვებ საკუთარი სხეულის უსაზღვრო რეალობას. ნუ ახვალთ მაღლა, თქვენ ჩვენ დაგვტოვებთ. იქ არაა ზეცა: ის ჩვენს შორისაა.*"[188]

ქალის სხეული ჰორიზონტივითაა და არა სიმაღლესავით. ეს მომაგონებს სხვაობას შუა საუკუნეების და რენესანსის პერიოდის კოსმოსის კონცეფციებს შორის. შუა საუკუნეების კოსმოსში ყველაფერი ვერტიკალურ ხაზზეა, ხოლო ადამიანი ამ ხაზზე სადღაც ციური სხეულებისგან განცალკევებითაა. თუმცა, რენესანსის დროს ეს იერარქია დაიშალა და შეიქმნა ჰორიზონტალური ხაზი. სამყაროს ასეთი გადასვლა ვერტიკალურიდან ჰორიზონტალურში ასევე მოხდა ადამიანის სხეულთან დაკავშირებითაც, რომელიც კოსმოსის ცენტრად იქცა. და ეს კოსმოსი აღარ მოძრაობდა ქვემოდან ზემოთ, ის მიჰყვებოდა დროის ჰორიზონტალურ ხაზს, წარსულიდან მომავლისკენ[189]. ადამიანის სხეული, როგორც მაკროკოსმოსის მიკროკოსმოსი სამყაროს ცენტრია. "*სულის მაღლა სვლის ვერტიკალური ხაზი მთლიანად ქრება, რჩება სხეულის ჰორიზონტალი, სვლა ერთი ადგილიდან მეორისკენ, გებრიდან ახალი სხეულისკენ, თაობიდან თაობისკენ, წარსულიდან მომავლისკენ*"[190]. ზემოთ აღნიშნული ქალის სხეული შეესატყვისება ბახტინის გროტესკულ სხეულს, რომელსაც ჰორიზონტალური მახასიათებელი აქვს. ფემინისტური გროტესკული სხეულის და ბახტინის გროტესკული სხეულის შეხების წერტილში დგას ვინი, რომელიც მოცინარი პირით ხვდება სიკვდილს, ოფიციოზს, და ვერტიკალურ მასკულინურ კონცეფციას. ის გამოხატავს სიცოცხლის გაგრძელებასა და წინსვლას თავისი სხეულით, რომელიც ჰორიზონტალურადაა განფენილი წარსულიდან აწმყოში და მომავალში. ის არ არის უკვდავი, მაგრამ იცის, რომ ადამიანის სხეული უკვდავია, რამდენადაც სხეული უკვდავად გარდაიქმნება. სამყაროს ცენტრშია უკვდავი ისტორიული სხეული, რომელიც ცვლის ბიოლოგიურ სხეულს და მეორდება მხოლოდ ახალ თაობაში. მოიცავს რა ეს უკვდავი სხეული წარსულს, ის ასევე დაგვანახებს ახალ სიცოცხლეს, დაბადებულ მომავალს, რამდენადაც ის თვითონაა მომავალი, რომელიც საბოლოოდ კლავს წარსულს. "რაღაც

[188] Irigaray, Luce, This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, New York, 1985, p.23-34.
[189] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.362-363.
[190] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.405.

ჩამჩურჩულებს, გეყო ლაყბობაო, ვინი გაჩუმდი მთელი სიტყვების მარაგს ნუ ფლანგავო...”[191] ამბობს ვინი, ხედავს რა მომავალს და ინტუიტურად გრძნობს სხეულის უკვდავებას. ანალოგიურად, “*არა აბსტრაქტულად, მომავლის შესახებ, არამედ, ცოცხალი გრძნობით, რომ თითოეული ადამიანი განეკუთვნება უკვდავ ხალხს, რომლებიც ისტორიას ქმნიან*”[192] აღნიშნავს ბახტინი, სხეულის გროტესკული კონცეფციის მომავალ ასპექტთან დაკავშირებით.

ვინი, თავისი ბასრი „იარაღით“ - სიცილით მოასწავებს ბედნიერი დღის მოსვლას. ისიც ეკუთვნის ჰორიზონტალურად განფენილ სხეულს, რომელიც კვდება და ხელახლა იბადება, რაც ერთდროულად მუდმივ ტკივილსა და სიხარულს იწვევს. “ეს იყო არაადამიანური ხარხარი, გაუსაძლისი ტკივილი გამოწვეული გიჟური სიცილი.”[193] ამბობს ვინი, იცის რა, რომ ურვას სიკვდილი იწვევს, ხოლო სიცილს - ხელახლა დაბადება. თუმცა, ის ცხადად იღებს, რომ სიცოცხლე აბსურდულია და სცილდება აბსურდის ფაგრლებს. იცის რა, რომ ის ეკუთვნის სამყაროს მთლიანობას და წარმოადგენს ყველა ადამიანის სულს, ის გვირჩევს ვიცხოვროთ სავსე ცხოვრებით, ჩვენი მოკლე სიცოცხლის განმავლობაში და ვიცოდეთ, რომ ვეკუთვნით ყველა ადამიანის უკვდავ სხეულს. შენი სხეული მოკვდება, მაგრამ დაიბადება ახალი. ეს კონცეფცია თავს იჩენს ვინის შემდეგ სტრიქონებში, რაც ასევე წარმოადგენს რეჟისორის მთავარ იდეას:

