

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტი

ნინო თოდუა

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული დრამატურგია

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

პროფესორი, ფილოლოგიის დოქტორი **კახაბერ ლორია**

სარჩევი

შესავალი	4
თავი I	
მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოებების ალუზია-რემინისცენციები ქართულ პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაში	14
1.1. პოსტმოდერნიზმი – ლიტერატურული დისკურსი	14
1.2. „ლისისტრატე“ ძვ. წ. IV და ახ. წ. XXI საუკუნეებში (არისტოფანეს „ლისისტრატე“, მიხომოსულიშვილის „ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით“ და ლაშა ბუღაძის „ლისისტრატე“)	24
1.3. ფაუსტური ვნებების გარეშე დარჩენილი ადამიანი (გოეთეს „ფაუსტი“ და ლაშა ბუღაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“)	40
1.4. დაკარგული ღმერთის ძიებაში (ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ და რეზო კლდიაშვილის „ზარატუსტრას ჟამი“)	56
1.5. განწირულობის ტრაგედია (უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“ და ოთარ ბაღათურას „მეფე ლირი თავშესაფარში“)	84
1.6. ჰამლეტურის დესაკრალიზაცია (უილიმ შექსპირის „ჰამლეტ დანიის პრინცი“ და დათო ტურაშვილის „ჰამლეტი გლ დანიის პრინცი“)	97
1.7. დევნილი და განწირული სიყვარული (უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და გურამ ბათიაშვილის „რომა და ჯულია“)	121
II თავი	
დრამატურგები ძალადობის წინააღმდეგ – ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები	148
2.1. ძალადობის არსის გაგებისათვის	148
2.2. ციხე, ანუ ცხოვრება, რომელსაც შევეჩვიეთ (ალექს ჩიღვინაძის პიესა „სიკვდილის დღის საჩუქარი“)	151

2.3. გზა მსხვერპლიდან მოძალადამდე (დავით გაბუნიას პიესა „რამდენიმე დამამბიმბელო გარემოება“)	155
2.4. სამშობლოსმოწყვეტილთა ნებაყოფლობითი მსხვერპლი (დათო ტურაშვილის პიესა „დოდოს მოლოდინში“)	162
2.5. „რის დავიწყებასაც დღემდე ვერ ვახერხებ...“ (ერეკლე დეისაძის პიესა „FaceFack“)	167
2.6. „ჩვენ პრობლემები არ გვაქვს...“ (გურამ მეგრელიშვილის პიესა „როგორ გავაკეთოთ ბიჭი“)	172
2.7. ფსევდომორჩილების ტრაგიზმი (ირმა ტაველიძის პიესა „მაქსს უყვარს მარია“)	179
2.8. საზოგადოების მანკიერებათა მხილება (მიხო მოსულიშვილის პიესა „ჩემო მეჟოლია...“)	184
2.9. სისუსტე – ძალადობის მაპროვოცირებელი ფენომენი (სანდრო კაკულიას პიესა „ხიდზე წვიმს ან ცრის“)	192
2.10. ქვეცნობიერით გაცხადებული შიში (ზურა პაპიაშვილის პიესა „შვიდი სიზმარი“)	198
დასკვნა	206
ბიბლიოგრაფია	212

შესავალი

საბჭოთა კავშირი ბოლშევიკური მმართველობის პირმშოა. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია ისაუბრო მასზე და მის შემდგომ მოვლენებზე აღნიშნული რეჟიმის მსოფლმხედველობრივ კონცეპტთა გაუთვალისწინებლად. ბოლშევიზმი, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა, როგორც იდეოლოგია, რუსეთის იმპერიის ტერიტორიაზე საფრთხეს უქმნიდა არამარტო იმ ხალხებს, რომელთა წიაღშიც ეს იდეოლოგია ჩაისახა და განვითარდა, არამედ მთელი მსოფლიოს პროგრესულ და ჰუმანისტურ აზროვნებას. ბოლშევიზმი თავისი არსით იყო არაჰუმანური, ძალადობაზე დამყარებული იდეოლოგია, რომელიც განადგურებით ემუქრებოდა მაღალ სულიერ და კულტურულ ღირებულებებს. იგი, უმთავრესად, რწმენას დაუპირისპირდა, ღმერთი სიბნელის, გონებრივი ჩამორჩენილობის, უმეცრების ნაყოფად აღიარა, დაუპირისპირდა სიკეთეს, სიყვარულს, წმინდა ადამიანურ ურთიერთობებს, ყველაფერ სპეტაკს ადამიანის სულსა და შინაგან სამყაროში არსებულს. დაინგრა ის საყრდენი, რომელზეც ადამიანის მრწამსი იყო აგებული. მან ყველა ღირებულებაზე მაღლა წარმავალი იდეის სამსახური დააყენა, იდეისა, რომელიც ანგრევდა ადამიანის სულიერ სამყაროს, ინდივიდუალიზმს და რუხ მასაში გათქვეფრით ემუქრებოდა.

სწორედ ამგვარად შეიძლება დავახასიათოთ ეპოქა, რომელშიც აღმოცენდა საბჭოთა კავშირი. ის უპირველესად, ებრძოდა საღ აზრს, მაღალ სულიერებას, რომლებსაც უპირატესად ხელოვნება ამკვიდრებდა. საბჭოთა კავშირმა გაანადგურა პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანთა უზარმაზარი არმიები. იგი ცდილობდა, დაეთრგუნა სწრაფვა თავისუფლებისაკენ. დაემახინჯებინა ადამიანის ზნეობა და მორალი და, როგორც აღვნიშნეთ, დაეკარგვინებინა მისთვის ინდივიდუალობა და ერთფეროვანი მასის უსახურ ნაწილად ექცია იგი. საბჭოთა კავშირის მსხვერპლი შეიძლებოდა ყოფილიყო ნებისმიერი ადამიანი – ის, ვისაც სჯიდნენ და ისიც, ვინც სჯიდა, რადგანაც დამსჯელიც მსხვერპლია – იგი სულიერად, მორალურად, ზნეობრივად ნადგურდება, რის შემდეგაც ფიზიკური არსებობაც ფასს კარგავს.

საბჭოთა კავშირმა დაამკვიდრა მატერიალურ-წარმავლის პატივისცემა და უარყო მარადიული, ადამიანების დიდ ნაწილს დაავიწყა, რომ ნებისმიერი

იდეოლოგია წარმოადგენს და ფერმკრთალდება მაღალი ფასეულობების – სიკეთის, სიყვარულის, რწმენის წინაშე.

მაგრამ ფიზიკური დამარცხება არ ნიშნავს იდეურ დამარცხებას. სწორედ ამის ნათელი მაგალითია XX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესები. ე. წ. „უძრობის ხანაში“ ლიტერატურა და, ზოგადად, ხელოვნება ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევდა ეპოქის სტერეოტიპული აზროვნების საწინააღმდეგო მიმართულებით. მსოფლიოს პროგრესს შეძლებისდაგვარად უწყობდა ფეხს და არ იზიარებდა იმ იდეოლოგიას, რომელსაც არსებული რეჟიმი სთავაზობდა. შორს წაგვიყვანს იმ მწერალთა და ხელოვანთა ჩამოთვლა, რომლებიც ბეწვის ხიდზე გადიოდნენ იმისათვის, რომ საზოგადოებისათვის არ მიეცათ უფლება, ბრმად მინდობოდნენ საბჭოთა იდეოლოგიის მქადაგებლებს და მშვიდად ეცქირათ იმისათვის, თუ როგორ კარგავდა ადამიანი უმთავრეს ღირებულებებს, მაგრამ იდეოლოგია მიზანმიმართულმა დემაგოგიამ შედეგი მაინც გამოიღო – ადამიანს საყრდენი გამოაცალა. ვფიქრობთ, ჩვენ ბოლომდე დღესაც ვერ გავთავისუფლდით თავსმოხვეული ფსევდოღირებულებებისაგან, რადგან ეპოქალურ გავლენათა დაძლევას თაობათა ცვლა სჭირდება, ისტორიული თვალსაზრისით, ჯერ ძალიან მცირე დროა გასული იმისათვის, რომ საზოგადოება გათავისუფლდეს იმ იდეოლოგიისაგან, რომელსაც ასე დაბეჯითებით უნერგავდნენ მას წლების განმავლობაში. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ძნელი წარმოსადგენია, სადამდე მიიყვანდა ქვეყანას აღნიშნული რეჟიმი, რომ არა ის პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანები, რომლებიც თავდაუზოგავად იბრძოდნენ ჭეშმარიტი ფასეულობების დამკვიდრებისათვის.

დასრულდა ტოტალიტარული რეჟიმი. დაიწყო გარდამავალი და ძალიან მძიმე ეპოქა როგორც პოლიტიკური, ასევე კულტურული თვალსაზრისით. ხელოვნება თითქოს „გაიყინა“ – რისი მოპოვებისთვისაც ცხადად თუ ფარულად იბრძოდა, თითქოს მოპოვებულია. საჭირო გახდა ახალი სამყაროს, ახალი მოცემულობის აღქმა, გააზრება და გათავისება. გაჩნდა ახალი ტკივილი და საფიქრალი – სამოქალაქო ომი, აფხაზეთი და ე. წ. სამხრეთ ოსეთი, „დაკარგული თაობა“, ღირებულებათა

გადაფასება, ერში ფესვგადგმული არაერთი მანკიერება, რაც ლიტერატურულ გადამუშავებას და საზოგადოებამდე პირუთვნელად მიტანას საჭიროებდა.

დრამატურგია კი, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, ყველაზე უკეთ იძლევა ამის საშუალებას, განსაკუთრებით, გასცენურების შემთხვევაში, რადგან, სამწუხაროდ, დრამატურგიას, თავისთავად, არცთუ ბევრი მკითხველი ჰყავს, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგია და ფართო მასებისთვის იქმნება. ის, ძირითადად, ეპოქისათვის დამახასიათებელ აქტუალურ თემებს აშუქებს. მეორე მხრივ, საუბრობს ისეთ საკითხებზე, რომლებიც საზოგადოებისთვის, გარკვეულწილად, ტაბუდადებულია. ყოველ ეპოქას თავისი უკუჩვენებელი სენი ახლავს. დრამატურგი საზოგადოებაში მამხილებლის ფუნქციას ასრულებს. ცდილობს, ადამიანები დააფიქროს არსებულ პრობლემებზე, დაანახოს ის მანკიერებანი, რომლებითაც შეპყრობელია იგი (საზოგადოება) და აჩვენოს სწორი გზა, ჩააფიქროს ადამიანი, გამოიწვიოს მისი სულიერი კათარზისი. ეს, ზოგადად, დრამატურგიის და, კერძოდ, თეატრის მიზანია. არ შეიძლება ვინმეს ჰქონდეს ილუზია, რომ ადამიანის, საზოგადოების წინაშე არსებული ყველა პრობლემა საბოლოოდ გადაიჭრება, რადგან ადამიანში კომპლექსურად არის მოცემული ყველა ის თვისება, უარყოფითიცა და დადებითიც, რომლებიც ყოველ დროში იჩენს თავს. შეუძლებელია ხელოვნებამ, ჩვენ შემთხვევაში, კონკრეტულად დრამატურგიამ აღმოფხვრას ის მანკიერებანი, რომლებიც დამახასიათებელია კაცთა მოდგმისათვის, მაგრამ დუმილი ბოროტების თანამონაწილედ აქცევს დადუმებულს. სწორედ ამიტომ, დრამატურგია და, ზოგადად ხელოვნება, საკუთარ თავზე იღებს უმძიმეს ტვირთს – აღწეროს ეპოქა თავისი ავ-კარგით, გამოავლინოს ადამიანის შინაგანი კრიზისი და მისი გამომწვევი მიზეზები. არსებობს მოსაზრება, რომ პიესა, რომელიც არ გასცენურდება, მკვდარია, რადგან ის ვეღარ ასრულებს თავის დანიშნულებას – მიიტანოს საზოგადოებამდე საყოველთაო ჭირად ქცეული მნიშვნელოვანი პრობლემები. ამ მოსაზრებას რამდენადმე შეიძლება კიდევ დაეთანხმო, მაგრამ, ამ შემთხვევაში, დრამატურგიას ეკარგება ლიტერატურული ღირებულება, რაც გაუმართლებლად მიგვაჩნია. მართალია, და ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პიესისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია მისი გასცენურება, რადგან თეატრი და

დრამატურგია, ერთგვარად, გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან – არც თეატრი არსებობს უპიესოდ და არც პიესა აღწევს სრულყოფილად თავის მიზანს უთეატროდ, მაგრამ თუ მხოლოდ ამ კუთხით შევხედავთ, გამოვა, რომ დრამატურგის არ ვაღიარებთ, როგორც ლიტერატურის სფეროს, რაც უსამართლობა იქნებოდა. შეუძლებელია წაიკითხო „დარისპანის გასაჭირი“ ან „ყვარყვარე თუთაბერი“ და დარისპანისა და ყვარყვარეს სახე სამუდამოდ არ დაგამახსოვრდეს. აქედან გამომდინარე, პიესას მხოლოდ სცენა არ აცოცხლებს, მას უკვდავი სახეები სჭირდება, მკითხველისთვის მართლაც რომ დაუვიწყებელი სახეები. დრამატურგია კი ძალიან სპეციფიკური ლიტერატურული დარგია და, ვფიქრობთ, მას წერის ნიჭის გარდა, თეატრთან, სცენასთან ახლოსმყოფობა სჭირდება. როდესაც ნიჭიერად დაწერილ პიესას კითხულობ, ხვდები, რომ ყოველი სცენა და ყოველი რეპლიკა ბოლომდე გააზრებულია და გრჩება შეგრძნება, რომ სპექტაკლს უყურებ. ეს კი, ვფიქრობთ, მეტად რთული მისაღწევია და, გარკვეულწილად მაინც, მოითხოვს თეატრის სპეციფიკის ცოდნას. კარგი მწერალი სრულიად არ ნიშნავს კარგ დრამატურგს და ამის დამადასტურებელი არაერთი მაგალითის მოყვანაა შესაძლებელი. ქართულ სინამდვილეში ძნელად წარმოსადგენია მწერალი, რომელიც ვაჟა-ფშაველას გაუტოლდება, მაგრამ რამდენმა იცის, რომ ის პიესებსაც წერდა? – ვფიქრობთ, მხოლოდ ვაჟას მკვლევრებმა. ამდენად, დრამატურგია მეტად სპეციფიკური ლიტერატურული დარგია და მხოლოდ ლიტერატურულ დახელოვნებას არ სჯერდება: „პიესა ზუსტი შინაგანი კანონებით არის ორგანიზებული; ცხოვრებისეული მოვლენები მოქმედებაში წარმოჩნდება და მოქმედებითვე გადმოიცემა; სინამდვილე მძაფრ წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებში ვლინდება, ხოლო აზრები, ტენდენციები, იდეები განზოგადებულსა და ინდივიდუალიზებულ კონკრეტულ ხასიათებში იკვეთება“ (მანიჭაშვილი, 2000: 75). უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც დრამატურგიის კიდევ ერთ ღირსებად მიგვაჩნია. ვფიქრობთ, ეს არის ერთგვარი ლიტერატურული მემატიანეობა – თუ გსურს, შეისწავლო ეპოქა ისტორიული, სოციალური, ლიტერატურული თვალსაზრისით, უნდა გამოიკვლიო დრამატურგია – ის უტყუარი ისტორიკოსია. ამას შექსპირიც ადასტურებს თავისი პერსონაჟის პირით: „ეგენი (მსახიობები – ნ. თ.)

ამ დროის შემოკლებულნი მატთანნი არიან და სიკვდილის შემდეგ საფლავის ქვაზედ ცუდი წარწერა უნდა გერჩიოს, სიცოცხლის დროს მაგათთან ცუდი ხმების დაყრასა“ (შექსპირი, 1986: 386).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თეატრი და დრამატურგია, ფაქტობრივად, წარმოდგენილია ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად. ამდენად, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია წარმოვადგინოთ მცირე ექსკურსი ქართული თეატრისა დასაბამიდან დღემდე, რადგან, ვფიქრობთ, სწორედ თეატრია დრამატურგიის ინსპირატორი. თეატრს რომ საქართველოში უძველესი ისტორია აქვს, ამაზე არაერთი ისტორიკოსი ამახვილებს ყურადღებას და, ამავე დროს, ამას ადასტურებს ის არქეოლოგიური მასალა, რომლებზეც გამოსახულია სხვადასხვა რელიგიური რიტუალის ამსახველი სურათები, რომლებიც თეატრის დასაბამად უნდა მივიჩნიოთ: „თამაშის პრაქტიკული ფორმები და ტექსტები, ისე როგორც ბევრი სხვა ქვეყნის თეატრის ისტორიაში, საქართველოშიც მითოლოგიასა და რელიგიასთანაა დაკავშირებული. თავის დასაბამს ის მითურ დროში იღებს“ (მუმლაძე, ქუთათელაძე, 2014: 5). თუმცა, დროთა განმავლობაში, იგი დაშორდა მითოსსა და რელიგიურობას. მისი ყურადღება სოციალურმა და პოლიტიკურმა პრობლემებმა მიიქცია და თეატრი რეალობის ამსახველი გახდა. სწორედ ამ რეალობას, ხშირად გროტესკულადაც, ასახავდა ჩვენში „სახიობა“, „ბერიკაობა“, „ყეენობა“, რომელიც შესაძლოა მივიჩნიოთ პროფესიული თეატრის საფუძვლად: „XX საუკუნიდან „ყეენობის“ რეპერტუარში სულ უფრო მძლავრობს თანამედროვე ადამიანების, „ახალი დრამატურგიის“ პერსონაჟთა სახეები. ისინი უკვე გამიჯნულნი არიან თავიანთ ბუნებრივ საწყისს - მითს, რელიგიას, ბუნებას. დიალოგი ადამიანსა და სამყაროს, ადამიანსა და კოსმოსს შორის დარღვეულია, კომუნიკაციური ველი დახშული, სანახაობისთვის განკუთვნილი არეალი შემოსაზღვრულია და ჰერმეტიკული. ამ დროისათვის სახალხო-სამოედნო თეატრში ჩამოყალიბებულია მკაფიო საწყისები პროფესიული თეატრისა დრამატურგიის ორიგინალური ნიმუშების შესაქმნელად“ (მუმლაძე, ქუთათელაძე, 2014: 24).