“თუ ერთ მშვენიერ დღეს რაღაც გაურკვევლი მიზეზების გამო ტკივილის განცდას ვეღარ შევძლებთ, ისღა დაგვრჩენია დავხუჭოთ თვალები და დაველოდოთ იმ დღის მოსვლას, ბედნიერი დღის, უსასრულო მთვარიანი ღამის გათენების შემდგომ. ო,როგორ მამშვიდებს ამ ბედნიერი დღის მოლოდინი.”[194]

5. დასკვნა

ჩემი სადოქტორო განათლება ორი - პრაქტიკული და თეორიული ეტაპისგან შედგება. დისერტაცია მოიცავს ამ ორ ეტაპზე მიღებულ გამოცდილებას. უმთავრესად მას საფუძვლად უდევს „ბედნიერი დღეების“ დადგმის პრაქტიკული და თეორიული ეტაპები. თუმცა ნაშრომი ამით არ შემოიფარგლება, რამდენადაც ამ პიესასთან ხანგრძლივი ისტორია მაკავშირებს. მან

[191] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[192] Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p.367.
[193] სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.
[194] Ibid.

შეცვალა ჩემი ცხოვრების წესი, მსახიობობიდან რეჟისორობამდე. ამიტომაც მსურდა დამეწერა ეს დისერტაცია, როგორც რეჟისორის მოგზაურობა ამ პიესის პირველად გაცნობიდან. თუმცა, წერის დროს ის გადაიქცა სხვა მოგზაურობად, რამდენადაც წერისას აღმოჩნდა ისეთი საკითხები, რომელთა შესახებაც ადრე არ მიფიქრია. ვგულისხმობ, რომ დისერტაციის შინაარსი ჩამოყალიბდა წერის პროცესში. წერა გამოავლენს ქვეცნობიერში ჩამალულს და ამოატივტივებს მას ცნობიერის ზედაპირზე და ამით საკუთარი თავს უკეთ გაცნობის საშუალებას იძლევა.

უპირველეს ყოვლისა, ამ დისერტაციის წერის პროცესმა საშუალება მომცა თავი მომეყარა ჩემი ცოდნისთვის და თეატრალური თუ ცხოვრებისეული გამოცდილებისთვის და გამეფილტრა ის „ბედნიერ დღეებთან“ დაკავშირებულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით. მეორე, ამან საშუალება მომცა დავკვირვებოდი ჩემს განათლების და ცხოვრებისეულ გამოცდილებას და გარედან შემეხედა მათთვის. მესამე, ამან საშუალება მომცა ლაკონურად წარმომედგინა ჩემი, როგორც რეჟისორის მიდგომა. ვფიქრობ, ჯოზეფ კემპბელის „გმირის მოგზაურობა“, რომლის გამოყენებაც გადავწყვიტე ამ დისერტაციის დაწერის დაწყებისას, ძალზე გამომადგა სამსახიობო პროფესიიდან რეჟისორად ტრანსფორმაციის გამოცდილების გამოსახატავად. ამას გარდა, ამგვარად წერა და ჩემი სარეჟისორო გამოცდილების სიუჟეტის ხაზთან ადაპტაცია სახალისო გახდა. შემდგომ, ძალზე ამაღელვებელი იყო იმის დანახვა, რომ ჩემი მოგზაურობა სათანადოდ შეესატყვისება „გმირის მოგზაურობის“ ხაზს. მე ასევე დავინახე, რომ „გმირის მოგზაურობა“ შეიძლება გამოყენებულ იქნას როგორც მეთოდი, ტექსტის მიმართ მიდგომისას, სხვა მეთოდებთან კომბინაციაში, რამდენადაც ის სტიმულს აძლევს წარმოსახვას და ტექსტზე მუშაობის და დადგმის პროცესს უფრო სახალისოს და შემოქმედებითს ხდის.

ჩემმა პირველმა სარეჟისორო გამოცდილებამ მაჩვენა, რომ პიესის დადგმას ორი მხარე აქვს, ანუ, ეს ორი მოგზაურობაა. პირველია მოგზაურობა საკუთარ თავში, დაწყებული იმ მომენტიდან, როცა პირველად გაეცნობი ტექსტს ან როცა იდეა პირველად ჩამოყალიბდება წარმოსახვაში, რაც შემდეგ მოიცავს წინასწარ შემოქმედებით მუშაობას ტექსტზე, ხოლო მეორეა ფიზიკური პირობების მომზადება რეპეტიციებისთვის და ბოლოს, რეპეტიციების ჩატარება. იმის მიუხედავად, რომ პირველი მოგზაურობა მთლიანად შენზეა დამოკიდებული, მეორეზე მოქმედებს გარეშე ფაქტორებზე, როგორებიცაა სცენის მდგომარეობა, მსახიობები, ბიუჯეტი, დრო და ა.შ. ამგვარად, ეს ორი მოგზაურობა, ანუ სარეჟისორო პროფესიის ეს ორი მხარე მოითხოვს მუშაობას ორი ძირითადი მიმართულებით: იყო მსახიობი და ორგანიზატორი ერთსა და იმავე დროს. პირველი მოგზაურობის ბოლოს აგებ შენს სამყაროს საკუთარი წარმოსახვის ეკრანზე და ქაღალდზე. თუმცა, ყოველთვის შესაძლებელი არ არის შექმნილი სამყაროს სცენაზე

გადმოტანა. ცვალებად გარეშე პირობებთან ადაპტაციაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს პირადი თვისებები. პირველ რიგში უნდა შექმნა გუნდური სული და იყო სტიმულის მიმცემი ლიდერი. მაშინაც კი, როცა პირობები იცვლება, თუ მყარი საძირკველი გაქვს, ისინი გავლენას ვერ მოახდენენ. ადაპტაციის უნარი მოითხოვს, რომ იყო მოქნილი და არ გაიჭედო ერთ ადგილას. ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. მსახიობი შეიძლება ავად გახდეს, დიზაინერი შეიძლება დროულად არ იყოს მზად, შეიძლება თავი იჩინოს სცენასთან დაკავშირებულმა ნებისმიერმა სხვა პრობლემებმა. ამისთვის ყოველთვის მზად უნდა იყო და უნდა შეგეძლოს პრობლემების გადაწყვეტა. ამას გარდა, არასოდეს არ უნდა უჩვენო გუნდის წევრებს შიში და არასოდეს არ უნდა იწუწუნო. მათთან დისტანციის შენარჩუნება უაღრესად მნიშვნელოვანია. ამ მომენტში იწყება „გმირის მოგზაურობა“. ორივე მოგზაურობაში შეიძლება შეგხვდეს დაბრკოლებები ან მტრები (ტერმინი „გმირის მოგზაურობიდან“), მაგრამ იმის ცოდნა, რომ მოგზაური გმირი ხარ, გეხმარება გაუმკლავდე ამ გამოწვევებს. ეს გაძლევს მოტივაციას, განაგრძო გზა მიზნისკენ.

კიდევ ერთი მეთოდი, რომელიც გამოვიყენე სარეჟისორო საქმიანობაში, ჩემი პროფესორის, ზურაბ სიხარულიძის მეთოდია, რომელიც შემუშავებულია სტანისლავსკის სისტემის საფუძველზე. მე გავაანალიზე ტექსტი და ვიპოვნე რეჟისორის ზე-ამოცანა და ინტერპრეტაცია, ტექსტზე მუშაობით, ამ მეთოდის საფუძველზე. ეს მეთოდი ძალზე გამოსადეგია, რამდენადაც მისი მეშვეობით ჩემი მუშაობა სტრუქტურირებული იყო. შემდეგ, ამ სტრუქტურის ფორმირების მერე, მე შევიმუშავე „ბედნიერი დღეების“ საკუთარი ხედვა. რეჟისორის ხედვას ორი მნიშვნელოვანი კონცეფცია განსაზღვრავს; ზე-ამოცანა და ინტერპრეტაცია, როგორც სლოგანი. ჩემი ზე-ამოცანა იყო „ყოველი წამის ისეთი მისწრაფებით განვლა, თითქოს ეს სიცოცხლის უკანასკნელი წამი იყოს“. ხოლო ჩემი ინტერპრეტაცია, როგორც სლოგანი, იყო: „სისხლიანი სიცილი სიკვდილის პირისპირ“. ამგვარად, ასე დასრულდა ტექსტზე მუშაობა. წინასწარი მუშაობის შედეგებზე დაყრდნობით მე დავიწყე რეპეტიციები და შევეცადე სცენაზე ჩემი ზე-ამოცანისა და ინტერპრეტაციის რეალიზაციას. თუმცა, როგორც ზემოთ ვახსენე, გათვალისწინებული არ არის, რომ ისინი სტაბილური უნდა იყოს. შეიძლება მათი შეცვლა რეპეტიციების დროს. მე ჩემი მიზნების ერთგული დავრჩი რეპეტიციების დროს, რამდენადაც ისინი ნამდვილად გვაკმაყოფილებდა მეც და ჩემს მსახიობსაც. ამდენად, შემიძლია ვთქვა, რომ მე განვახორციელე ჩემი წინასწარ დასახული მიზნები სცენაზე. მსახიობთან მუშაობაც ძალზე ამაღელვებელი იყო, რამდენადაც ის უფრო და უფრო იხვეწებოდა ყოველ რეპეტიციაზე და უახლოვდებოდა მის ახალ პიროვნებას, ჩემი მითითებების და საკუთარი წარმოსახვის შესაბამისად. სცენის და კოსტიუმების მხატვართან მუშაობაც შესანიშნავი გამოცდილება იყო.