საქართველოში დრამატურგიის საწყისად „გაბაასებათა“ ჟანრის ნაწარმოებები მიიჩნევა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ქართულ სანახაობებში მრავლად იყო პოეზია

და სიმღერა, რამაც გარკვეულწილად გავლენა იქონია ქართული დრამატურგიის სპეციფიკაზე. ასევე ნიშანდობლივია, რომ დღეისათვის ესოდენ მიღებული სკაბრეზული მეტყველება ახალი არ არის ქართული თეატრისათვის, თუმცა არის განსხვავებაც: „შუა საუკუნეების ყველა საწესჩვეულებო სანახაობითი ფორმის არსებითი თავისებურება ცვლილებისა და განახლების ზეიმიანია, გამოხატული ლაღ და ცოცხალ ფორმებში... აქვე გამომუშავდა სამოედნო მეტყველებისა და სამოედნო ქესტის ის გულწრფელი და ლაღი ფორმებიც, ურთიერთობის მქონე ადამიანებში ყოველგვარ მანძილს რომ აუქმებს... გინება-აუგსაც ამბივალენტურობა, ორმაგი ბუნება ახასიათებდა. თან აკნინებდა, ამდაბლებდა და მოაკვდინებდა, თანაც აღორძინებდა და განახლებდა... ახალი დროის პაროდიაც ამდაბლებს, მაგრამ ამ დამდაბლებას მტკნარი უარყოფელი ხასიათი აქვს და მოკლებულია ამაღორძინებელ ამბივალენტურობას“ (მუმლაძე, ქუთათელაძე, 2014: 21-22).

უშუალოდ ქართული კლასიკური დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურული დარგის, დასაბამი გიორგი ერისთავის სახელს უკავშირდება. პროფესიული თეატრი მოითხოვდა არა მხოლოდ თარგმნის, არამედ ეროვნულ საფუძველზე აღმოცენებულ დრამატურგიას, თუმცა, აქვე გვინდა ისიც აღვნიშნოთ, რომ ეროვნულ ნიადაგზე გადმორგული არაერთი პიესა მშობლიურივით მიიღო მაცურებელმა, მაგალითად, დავით ერისთავის „სამშობლო“, რომელსაც საფუძვლად ფრანგი დრამატურგის, ვიქტორიენ სარდუსს, ამავე სახელწოდების პიესა დაედო საფუძვლად. დადგმას საოცარი გამოხმაურება მოჰყვა და აკაკიმ ლექსიც მიუძღვნა: „ძღვნად და საკურთხად სამარადისოდ, / საიმქვეყნიოდ და საამსოფლოდ, / ღირსმა ერის-ძემ, თვით ერისთავმა / სამშობლოსათვის დასდგა „სამშობლო“. ჩვენს ეპოქაშიც ამის არაერთი ფაქტი არსებობს. მაგალითისთვის ბერტოლტ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრის“ გადმოქართულებაც კმარა.

არსებობს მოსაზრება, რომ ქართული დრამატურგია სხვა ლიტერატურული დარგების დონეზე ვერ ვითარდება: „ამას განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ლიტერატურულ კონკურსებზე (მაგ. პრემია „საბა“) დრამატურგიის ნომინაციაში გაუცემელი პრემიები. დრამატურგიის სისუსტის უმთავრეს მიზეზად თეატრებისა და დრამატურგების დისტანცირებულობა შეიძლება ჩაითვალოს“ (კახიანი, 2017: 71).

უნდა აღინიშნოს, რომ კონკრეტულად პიესებისათვის განკუთვნილ კონკურსში „ახალი ქართული პიესა“ 2006-დან 2016 წლამდე მონაწილეობა მიიღო 140-მა ავტორმა და წარმოდგენილი იყო 223 პიესა. ფაქტია, რომ ეს კონკურსი დრამატურგიის განვითარებას ემსახურება და დრამატურგთა წახალისებასა და ხელშეწყობას ისახავს მიზნად. მიუხედავად იმ მოსაზრებისა, რომ დრამატურგია ჩამორჩება დანარჩენ ლიტერატურულ ჟანრებს, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ის საერთოდ ვერ ვითარდება, რადგან გარკვეული ნომინაციები გაუცემელი რჩება. არ უნდა გამოვრიცხოთ, რომ დრამატურგთა ნაწილი ამ კონკურსებს, მათი ღირებულების თვალსაზრისით, ეჭვქვეშ აყენებს და სრულიად არ სურს მასში მონაწილეობის მიღება.

ვფიქრობთ, დღევანდელი დრამატურგია მაინც ვითარდება და ფეხდაფეხ მიჰყვება ლიტერატურულ და საზოგადოებრივ პროცესებს: „XX საუკუნის დასასრულის საქართველოში ერთი საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციის ძირეულმა შეცვლამ მეორით, თეატრალურ ხელოვნებაში გაამლიერა გროტესკი, ფანტასმაგორია, ჰიპერბოლიზაცია, სატირა და აბსურდი, როგორც ჩვენი რეალური ცხოვრების თითქმის მუდმივი თანმდევი. წინ წამოვიდა ადამიანის მარტოობის, სამყაროდან მისი გაუცხოების თემა. ალაგ-ალაგ ჩნდება ფსიქოლოგიური დრამის მეტ-ნაკლებად ღირებული ნიმუშები. ... ზოგიერთი დრამატურგი ქმნის ჩვენი ცხოვრებისგან იზოლირებულ, ჩაკეტილ, ხელოვნურ სამყაროს, რითიც ხაზს უსვამს ადამიანთა ერთმანეთისაგან გაუცხოების, სულიერი მარტოობის თემას“ (გეგეჭკორი, 2012: 216). ამ ამონარიდში აღნიშნულ თემებთან ერთად, ჩვენ მიერ განხილულ პიესებში, სხვა არაერთი პრობლემაც გამოიკვეთა.

ახალი არ არის, რომ დღესდღეობით თანამედროვე მწერლობისა და მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების კრიტიკა, ფაქტობრივად, არ არსებობს, თუ არ ჩავთვლით ერთეულ გამონაკლისებს. არც დრამატურგთა ამ მხრივ გამონაკლისი. თანამედროვე დრამატურგიის კრიტიკა ალაგ-ალაგ გაბნეული ცალკეული კრიტიკული წერილებით შემოიფარგლება. არადა როგორც კრიტიკაა წარმოდგენილი ლიტერატურის გარეშე, ასევე წარმოდგენილია ლიტერატურა კრიტიკისაგან დამოუკიდებლად, რადგან ამ ორ მოვლენას ერთმანეთთან უაღრესად

მჭიდრო კავშირი აქვს. იმისათვის, რომ გაიზარდოს, მწერალს სჭირდება კრიტიკა (არ ვგულისხმობთ თითო-ორი ბედნიერ გამონაკლისს), რათა დაინახოს და თვალი გაუსწოროს იმ ნაკლოვანებებს, რომლებიც შემდგომი ეტაპისათვის უნდა აღმოფხვრას. ის ფაქტი, რომ დრამატურგია განვითარების მაღალ საფეხურზე ჯერჯერობით არ დგას, ჩვენი აზრით, კრიტიკის ნაკლებობამაც განაპირობა. თუ კრიტიკოსი არ წაიკითხავს პიესას, არ გამოყოფს მასში დადებითსა და უარყოფითს, არ მიუთითებს დრამატურგს მის სუსტ მხარეებზე, დრამატურგია სათანადოდ ვერ განვითარდება. ეს სრულიად ბუნებრივი პროცესია, რადგან ადამიანიც კი ვერ განვითარდება, თუ საკუთარ თავში არ დაინახა მანკიერებები და არ დაიწყო ზრუნვა მათ აღმოსაფხვრელად. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს ჩვენ მიერ მოძიებული კრიტიკული წერილები და გამოხმაურებები, რომელთა აშკარა უმრავლესობა მაინც თეატრალურ კრიტიკაც წარმოადგენს და არა უშუალოდ პიესათა ლიტერატურულ ანალიზს.

ირინა მინიჟაშვილის სადოქტორო ნაშრომი „XX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართული დრამატურგიის ძირითადი ტენდენციები“, პირველი ნაბიჯია საბჭოთა რეჟიმის ბოლო პერიოდისა და პოსტსაბჭოთა პერიოდის დასაწყისის დრამატურგიის შესწავლის კუთხით. როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, 80-იან წლებამდე პიესათა უმრავლესობა იწერებოდა, როგორც დრამატურგიული მასალა და არა როგორც ლიტერატურა, რამაც განაპირობა ის, რომ დაქვეითდა დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურის ღირებულება, ხოლო მისი ინტერესი 80-90-იანი წლების დრამატურგიით შემდეგმა ფაქტორმა გამოიწვია: „ჩვენი არჩევანი და დაინტერესება ამ წლების დრამატურგიით იმანაც განაპირობა, რომ 80-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში და, კერძოდ, დრამატურგიაშიც შეინიშნება დამლევა ე. წ. „უკონფლიქტობის თეორიისა“ (ცნობილია, რომ დრამის ძირითადი ძარღვი არის კონფლიქტი, მძაფრმა კონფლიქტმა უნდა განავითაროს ნაწარმოებში მოქმედება) და „საბჭოთა მოქალაქისთვის“ დამახასიათებელი პათეტური ტონისა“ (მანიჟაშვილი, 2000: 76). დავეთანხმებით ავტორს და ვიტყვი, რომ აღნიშნული პრობლემები დღესდღეობით მართლაც აღარ შეინიშნება ქართულ დრამატურგიაში. პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული დრამატურგიის ჩვენეულ კვლევაში განხილული პიესები

ძირითადად XXI საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება და, რადგან ამ კუთხით კვლევა თითქმის არ არსებობს, შესაძლებელია აღნიშნული ნაშრომი ირინა მანიჟაშვილის სადოქტორო თემის ერთგვარ გაგრძელებად მივიჩნიოთ.

დრამატურგიით ჩვენი დაინტერესება, ძირითადად, ორმა ფაქტორმა განაპირობა. პირველი – გაჩნდა ინტერესი იმისა, თუ როგორ ვითარდება დღესდღეობით დრამატურგია, მიჰყვება თუ არა ის მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს, რამდენად ემორჩილება პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებსა და იმ კლიშეებს, რომლებიც ამ ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ დაწერა ხელოვნებაში და მეორე – როგორ აისახა მასში პოსტსაბჭოთა პერიოდის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება და რა ფაქტები თუ მოვლენები მოექცა თანამედროვე დრამატურგთა ყურადღების ცენტრში.

ლიტერატურული პროცესებისა და მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზისას მკვლევრისათვის, ბუნებრივია, უმთავრეს წყაროს უშუალოდ ტექსტი წარმოადგენს. შესაბამისად, უმნიშვნელოვანესია ამა თუ იმ განსახილველი თემის სპეციფიკის განსაზღვრა და შესატყვისი მეთოდების მისადაგება და გამოყენება.

განსახილველი ლიტერატურული მასალის კვლევისა და ანალიზისას, სადისერტაციო ნაშრომში გამოყენებულია როგორც ინდუქციური, ასევე დედუქციური მეთოდი. წარმოდგენილ სადოქტორო ნაშრომში კვლევა, ძირითადად, ორი მიმართულებით მიმდინარეობს - პოსტმოდერნისტული ტენდენციების ასახვა და ძალადობის თემა (რომელიც, თავის მხრივ, არაერთ სოციალურ პრობლემას გულისხმობს) თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში. შესაბამისად, ამ ორ საკითხთან მიმართებით, კვლევის მეთოდები მეტ-ნაკლებად განსხვავებულია.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების შესწავლისას გამოყენებულია კომპლექსური ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომა, ტექსტის აღქმის ჰერმენევტიკული მეთოდის საფუძველზე. ასევე, ქართულ პოსტმოდერნისტულ პიესათა სპეციფიკიდან გამომდინარე, ინტერტექსტუალური მეთოდის გამოყენებით, კომპარატივისტული ანალიზის საფუძველზე გამოვლენილია თანამედროვე ქართული პიესების

კონცეპტუალური კავშირი მსოფლიო დრამატურგიის (და არა მხოლოდ დრამატურგიის) შედეგებთან.

ძალადობის ფენომენისა და ამ ჭრილში განხულილი პიესების ლიტერატურული, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური კონცეპტებისა თუ ასპექტების ანალიზისას გამოყენებულია კვლევის ინტეგრირებული მეთოდი, რაც, უმთავრესად განაპირობა იმ აქტუალური თემების სხვადასხვა რაკურსით წარმოჩენის აუცილებლობამ, რომლებიც თანამედროვე ქართველი დრამატურგების ინტერესის საგანს წარმოადგენს.

I თავი

მსოფლიო ლიტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოებების ალუზია-რემინისცენციები ქართულ პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაში

1. 1. პოსტმოდერნიზმი – ლიტერატურული დისკურსი

ყოველი მიმდინარეობა ლიტერატურასა და, ზოგადად, ხელოვნებაში ეყრდნობა წარსულ გამოცდილებას. ადამიანის აზროვნება, მისი შეხედულებები, ესთეტიკური გემოვნება და ასე შემდეგ იცვლება ეპოქის ცვლასთან ერთად. როგორც სამყაროს არ შეუძლია იდგეს ერთ ადგილას, უძრავად და უცვლელად, ასევე არაკანონზომიერია ადამიანი, მისი მსოფლმხედველობა და მსოფლადქმა, მისი აზროვნება არ ისწრაფვოდეს ახლისკენ. ეს კი არის ძიების რთული პროცესი – წინააღმდეგობებითა და შინაგანი რღვევებით, დაპირისპირებებითა და ახლის მიგნების სიხარულით აღსავსე. ეს ყველაფერი ლიტერატურაში (ხელოვნებაში) სრულიად გამორჩეულ გამოხატულებას პოულობს. არის ღირებულებები, რომლებიც დროის დინებას ბუნებრივად მიჰყვება და რაც არ უნდა უარყოს ისინი ამა თუ იმ ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, მაინც შეადწევს ნაწარმოებებში, როგორც ფასეულობა, რომელიც ადამიანის შინაგან სამყაროში ბუნებრივად არსებობს. ვგულისხმობ ჰუმანიზმს, ჰეროიზმს, პატრიოტიზმს, ტოლერანტობის განცდას. თუმცა ეს ღირებულებები გარკვეულ ეპოქაში ლიტერატურას თუ იდეალის დონემდე აჰყავს, დგება დრო, როდესაც ლიტერატურა მათ დესაკრალიზაციას ახდენს.

როდესაც მოდერნიზმი, როგორც მიმდინარეობა, ჩამოყალიბდა, იგი დაუპირისპირდა არსებულ ესთეტიკას, დრომოჭმულად გამოაცხადა არა მარტო იდეები, რომლებითაც გაჟღენთილი იყო მანამდეელი ხელოვნება, არამედ ფორმები, რომლებსაც წინა პერიოდების შემოქმედები იყენებდნენ. იგი უარყოფით შეეცადა ახლის დამკვიდრებას. დაანგრია სტერეოტიპები, აითვალწუნა საყოველთაოდ მიღებული ღირებულებები, დაუეჭვებლად და მერყეობის გარეშე გადალახა ტრადიციული ბარიერები, დაუპირისპირდა რეალიზმს და სრულიად ახალი

სამყარო შექმნა ხელოვნებაში. რასაკვირველია, ეს სიახლე, მოდერნისტთა თავგამოდება, მათი უპირობო ენთუზიაზმი, სწრაფვა ახლისკენ, შეცნობის ახალი გზების ძიება და მიგნება, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, პიროვნების თავისუფლების აპოლოგია, პროგრესული მოვლენა იყო და ქმნიდა სრულიად ახალ ესთეტიკურ ღირებულებებს. მაგრამ ეს ესთეტიკური ღირებულებები, სურს თუ არა ეს მოდერნისტს, მაინც ერთგვარი გაგრძელებაა ლიტერატურაში მანამდე არსებული ფასეულობებისა. ეს იგივეა, დაანგრიო ძველი შენობა, ნანგრევებიდან ამოკრიბო ჩუქურთმიანი ქვები, როზეტებიანი თაღები, მყარი ნაწილები და ახლის ასაშენებლად გამოიყენო. ანუ ახალი ღირებულებები, მსოფლმხედველობა, აზროვნება არ არსებობს წინარე ცოდნის გარეშე და, ასევე, მიმდინარეობები ხელოვნებაში ეყრდნობა და გამოდის წინა რეალობიდან. ასე რომ, მოდერნიზმი არის რეაქცია წინა კულტურაზე, მაგრამ, ამავე დროს ის მისი გაგრძელება და განვითარებაცაა. ასე შეიძლება განვიხილოთ პოსტმოდერნიზმი, როგორც რეაქცია მოდერნიზმზე, მაგრამ – ასევე მისი გაგრძელება, რომლის წიაღშიც მრავლად მოიძებნება როგორც მოდერნისტული, ასევე სხვა მიმდინარეობების ცოცხალი მაგალითები.

პოსტმოდერნიზმს რაც აშკარად განასხვავებს მოდერნიზმისგან, არის არა კლასიკის უარყოფა და მასთან დაპირისპირება, არამედ მისი გათანამედროვეება, ეპოქის მოთხოვნის მიხედვით მისი ერთგვარი „თარგმნა“. ამ პროცესში პოსტმოდერნიზმმა აქტიურად გამოიყენა ირონია.

ირონია გამოიყენება ტექსტების, იდეების, იდეალების ინტერპრეტირებისას, რაც პოსტმოდერნისტის უმთავრესი ლიტერატურული ხერხია. ხშირად ირონიას ცვლის ცინიზმი და ნიჰილიზმიც, რაც თითქოს საყოველთაო ადამიანური კრიზისით არის გამოწვეული. ეს ცინიზმი მიმართული კი არ არის მაღალ საკაცობრიო ღირებულებებამდე მონათლული იდეალებისკენ, არამედ ეხება ფსევდოღირებულებებს, რომლებითაც ღრმა სულიერ კრიზისში მყოფმა კაცობრიობამ ჭეშმარიტი ფასეულობები შენიღბა თუ ჩაანაცვლა.

გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, პოსტმოდერნიზმი ამერიკაში წარმოიშვა და იგი გამოიწვია იმ კრიზისმა, რომელმაც მოიცვა ცხოვრების ყველა

სფერო და, რასაკვირველია, ხელოვნებაც. პოსტმოდერნიზმის რაობაზე ყველა კრიტიკოსს, რომლებიც ამ მიმდინარეობას იკვლევს, განსხვავებული შეხედულება აქვს. მაგალითად, ალან კირბი, ინგლისური ლიტერატურის დოქტორი და პოსტმოდერნიზმის გამორჩეული მკვლევარი, აღნიშნავს: „პოსტმოდერნის ფილოსოფია ხაზს უსვამს ცოდნისა და მნიშვნელობის მოუხელთებლობას და ეს ხშირად გამოიხატება პოსტმოდერნულ ხელოვნებაში, როგორც ირონიულ თვითშემეცნებასთან დაკავშირებული საკითხი“ (კირბი, 2013 : 21). გამოდის, რომ მკვლევარი ირონიას, რომელიც პოსტმოდერნიზმმა ლიტერატურულ იარაღად გამოიყენა, თვითშემეცნების საშუალებად მიიჩნევს. ვფიქრობთ, ირონიას აღნიშნული დანიშნულებით მხოლოდ პოსტმოდერნიზმი არ იყენებს და მას (ირონიას) მართლაც აქვს ძალა თვითშემეცნების გზა უჩვენოს ადამიანს. თუმცა განსხვავებულია ირონია რეალიზმისა და ირონია პოსტმოდერნიზმისა. თუ პირველ შემთხვევაში ირონია გამოიყენება საზოგადოებაში ფეხმოკიდებული მანკიერებების სამხილებლად, კონკრეტული ნაკლოვანებისაკენ არის მიმართული და მის გამოსწორებას გულისხმობს, მეორე შემთხვევაში ირონიას გაცილებით გლობალური დანიშნულება აქვს, იგი ტოტალურ სულიერ კრიზისზე მიუთითებს და ამ კრიზისიდან გამოსვლის შესაძლებლობასაც საეჭვოდ მიიჩნევს: „პოსტმოდერნიზმი უფრო მეტზე მიანიშნებს, ვიდრე კულტურული მოდის უბრალო ცვლილებაა. ენა, რომლის მეშვეობითაც ძალაუფლება, ცოდნა, ინდივიდუალობა, რეალობა და დრო შეიცნობოდა, შეიცვალა უეცრად და საბოლოოდ“ (კირბი, 2013 : 22). გამოდის, რომ, მკვლევრის აზრით, პოსტმოდერნიზმი რეალურმა მიზეზებმა განაპირობა და არა ხელოვანთა ახირებამ, მოდას აყოლამ, ხელოვნურად გამოწვეულმა პრობლემებმა ან ფანტაზიებმა. მიზეზი კი ენის დაკარგვაა, რომლითაც ადამიანი სამყაროს ელაპარაკებოდა, ესმოდა მისი და სამყაროსაგანაც იღებდა პასუხს, რომელიც მას რეალობისა და დროს შეცნობაში, სიცოცხლის არსის შემეცნებაში ეხმარებოდა. პირობითად, ამ ენას შესაძლოა „რწმენაც“ ვუწოდოთ, რომლის კრიზისი აშკარად შესამჩნევი გახდა ბოლო საუკუნეებში, და, რამაც წარმოშვა კიდევ ნიცშეს ფილოსოფია. ნიცშეს ცნობილმა ფრაზამ - „ღმერთი მოკვდა“ და საერთოდ, მისმა მსოფლმხედველობამ, ჩვენი აზრით, კიდევ უფრო მეტად გააღრმავა კრიზისი, მაგრამ, მეორე მხრივ, სათავე დაუდო ახალ

აზროვნებას. ამ აზროვნებამ გამოკვება როგორც შემდეგი პერიოდის მიმდინარეობები, ასევე - ცალკეულ შემოქმედთა შთაგონება. იმ ფილოსოფიურმა, კულტურულმა და სულიერმა კრიზისმა, რომელმაც ნიცშეს საყოველთაოდ ცნობილი ფრაზა ათქმევინა, პოსტმოდერნიზმშიც პოვა გამოძახილი. უფრო მეტსაც ვიტყვით, ეს კრიზისი გახდა პოსტმოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი საყრდენი.

აღნიშნულმა კრიზისმა სხვადასხვაგვარი გამოვლინება პოვა პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში. კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია ორაზროვნება, ფორმის და სიუჟეტის მთლიანობის დარღვევა ანუ ფრაგმენტულობა, სათქმელის გაიდუმალეობა, ერთი შეხედვით, მარტივ აზრებში ჩამალული სირთულე, ზღაპრული, არარეალური ამბების რეალურად წარმოსახვა, გამყარებული ზნეობრივი თუ მორალური ნორმების რღვევა, დეკანონიზებული ტრადიციული შეხედულებები, ეკლექტური ფორმა, ორმაგი კოდირების პრინციპი (ჟანრების შერევა), პაროდირება ანუ კლასიკური ტექსტების ინტერპრეტირება, ახლებურად წაკითხვა, ზღვრის წაშლა მკითხველსა და ავტორს შორის, მკითხველის შეგნებულად ჩართვა ნაწარმოებში აღწერილ მოქმედებებში, ისტორიული პირების განსხვავებული კუთხით წარმოდგენა, მათი ირონიზაცია, ინტერტექსტუალობა ანუ სხვადასხვა ტექსტის თანაარსებობა ნაწარმოებში; როგორც კარნავალისა და კარნავალიზაციის გახმაურებული კონცეპციის ავტორი მიხაილ ბახტინი ამბობს: „ტექსტის დიალოგი სხვა ტექსტთან“.

მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრები გამოყოფენ პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლებს, იგი როგორც მიმდინარეობა, მაინც არ არის არც დროში დასაზღვრული, არც არსობრივად გაშიფრული და მკაცრად გაწერილი წესების გათვალისწინებით ფორმულირებული. როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ელენე უსოვსკაია აღნიშნავს: „არ ცხრება დისკუსიები ამ ამოუცნობი ფენომენის შესახებ“ (უსოვსკაია, 2011 : 72). რაც შეეხება პოსტმოდერნიზმის წარმოშობის ქრონოლოგიურ თარიღს, იგივე ავტორი ამბობს: „პოსტმოდერნიზმის არსისა და წარმოშობის დროის განსაზღვრა საკმაოდ მრავალფეროვანია, ზოგჯერ კი – ურთიერთგამომრიცხავი“ (უსოვსკაია, 2011 : 71). ეს

გასაკვირიც არაა, თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ პოსტმოდერნიზმი მრავალ და ერთმანეთისაგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებულ მახასიათებელს იტევს. თუ გავიზიარებთ აზრს, რომ ლიტერატურის მიმდინარეობებად დაყოფა ერთობ პირობითია, პოსტმოდერნისტული გამოვლინებები შესაძლოა ყოველი ეპოქის ლიტერატურაში მოვიძიოთ. დავიმოწმოთ ლიტერატურის მკვლევარი, პროფესორი იჰაბ ჰასანი: „პოსტმოდერნიზმი ვერ იქნება უბრალოდ პერიოდი, დროებითი ქრონოლოგიური სტრუქტურა. იგი აუცილებლად გულისხმობს თეორიულ, ფენომენოლოგიურ ან სინქრონულ კატეგორიას. ძველი აწგარდაცვლილი მწერლები, ვთქვათ, სემუელ ბეკეტი ან ბორხესი, ან ნაბოკოვი თავისუფლად შეიძლება პოსტმოდერნულ სივრცეს მივაკუთვნოთ“ (ჰასანი, 2017 : 165) ამ მოსაზრებაში ჩვენ, რასაკვირველია, მკვლევარს ვერც შევეწინააღმდეგებით და ვერც დავეთანხმებით, რადგანაც აღნიშნულ მწერალთა შემოქმედება არ გვიკვლევია, მაგრამ სავსებით მართებულად გვეჩვენება იმ აზრის გაზიარება, რომ პოსტმოდერნისტული მახასიათებლები ისევე შეიძლება ჰქონდეს წინარე პერიოდის ლიტერატურას, როგორც იმ მომავალი საუკუნეებისას, რომელიც მას შემდეგ შეიქმნება, როდესაც პოსტმოდერნიზმს სხვა რომელიმე მიმდინარეობა ჩაანაცვლებს.

იგივე იჰაბ ჰასანი ამბობს: „პოსტმოდერნიზმის დამაჯერებელი მოდელი მოითხოვს კონკრეტული სტილების, მახასიათებლების, დამოკიდებულებების ერთობლიობას. მათ ერთ ისტორიულ კონტექსტში მოხარშვას. ნებისმიერი ცალკე აღებული მახასიათებელი, ვთქვათ, პაროდია, თვითრეფლექსია ან შავი იუმორი შეიძლება აღმოვაჩინოთ ასი ან ათასი წლის წინანდელ ავტორებთან, ვთქვათ, ევრიპიდესთან ან სტერნთან. მაგრამ ახლანდელ ისტორიულ კონტექსტში ეს ყველა მახასიათებელი შეიძლება შეგვხვდეს ერთი ფენომენის სამუშაო მოდელში, რომელსაც პოსტმოდერნიზმი ეწოდება“ (ჰასანი, 2017 : 165).

ამრიგად, რომელიმე სახელოვნებო მიმართულებამ მიმდინარეობის სტატუსი რომ შეიძინოს, უნდა შეიქმნას მისი დამაჯერებელი მოდელი კონკრეტული მახასიათებლებით და ეს კონკრეტული მახასიათებლები პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურას უნდა შესძინოს ისტორიულმა პირობებმა და ასევე გარკვეულმა ინტელექტუალურმა გარემომ, რომელიც ხელს შეუწყობს პოსტანამედროვე

აზროვნებას. მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარი და ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისი ერთგვარი რკინის ცხაურებით შემოისაზღვრა. ტექნიკის სწრაფმა განვითარებამ საფრთხე შეუქმნა სულიერებას, ყოველივე იმას, რაც მეტაფიზიკურ და იდეალისტურ მსოფლმხედველობას ასაზრდოებდა. „სოციალური თვალსაზრისით პოსტანამედროვე საზოგადოება იგივე მომხმარებლური საზოგადოებაა. მისი ძირითადი ნიშნებია: პრაგმატიზმი, მერკანტილიზმი და ცინიზმი“ (ქეცბაია, 2016 : 157). ეს სოციალური ცვლილებები ღრმად შეეხო ადამიანის სულიერ სამყაროს, რომელმაც თანდათანობით ტოტალური ტრანსფორმაცია განიცადა: „პოსტანამედროვე ადამიანმა არა მარტო უარი თქვა ჭეშმარიტებაზე, არამედ ბუნდოვანი და გაუგებარი გახადა მისი სტატუსი. მან დიადი და ამაღლებული, მორალური და რელიგიური, ეგზისტენციალური მიზნებისადმი ინტერესი დაკარგა“ (ქეცბაია, 2016 : 158).

ქართული ლიტერატურა და აზროვნება ვითარდებოდა ევროპულის მხარდამხარ. მეტ-ნაკლებად ყოველი მიმდინარეობა და მიმართულება ევროპული ლიტერატურისა ქართულ მხატვრულ აზროვნებაშიც პოვებდა გამოძახილს. არც პოსტმოდერნისტულმა მიმდინარეობამ აუარა გვერდი ჩვენს ლიტერატურას. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში საქართველომ თავისი სიტყვა თქვა და, შეიძლება ითქვას, შეერწყა ცივილიზებული მსოფლიოს ლიტერატურულ სამყაროს. ვფიქრობთ, ქართულ პოსტმოდერნიზმს მსოფლიოს ამავე მიმართულების მწერლობისგან განასხვავებს **ეროვნულ ძირებთან სიახლოვე**. ქართული პოსტმოდერნიზმი მაინც (იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მხატვრული ტექსტის ინსპირაციის წყარო უცხოური კლასიკა ან მითოლოგიის ნიმუშია) ეროვნულ ტკივილებს, განცდებს, განწყობასა და პრობლემებს გამოხატავს. პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს მკვლევრები ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართველ მწერალთა ნაწარმოებებშიც ხედავენ. მათი აზრით, მოდერნისტული კულტურული ტენდენციები საქართველოში ნარჩუნდება საბჭოური იდეოლოგიური პოლიტიკის მოქმედების პირობებშიც. ამავე პერიოდში ჩამოყალიბებულ, ნაციონალურ იდეაზე ორიენტირებულ კულტურულ მიმართულებასთან ერთად, ისინი განსაზღვრავენ საქართველოში საბჭოურ სინამდვილესთან დაპირისპირებისა და ავთენტური სივრცის შენარჩუნების

შესაძლებლობებს. ამგვარ მწერალთა რიცხვში მკვლევრები ასახელებენ გურამ დოჩანაშვილს, ნაირა გელაშვილს, ჯემალ ქარჩხაძეს, გურამ რჩეულიშვილს. ასევე, კინოხელოვნების, მხატვრობის და თეატრალური წარმოდგენების ნიმუშებს. მაგალითად, ზურაბ ქარუმიძე წერს: „პოსტმოდერნიზმის ნიშნები ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდის საქართველოში ვლინდება, ხელოვნების ისეთ „ჩვენებურ“ – ვიზუალურ-ესთეტიკურ დარგებში, როგორცაა თეატრი, კინო, სახვითი ხელოვნება. ჯერ მიხეილ თუმანიშვილის „ჭინჭრაქა“ იყო, მერე რობერტ სტურუას საეტაპო სპექტაკლები: „ხანუმა“, „ყვარყვარე“, „კავკასიური“, „რიჩარდ III“ და სხვა“ (ქარუმიძე, 2009 : 6). ამავე მკვლევრის აზრით, პოსტმოდერნიზმი საბჭოთა პერიოდის მხატვრობასაც შეეხო და ამის მაგალითად ირაკლი ფარჯიანის მხატვრობა მოჰყავს, ხოლო კინემატოგრაფიაში ასახელებს რეზო გაბრიადის კინემატოგრაფიულ ნოველებს, ელდარ შენგელაიას, ოთარ იოსელიანის ფილმებს. ასე რომ, პოსტმოდერნიზმმა ქართულ ხელოვნებაში უფრო ადრე მოიკიდა ფეხი, ვიდრე, ზოგადად, „პოსტმოდერნიზმის ეპოქად“ წოდებული მე-20 საუკუნის 90-იანი წლები და შემდგომი პერიოდი დადგებოდა.

რამ შეუწყო ხელი პოსტმოდერნიზმს, როგორც ასეთს, ქართულ ლიტერატურაში, ძალუმად გამოვლენილიყო და დამკვიდრებულიყო ყველა თავისი მახასიათებლით? ჯერ ერთი, საქართველო გარესამყაროსგან მოწყვეტილი არ არის და ყველა ის გლობალური საკითხი თუ პრობლემა, რაც დადგა კაცობრიობის წინაშე, უმნიშვნელოვანესი გახდა ქართული აზროვნებისათვისაც და მძაფრად შეეხო როგორც ადამიანთა ყოფიერებას, ასევე მენტალობას, მსოფლმხედველობას. გარდა ამისა, ქართულ საზოგადოებას, სოციუმს ჰქონდა ის საფიქრალი, საწუხარი და უამრავი პრობლემაც, რომლებიც კერძოდ, ჩვენი საზოგადოებისთვის, სხვათაგან დამოუკიდებლად, იყო მნიშვნელოვანი. ანუ, მსოფლიო კრიზისს ემატებოდა ქვეყანაში არსებული კრიზისები, რომლებიც ლოკალურმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა მოვლენებმა გამოიწვია. რადგანაც ადამიანი სოცალური ინდივიდიცაა, იგი ვერ იარსებებს და ვერც იაზროვნებს სოციუმში არსებული გარემოსაგან განყენებულად. ადამიანის ინტელექტუალურ, ფილოსოფიურ აზროვნებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს რეალური გარემო, ხოლო ეს აზროვნება, გარემო მოვლენებისაგან

ნაკარნახევი, ბუნებრივია, გამოხატულებას პოვებს ხელოვნებაში, კერძოდ, ლიტერატურაში. „საბჭოთა იმპერიის სამხრეთ ნანგრევებზე პოსტსაბჭოთა საქართველოს აღმოცენებამ, ორასწლიანი პაუზის შემდეგ, ქვეყანა ისტორიაში დააბრუნა, რაც იმდენად დრამატული იყო, ჩემდათავად ამ პროცესს „ქართლის მეორედ მოქცევას“ ვუწოდებდი... არასრულფასოვანი, რუსულ-იმპერიულ-ბოლშევიკურ-საბჭოური მოდერნიზაციის (უმეტესწილად – ინდუსტრიალიზაციის) შემდეგ იწყება საქართველოს პოსტმოდერნიზაცია და, შესაბამისად, ქართულ კულტურაშიც კრძალვით, ნელ-ნელა პოსტმოდერნიზმი იწყებს შემოსვლას“ (ქარუმიძე, 2009 : 4).

საქართველოში სოციალური და პოლიტიკური გარემოს რადიკალური ცვლილებები კი საბჭოთა კავშირის რღვევის შედეგად დაიწყო, რასაც ჩვენში წინ უძღოდა 1989 წლის 9 აპრილის ტრაგიკული მოვლენები. „9 აპრილის ამბები კოსმოგონიურ აქტს გაუტოლდა: შუმერულ მითოლოგიაში სამყაროს შესაქმნე ქალის, თიამათის განწვალებით ხდება. აპრილის იმ ღამესაც ძირითადად ქალები დაიხოცნენ, თითქოს და ახალი დროის დაწყებას მათი მსხვერპლი ესაჭიროებოდა“ (ქარუმიძე, 2009 : 7). დაირღვა ორასწლოვანი (თუ ამჯერად მხედველობაში არ მივიღებთ ქვეყნის სამწლიან (1918-21) დამოუკიდებლობას) მონობის ჯებირები და ქვეყანამ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა. ჩვენი აზრით, ეს იყო მხოლოდ შინაგან მოთხოვნილებაზე აგებული, ჰეროიზმით გაჯერებული წადილი ერისა და არა გააზრებული, გასიგრძეგანებული, რაციონალური გონებით დაგეგმილი მოქმედება. სწორედ ამან განაპირობა, რომ ხელისუფლება, რომელიც დიდი ენთუზიაზმით აირჩია, ფაქტობრივად, მთელმა ერმა, სულ ცოტა ხნის შემდეგ დევნილი აღმოჩნდა. ერის მოუმზადებლობამ თავისუფლებისათვის, რომელიც ასევე უდიდეს პასუხისმგებლობას გულისხმობს, განაპირობა დესტრუქციული და სხვა ქვეყნის მიერ მართული ძალების აღზევება, რასაც მოჰყვა სამოქალაქო ომიც მთელი თავისი ნეგატიური მოვლენებით. იმავე ძალამ, საქართველოსაგან აფხაზეთის ჩამოშორების მიზნით, გააჩაღა ომი აფხაზეთში, რამაც ამ ისტორიულად განუყოფელი ნაწილის დაკარგვა, დევნილობა და ყველა ის საშინელი სოციალური და სულიერი უბედურება გამოიწვია, რომლებიც თან სდევს, ზოგადად, ყველა ომს. ამ ომში

დამარცხებამ სულიერი სკეპსის გამოიწვია არა მხოლოდ ომგამოვლილ მებრძოლებსა და სახლ-კარიდან ლტოლვილ ადამიანებში, არამედ მთელ ერში. ამ პროცესებმა ქართულ ლიტერატურას აღსაწერად და დასამუშავებლად მძიმე თემები მისცა. ეს მოვლენები კვლავ არ გამოვა ქართველ მწერალთა ყურადღების ცენტრიდან, მით უმეტეს, რომ ჭრილობა ახალია და პრობლემა არამცთუ ფერმკრთალდება, კიდევ უფრო მეტ სიმწვავეს იძენს დამპყრობელი ქვეყნის საოკუპაციო რეჟიმის ძალისხმევით.