შედეგად შექმნილი პერსონაჟი, დეკორაციები და კოსტიუმები ზუსტად შეესაბამებოდა ჩემ მიერ ქაღალდზე და სცენაზე შექმნილ სამყაროს. წინა თავებში მე უკვე დეტალურად აღვწერე ეს პროცესები. ამგვარად, მე წარმატებით განვახორციელე პრაქტიკულად რეჟისორული მეთოდი.

ყველა მეთოდი ძალზე ფასეულია პიესის დადგმისას, თუმცა, ჩემთვის ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს წარმოსახვის გამოყენებას და მისი სტიმულირების და გამდიდრების გზების პოვნას, შემოქმედებითი მოგზაურობის დროს. ახლა მე უფრო მეტი ვიცი საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის და შთაგონების შესახებ. ამიტომაც, მომდევნო პროექტებში მე ამას გავითვალისწინებ.

ამ დისერტაციის დაწერისას ყველაზე რთული იყო ყოველივე იმის სტრუქტურირებულად თავმოყრა, რაც მე შთამაგონებდა. რამდენადაც შემეძლო, შევეცადე ამ უნიკალური პროცესის ჩვენება ამ ნაშრომში. ჩემი შთაგონების წყაროებს მთელს სადიესერტაციო ნაშრომში გავანაწილე. ზოგიერთი მათგანი გამოვიყენე პიესასთან დაკავშირებით ჩემი ხედვის განსაზღვრისთვის, ზოგიერთი - სასცენო და კოსტიუმების დიზაინისთვის.

ბოლო თავამდე, ყველა ნაწილი შეეხება ჩემს სარეჟისორო გამოცდილებას. ბოლო ნაწილი წარმოადგენს დადგმის ანალიზს, რაც კრიტიკოსის სამუშაოა. მე მოვახდინე პიესის ჩემეული ინტერპრეტაციის კონცეპტუალიზაცია და სცენაზე რეალიზებული დადგმის ხელახლა შეფასება. საბოლოო ჯამში, მე შევიმუშავე სტრუქტურა და დიდი ინტერესით შევხედე საკუთარ იდეებს გარედან. ეს კიდევ ერთი სასწავლო პროცესი იყო ჩემთვის.

რამდენადაც „ბედნიერი დღეები“ ფილოსოფიურად ძალზე ღრმაა, ხოლო არტისტულად - ძალზე მდიდარი, ის ანალიზის ფართო შესაძლებლობებს იძლევა. მოხარული ვარ და მეამაყება, რომ თავად დადგმის პროცესმაც შემომთავაზა სხვადასხვა პერსპექტივა სცენაზე ჩემ მიერ შექმნილი სამყაროს ანალიზისთვის. მე შევარჩიე მთავარი პერსპექტივები დაწყებული ალბერ კამიუს *„სიზიფეს მითიდან“*. ეს სამუშაო ძალზე შთამაგონებელი იყო, რამდენადაც მან შესაძლებლობა მომცა დადგმის ანალიზისთვის საკუთარი გზა მეპოვნა. მე გამოვიყენე სამი შედეგი, რომლებიც კამიუმ მიიღო აბსურდის კონცეფციიდან - *„ჩემი ამბოხი, ჩემი მისწრაფება, ჩემი გათავისუფლება“* (მისი თქმით) - როგორც ჩემი მიმართულება. ამ სამმა კონეფციამ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რამდენადაც ისინი აღწერს ასევე პროტაგონისტის, ვინის ძირითად მოტივაციას ან მოტივებს, რომელთა ხაზგასმაც მე მსურდა. შემდეგ მე დავუმატე კიდევ ორი ასპექტი, ბახტინის კარნავალური სიცილი და გროტესკი და ფემინისტური სხეული. მართალია ისინი თითქოსდა სხვადასხვა თემებს შეეხება, მათ შორის საერთოა დამოკიდებულება