2003 წელს „ვარდების რევოლუციის“ სახელით მონათლულმა ახალმა სისტემამ, თავისი დადებითი და უარყოფითი თანმდევი მოვლენების გათვალისწინებით, ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა საზოგადოებაც და ინტელექტუალური აზროვნებაც, რამაც, რასაკვირველია, თავის მხრივ, ზეგავლენა იქონია ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროებზე. ირმა რატიანი წერს: „კულტურის სფეროსათვის „ვარდების რევოლუცია“ მოასწავებდა საზღვრების გახსნას, კულტურული იზოლაციის დასასრულს და თავისუფალი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისს; ნეგატიურ ტენდენციებად კი შეიძლება შეფასდეს ის ქვედინებები, რომლებიც, როგორც ჩანს, ნიშანდობლივია, ზოგადად, პოსტრევოლუციური პერიოდებისათვის, მაგრამ არცთუ სასურველია ლიტერატურული თავისუფლების სწორი სტანდარტის დასადგენად“ (რატიანი, 2015 : 198).

კიდევ ერთმა დიდმა განსაცდელმა დაატყო ღრმა კვალი ჩვენს ეროვნულ სხეულს. ეს კი 2008 წლის აგვისტოს ომი იყო, რომლის დროსაც უთანასწორო ბრძოლაში დავკარგეთ მრავალი მამულიშვილი და სამაჩაბლო. ქვეყნის წინაშე კიდევ მეტი სიმწვავით დადგა ეროვნული იდენტობისა და ღირებულებების გადარჩენის პრობლემები, რომლებიც ასევე მძაფრად გამოიხატა ჩვენს ლიტერატურაში.

ზემოთ აღნიშნულმა პოლიტიკურმა და სოციალურმა სიტუაციებმა, რომლებიც უფრო ხშირად ტრაგიზმით გამოიხატა, გამოიწვია ღირებულებათა გადაფასება, იმძლავრა ნიჰილიზმმა, რწმენისადმი დაეჭვებულმა და, ხშირ შემთხვევაში, ირონიულმა დამოკიდებულებამ, ჩვენს საზოგადოებაში უკვე რეალობად გადაიქცა

ნიცშეს ფორმულა: „ღმერთი მოკვდა“, უამრავმა მოძალებულმა პრობლემამ და გასაჭირმა, გამოსავლის უშედეგო ძებნამ, პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა წარუმატებლობამ, რომლებსაც თან ერთვისდა მსოფლიოში არსებული გლობალური პრობლემები, გამოიწვია ქართული საზოგადოების სულიერი სკეფსისი. ლიტერატურამ ეს პრობლემები, საზოგადოების ეს განწყობა გადაიტანა თავის წიაღში, მისცა მათ შესაფერისი შინაარსი და ფორმა, რასაც, ბუნებრივია, იმ მრავალი კლიშეს თუ საყოველთაოდ მიღებული და მანამდე არსებული საშუალების უარყოფა და რღვევა მოჰყვა, რომელთა მიხედვითაც „იმართებოდა“ მხატვრული ტექსტები.

მკვლევარი ზეინაზ კიკვიძე ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისს გასული საუკუნის 90-იან წლებს უკავშირებს და საუბრობს ადამიანთა შემეცნებაში მომხდარ ცვლილებებზე, რომლებმაც ნოყიერი ნიადაგი შეუქმნა პოსტმოდერნიზმს: „პოსტმოდერნიზმი ქართულ ლიტერატურაში უნდა დაწყებულიყო 90-იანი წლებიდან, როდესაც ადამიანთა შემეცნებამ შექმნა პოსტმოდერნისტული დისკურსი; როცა საზოგადოების ყოფითი და რეალური ცხოვრება დეკონსტრუქციისკენ მიიძრა; როცა ლიტერატურულ პრესაში გაჩნდა დასავლეთის თეორეტიკოსთა შეხედულებანი პოსტმოდერნიზმზე და, რაც მთავარია, როცა მწერლებმა გააზრებულად, მიზანმიმართულად დაიწყეს საერთოდ პოსტმოდერნისტული ნიშნებით ნაწარმოებების შექმნა“ (კიკვიძე, 2011 : 71).

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ლიტერატურული მიმდინარეობებისათვის ქრონოლოგიური მიჯნა-საზღვრების დაწესება ერთობ პირობითია. როცა ქართული პოსტმოდერნიზმის დასაწყისზე ვსაუბრობთ, ვგულისხმობთ ამ მიმდინარეობის ერთიან, მწყობრ მიმართულებად ჩამოყალიბებას და არა მის ცალკეულ გამოვლინებებს ადრინდელ (ოთხმოცდათიან წლებამდე დაწერილ) თხზულებებში.

სწორედ 90-იანი წლების ქართულ ლიტერატურაში გამოვლინდა პოსტმოდერნიზმი ყველა თავისი მახასიათებლით – ეს იქნება ჟანრებისა თუ კლასიკისა და თანამედროვეობის ეკლექტური შერწყმა, კომედიური ელემენტების უხვი გამოყენება, დეკონსტრუქციის მეთოდი, ზღვრის წაშლა რეალურად არსებულ და ირეალურ სამყაროებს შორის, პაროდირება, ტექსტის დანაწევრება, მისი

მკითხველამდე მიტანა ფრაგმენტებისა და კოლაჟების სახით, კარნავალიზაცია თუ პერფორმანსი.

ზემოთქმულის მკაფიო დასტურია აკა მორჩილაძის, ზაზა ბურჭულაძის, ანა კორძაია-სამადაშვილის, ზურაბ ქარუმიძის, დათო ტურაშვილის, დათო ბარბაქაძის და სხვათა ნაწარმოებები.

ჩვენი ძირითადი კვლევის საგანი არ არის ზოგადად პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა. ჩვენ განვიხილავთ პოსტმოდერნისტული მახასიათებლების გამოვლენას ქართულ დრამატურგიაში. ამიტომ ქვემოთ ვისაუბრებთ ქართველ დრამატურგებსა და მათ პიესებზე, რომლებშიც წარმოჩნდა ის ძირითადი მეთოდები, რომელთაც იყენებს პოსტმოდერნისტი მწერალი თხზულებების შექმნისას. ვფიქრობთ, პიესას, თავისი ლიტერატურული სპეციფიკიდან გამომდინარე, კიდევ უფრო მეტი საშუალება აქვს ბუნებრივად და ძალდაუტანებლად შეითვისოს და გამოიყენოს პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ყველა მეთოდი. ჩვენი დაკვირვებით, ასეც მოხდა ქართულ დრამატურგიაში. ქვემოთ განვიხილავთ რამდენიმე პიესას, რომლებიც ჩვენი თემისათვის განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენა.

1. 2. „ლისისტრატე“ ძვ. წ. IV და ახ. წ. XXI საუკუნეებში

(არისტოფანეს „ლისისტრატე“, მიხო მოსულიშვილის „ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით“ და ლაშა ბუღაძის „ლისისტრატე“)

ბერძენი დრამატურგი და კომედიოგრაფი არისტოფანე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ძველი წელთაღრიცხვის მეხუთე-მეოთხე საუკუნეებში. კლასიკურ კომედიაზე საუბრისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ მის შემოქმედებას. როგორც რისმაგ გორდეზიანი აღნიშნავს: „ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საქმე გვაქვს პოლიტიკური კომედიის უდიდეს წარმომადგენელთან, რომლის ძირითადი მიზანია, გამოავლინოს თავის თანამედროვე ცხოვრებასა თუ პიროვნებებში მანკიერებანი,

რომელთაგან განკურნების მის მიერ შემოთავაზებული საშუალება სიცილია“ (გორდეზიანი, 2002 : 475). ანტიკურ წყაროებზე დაყრდნობით, არისტოფანეს დაწერილი აქვს ორმოცდაექვსი კომედია, თუმცა სრული სახით ჩვენამდე თერთმეტმა მოაღწია. ერთ-ერთი მათგანია „ლისისტრატე“, რომელიც ჩვენ მიერ განსახილველი თემის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს, ერთგვარ ლიტერატურულ არქეტიპსა თუ ინსპირაციას.

კომედიის განმარტებისას არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ წერს: „კომედია, როგორც ვთქვით, მიბაძვას უფრო ცუდთა, თუმცა არა მთელი სიცუდისა, სასაცილო ხომ მხოლოდ ნაწილია სიუმნოვისა. რამეთუ სასაცილო არის რაიმე შეცდომა და სიმახინჯე, ტკივილის არგამომწვევი და დაღუპვის არმომტანი, როგორც, მაგალითად, სასაცილო ნიღაბი და დაბრეცილი, თუმც ტკივილის გარეშე“ (გორდეზიანი, 2002 : 469). ვფიქრობთ, კომედიოგრაფობა რთული და მეტად საპასუხისმგებლოა, დრამატურგს ბეწვის ხიდზე უწევს სიარული. მან კომედიურად ისე უნდა ასახოს სიტუაციები, რომ ერთსა და იმავე დროს კიდეც გააცინოს და კიდეც დააფიქროს მაყურებელი თუ მკითხველი ამა თუ იმ პრობლემასა და მანკიერებაზე. რისმაგ გორდეზიანი ანტიკური კომედიის განხილვისას წერს: „სიცილი – ესაა გზა, თუნდაც დროებით, კომედიაში წარმოდგენილ კონფლიქტთან თანაზიარობის პროცესში, საკუთარ თავში დავამარცხოთ ის, რაც სიცილს იწვევს“ (გორდეზიანი, 2002 : 469). კომიზმს ძირითადად ქმნის შეუსაბამობა წამოჭრილ პრობლემასა და მის გადასაჭრელ საშუალებას შორის, რაც, უმეტესწილად, აბსურდული და არასერიოზულია.

სადოქტორო ნაშრომის ამ პარაგრაფში, არისტოფანეს „ლისისტრატეს“ კონცეპტების გათვალისწინებით, განხილულია ორი პიესა – მიხო მოსულიშვილის „ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით“ და ლაშა ბუღაძის „ლისისტრატე“. თავდაპირველად, უშუალოდ, არისტოფანეს კომედიასთან მიმართებით ვისაუბრებთ მიხო მოსულიშვილის პიესაზე, რადგან, როგორც თავად დრამატურგი ამბობს, აღნიშნული კომედია: „ჩვენს წელთაღრიცხვამდე 411 წელს დაწერილი არისტოფანეს „ლისისტრატეს“ ჩვენი წელთაღრიცხვით 2010 წლის ადაპტაციაა“ (მოსულიშვილი, 2011 : 126). უცხო სიტყვათა განმარტებითი

ლექსიკონის მიხედვით, ტექსტის „ადაპტაცია“ გამარტივება-შემოკლებას ნიშნავს, რაც, ჩვენი აზრით, აღნიშნულ პიესას არ მიესადაგება. ის არც „შემოკლებულია“ და არც „გამარტივებული“, მიუხედავად იმისა, რომ დედანს სიტყვასიტყვით არ მიჰყვება. ვფიქრობთ, ის მორგებულია ოცდამეერთე საუკუნის ადამიანის ხედვასა და დამოკიდებულებას პიესაში აღწერილი ფაქტების მიმართ და მეტი კომედიური ელფერი აქვს, ვიდრე არისტოფანეს „ლისისტრატეს“. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, დრამატურგმა მას „ადაპტირებული“ იმიტომ უწოდა, რომ ტექსტი დიდად არ შორდება დედანს და არ არღვევს კლასიკური დრამატურგიისათვის ნიშანდობლივ სქემატურ ქარგას, რასაც თავად დრამატურგიც აღნიშნავს. პიესებს შორის არსებით სხვაობას თავად ლისისტრატე ქმნის. არისტოფანეს ლისისტრატე გაცილებით სერიოზულია და ნაკლებად კომიკური ხასიათის: „პიესის ცენტრალური პერსონაჟი თავად თითქმის არ არის მატარებელი კომიკური თუ გროტესკული შტრიხებისა, იგი წარმოგვიდგება ე. წ. სერიოზულ, ნორმალურ კომედიურ სახედ“ (გორდეზიანი, 2002 : 500). ადაპტირებულ ტექსტში ლისისტრატე მეტად აქტიური და კომიკური პერსონაჟია, რაზეც, ვფიქრობთ, სათაურიც მიგვანიშნებს. ტექსტშიც არაერთგზის არის ყურადღება გამახვილებული მის მშვენიერ უკანალზე: „კლეონიკე - ვაიმე, გაბრაზებული ხარ? ნუ იჯავრებ, ჩვენო მშვენიერუკანალავ! ლისისტრატე – (უკანალზე დაიხედავს) ეს რომ საქმეს შველოდეს... ეგ აღარ დამიძახო!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 126). ამასთანავე, ადაპტირებული ტექსტის ლისისტრატეს შეთავსებული აქვს სხვა ქალთა როლებიც, რაც იმ სიტყვების გამეორებაში გამოიხატება, რომლებსაც დედანში სხვა პერსონაჟი ქალები ამბობენ.

ყოველთვის, როდესაც კლასიკური ნაწარმოების ახალ ვერსიას ეცნობი, ჩნდება კითხვა: რატომ მიუბრუნდა მწერალი უკვე დაწერილ და მრავალჯერ გადამუშავებულ ტექსტს, მით უფრო, რომ აღნიშნული პიესით არაერთგზის დაინტერესებულან თეატრისა თუ კინოს რეჟისორები, რით უნდა დააინტერესოს თანამედროვე მკითხველი? პასუხი, ალბათ, ერთია – პრობლემათა მარადიული აქტუალობა და შესაძლოა, უფრო თვალშისაცემიცა და მწვავეც. ვფიქრობთ, „ლისისტრატეში“ მხოლოდ აბსურდულობასთან (და ამ გზით გამოწვეულ კომიზმთან) არ გვაქვს საქმე. პრობლემა გაცილებით ღრმაა. პიესაში მამაკაცები

ხორციელ ინსტინქტებს დამორჩილებული სუსტი არსებები არიან, რითაც ქალები მანიპულირებენ და, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფაქტი ღიმილისმომგვრელია, პრობლემა არც ისე მსუბუქია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს. ნიცშე წერს: „ფეხი და თვალი არ უნდა ცრუობდნენ, არც ერთმანეთს სიცრუეს აბრალებდნენ. ხოლო დიდი სიცრუეა პატარა ადამიანთა შორის. ვიეთთ მათგანს ჰსურსთ, ხოლო უმრავლესობა სხვის სურვილს ემსახურება. ვიეთნი მათგანნი გულწრფელნი არიან, ხოლო უმრავლესობა ცუდი აქტიორები. მათ შორის არიან უცნაური აქტიორები და აქტიორები უნებლიეთ – წრფელნი მარად იშვიათია, უფროსად – წრფელი აქტიორები. მამაკაცისა აქ ცოტა რამეა: ამაღ მათი დედაკაცნი მამაკაცებად იქმნებიან. რამეთუ რომლის შორის მამაკაცური საკმარისია, მხოლოდ იგი ათავისუფლებს დედაკაცს დედაკაცში“ (ნიცშე, 1993 : 129). თუ მამაკაცურ საწყისს შეუძლია გაათავისუფლოს დედაკაცში დედაკაცი, ამისათვის უმთავრესია თავად ის იყოს თავისუფალი, მხოლოდ თავისუფალ მამაკაცს შეუძლია შექმნას თავისუფალი ქალი და დამეთანხმებით, რომ ეს პრობლემა დღესდღეობით გაცილებით აქტუალურია, ვიდრე ოდესმე. როგორც კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „ჩვენ ყველანი საგნების თოკზე ვკიდევართ დღე და ღამ და გამვლელ-გამოვლელს ველრიჯებით: „ძირს ჩამომიღე, დამასვენე, შე ქრისტიანო!“ (გამსახურდია, 1980 : 215) და მეტისმეტად მიჯაჭვულნი ყოფით პრობლემებს. იმდენად მიიპყრო ადამიანის ყურადღება მატერიამ (მატერიალურმა) და მისი მოპოვების სურვილმა, რომ ადამიანმა სრულიად დაკარგა თავისუფალი ნება. ამ სამყაროში, შესაძლოა ითქვას, არავინ არის თავისუფალი, ამდენად, მამაკაცს არ შეუძლია მისცეს ქალს ის, რაც თავად არ აქვს, ამიტომ ქალები, გამუდმებით ცდილობენ მოიპოვონ თავისუფლება, რომელიც ხშირად ფსევდოთავისუფლებით იცვლება ხოლმე, რაც გამოიხატება მამაკაცზე უპირატესობის მოპოვებასა და თავიანთი უფლებების დაცვაში. ხდება ისეც, რომ ამ ყველაფერს გაზვიადებულად, ლამის ისტერიულადაც, წარმოაჩენს ქალთა უფლებათა დამცველი სხვადასხვა ორგანიზაცია და ასეთ შემთხვევაში ეს მართლაც სასაცილოდ გამოიყურება. და, ვფიქრობთ, დრამატურგი ამაზეც აკეთებს აქცენტს. ასევე ყურადღებამისაქცევია მამაკაცთა სექსუალურ ლტოლვასა და თავშეუკავებლობაზე ყურადღების გამახვილება, რაც ადაპტირებულ ტექსტში გაცილებით თვალშისაცემია.

შესაძლოა, ეს ერთგვარად უტრირებული იყოს, რაც, ასევე, რიგ შემთხვევაში, დამახიათებელია კომედიური ჟანრისათვის, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს ნიშანია იმისა, რომ ადამიანი მაღალი ფასეულობებისაკენ კი არ მიილტვის, არამედ ქვენა გრძნობებს ემორჩილება. ვფიქრობთ, პიესის მთავარი პრობლემები ამ ფაქტებში იყრის თავს. კომედიაში ხომ სიცილ-სიცილით შეუფარავად გვეუბნება სათქმელს დრამატურგი. ამას რამდენად მივხვდებით, გავითავისებთ და ვეცდებით ნაკლოვანება-მანკიერებათა აღმოფხვრას, ეს უკვე მკითხველზე ან მაყურებელზეა დამოკიდებული.

„ლისისტრატე“ ძვ. წ. ა. 411 წელს დაიდგა. უნდა აღინიშნოს, რომ ლისისტრატე ლაშქრის დამშლელს ნიშნავს, რასაც მიხო მოსულიშვილი პიესის სათაურშივე განმარტავს. პიესაში ასახული პრობლემა ელინებს შორის არსებული ომია, რომელმაც ქალები ძალიან დაღალა. ამიტომ ლისისტრატე ფარულად კრებს ქალებს, რომ ამ ომს ბოლო მოუღოს: „თუ შევიკრიბებით აქ ერთად ქალები, / ბეოტიელნიც და პელოპონესელნიც / და თქვენც, ათენელნი – დავიხსნით საბერძნეთს“ (არისტოფანე, 2011 : 11). თუმცა თავად ქალებსაც კი აეჭვებთ ლისისტრატეს განზრახვა. ათენელი ქალი, კლეონიკე კითხულობს: „მერე, შეგვიძლია, რამე ჭკვიანური / ვაკეთოთ ქალებმა?“ (არისტოფანე, 2011 : 12). რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ ქალის როლი იმდენად დამცრობილია პოლიტიკურ ასპარეზზე, რომ თავად ქალებსაც არ სჯერათ საკუთარი შესაძლებლობებისა და, საბოლოოდ, ეს რეალურად არც არის პოლიტიკური ნაბიჯი. ლისისტრატეს გადაწყვეტილება ასეთია: ქალებმა უარი თქვან მამაკაცებთან ფიზიკურ თანაცხოვრებაზე და ამით აიძულონ, უარი თქვან ომზე, რაც, ფაქტია, სიცილს იწვევს, რადგან პრობლემა მეტად მწვავეა, ხოლო მისი გადაჭრის მცდელობა – აბსურდული. თავდაპირველად ქალები უარს ამბობენ ამ საქმეში მონაწილეობის მიღებაზე, რადგან ალერსის გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენიათ: „სხვა იყოს, რაც გინდა. თუ საჭირო იქნა, ცეცხლშიაც გავივლი – უფრო ადვილია, / ოღონდ ამხელა მსხვერპლს ჩვენგან ნუ მოითხოვ“ (არისტოფანე, 2011 : 18); აღშფოთებული კლეონიკე: „რასაც მთხოვ, ყველაფერს შეგისრულებ, თუ საჭიროა ცეცხლშიც ჩავდგები, ოღონდ საწოლი არა! არა და არა!.. (დაუყვავებს) აბა, ლისისტრატე, ამაზე უკეთესი სხვა რა არის ამ ცხოვრებაში? (მოსულიშვილი, 2011 : 128). აღსანიშნავია, რომ ლისისტრატემ

თავადაც იცის, ქალებს გაუჭირდებათ მამაკაცებთან ურთიერთობაზე უარის თქმა, ეს ერთგვარად მნიშვნელოვანი მოვლენაა როგორც მამაკაცების, ასევე ქალების ცხოვრებაში, რაც, რა თქმა უნდა, მინიშნებაა იმაზე, თუ რამდენად სუსტია ადამიანი და რამდენად არ შეუძლია მას გაუმკლავდეს ხორციელ მოთხოვნილებებს, მაგრამ ლისისტრატე სხვადასხვა ხერხის მოშველიებით დაიყოლიებს მათ და არწმუნებს თავისი სიტყვების ჭეშმარიტებაში: „თუ ჩვენს პირობას არ შეასრულებენ, ვერასოდეს მოვლენ ჩვენთან! ვერასოდეს! თუ ეს ვერ შევძელით, დავიღუპებით! მარტო ჩვენ კი არა, მთელი სამყარო განადგურდება ამ უაზრო ომისგან!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 130).

მამაკაცი გაკვირვებულნი და, ამავედროულად, გამწყრალნიც არიან ქალთა აჯანყების გამო: ბერიკაცთა გუნდის კორიფეოსი ამბობს (აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ადაპტირებულ ტექსტში ბერიკაცთა გუნდი თითო მამაკაცის სახით არის წარმოდგენილი, თუმცა არსებითი განსხვავება ამ მამაკაცთა მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს შორის არ შეინიშნება. შესაძლოა, დრამატურგი ამით ხაზს უსვამს ფაქტს, რომ, რაც შეიძლება თქვას თუ იფიქროს ერთმა, ამის მომხრეა მეორეც – ისინი ერთ აზრზე არიან): „ფედრია, ქალებს ამდენი რომის უფლება მივცეთ? არ უნდა ვცემოთ ისინი? არ ჩავაზილოთ კეტი? ... ამათთვის ვინმეს ორ-სამჯერ რომ დაეღწაყები, როგორც ბუპალოს უღეწეს, ვერ გაიღებდნენ კრინტსაც“ (არისტოფანე, 2011 : 31); „დიდი ხანია დროა, რომ ეს ჯოხი ამ ლამაზუკანალას ზედ ამ ლამაზ უკანალზე გადავამტვრიო“ (მოსულიშვილი, 2011 : 131); „(ცალი ხელით სილას აჩვენებს) ეს ლავაშია! (მეორე ხელით მუშტს) ეს კიდევ – კუტი! ჰოდა, რომელი გინდათ? მითხარით, არ მოგერიდოთ! მე ისეთ კუტებს და ლავაშებს ვარიგებ, თქვენი მოწონებული!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 132). ამ მონაკვეთიდან ნათლად ჩანს ქალის უუფლებო მდგომარეობა იმჟამინდელ საბერძნეთში და გენდერული უთანასწორობა. ასევე, ისიც საგულისხმოა, რომ არც ოცდამეერთე საუკუნის საქართველოსთვის არის ეს პრობლემატიკა უცხო. ამის შემდეგ კორიფეოსი ევრიპიდეს იმოწმებს და ამბობს: „ევრიპიდეზე ბრძენ პოეტს არავის ვიცნობ, ვფიცავ – ქალზე სამაგელს ხომ მართლაც ვერ წარმოიდგენ რამეს“ (არისტოფანე, 2011 : 31) ... „არ არსებობს ქვეყნად მხეცი ქალზე უფრო მძვინვარე“ (არისტოფანე, 2011 : 75); „ამ ქვეყნად ჩვენს ქალებზე უსირცხვილო მხეცებს ვერსად ნახავთ!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 132). საბოლოოდ

ისინი (მამაკაცები) მიდიან დასკვნამდე, რომ ამ „უღირსობაში“ ქალებს თავად უწყობენ ხელს, რადგან თავად ასწავლიან ავხორცობას: „ჩვენ თავად ხელს ვუწყობთ მათ უღირსობაში, / თავადვე ვასწავლით ქალებს ავხორცობას, / ბოლოს კი მოვიმკით, რაც დაგვითესია“ (არისტოფანე, 2011 : 34); „ჰოდა, ჩვენ თვითონ ვაფუჭებთ ქალებს, როცა ჩვენ თვითონ ვუბიძგებთ თავაშვებულობის მოლიპულ გზაზე, აი, როგორი ნაყოფი გამოაქვს რეალობაში“ (მოსულიშვილი, 2011 : 133). ამ მონაკვეთიდან გამომდინარე, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ მამაკაცები არც თუ ისე მამაცნი არიან, რადგან თავს მხოლოდ მაშინ გრძნობენ მშვიდად, თუ ქალი უპრეტენზიოდ ასრულებს დიასახლისის მოვალეობას, მაგრამ, თუ მეტი ამბიცია გაუჩნდა, ეს ფაქტი მათთვის სიმშვიდის დარღვევის საფუძველი ხდება და არც ის იციან, როგორც გაუმკლავდნენ ამ პრობლემას. ადაპტირებულ ტექსტში მამაკაცები განსაკუთრებით შეურვებულნი არიან ქალთა თავაშვებულობით და წუხან, რომ არანაირი კანონი არ არსებობს მათ შესაჩერებლად: „ხოლო ქალებს აღვირები იმიტომ ვეღარ შევებით, რომ სადაგი კანონი ვერ მივიღეთ! სადაგი კანონი იმიტომ ვერ მივიღეთ, რომ აღვირები ვერ შევებით! აღვირი, კანონი და ქალი! – აი, სამი უმძიმესი დილემა, რომელიც მოჯადოებულ წრეზე ტრიალებს...“ (მოსულიშვილი, 2011 : 133). სავარაუდოდ, ამ თემის აქცენტირება დღევანდელ მსოფლიოში ქალთა უფლებების გაზრდამ და მამაკაცთა მხრიდან ამის გამო უკმაყოფილობამ გამოიწვია. აქ იკვეთება ავტორის ირონია იმ ქალების ან მათ მიერ ჩამოყალიბებული ორგანიზაციების მიმართ, რომელთაც ვერ გაურკვევიათ, რა არის რეალური პრობლემა და კომიკურ მდგომარეობაში იგდებენ თავს. ასევე კომიკურ სიტუაციაში რჩებიან ქალთა უფლებების გაზრდით „შეშფოთებული“ მამაკაცები. მწერლის ირონის იმსახურებს სახელმწიფოც, რომელიც იღებს არაერთ არაფრისმომცემ კანონს და არც გასაკვირი იქნება ისეთი „კანონის“ შემოღება, რომელიც ქალებს „აღვირს ამოსდებს“. ამასთანავე, ვფიქრობთ, რომ თავად დრამატურგი ერთგვარი ირონიით უყურებს ქალთა უფლებების გაფართოებას და მათ აქტიურობას საზოგადოებრივ ასპარეზზე, რადგან, ჩვენი აზრით, მსგავსი ორგანიზაციები რეალურად ვერაფერს აკეთებენ, ლაპარაკის გარდა. ამას მაფიქრებინებს, ჯერ სათაური და შემდეგ აქცენტი ლამაზ უკანალზე, რომ ამ „ლამაზუკანალას“, რომელმაც თავისი უკანალის წყალობით, ორჯერ გაიმარჯვა

სილამაზის კონკურსში და ძეგლიც კი დაუდგეს აკროპოლისში, რადგან ძეგლის დამდგელს სტიმოდორის თქმით: „ლისისტრატე თავის ორჯერ გამარჯვებულ უკანალს უჩვენებდა! სხვა რამეებსაც! და თან ჩვენ დაგვცინოდა!..“ (მოსულიშვილი, 2011 : 130). ქალების გადაწყვეტილებით გაკვირვებული მრჩეველი ლისისტრატეს ეკითხება: „როდის მერეა, რომ ომისა და მშვიდობის ბედით შეწუხებულხართ?“ (არისტოფანე, 2011 : 41); „მაგრამ რატომ ზრუნავთ ასე ომისა და მშვიდობაზე?“ (მოსულიშვილი, 2011 : 135). გაკვირვებას, ალბათ, ისიც იწვევს, რომ ქალის მიზეზით დაწყებული არაერთი ომი ახსოვს მსოფლიო ლიტერატურას, მაგალითისათვის ტროას ომიც კმარა. პასუხად ლისისტრატე ჰყვება, თუ როგორ დუმდა ძალიან დიდხანს, მიუხედავად იმისა, რომ ხედავდა, ომი კარგს არაფერს მოასწავებდა: „თავდაპირველად, როცა დაიწყო ომი, ქალებმა ერთხანს ვითმინეთ, / გაკვირდებოდით, რას აკეთებდით – კდემამოსილი ვინმეა ქალი“ (არისტოფანე, 2011 : 42); „ამ ჩავლილ წლებში, ომის დასაწყისიდან, ყველაფერს ვითმენდით და ვიტანდით ჩვენი მოკრძალების გამო“ (მოსულიშვილი, 2011 : 135), მაგრამ ახლა დადგა დრო, კაცების მოუგვარებელი პრობლემები ქალებმა გადაჭრან და, თუ მამაკაცებს მათ სიმართლეში დასარწმუნებლად მხოლოდ მათი „თავსაფარი“ უშლით ხელს, ეს „თავსაფრები“ შეუძლიათ თავად მამაკაცებმა დაიხურონ. პიესაში გაცხადებულია როგორც დედების, ასევე, ზოგადად, ქალთა საწუხარი ომთან დაკავშირებით. ლისისტრატე ამბობს: „ჩვენ ხომ ორმაგად გვაწამებს ომი: ჯერ ერთი, შვილებს ვშობთ და სულ მალე აბჯარასხმულებს ომში ვაგზავნით (აქ უთუოდ გაგვახსენდება ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონიდან“ სანათას სიტყვები: „რად გვინდა დედებს შვილები? რაზე ვსწვალდებით, ნეტავი? გაჰზრდი, გალალეხს ვაჟკაცი, ლამაზი, გორის მდრეკავი. დღეს მთელი, ხვალე მკვდარია; მოვა, წაიღებს უეცრად სისხლისა ნიაგ-ღვარია“ (ვაჟა-ფშაველა, 1990 : 162)). ... მეორეც, როცა დატკობის დროა და სიყმაწვილით გახარებისა, მარტონი ვწევართ ამ ომის გამო“ (არისტოფანე, 2011 : 48); „თქვენ რომ სამშობლოს სიყვარულზე ალაპარაკდებით, მაშინვე შიში შემიპყრობს ხოლმე! ... იმისი, რომ ადვილად შესაწირი მსხვერპლი გჭირდებათ ომისთვის!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 135-135). ვფიქრობთ, ადაპტირებულ ტექსტში მხოლოდ შვილის დაკარგვის ან მარტოდმყოფობის შიში არ არის გაცხადებული. აქ

კიდევ ერთი თვალსაჩინო პრობლემა დაგვანახა დრამატურგმა – „ადვილად შესაწირი მსხვერპლი“ და „სამშობლოს სიყვარული“. ავიღოთ თუნდაც ჩვენი ისტორიის უკანასკნელი ორმოცდაათწლეული – „სამშობლოს სიყვარულის“ სახელით რამდენი „ადვილად შესაწირი მსხვერპლი“ გავიღეთ, ზოგადად, ომში მსხვერპლს მუდამ ხალხი იღებს და არა ომის დამწყები. ეს „სამშობლოს სიყვარულიც“ ვაიპატრიოტიზმს უფრო ჰგავს, რადგან კონტექსტი ამაზე მიგვანიშნებს: „თქვენ რომ სამშობლოს სიყვარულზე ალაპარაკდებით“, სამშობლოს სიყვარული ხომ ისეთი რამაა, „რასაც დაფარვა სჭირდება“, რომელზეც ვერ ილაპარაკებ. ორივე პიესაში კომიკურ სიტუაციას ქმნის განხეთქილება ქალთა შორის. ალერსმოწყურებული ქალთა ერთი ჯგუფი სხვადასხვა გზით ცდილობს თავი დააღწიოს ჩაკეტილ კარიბჭეს, მაგრამ, ლისისტრატეს მხილების შემდეგ, ერთგვარად შერცხვენილები, უკან ბრუნდებიან: „მეწყვიტეთ, ბრიყვებო, ხლართვა ამ ზღაპრების, თქვენ ყველას კაცები მოგინდათ!“ (არისტოფანე, 2011 : 57); „ქალებო, ხუმრობას მოემვით! თქვენ ქმრები გენატრებათ!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 139). არანაკლებ კომიკურია უქალოდ დარჩენილი მამაკაცების ყოფა: „როგორღა ვიქნებით? / ქალაქში დავდივართ წელში გატეხილნი / და ხელში გვიჭირავს სუყველას ... ლამპარი. / არ მიგვიკარებენ ქალები მანამდე, / სანამ მთელ საბერძნეთს არ დავუზავდებით“ (არისტოფანე, 2011 : 74-75). ადაპტირებულ ტექსტში ამ ფაქტს უფრო კომიკურ ელფერს მატებს უარი სექსუალური უმცირესობისგანაც (რაც არ გვხვდება არისტოფანესთან): „ეჰ, ჩემო კინეას, ხომ წარმოგიდგენია, ჰეტერებიც კი აღარ გვნებდებიან, თვითონ ჰეტერებიც კი! და მარტო ათენში კი არა, მთელ ელადაში!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 142). როგორც რისმაგ გორდეზიანი აღნიშნავს, არისტოფანეს კომედიებისათვის დამახასიათებელია: „უხამსობა, ფალოსის, როგორც პერსონაჟთა მოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მოტივაციის, აქტიური აქცენტირება, ყველაზე სანუკვარი და სერიოზული მიზნების კომედიური სიმსუბუქით მიღწევა, უტოპიურობა“ (გორდეზიანი, 2002 : 500). ამ მდგომარეობიდან თავის მშვიდობიანად დაღწევის მიზნით, დიალოგი იმართება ლისისტრატესა და პრობულუსს შორის. პრობულუსი ფიქრობს, რომ ომი საჭირო და გარდაუვალია, თუმცა ლისისტრატესთან კამათში ის მარცხდება, რადგან ვერ ახერხებს თავისი მოსაზრებების დადასტურებას: „არსად არ არის ისეთი მხეცი, რომ