ყველა სახის რელიგიური, ოფიციალური და მასკულინური ძალაუფლების და შიშის მიმართ, რომლებშიც ადამიანია გამომწყვდეული. ეს ანალიზი სხვადასხვა შრეებისგან შედგება, მაგრამ ეს შრეები მას ერთიანს ხდის, ისევე, როგორც კიდურები ადამიანის სხეულს. ყველა ისინი ემსახურება პიესის არსს, ანუ გულს. ეს არსია სიკვდილთან მიახლოებული ადამიანის სიცოცხლისკენ მისწრაფება. ესაა ცეცხლი, რომელიც ვინის აძლევს მოტივაციას სიცოცხლისთვის ბრძოლის და ამბოხისთვის, რასაც, საბოლოო ჯამში, ის გათავისუფლებამდე მიჰყავს. თავისუფლების მისაღწევად, ამბოხთან ერთად, მისი უძლიერესი იარაღია სიცილი: *„გათავისუფლება, რომელიც მოდის სიცილთან ერთად და შერეულია მასში“*. გათავისუფლების და სიცილის თვალსაზრისით, საბოლოოდ, *„სიზიფეს მითი“* იკვეთება ბახტინის კარნავალურ სიცილთან და გროტესკთან. იწყება კიდევ ერთი მოგზაურობა, რომელიც განიხილავს სიცილს და გროტესკს, როგორც თავისუფალი ცხოვრების წესს, მას ქალის სხეულამდე მივყავართ, რომელიც ლუსი ირიგარეიმ და ელენ კიქსუმ განიხილეს. ისინი განიხილავენ ქალის სხეულს, როგორც დაუსრულებელს და გახსნილს, როგორც ბახტინის გროტესკულ სხეულს, მამაკაცის დასრულებულ და ცენტრალიზებულ სხეულთან მიმართებაში, რომელიც მამაკაცური სამყაროს სერიოზულობას და დათრგუნვას ასახავს. ამის შედეგად მე უნდა აღვნიშნო ვინის ორი განზომილება: პირველია ყველა იმ ქალის ხმა, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ითრგუნებოდნენ მასკულინურ დისკურსში, ხოლო მეორეა ყველა იმ ადამიანის განსახიერება, რომლებიც იბრძვიან ძალაუფლების და სიკვდილის შიშის წინააღმდეგ. ის უნივერსალურიცაა და პრივატულიც, რაც მას როგორც მიწიერ, ასევე მითიურ მახასიათებლებს სძენს.

ამგვარად, ვინი წარმოგვიდგენს ახალ სამყაროს, რომელშიც ადამიანი თავისუფალია ყველა რელიგიური, ოფიციალური და მასკულინური წნეხისგან. ის ამ სამყაროს ქმნის სიკვდილის და ყველა სახის ძალაუფლების პირისპირ სიცილის გზით. ამდენად, ჩემი აზრით, „ბედნიერი დღეები“ ერთდროულად აბსურდული, გროტესკული, კარნავალური და ფემინისტურია. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტმა ეს პიესა დაწერა მეოცე საუკუნის იზოლირებული და გაუცხოებული ადამიანის შესახებ, ჩემი აზრით, ვინი არ ეკუთვნის რომელიმე კონკრეტულ ეპოქას. ეს მას უკვდავად აქცევს. შესაძლოა ბეკეტს სურდა ეჩვენებინა ჩვენთვის გაზაფხული უდაბნოს შუაგულში. შესაძლოა ის გრძნობდა, რომ თანამედროვე იზოლირებული ადამიანისთვის მნიშვნელოვანი იყო კვლავ გაერთიანებულიყო სამყაროსთან, რათა თავი ბედნიერად ეგრძნო, როგორც ბახტინი ამტკიცებს, მის ნაწარმოებში „რაბლე და მისი სამყარო“. ვფიქრობ, რაბლეს სამყარო შთამაგონებელია, თანამედროვე გაუცხოებული და აბსურდული სამყაროსთვის. ვინის სურვილი არის სურვილი დანაწევრებული, ატომიზებული,

ინდივიდუალიზებული თანამედროვე ადამიანის სურვილი, გაერთიანდეს ადამიანების მასასთან, კვლავ გახდეს სამყაროს ერთიანობის განუყოფელი ნაწილი. კლასიკური სხეულისგან განსხვავებით, რომელიც მკაცრად დასრულებული მზა პროდუქტია, რომელიც გამიჯნულია ყველა სხვა სხეულებისგან, რომლის ყველა შვერილი და გამოწვდილი ნაწილი მოცილებულია და რომლის სიმრუდეები გასწორებულია, ვინის სხეული ფართოდაა გახსნილი სამყაროსთვის, წარმოადგენს რა საფლავსაც და საშოსაც და განფენილია მთელს კოსმოსში, კარნავალის სულით. ბახტინის და ბეკეტის სამყაროების შეხების წერტილია ვინის ქალური გროტესკული სხეული. ვინი გვთავაზობს განკურნების რეცეპტს, მთელი სიცოცხლისთვის, რომელიც გვიჩვენებს სინათლეს სიბნელეში, სიცილით, ყველა პირზე. ჰორიზონტალურ ხაზზე მოძრაობით და გარდაქმნით, ვინის სხეული ასევე მიეკუთვნება ადამიანების მემკვიდრეობით სხეულს. ვინი უკვდავია. ეს პიესა მისი მკაფიო მოწოდებაა ჩვენთვის, გავხდეთ კოსმოსის მაკურნებელი სულის და შემოქმედი საშოს განუყოფელი ნაწილი.

როგორც რეჟისორმა, მე ბევრი გავიგე ვინის ცხოვრების ხედვიდან, იმედი მაქვს, ეს მოგზაურობა შთამაგონებელი იქნება თეატრის თეორეტიკოსებისა და პრაქტიკოსებისთვის. ცხოვრების ჩემი წესი მის წესს შეერწყა და ახლა ჩვენ ერთნი ვართ. მისი სამყარო ჩემი სამყაროა. ჩვენ ორივე კოსმოსის მხიარულ მასას ვეკუთვნით. მე დავასრულებ მაია ანჯელოუს სიტყვებით, რომელიც ურჩევს „არასოდეს მიატოვოთ ბრძოლა!“

შენ შეგიძლია მომკლა სიტყვებით,
შენ შეგიძლია დამჭრა თვალებით,
შენ შეგიძლია გამანადგურო ზიზღით,
მაგრამ მაინც, მე ავდგები, როგორც ჰაერი.
როგორც მთვარეები და მზეები
როგორც მოქცევის გარკვეულობა,
როგორც ზემოთ ატყორცნილი იმედები,
მე მაინც ავდგები.[195]

[195] ლექსის ორიგინალური დასახელებაა „მე მაინც ავდგები“, იხ. სრულად: https://www.poetryfoundation.org/poems/46446/still-i-rise.