ქალს აჯობოს. არც ცეცხლი და არცა ფოცხვერის ბოკვერი ისე თავხედი არ არის, როგორც ქალი!“ (მოსულიშვილი, 2011 : 143). ამის პასუხად დედანში ქალთა გუნდის კორიფეოსი, ხოლო ადაპტირებულ ტექსტში ლისისტრატე პასუხობს: „პრობულო, თუკი ქალს ვერავინ აჯობებს, რაღას მებრძვი? შე საწყალო, ხომ შეგეძლო, ჩემი მარადიული მეგობარი გამხდარიყავი?“ (მოსულიშვილი, 2011 : 143). აქ მინიშნებაა იმაზე, რომ, თუ ქალი და მამაკაცი იქნება ერთი აზრითა და ერთი მიზნით დაკავშირებული ერთმანეთთან, მათ ბევრი რამის შექმნა შეუძლიათ, რაც არანაირად არ გულისხმობს ერთი და იმავე საქმის კეთებას: „ესე მსურს მამაკაცი და დედაკაცი: ერთი ომის, მეორე შვილოსნობის უნარით, ხოლო ორივე თავით და ფეხით ცეკვის უნარით“ (ნიცშე, 1993 : 160). ცეკვა ნიცშესთან გააზრებულია, როგორც ქმედება. აქედან გამომდინარე, მხოლოდ ერთიან ქმედებას შეუძლია კეთილი ნაყოფის გამოღება. საბოლოოდ, ორ სქესს შორის კონფლიქტი დიდხანს არ გრძელდება. ქალების გადაწყვეტილების ურყეობაში დარწმუნებული მამაკაცები მალევე ყრიან ფარ-ხმალს, ამით გათამამებული ქალთა გუნდის კორიფეოსი მამაკაცთა გუნდის კორიფეოსს ეუბნება: „ახლა დაგიზავდებით და აწი აღარასოდეს ცუდს მე აღარ შეგამთხვევ და თქვენგანაც არ მოვითმენთ“ (არისტოფანე, 2011 : 77), თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიტყვებს ადაპტირებულ ვარიანტში მამაკაცები ამბობენ: „**ფილუგრიუსი** – მაგრამ ახლა შეგირიგდებით და ამიერიდან ცუდს არაფერს გაგიკეთებთ... **დრაკეტი** – და არც თქვენგან მოვითმენთ“ (მოსულიშვილი, 2011 : 143), ამით, თითქოს, მიაწინებს დრამატურგი, რომ ეს ფუჭი დაპირება და ერთგვარად აგებული დამოკიდებულებაა ანუ ახლა მივალწიოთ იმას, რაც გვსურს და მერე ვნახოთ, ვინ გაიმარჯვებს! თუმცა ყველაფერი ამით არ დასრულებულა – რადგან ლისისტრატემ მთელი საბერძნეთის ქალები ჩაითრია ამ „ავანტიურაში“. ელადის სხვადასახვა კუთხიდან მოდიან ელჩები, რომ მას მორჩილება გამოუცხადონ და ერთმანეთს შორის დაზავების პირობა დადონ: „გამარჯობა, უმამაცესო ქალო! ახლა უნდა ეცადო, გახდე მრისხანეც და კეთილიც, გულადიც და ბრაზიანიც, მშვიდიც, სიტყვაძუნწიც, ეშმაკიც. ელინების ელჩები აქ შეიკრიბნენ, შენს ჯადოქრობას დაუთმეს, ყველა მოვიდა, რომ შენ გადმოგაბაროს მტკივნეული საერთო საქმე“ (მოსულიშვილი, 2011 : 144). ამდენად, ლისისტრატეს სტრატეგიამ გაამართლა და

შესაძლოა დროებით, მაგრამ ზავი დაიდო. ლისისტრატე: „ახლა კი, როცა მორჩა ყველაფერი, უნდა წაიყვანოთ თქვენ-თქვენი ქალები ... ქალი კაცს დაუდგეს გვერდით და კეთილი ამბისთვის ვიცეკვოთ, ღმერთებს შევევედროთ არ დაგვაშვებინოს დღეიდან შეცდომა“ (არისტოფანე, 2011 : 88-89). ადაპტირებულ ტექსტში მშვიდობის აღსანიშნავად ქალები სილამაზის კონკურსის ჩატარებას აპირებენ, რაც მათ უთუოდ კარგად გამოსდით, რადგან ლისისტრატეს ათენის გამარჯვებულად ყოფნა აღარ აკმაყოფილებს, მას მთელი ელადის აღიარება სჭირდება. თუ არისტოფანეს ლისისტრატე „სერიოზულ, ნორმალურ კომედიურ სახედ გვევლინება“, როგორც უკვე ზემოთაც აღვნიშნეთ, იმავეს ვერ ვიტყვით თანამედროვე ვერსიის ლისისტრატეზე. აქ ლისისტრატე, ვიტყოდი, ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული კომიკური სახეა, ის მთელი ამ კომიზმის არა მხოლოდ გამომწვევია, არამედ – მთავარი მოთამაშეც: „მშვენივრად გააკეთა! ლისისტრატე მესამედაც გაიმარჯვებს და ასი წლის მერე აი, ამისთანა ქანდაკებები მთელ ელდას, ჰო, სულ ამისთანები... მთელ ქვეყანას მოეფინება ამისი ასლები და ერთი მათგანი სირაკუზას აფროდიტეს ტაძარშიც კი დაიდგმება...“ (მოსულიშვილი, 2011 : 145-146). დამეთანხმება მკითხველი, რომ ამ მონაკვეთში ნათლად ჩანს დრამატურგის ერთგვარად ირონიული დამოკიდებულება ლისისტრატეს და ქალთა ცრუსაქმიანობის მიმართ, რადგან „სულ ამისთანები“ მოედებიან ქვეყანას და თან ასლები, რომლებიც ლისისტრატეს ადაპტირებული ვარიანტები იქნებიან.

პიესას ანტიკური კომედიისათვის დამახასიათებელი არაერთი შტრიხი აქვს. მაგალითად: პრობლემის ტრაგიზმი და მისი გადაჭრის არასერიოზული გზა, აბსურდულობა, უხამსობა და, რა თქმა უნდა, ბედნიერი დასასრული: „კომედიურ სამყაროში მაინც, ადამიანი წარმოუდგენლის წარმოსადგენლად არაჩვეულებრივი გარდასახვის თანაზიარი ხდება, აქ მას აბსურდული, ქარაფშუტული, სულელური, უწმაწური კი არ აღიზიანებს, არამედ ამხიარულებს და კომედიოგრაფოსის მიერ შემოთავაზებულ შებრუნებულ ურთიერთობათა საოცრად ხალისიან თამაშში ხატავს. ბუნებრივია, ჭეშმარიტი კომედიის აუცილებელი ნიშანია ის, რომ კონფლიქტი ბედნიერად უნდა დასრულდეს“ (გორდეზიანი, 2002 : 470).

როგორც წინა პიესის განხილვისას გამოჩნდა, არისტოფანეს კომედიაში წამოჭრილი პრობლემები არც ოცდამეერთე საუკუნის მკითხველისათვის არის უცხო. დღესდღეობით ქალთა მრავალი ორგანიზაციაა, რომელიც მსოფლიოში მშვიდობის დასამყარებლად, საკუთარი ძალის წარმოსაჩენად და ქალთა უფლებების დასაცავად იბრძვის. ალბათ, სწორედ ეს არის ერთ-ერთი მოტივი, რომ თანამედროვე ეპოქაშიც არაერთი მწერალი, რეჟისორი თუ დრამატურგი მიუბრუნდა „ლისისტრატეს“.

ლაშა ბულაძის პიესაში „ლისისტრატე“ მოქმედება ზემოთ აღწერილი მოვლენების შემდეგ ვითარდება თბილისში. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მისი კითხვისას იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ლისისტრატე ომის დამშლელი კი არ არის, როგორც ეს არისტოფანეს და მიხო მოსულიშვილის კომედიაშია, ის არის მოთავე ქალთა გათავისუფლებისა მამაკაცთა ძალადობისაგან. ამიტომ ქალაქ ციხესიმაგრეში მატრიარქატია და ფასადური მშვიდობა. ქალაქის გარეთ კი – ძველი დროის პატრიარქალური, არაგანვითარებული ყოფა, რომელიც, შესაძლოა, დაემუქროს ასე ტანჯვა-წვალებით მოპოვებულ თავისუფლებას, თუ ქალები არსებულ საფრთხეს თვალს მოუხუჭავენ და რეაგირებას დააგვიანებენ. ამიტომ ქალთა ერთი ჯგუფი, რომელთაც ავტორი უბრალოდ ქალებს უწოდებს, მოპოვებული მშვიდობისა და თავისუფლების სადარაჯოზე დგას. ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ მშვიდობა ფასადურია, ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს ის, რომ ქალაქში არის მეორე ჯგუფი, დედებისა, რომლებიც გარდასულ დროს მისტირიან, როცა მამაკაცები მათზე ბატონობდნენ და ცდილობენ, შვილები ძველებური წეს-ჩვეულებებით აღზარდონ და არც ციხე-ქალაქის გარეთ გასვლას და დანარჩენ სამყაროსთან ურთიერთობას უშლიან, პირიქით, მისაღმებიან კიდევ ამ ფაქტს. პიესა ნარიყალას ძირში მყოფი ქალთა ქოროს დიალოგით იწყება. ისინი კიდევ წუხან, რომ მამაკაცების გარეშე დარჩნენ და კიდევ ახარებთ ეს ფაქტი: „რა უფრო მართებულია – მელანქოლიური ცხოვრება უკაცოდ თუ გარდაუვალი სიკვდილი კაცის ხელით!“ პიესაში მოქმედება შეყვარებული წყვილის გარშემო ვითარდება. მათ ურთიერთობას არაერთი მაყურებელი ჰყავს – ქალთა და დედათა ჯგუფები. გოგონა ქალთა წრეშია აღზრდილი, საზღვარგარეთ მაგისტრატურაში სწავლა „საეჭვო“ ვაჟის გამო მიატოვა, ხოლო ბიჭი დედათა მიერ არის აღზრდილი-გაზრდილი და, აქედან გამომდინარე,

საეჭვო და მიუღებელი მსოფლმხედველობა აქვს ქალთა ჯგუფისათვის, ამიტომ მათ ურთიერთობას გაფაციცებით აღევენებენ თვალყურს. თავის მხრივ, დედებიც დაზაფრულნი არიან, რადგან გოგონა მათი წრიდან არ არის გამოსული. თუმცა ბიჭის დედა სიმშვიდეს ინარჩუნებს: „მშვიდად ვარ, რადგან ვიცი, მისთვის და ჩემთვის შეუფერებელს არაფერს ჩაიდენს. ... ისევე, როგორც თქვენ, ჩემს მეგობრებს, ამ ქალაქის მკვიდრ ქალებს, ძირძველ მეოჯახეებს, მეც მიჭირდა ჩემი შვილის იმგვარ კაცად შენარჩუნება, რომ საერთოდ არ დაეკარგა მამაკაცურობა; ოღონდ ისეთი მამაკაცურობა, როგორც ჩვენ ვიცით და გვახსოვს – ჭეშმარიტი“ (ბულაძე, 2015 : 55). ჭეშმარიტი, ამ შემთხვევაში, უთუოდ, ნიშნავს მამაკაცს მბრძანებლის ბუნებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ქალ-ვაჟის ურთიერთობა არ არის ჯანსაღი, რადგან ბიჭი უამრავი კომპლექსითა და, აქედან გამომდინარე, არასრულფასოვნების განცდით არის შეპყრობილი. თავის მხრივ, გოგონა ქალებს ადანაშაულებს მამაკაცთა ანუ მამათა თაობის ჩაგვრაში და ბიჭის მიერ წაყენებულ არაფრისმთქმელ კაპრიზებს უსიტყვოდ ემორჩილება, რაზეც გოგონას დედა ამბობს, რომ „ეს ლიბერალიზმით დაღლას ჰგავს“ (ბულაძე, 2015 : 50). გოგონა კი იმდენად არის გაღიზიანებული ქალებზე, რომ არ სურს მათი სიმართლის დანახვა, არ სურს გააცნობიეროს, თუ რამ მიიყვანა ისინი ამ უკიდურეს გადაწყვეტილებამდე. გოგონას დედა ამბობს, რომ ქმარს, რომელიც შვილს „სულ სხვაგვარი“ ახსოვს, საყვარელი ჰყავდა და ორგეებს აწყობდა, როცა არჩევნის გაკეთება მოსთხოვა – სცემა „და შემდეგ, ომში მოუწია წასვლა და იქიდან კუდუსუნში დაჭრილს მოუხდა ჩამოსვლა, განხორციელებულ და შეუკავებელ მჩაგვრელად იქცა; როგორც ჯალათი ტყვეს, ისე მექცეოდა, ცივი შხაპის ქვეშ მაყენებდა და საფეთქელზე მაბჯენდა იარაღს“ (ბულაძე, 2015 : 43), მაგრამ შვილს არაფრის გაგონება არ სურს: „მეზიზღება თქვენი ბრძოლა, მეზიზღება ლისისტრატე, მეზიზღებიან შენი ბრძენი ქალები!“ (ბულაძე, 2015 : 47) და ამ ჯიბრში დგომის გამოძახილი უნდა იყოს მისი რჩეულის მიმართ უსიტყვო მორჩილება: „მე ეს არ მაწუხებს, ჩემთვის, პირიქით, საინტერესოა გარკვეული აკრძალვების რეჟიმში ცხოვრება, მით უფრო, როცა ვხედავ, რომ ეს შენ გსიამოვნებს“ (ბულაძე, 2015 : 57). მაგრამ იმის გამო, რომ ქალაქში მითქმა-მოთქმა დაიწყო მათ ურთიერთობაზე, გოგონაზე, რომელიც მამაკაცს ემორჩილება და მამაკაცზე, რომელიც თავისი

აკრძალვებით ქალს ჩაგრავს, ქალიშვილი გადაწყვეტს, რომ წვეულებაზე წავიდეს, ის ამბობს: „აკრძალვის ჟინი უნდა გადავლახო, თორემ დაგვჩაგრავენ!“ (ბულაძე, 2015 : 58). როგორც აღმოჩნდა, ამ წვეულებამ ვერ ჩაიარა ინციდენტის გარეშე, გოგონასთან მოცეკვავე ერთი რიგითი ბიჭი ვაჟმა სცემა, რაშიც დედა სრულიად ამართლებს შვილს: „თუ მართლაც ისე მოხდა, როგორც თქვენ მიყვებით, მაშინ ყოჩად ჩემს ბიჭს, რადგან რკინის ნებისყოფა ჰქონია“ (ბულაძე, 2015 : 59), რომ მხოლოდ სცემა და არ დაჭრა, როგორც მამამისი მოიქცეოდა. ამ ინციდენტის შემდეგ ქალ-ვაჟი ქალაქიდან გაქცევას ცდილობს, მაგრამ ვერ ახერხებს, რადგან კარიბჭესთან აკავებენ. თუ აქამდე ლისისტრატეს მხოლოდ საუბრისას მოიხსენიებენ, პიესის ფინალში, უკიდურესად დამაბულ მომენტში, ჩნდება ლისისტრატე, რომელმაც სამართალი უნდა დაიკვას და აღადგინოს. დედები ფიქრობენ, რომ მათი შვილი მოიტაცეს ან მოკლეს და ითხოვენ, მკვდარი მაინც აჩვენონ, რაზეც ლისისტრატე უპასუხებს, რომ: „ამგვარი შიზოფრენიის მთავარი საკვები სახლიდან გამოუსვლელია და უფუნქციოა და ამის წინააღმდეგ მთელმა ქალაქმა უნდა იბრძოდეს ... ეს შინიდან გაუსვლელთა ბრაზია! ცუდად ყოფნის ჟინი სამყაროს ობიექტურად აღქმის საშუალებას არ გვაძლევს“ (ბულაძე, 2015 : 63). ქალები ფიქრობენ, მათი ქალიშვილი იჩაგრება და ამოსავალი წერტილი ის არის, რომ არ აქვთ კანონი ქორწინებამდე ფიზიკური ურთიერთობისა. ამიტომ ქალები მოითხოვენ მისგან, რომ ლისისტრატემ შექმნას ახალი კანონი, რომელიც ქორწინებამდე ფიზიკური სიახლოვის უფლებას დართავს ქალ-ვაჟს, რადგან ამის საჭიროება გარდაუვალია იმიტომ, რომ ამის გარეშე ერთმანეთის შეცნობა შეუძლებელია და ამას კი კრძალავს რაღაც ახალი მიმართულება, რომელიც, თურმე, წმინდა ძირებს უბრუნდება, რაზეც გოგონას დედა ამბობს: „მაგრამ არავინ იცის, ეს მართლაც წმინდაა, თუ უბრალოდ ძირი“ (ბულაძე, 2015 : 68). ამ ირონიულ რეპლიკაზე დედების რეაქცია ასეთია: „აი, თურმე რა ნდომებიანთ“ აი, ესაა ამათი მსოფლმხედველობა! შეხედეთ შუანებისგან გადაქანცულ და ამოუპირავ ქალებს!“ (ბულაძე, 2015 : 69). ერთი მხარე ტრადიციას დასცინის, ხოლო მეორე – სექსუალურად დაუკმაყოფილებელ ქალებს. ფაქტია, რომ ქალებსაც კი არ შეუძლიათ ერთ აზრზე დგომა და ერთმანეთის გაგება თვითნატი განსხვავებული მსოფლმხედველობისა და დამოკიდებულებების გამო. სწორედ ამის გამო

ლისისტრატეს მათი საუბრიდან ვერანაირი დასკვნა ვერ გამოაქვს და ამიტომ ითხოვს მოიყვანონ ქალ-ვაჟი, რადგან იქნებ მათგან მაინც გაიგოს ამ განხეთქილებისა და გაუგებრობის მიზეზი. გოგონა ბრახსა და გაკვირვებას ვერ მალავს იმის გამო, რომ ისინი მათი პირადი ცხოვრების გასარჩევად არიან შეკრებილები: „რა უნდა მესწავლა თუნდაც ჩემს გენიალურ მაგისტრატურაში, თუკი შემდეგ თავისუფლებისმოყვარე დედა შეზღუდავდა ჩემს თავისუფლებას“ (ბულაძე, 2015 :70). აქედან გამომდინარე, არანაირი აზრი არ აქვს იმას, თუ რა (რისი) სახელით ზღუდავ ადამიანს. ლიბერალური მსოფლმხედველობით გამოწვეული პიროვნული ნების შეზღუდვა ისევე დამთრგუნველად მოქმედებს მასზე, როგორც ტრადიციულით. ვფიქრობთ, სწორედ ამიტომ ამბობს ლისისტრატე: „დრო შეიცვალა და უფრო ყურადღებით ყოფნა გვმართებს. არანაირ ახლებურ წესებს არ მოვიგონებ, იძულებითი სიყვარულის კანონს ჩემგან ვერავინ ეღირსება, ამ ბავშვების მე არ მეშინია, – და არც ის მომწონს, ამათ რომ ბავშვებს ვუწოდებთ, – ვისაც ეშინია, – ქორწილში ნუ მივა. მე კი წავალ – თუკი, ცხადია, ჩემს მისვლას არ ითაკილებენ. დეებო, შერიგდით, თქვენი შვილები ჩვენზე ჭკვიანები აღმოჩნდნენ. საშიშები ჩვენ ვართ და არა ისინი“ (ბულაძე, 2015 : 73). ამ ამბიდან რამდენიმე თვის შემდეგ ლისისტრატეს ქალების ქორო ამცნობს, რომ გოგონა სახლში ნაცემი დაბრუნდა და რისიც ეშინოდათ, ის მოხდა: „ქალაქში მოძალადე გაჩნდა“ (ბულაძე, 2015 : 74). პიესა ლისისტრატეს რეპლიკით მთავრდება: „შეცდომა დავუშვი?“ (ბულაძე, 2015 : 74), რაზეც უთუოდ უნდა გავამახვილოთ ყურადღება. უპირველესად, უნდა ითქვას, რომ მან ახალგაზრდები მათზე ჭკვიანებად მიიჩნია და მათ ურთიერთობაში საშიშროება ვერ დაინახა და მეორე – არისტოფანეს კომედიის ფინალურ ეპიზოდში ლისისტრატე ამბობს: „ღმერთებს შევევედროთ, არ დაგვაშვებინოს დღეიდან შეცდომა“ (არისტოფანე, 2011 : 88-89). საინტერესოა, დრამატურგმა რომელ ფაქტზე გაამახვილა ყურადღება. რა დროს დაუშვა ლისისტრატემ შეცდომა? – როცა მატრიარქატის დამყარებას შეუწყო ხელი, თუ მაშინ, როცა საშიშროება ჯეროვნად ვერ შეაფასა? ვფიქრობთ, პირველ შემთხვევაში, რადგან მეორე შემთხვევა ლისისტრატეს არ ეხება, ეს მხოლოდ ორის გადასაწყვეტია, თუნდაც შეცდომა იყოს. პირველ შემთხვევაში კი თავისუფლებამოპოვებული, ე.წ. ლიბერალურ ღირებულებებზე გადასული ქალები