6. დანართები

6.1. ესკიზები

ესკიზები 1



ესკიზები 2



ესკიზები 3



6.2. სურათები

სურათები 1



სურათები 2



სურათები 3



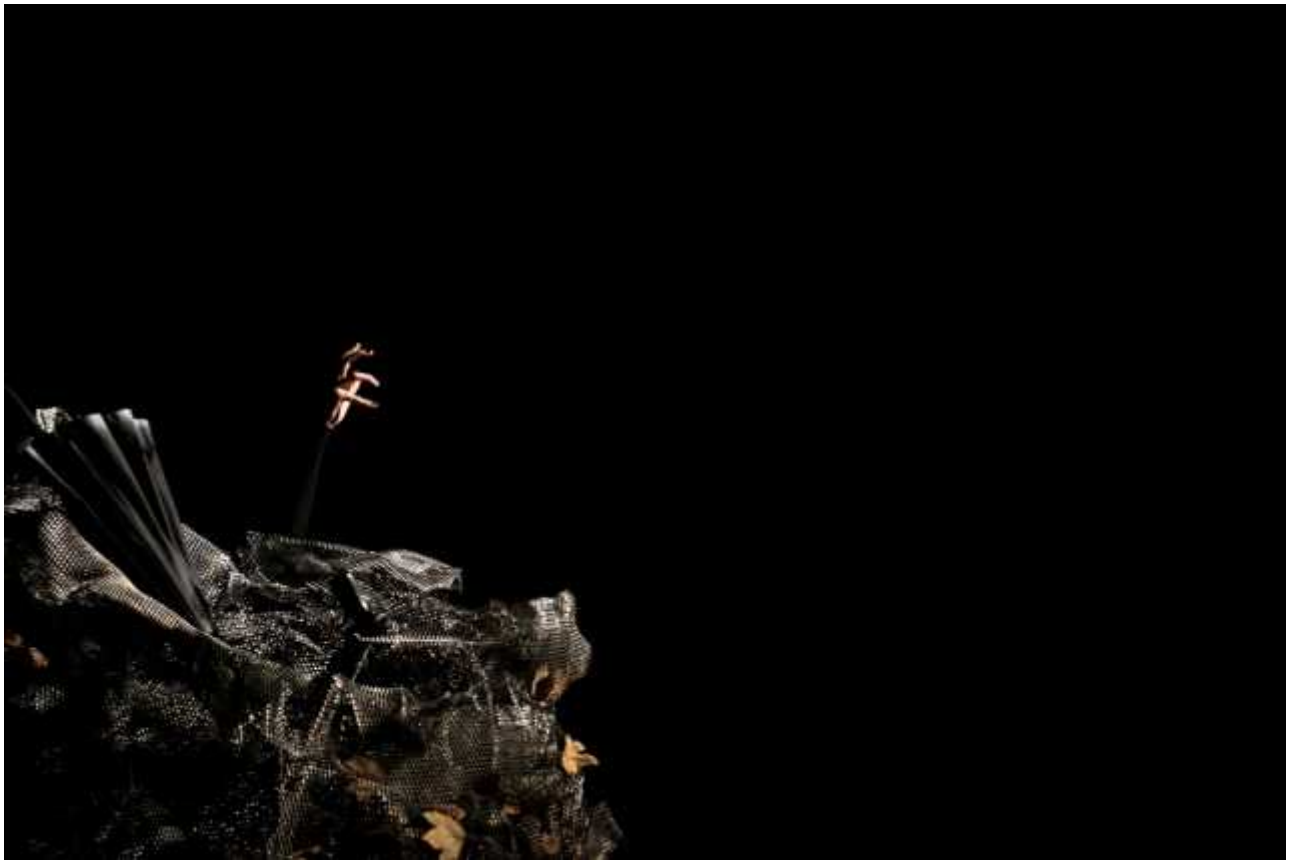
სურათები 4



სურათები 5



სურათები 6



7. ბიბლიოგრაფია

7.1. წიგნები, დისერტაცია და ესეები

Anthology of Georgian Poetry, Translated into English by Venera Urushadze, State Pub. House Soviet Georgia, 1958

სემუელ ბეკეტი "ო, ეს ბედნიერი დღეები"; "თანამედროვე ფრანგული თეატრი", თარგმანი - ირინა ღოღობერიძე, გამომცემლობა საარი, 2005.

Bakhtin, Mikhail, Rabelais and His World, Indiana University Pressi Bloomington, First Mindland Book Edition, 1984.

Bakhtin, Mikhail, The Dialogic Imagination, Four Essays, Series: University of Texas Press Slavis Series, No.1,1982.

Bakhtin, Mikhail, Karnavaldan Romana, Der.Sibel ırzık, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Barthes, Roland, The Death of the Author, an Essay Published in 1967, Translated by Richard Howard.

Beauvoir, Simone, The Second Sex. Ed. and trans. H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1953.

Billingsley, Amy, Laughing Agaist Patriarchy: Humor, Silence and Feminist Resistance.

Bergson Henry, Laughter: an Essay on the Meaning of the Comic, Temple of Earth Publishing.

Boym, Svetlana, Nostalgia and its Disconents, Essay, The Hedgehog Review, Sumer 2007.

Camus, Albert, The Myth of Sisyphus and Other Essays, Vintage Books, 1955.

Campbell, Joseph, The Hero with a Thousand Faces (Collected Works).

Campbell, Julia, The Entrapment of the Female Body in Beckett's Plays in Relation to Jung's Third Tavistock Lecture.

Carlson, Marvin, Tiyatro Teorileri, Deki Yayınevi, 2008

Cervantes Saavedra, Miguel, Don Quijote, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Cixous, Helene, The Laugh of Medusa, The University of Chicago Press, Vol 1, No.4 (Summer 1976).

Clapp, S. Bring on the Odd Couples. The Observer, February 2014.

Collins, Rachel, *HAPPY DAYS*: A Modern Woman's Approach To Absurdism Through Feminist Theatre Theory, A Thesis Presented to The Honors Tutorial College Ohio University.

Covington, Ruth Ellen, The Subjection of Authority and Death Through Humor: Carnivalesque, Incongruity, and Absurdism in Cormac McCarthy's Blood Meridian and No Country for Old Men, Brigham Young University, All Thesis Archive, 2014.

Çalışlar, Aziz, 20.yy'da Tiyatro, Mitos Boyut Yayınevi, 1993.

Davidson, E.T.A., Discovering Bakhtin's Carnivalesque-Grotesque in Judges, adapted from Chapter 2 of Intricacy, Design, and Cunning in the Book of Judges (Xlibris 2008), State University of New York College in Oneonta.

Delacampagne, Christian, 20. Yüzyıl Felsefe Tarihi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Anchor Books, Double Day Company, Inc., Garden City, New York.

Fischer, Ernst, "The Necessity of Art", Penguin Books, 1959,

Foresti, Monica, Bakhtinian Theory and Modernist Theatre? Carnival and Dialogism In Shaw's Arm and The Man, Jarry's Ub U Roi, and Pirandello's Sei Persona, Ggi In Cer Ca da Utore and Enrico IV, Ph.D Thesis in Comparative Literature.

Freud, Sigmund, Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd, Metis Yayıncılık, 2001.

Frosch, Paula, Library Journal on Paris Post-War: Art and Existentialism 1945-1955, Metropolitan Museum of Art Lib., New York, 1994.

Fuchs, Elinor, Karakterin Ölümü, Dost Kitabevi, Çeviren: Beliz Güçbilmez, 2003

Gibson, Andrew, "Samuel Beckett", çeviren: Orhan Düz, Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Guy, Corinee, The Female Grotesque Amid the Carnival of Renaissance Drama, sbmitted to the graduate degree program in English and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, 2009.

Güçbilmez, Beliz, İroni ve Dram Sanatı, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005.

Hançerlioğlu Orhan, Düşünce Tarihi, Remzi Kitabevi, 1995.

Hennesy, Susan, *Happy Days* Sinking Into Immanance: Samuel Beckett and Second Sex, Journal of International Women's Studies, Volume 17, Issue 2, New Writings In Feminist Studies, 2016.

Huizinga, Johan, Homo Ludens, Ayrıntı Yayınları, 2017.
Innes, Christopher, Avant-Garde Tiyatro 1892-1992, Dost Kitabevi, 2009

Irigaray, Luce, This Sex Which Is Not One, Cornell University Press, New York, 1985.

Irigaray, Luce, When Two Lips Speak Together, The University of Chicago Press, Vol.6 No.1, Women: Sex an Sexuality, Part 2 (Autumn 1980).

Joensuu, Tiia, The Carnival and Carnivalesque in Nick Hornby's Novel A long Way Down, Post Graduate Thesis, University of Eastern Finland, 2014.

Karacabey, Süreyya, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.2006.

Kayser, Wolfgang. The Grotesque: in Art and Literature. Trans. Ulrich Weisstein, 2nd ed. New York, Columbia UP: 1981.

Kennedy, Andrew K., Samuel Beckett, Cambridge University Press, 1989.

Knowlson, James, Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett. Vol. 171. Grove Press, 2004.

Lorca, Federico Garcia, Play and Theory of Duende, Translated by A.S. Kline, 2007.

May, Rollo, The Courage to Create, Norton and Company, New York-London, 1994.

Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress (1929), London, 1972.

Pikli, Natalia, "The Carnival and Carnivalesque Laughter, Falstaff's Mythical Body" (From The Prism of Laughter. Shakespeare's "very tragical mirth" Doctoral dissertation, 2001, published with the same title by VDM Verlag, Saarbrücken, 2009).

Res. Assist. Kalfa, Zafer 20.yy Resim Sanatı ve New York, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ankara/ Türkiye.

Rosinska, Marta, The Grotesque in Happy Days by Samuel Beclett, Acta Universitatis, Lodziensis, Folia Litteraria Anglica 2, 1998.

Russo Mary, Female Grotesque, Risk, Excess and Modernity, Routledge Taylor & Francis Group, New York.

Ruwayda Gaber Al – saadany, Investigating the Role of Heroine in Samuel Beckett's Happy Days, Fayoum University _ Faculty of Arts_ Department of English Language and Literature, International Interdisciplinary Journal of Education –July 2014, Volume 3, Issue 7.

Schopenhauer, Arthur, "Hayatın Anlamı", Say Yayınları, 2018.

Sikharulidze, Zurab, "Know Yourself", unpublished book.

Stanislavski, Konstantin, Bir Karakter Yaratmak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2009

Stanislavski, Konstantin, Bir Rol Yaratmak, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Stanislavski, Konstantin, Bir Aktör Hazırlanıyor, Papirüs Yayınevi, 2000.

Steinarsdóttir,Helga Valborg, Grotesque Physicality, Female Excess in Angela Carter's "Nights at the Circus", Haskoli Islands, 2009.

Şener, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi, 2006.

Taylor, Ben. Bakhtin, Carnival and Comic Theory, Thesis submitted to the University of Nottingham for the Degree of Doctor of Philosophy, October, 1995.

Turner, Victor, Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology.

Vogler, Christopher, the Writer's Journey, Mytic Structure for Writers, Third Edition, Michael Wiese Productions, 2007.

Yüksel, Ayşegül, "Samuel Beckett Tiyatrosu", Habitus Yayıncılık, 2012, p.32.

Web, Darren, Bakhtin at the Seaside, Utopia, Modernity and Carnivalesque, Essay, Theory, Culture and Society, 2005 (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi),Vol. 22(3): 121–138.

Van Gennep, Arnold, The Rites of Passage, Routledge Library Edition, Antropology and Ethnography, London, 2004.

Wendel, Deanna, Gender, Genre and the Grotesque: Literary Subversions of Renaissance Patriarchy, The Knox College Online Journal of Literary Criticism, Volume 12, Issue 1, Winter 2009

7.2. წყაროები ინტერნეტში

https://www.britannica.com/art/Expressionism

https://courses.lumenlearning.com/boundless-arthistory/chapter/european-art-in-the-early-20th-century/

http://linguistics.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-385

https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/world-war-i-and-the-visual-arts-introduction

http://www.artyfactory.com/art_appreciation/art_movements/dadaism.htm

https://www.theatlantic.com/photo/2011/06/world-war-ii-before-the-war/100089/

https://philosophynow.org/issues/15/A_students_guide_to_Jean-Paul_Sartres_Existentialism_and_Humanism

http://reidynotes.weebly.com/existentialism-and-absurdism.html

https://www.independent.co.uk/news/world/europe/samuel-beckett-his-life-story-6105120.html

https://www.goodreads.com/quotes/7450272-we-have-calcium-in-our-bones-iron-in-our-veins

https://www.poetryfoundation.org/poems/46446/still-i-rise