უკიდურესობაში გადაცვივდნენ, როგორც ეს ადამიანთა წესია და ორი პოლუსი შეიქმნა – ლიბერალური და ტრადიციული ღირებულებებისა, რამაც გარდაუვალი კონფლიქტი გამოიწვია. ფაქტია, რომ „ლიბერალური ღირებულებები“ ზედაპირულად გაგებული და გაუაზრებელია, რადგან მათ ვერ შეძლეს ისე აღეზარდათ შვილები, რომ პროტესტი და აგრესია არ გამოეწვიათ. ამის ნათელი მაგალითია ქალების აღზრდილი აგრესიული გოგო, რომელიც ვერ ხვდება, რატომ ჩაგრავენ ქალები მამაკაცებს და მამაკაცის ბატონობაში ცუდს ვერაფერს ხედავს. მეორე მხრივ, დედები, რომლებიც ვერ აცნობიერებენ, რა არის ძალადობა და ჩაგვრა, ეს ბუნებრივი მდგომარეობა ჰგონიათ და ამ „ფასეულობებით“ ზრდიან შვილებს, მაგალითი დედების აღზრდილი, ბრაზდაგროვილი ბიჭია, რომელიც იმის შიშით, რომ არ დაჩაგრონ, მოძალადედ ყალიბდება. ლისისტრატე როგორც არისტოფანესთან, ისევე ბუღადესთან სერიოზული პერსონაჟია. კომიკურ ხასიათებს არისტოფანესთან დანარჩენი პერსონაჟები ქმნიან. ბუღადის „ლისისტრატე“ ტრაგიკომედიაა, რადგან აქ წამოჭრილი თემები და პრობლემები მეტად აქტუალური და მწვავეა, დრამატურგი მათზე მწვავე ირონიით საუბრობს. მაგალითისთვის მინდა გამოვყო დედების დამოკიდებულება შვილების მიმართ, როდესაც შვილთან ერთად თავიანთ თავსაც მოიაზრებენ და მრავლობითი ფორმით საუბრობენ: გოგონას დედა: „შეყვარებულები ვართ“ (ბუღძე, 2015 : 40) ან, როცა დედა ოცი წლის შვილს „ბავშვს“ უწოდებს: დედა: „სად არის ბავშვი?“ (ბუღძე, 2015 : 63) ამ კითხვაზე კითხვითვე უპასუხებს ლისისტრატე, რაც ამ ფაქტის მიმართ ავტორის ირონიულ დამოკიდებულებაზე მიგვანიშნებს: „უნდა მომიტევოთ ადეკვატური რეპლიკის გამო, მაგრამ ამ საქმეში ბავშვიც ფიგურირებს, თუ ოცი წლის კაცს მოვიხსენიებთ ასე?“ (ბუღძე, 2015 : 63).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, უნდა აღინიშნოს, რომ დრამატურგმა ჩვენი საზოგადოებისთვის ნიშანდობლივ არაერთ პრობლემას გაუსვა ხაზი და მძაფრი კრიტიკული ირონიით დაგვანახა საზოგადოებაში არსებული მანკიერებანი. პიესაში ნათლად ჩანს, რომ უკიდურესი „ტრადიციულობა“ ან ზღვარგადასული და გაუცნობიერებელი „ლიბერალიზმი“ ან თუნდაც ცალ-ცალკე შექმნილი ქალთა და მამაკაცთა დაჯგუფებანი არ მოუტანს ქვეყანას სიკეთეს.

მხოლოდ ჭეშმარიტი ღირებულებებითა და თანაბრად გადანაწილებული ვალდებულებებით არის შესაძლებელი ჰარმონიული საზოგადოების შექმნა.

1. 3. ფაუსტური ვნებების გარეშე დარჩენილი ადამიანი

(გოეთეს „ფაუსტი“ და ლაშა ბუღაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“)

„გოეთეს „ფაუსტი“ ჩვეულებრივი დრამა როდია, არამედ - უნივერსალური პოემა, რომელშიაც მთელი კაცობრიობის განცდათა რკალია მოცემული“ (გამსახურდია, 1928 : 98-99). ნაშრომის მოცემული ნაწილი მიზნად არ ისახავს „ფაუსტის“ განხილვას. რთულია, არ დაეთანხმო გოეთეს, როდესაც ის ამბობს: „ჩემი ნაწარმოებები ვერ გახდება პოპულარული. ვინც მათ უღრმავდება და იკვლევს, მუდამ ცდება. ჩემი ნაწარმოები მასებისთვის კი არ შემიქმნია, არამედ ცალკეული ადამიანებისთვის, რომელთაც რაღაც მსგავსი სურთ ან მსგავსს ეძებენ და რომლებიც ჩემსავით აზროვნებენ“ (ბაქანიძე, 2012 : 15). ასევე ფიქრობდა ნიცშე: „გოეთე განეკუთვნება ლიტერატურათა უფრო მაღალ ტიპს, ვიდრე „ეროვნული ლიტერატურებია. ამის გამო არ დგას იგი თავის ერთან ცხოვრებაში – არც თანადროულობაში და არც წარსულში. მან მხოლოდ ზოგიერთისთვის იცხოვრა და ცხოვრობს ახლაც: უმეტესობისათვის იგი არის მედიდურობის ბუკი, რომელსაც დროდადრო გერმანიის საზღვრებს გაღმა უკრავენ“ (გაგნიძე, 2007: 6). (შევადართოთ „გოეთე – მყინვარის“ კონცეპტი ილია ჭავჭავაძესთან).

გოეთეს „ფაუსტით“ არის ინსპირებული, რასაკვირველია, ლაშა ბუღაძის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“.

სათაური რომ უმნიშვნელოვანესი გასაღებია ნაწარმოების აღსაქმელდ, ეს საკითხი დავას არ იწვევს. არის შემთხვევები, როდესაც კითხვის დაწყებამდე ხვდები, რას უნდა ელოდე ამა თუ იმ ნაწარმოებისაგან ან, პირიქით, მხოლოდ ნაწარმოების წაკითხვის შემდეგ ხდება საცნაური სათაურის იდეა, დანიშნულება თუ მინიშნება, როგორც ეს „ფაუსტის“ შემთხვევაშია. ცხადია, რომ მწერლისთვის სამყაროს შეცნობის

დაუოკებელი ვნებით შეპყრობილი ადამიანია ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა, ადამიანი, რომელიც ისწრაფვის ზეკაცობისკენ: „მე თანაბარი ვარ ზენაარისა. ეს ზენარობასთან გათანაბრება სხვა რაღაა, თუ არა ნიცშესებური დაწუნება ადამიანური უსუსურობისა, ნიცშესებური ზეკაცური იდეალის გამხილება“ (გამსახურდია, 1928 : 104) და, ამ გზაზე შემხვედრი მრავალი საცდურისა თუ დაბრკოლების მიუხედავად, მისი სული სიყვარულის ძალით განიწმინდება და აღწევს დასახულ მიზანს – განდმრთობას: „გოეთეს არ სწამდა შაბლონური ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, ამ ბრძოლაში იგი პოლარულ რეალობათა ჭიდილს ჰხედავდა. დემონის დამარცხება მხოლოდ დემონს შეუძლია. ფაუსტიც ამ დემონთან ბრძოლაში გამარჯვებული ზეკაცია“ (გამსახურდია, 1922 : 39). რაც შეეხება ლაშა ბუღაძის პიესის სათაურს – „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ – ეს უკვე მინიშებაა, რომ ოცდამეერთე საუკუნის ადამიანში ფაუსტური განცდების ადგილი აღარ არის: „ცხოვრების არსის დაუსრულებელი ძიება, ადამიანური სიკეთე და ქველმოქმედება, ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშვენიერების ამოცნობა, უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლა – ასეთია ამ ცნების ზოგიერთი არსებითი ნიშანი“ (ჭარხალაშვილი, 1962 : 136). ფაუსტის ადგილს აქ ნუგზარი, დამარცხებული ადამიანი, იკავებს. დამარცხებული, რადგან ყველა ზემოთჩამოთვლილი ცნება ფაუსტურისა, მისთვის სრულიად უცხოა, ის ვერაფერში ხედავს აზრსა და საყრდენს ცხოვრებისთვის და მის გვერდით ცხადად დგას მეფისტოფელი, როგორც დაუმარცხებელი დემონი, რომელსაც ნიღაზიც აღარ სჭირდება, რადგან ადამიანმა თავად დაუთმო სივრცე.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბუღაძის პიესა, მნიშვნელოვანწილად, „ფაუსტის“ პირველ ნაწილს ეხმიანება და, თითქმის, ისევე სრულდება, როგორც დრამა-პოემის პირველი ნაწილი. თუმცა არის ადგილები, რომლებშიც იკითხება ქვეტექსტები როგორც მეორე ნაწილის, ასევე ლეგენდისა, რომელიც გერმანელ ექიმ ფაუსტზე (ფაუსტუსზე) მოგვითხრობს და რომელსაც დაეფუძნა შემდეგ გოეთეს „ფაუსტი“. მაგალითისათვის მოვიხმობთ ერთ ამონარიდს. ნუგზარის უინტერესობით გაოგნებული ფაუსტი ამბობს: „კოვენთ-გარდენისკენ! არც გაუხედავს და არც ნაციონალურ გალერეაში შესულა „მზესუმზირების“ სანახავად – ოპერასა და ვიზუალურ ხელოვნებას ეგ, თურმე, ვერ იტანს, და ვერც წიგნებს, სხვათა შორის“

(ბულაძე, 2006 : 241). რა თქმა უნდა, ფაუსტი ამ ადგილებში არ ყოფილა, მაგრამ მისი ინტერესების სფერო მეტისმეტად ფართო იყო და არაერთი ადგილი მოინახულა „ფაუსტის“ მეორე ნაწილში. ამის შესახებ კონსტანტინე გამსახურდია წერს: „არენა ფაუსტის სულის მოგზაურობისა – გახლავთ მთელი დედამიწის კულტურის პლაცდარმი. აუერბახის სარდაფიდან ფარსალის მინდვრებამდის. საშუალო საუკუნის რაინდების დარბაზებიდან – თანამედროვე ტექნიკის კოლოსალურ დამბებამდის და საზღვაო ქალაქებამდის. ... ამიტომაც „ფაუსტის“ ორივე ნაწილში მიმინოს თვალთა გადავლებული მსოფლიო სულის ეპიფანიის ყველა ეტაპზე“ (გამსახურდია, 1928 : 105). რაც შეეხება ლეგენდის ქვეტექსტს, ამაზე ცოტა ქვემოთ გავამახვილებ ყურადღებას.

ლაშა ბულაძის პიესაში ჩვენი საუკუნის და, უშუალოდ, ჩვენი ქვეყნის, არაერთი თემა და პრობლემა იჩენს თავს, რომლებზედაც დრამატურგი ირონიულად საუბრობს. სრულიად ბუნებრივია, რომ ასეთ პასაჟებში მკითხველმა საკუთარი თავი ან უახლოესი ადამიანი ამოიცნოს. ვფიქრობთ, პიესა ტრაგიკულია, ოღონდ – არა ანტიკური ტრაგედიის გაგებით – ეს არის ტრაგედია გამოფიტული და ინტერესდაკარგული საზოგადოებისა: „სუ მკიდია ეგ ყველაფერი, საერთოდ, არ მაინტერესებს. აგერ აქ მახატია – ვინ ვარ და რა ვარ...“ (ბულაძე, 2006 : 219) თუმცა, სრულიად არ არის გამორიცხული, მკითხველმა იგი კომედიად აღიქვას, რადგან პერსონაჟთა დიალოგები, რიგ შემთხვევებში, უთუოდ იწვევს ღიმილს: „სჩანს, შეიძლება, რომ ერთი და იგივე ამბავი სატირალიც იყოს და საცინარიცა, – ეგ იმაზედ არის დამოკიდებული, როგორი აგებულებისა ხარ“ (ჭავჭავაძე, 1988 : 129).

რწმენის მიმართ დღევანდელი ადამიანის დამოკიდებულება არაერთი პიესისა თუ, ზოგადად, ლიტერატურის მნიშვნელოვანი თემა და განხილვის საგანია, რომელზეც, ხშირ შემთხვევაში, მწერლები ირონიით საუბრობენ და არც „ნუგზარი და მეფისტოფელია“ გამონაკლისი. ეშმაკისთვის სულმიყიდული ნუგზარი მარხულობს: „ქეთუმ, მეც ეკლესიური ვარ! გეფიცები, ეხლა ვმარხულობ კიდეც. სანთლებსაც ვანთებ. შესაწირი, რამე...“ (ბულაძე, 2006 : 239), ეკლესიას აშენებს: „ეკლესიას ვაშენებ, გელა. ნაღდ ეკლესიას. ... მართლა გეუბნები. კურთხევაც ავიღე, რამე. დიდი ეკლესია იქნება. ხალხს ვჭუქნი“ (ბულაძე, 2006 : 255) და არ იტყუება, რადგან ეს უდიდეს

ცოდვად მიაჩნია: „ყველაფერი მოვუყევი და იმიტომ ტირის. სიმართლემ აატირა. ტყუილი – ცოდვაა“ (ბულაძე, 2006 : 253).). აშკარად იკვეთება, რომ ლაშა ბულაძისათვის რწმენის მიმართ ასეთი დამოკიდებულება მიუღებელია და დრამატურგი პერსონაჟის ამგვარი დამოკიდებულებით „საზოგადო ქირზე“ საუბრობს – ადამიანთა ამგვარი ქმედებები, ხშირ შემთხვევაში, ფარისევლურია და ჭეშმარიტ რწმენასთან არანაირი საერთო არ აქვს. გოეთეს „ფაუსტშიც“ ჩანს მწერლის დამოკიდებულება ეკლესიისა და მის მესვეურთა მიმართ, თუნდაც მაშინ, როდესაც გრეთჰენი და დედამისი მოძღვარს აჩვენებენ იმ საუნჯეს, რომელიც მეფისტოფელმა გრეთჰენის საჩუქრად დაუტოვა კარადაში, ხოლო მღვდელს ეს განძი უტიფრად მიაქვს: „სთქვა: „ჭეშმარიტად განგისჯიათ, ჩემო შვილებო: / ვინც უხვად გასცემს, ღმერთი არის იმის ქომადგი. / ჩვენს ეკლესიას აქვს ძალიან დიდი სტომაქი, კუჭს არ აფუჭებს, რისი ჩანთქმაც გინდა ინებოს“ (გოეთე, 1987 : 117). ალბათ, სწორედ მწერლის ამგვარი დამოკიდებულება და ცხოვრების წესი იყო იმის მიზეზი, რომ მისი რელიგიურობა თუ არარელიგიურობა არაერთხელ გამხდარა განსჯის საგანი და მას „გარკვეულ ქრისტიანულ წრეებში (სავარაუდოდ, კათოლიკურ წრეებში) გოეთეს „ლუციფერის“ ეპითეტითაც მოიხსენიებდნენ“ (ბრეგაძე, 2008 : 39) „მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული, რომ შემეცნების ნებისმიერ ეტაპზე გოეთე მუდმივად განმსჭვალულია რელიგიური სულისკვეთებით“ (ბრეგაძე, 2008 : 44). ეს ნათლად ჩანს მწერლის ჩანაწერებიდან თუ საუბრებიდან, უბრალოდ, დოგმატიკოსი ქრისტიანებისთვის მისი რწმენა მიუღებელია, რადგან ის „საკუთარ რელიგიას“ ეძებს და აქედან გამომდინარე, მისი რწმენა დოგმატის ჩარჩოებში ვერ მოთავსდება: გოეთე წერს: „თუმცა არსებობს ორი თვალთახედვა, რომელთა საფუძველზეც სხვადასხვაგვარადაა შესაძლებელი ბიბლიური ამბების განხილვა. არსებობს თვალსაზრისი თავისებური პირველრელიგიის (Ur-Religion) შესახებ, თვალსაზრისი ბუნებისა და გონების წმინდა ღვთაებრივი წარმოშობის შესახებ. იგი მარად იგივე დარჩება და მუდმივად ექნება ღირებულება, სანამ ამ საღვთო ნიჭით აღვსილი არსნი იარსებებენ. თუმც იგი მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია და – იმდენად აღმატებული და კეთილშობილი, რომ საყოველთაო (რელიგიად) ვერ იქცევა. შემდეგ არსებობს ეკლესიის თვალსაზრისი, რომელიც უფრო მეტად ადამიანური ბუნებიდან

წარმოდგება. იგი არამყარია, ცვალებადი და მუდმივდ დაექვემდებარება ცვალებადობას, სანამ სუსტი ადამიანური არსნი იარსებებენ“ (ბრეგაძე, 2008 : 50). ამ თემის განხილვა შორს წაგვიყვანს, რადგან გოეთეს თვალსაზრისი რელიგიაზე, ქრისტესა და სახარებაზე მეტად საინტერესო და საყურადღებოა ყოველი ეპოქის ადამიანისათვის. ვფიქრობთ, გოეთეს ურწმონობასა და ეშმაკეულთან დაკავშირება ჯანსაღ აზრს მოკლებულია.

პიესაში, ასევე, ჩანს დრამატურგის ირონიული დამოკიდებულება ჩვენს ქვეყანაში ფესვგადგმული ცხოვრებისეული ჩარჩოების მიმართ: „ჯადო მოქმედებს. ქართული ჯადო. ხელშეკრულების ქართული მოდელი. ქართველმა კაცმა აუცილებლად უნდა მოიყვანოს ცოლი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საზოგადოებრივი თვალსაზრისით დასნეულდება. ნუ ეწინააღმდეგები საკუთარ გენეტიკასა და ქართულ ჯადოს“ (ბუღაძე, 2006 : 237), ასევე დრომოჭმული ტრადიციის მიმართ: „ორმოცი წლისაა და ქალიშვილია? რა, წმინდანია?“ (ბუღაძე, 2006 : 232). ამ დეტალებზე ყურადღების გამახვილება იმის ნიშანია, რომ მსგავსი წესები და დაუწერელი კანონები ადამიანებს გარკვეულ ვალდებულებებს აკისრებს და საზოგადოებრივი აზრის მარწუხებში აქცევს.

ვფიქრობთ, ადამიანის ტრაგიზმი და პოსტმოდერნული დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ „ფაუსტური“, თუ გნებავთ, „ზეკაცური“ იდეალების დაკნინებამ გამოიწვია, მისმა სწრაფვამ ეფემერული ცხოვრებისაკენ. რადგან „ფაუსტური“ ნიშნავს ადამიანის სწრაფვას სამყაროს საიდუმლოებათა შეცნობისაკენ, ხოლო ამ პროცესში – თვით ადამიანის ამაღლებას საკუთარი უმწეობის შეგრძნებიდან თავისუფლების ბრძოლით მოპოვების შეგნებამდე“ (ჭარხალაშვილი, 1962 : 133). ალბათ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ დღევანდელ საზოგადოებაში მაღალი იდეალებისაკენ სწრაფვა, ხშირ შემთხვევაში, უტოპიად მიიჩნევა. ადამიანი რომ სრულიად უინტერესო გახდა, ამას არაერთგზის აღნიშნავს ბუღაძის მეფისტოფელი: „მიუხედავად იმისა, რომ ამ პატოისანი მოხუცის სული – გვარს არ დავასახელებ და ჩვენმა კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ ზეცაში აიტაცა – მისი დევნა მე მაინც დამიფასდა... ეს ამბავი მოხდა 1520 წელს! (სავარაუდოდ, აქ ავტორი გულისხმობს გერმანელი ხალხის ლეგენდარულ ექიმს, იოჰანე ფაუსტს (1480-1540), რომელმაც,

მეტის შეცნობის მიზნით, სული ეშმაკს მიყიდა - ნ. თ.) აუფ, ხუთასი წლის წინ, ესე იგი! იმის მერე მე ვარ ასე და დავდე ნუგზარისნაირ ჭიალუებს. ... საშინლად მომაბეზრებელია ეშმაკად მოღვაწეობა“ (ბუღაძე, 2006 : 223). დღევანდელ ადამიანს, ძირითადად, ერთი კონკრეტული მიზანი ამოძრავებს – მოიპოვოს მატერიალური კეთილდღეობა და მყარად იგრძნოს თავი საზოგადოებაში, რის შემდეგაც იგი კმაყოფილებას და მიღწეულით ტკბობას ეძლევა, ამდენად, მას შეუძლია თქვას: „შეჩერდი, რა მშვენიერი ხარ!“, მაგრამ: „ფაუსტი ვერასოდეს წარმოთქვამს სიტყვას „შეჩერდი“ მიღწეულით სრული დაკმაყოფილებისა და თვითკმაყოფილების, შემდგომ სწრაფვაზე ხელისაღების აზრით, რამდენადაც ევოლუციის მწვერვალზე იგი „უმაღლეს დაკმაყოფილებას“ სწრაფვის საგნებსა და მიზნებში კი არ პოვებს, არამედ – თავად სწრაფვაში „წინსვლაში ... ფაუსტური დედააზრი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი „მოპოვებული გზის“, დაუსრულებელი წინსვლის, მარადიული სრულქმნის ფილოსოფიად გვევლინება“ (გაგნიძე, 2007 : 60). იგივეა კონცეპტი ბოდლერის ქრესტომათიული „ნაოსნობისა“ – „ცურვა, რათა იცურო...“. საინტერესოა, რამ დაამარცხა ადამიანი, საკუთარი უმწეობის განცდამ თუ უფუნქციობამ, კუთვნილი ადგილის ვერმოძებნამ ამ სამყაროში? – ორივე შემთხვევაში, ამ ფაქტმა ნიჰილისტური განწყობა და ამაოების განცდა გამოიწვია, ადამიანი დანებდა, ბრძოლისუუნარო გახდა და, ამდენად, ცხოვრება იქცა ერთფეროვან, უინტერესო რუტინად. სწორედ ამგვარი ადამიანის სახეს ქმნის პიესაში ნუგზარი, რომელიც რადიკალურად განსხვავდება „წინამორბედი“ ფაუსტისაგან. მისთვის არაფრისმთქმელია ფაუსტური მისწრაფებანი, უინტერესობისა და უფუნქციობის განცდა იპყრობს და თავის მოკვლას გადაწყვეტს, რითაც თავად ხდება მეფისტოფელის გამომხმობი. თუ „ფაუსტში“ უფალი ერთგვარ გამოცდას უწყობს ეჭვებითა და ძიებებით შეპყრობილ ფაუსტს და მეფისტოფელს აძლევს უფლებას აცდუნოს იგი: „დედამიწაზე ვიდრე ცხოვრობს, შენ ამგვარ რამეს / არ აგიკრძალავ, შეგიძლია კუდშიაც სდიო... / ვინც წინ ისწრაფვის, ბევრჯერ ელის შეცდომა მწარე“ (გოეთე, 1987 : 15) ბუღაძის პიესაში უფალი, როგორც პერსონაჟი, საერთოდ არ ჩანს. მეფისტოფელი, ნუგზარისაგან შეძრწუნებული და დაღლილი, მიმართავს ხოლმე ღმერთს: „ღმერთო!... დიახ, მე სწორედ ღმერთს მივმართავ ამ წუთას... ღმერთო, ეს

კაცი მომაშორე და ცხვირს აღარ გამოვყოფ ჯოჯოხეთიდან“ (ბუღაძე, 2006 : 256). ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ „ახალმა ადამიანმა“ თავის თავში ღმერთი მოკლა (არა ნიცშეანური გაგებით, რომლის თანახმად, მისი ადგილი ზეკაცმა უნდა დაიმკვიდროს, არამედ სრული სიკვდილით – ადამიანში ღვთის ხატის დაკარგვით) და, ამდენად, აღარ დარჩა მისი ადგილი და, აქედან გამომდინარე, სული უღმერთოდ ისედაც განწირულია, რომ ღმერთს აღარ სჭირდება მისი გამოცდა, რადგან ადამიანმა საკუთარ თავს უკვე გამოუტანა განაჩენი, როცა „თავისუფალი ნება“ პრიმიტიულ სურვილებამდე დაიყვანა, მოდუნდა და აზროვნების სურვილი დაკარგა. ამის გამო ეშმაკ კი შეურევბულია, მას ბრძოლის სურვილი აქვს, მას სურს სული მოიპოვოს და არა უბრალოდ მიიღოს: „რა საშინელებაა, რომ მაინცდამაინც მე უნდა ავაგსო ჯოჯოხეთი დებილებით“ (ბუღაძე, 2006 : 257).

„XX საუკუნის ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ ლიტერატურაში მარადიული წინსვლისა და სრულყოფის ამალღებულ ფაუსტურ იდეას მთლიანად გამოეცალა პოზიტიური შინაარსი და „არაფრის არაფერში გაარაფრების“ ნიჰილისტურ გაგებამდე დავიდა“ (ჭარხალაშვილი, 1962 : 134). ზოგადად, ლიტერატურა და, განსაკუთრებით, დრამატურგია იმ ეპოქათა გამოძახილია, რომლებშიც ისინი იქმნება და ამდენად არც არის გასაკვირი, რომ ლიტერატურა დაცლილია ამალღებული იდეალებისა და მისკენ მსწრაფი ადამიანებისაგან. ტექნოლოგიურ საუკუნეში გადასვლამ შეცვალა ადამიანთა მისწრაფებები, მათთვის საინტერესო ამჟამინდელი ყოფა და მატერიით ტკბობაა, აქ აღარ დარჩა ადგილი მარადიული ღირებულებებისათვის და, როცა არ ფიქრობ, არ განიცდი, არ გრძნობ, არ გაქვს მიზანი და ვერც მატერიით ტკბობას ახერხებ, ცხოვრებაზე ხელის ჩაქნევა გარდაუვალა.

თუ „ფაუსტი გოეთესავით ტიტანურ ექსპანსიურობითაა შეპყრობილი (და) იგი ვერ დაკმაყოფილებულა მოკლე ცხოვრებით, მცირედის გრძნობით, მცირეს შეცნობით“ (გამსახურდია, 1922 : 37), ნუგზარი მისი ანტიპოდია და პიესის დასაწყისშივე მიგვანიშნებს ამაზე ავტორი, როცა პერსონაჟი ამბობს: „ეხლა რო ვთქვა – ფილოსოფიის შესწავლაზე საკმარისად ვიმტვრიე-მეთქი თავი – ვინ დამიჯერებს? მედიცინაც და სამართალიც, დიდი ბოდში, მაგრამ აგერ, აქ მეხატა... სხვათა შორის,

თეოლოგიაც!“ (ბულაძე, 2006 : 211-112). მართალია, ფაუსტს აღარ აკმაყოფილებს სისტემური განათლება, რადგან ის სამყაროს შეცნობაში ვერ ეხმარება და ერთგვარი ცინიზმითაც საუბრობს მასზე: „მე გულმოდგინედ შევისწავლე ფილოსოფია, / ღრმად შევითვისე მედიცინა და სამართალი / და შემდეგ, ჩემდა სამწუხაროდ, თეოლოგიის / დაუფლებაზეც საკმარისად ვიმტვრიე თავი. / მაგრამ რა შედეგს მივაღწიე ამდენი გარჯით, / როცა მე, ბრიყვი, ისევ ისე ბრიყვადვე დავრჩი!“ (გოეთე, 1987 : 17), მაგრამ ის მიზნის მისაღწევად სხვა გზას – ჯადოსნობას ირჩევს და არ ნებდება. ნუგზარი პროფესიით არქიტექტორია: „მაგრამ ფანქრით სწორ ხაზს ვერ ვავლებ – ხელი მიკანკალებს. დიპლომიც მქონდა, – დავწვი. ... არქიტექტორთა კავშირის წევრიც ვარ. მაგრამ სუ მკიდია არქიტექტურა“ (ბულაძე, 2006 : 212) და, რადგან მისთვის ყველაფერი „სუ მკიდათი“ შემოისაზღვრება, თავის მოკვლას გადაწყვეტს, თუმცა მასთან მოულოდნელად მოსული მეგობარი, გელა, ხელს შეუშლის, სწორედ ისე, როგორც ვაგნერი აწყვეტინებს ფაუსტს დედამიწის სულთან საუბარს: „ჰოი, სიკვდილო საშინელო, ამას რას ვხედავ! / კარს ჩემი ბრიყვი ფამულუსი მომადგა თავად, / რისთვის მოვიდა აქ ეს მშრალი პედანტი ნეტავ, / ესდენ სანუკვარ ჩვენებათა გასაფანტავად?!“ (გოეთე, 1987 : 22). მართალია, გელას ნუგზარისათვის „სანუკვარი ჩვენებანი“ არ გაუფანტავს, მაგრამ ხელი უინტერესო ცხოვრებისაგან თავის დახსნაში შეუშალა: „არ მაინტერესებს. არანაირად არ მაინტერესებს. საერთოდ, არაფერი აღარ მაინტერესებს, გელუმ“ (ბულაძე, 2006 : 213). ამის შემდეგ, როგორც ვაგნერი და ფაუსტი, ასევე ნუგზარი და გელა სასერნოდ გადაწყვეტენ წასვლას, სადაც მათ შავ პუდელში ჩასახლებული ეშმა ეცხადებათ: „უბრალოდ შავი პუდელია, იქ რომ წრიალებს / და შეშფოთებით ეძებს თავის პატრონის გზა-კვალს“ (გოეთე, 1987 : 41). „შეხედე ამას! ცუგა... მოდი აქ, მოდი!“ (ბულაძე, 2006 : 215), თუმცა მეფისტოფელი დიდხანს ვერ გაჩერდა პუდელის სხეულში, რადგან გელამ ფერებით ლამის „სული ამოხადა“ და ამის გამო ვირთავგად გადაიქცა და ისე ესტუმრა ნუგზარს. გაცნობა როგორც „ფაუსტში“, ასევე „ნუგზარსა და მეფისტოფელში“ ერთგვარია: „მე ვარ ნაწილი იმ ძალისა, რომელიც ბოროტს ესწრაფვის და სიკეთს კი იქმს ყოველთვის“ (გოეთე, 1987 : 48; ბულაძე, 2006 : 217). მეფისტოფელი მომაჯადოვებელ ფერებში უხატავს ნუგზარს მომავალს, ყველა სურვილის შესრულებას ჰპირდება, ოღონდ

სული მიჰყიდოს, მაგრამ გელას, რა თქმა უნდა, არც ეს აინტერესებს და შეძრწუნებული დემონი ამბობს: „ღმერთო! დიახ, მე სწორედ ღმერთს მივმართავ ამ წუთას... ღმერთო, როგორ არ ვაფასებდი საწყალ, ბებერ დოქტორ ფაუსტს! ეს რა საშინელი თაობა მოვიდა!“ (ბულაძე, 2006 : 219). დოქტორი თავად სთავაზობს ემმას ხელშეკრულების დადებას, იმის იმედით, რომ იმაზე მეტს შეიტყობს, ვიდრე იცის: „და რომ შევიცნო, რასაც სამყარო გულის სიღრმეში შეიცავს თავად“. რა უნდა იგულისხმებოდეს „სამყაროს გულის სიღრმეში“? ... თვალთ, ერთ, მცნებით მიუწვდენ სიღრმეში მიჩქმალული არსობის ნასახი, იდუმალების იოტი. აი, სწორედ ამ უიდუმალეს ნატამალის შეცნობა სწადია ფაუსტს“ (გამსახურდია, 1928 : 102-103). ეს არის დაუღალავი ძიების გზა, თუნდაც, დემონური ძალის გამოყენებით, მიღწეულით დაუკმაყოფილებლობისა და შეუცნობლის შეცნობის ჟინი და რადგან, როგორც თავად ამბობს: „საიქიო ნაკლებ მანაღვლებს, / რადგან, როცა შენ ამ სამყაროს მოსკობ, დაანგრევ, / ვინ უწყის, იქ სხვა რა სამყარო წარმოიქმნება!“ (გოეთე, 1987 : 60) ის მზად არის, სული ემმას დაუთმოს და: „დემონის – მეფისტოს თანაზიარი ფაუსტი – გასაოცარ ოდისეადას ეწევა“ (გამსახურდია, 1928 : 104). ჩვენს ეპოქაში მეფისტოფელი სთავაზობს ნუგზარს ხელშეკრულების დადებას, მაგრამ თავდაპირველად ის უარზეა, რადგან ემმას ვერ ცერთი წინადადებით ვერ იხიბლება: „აბა, რა ჯანდაბა გინდა, ნუგზარ? – ეჰ, ნეტავი ეგ გამაგებინა და...“ (ბულაძე, 2006 : 220). მაგრამ შემდეგ, იმის იმედით, რომ დემონს მოატყუებს და ამგვარად სულს დაიხსნის ჯოჯოხეთიდან, თანხმდება და თავად ურეკავს მეფისტოფელს. უნდა აღინიშნოს, რომ ფაუსტის ცნობილი სიტყვები: „შეჩერდი! ო, რა ლამაზი ხარ, რა მშვენიერი!“ (გოეთე, 1987 : 61), რომლის წარმოთქმის შემდეგ მის სულს მეფისტოფელი დაეპატრონება, თანამედროვე პიესაში არ ხმიანდება. აქ უფრო მარტივად წყდება: „ხელშეკრულება იდება ოთხმოცდაცხრამეტი წლის ვადით“ (ბულაძე, 2006 : 227), თუმცა ხელშეკრულების დადებამდე ნუგზარმა სიამოვნებათა მოდელი უნდა აირჩიოს და ქართულს ირჩევს, ისეთივე ერთფეროვანსა და პრიმიტიულს, როგორც თავად არის: „...ანუ ფულს, ძმაკაცებს, ცოლს, საყვარელსა და ღიპს...“ (ბულაძე, 2006 : 227). ეს მაშინ, როცა ფაუსტს ფუჭად მიაჩნია ყოველი, თუ სამყაროს შეცნობას ვერ შეძლებს: „მაშინ რაღა ვარ, თუკი რასაც მიზნად ვისახავ, /

ჩემთვის ყოველთვის შორეული დარჩება იგი / და ვერ მივაღწევ კაცობრიულ სურვილთა გვირგვინს?“ (გოეთე, 1987 : 65). ამ განსხვავებას ცხადად გრძნობს მეფისტოფელი, მას თითქოს ახალი თავგადასავალი სურს, სურს მოხიბლოს ახლადშეცდენილი სული, სანახაობებით გააოცოს, დაუმტკიცოს უპირატესობა და ყოვლისშემძლეობა, მაგრამ ამაოდ, ამის პასუხად „სრულ იგნორს“ იღებს და ამის გამო აღშფოთებას ვერ მალავს გელასთან საუბრისას: „წარმოსახვა – ნოლი. ჭკუა – ნოლი. საერთოდ ყველაფერი ნოლი. ის სურვილებსაც კი ვერ იგონებს, იმდენად შეზღუდულია. სიმდიდრე, ქალები... მდარე ეროტიკული სურვილებით შეპყრობილი გაუნათლებელი მდაბიო – აი, ვინ არის თქვენი ნუგზარი! ... აუტანელია მისი პროვინციული ჰუმორი! აქედან გამომდინარე, ნუგზარის გართობა, პრაქტიკულად, შეუძლებელია. შეზღუდული ადამიანი, ბუნებრივია, ეშმაკსაც ზღუდავს“ (ბულაძე, 2006 : 241). მალე ნუგზარს მისი უსახური სურვილები უკიდურესად ბეზრდება და ყველაფერი მოსაწყენად ეჩვენება: „რაღაც უცბად მომბეზრდა ყველაფერი...“ (ბულაძე, 2006 : 249) და „შეზღუდული ეშმაკი“ ვერაფრით ახერხებს ნუგზარის მდგომარეობიდან გამოყვანას. პიესის მეექვსე სურათში დეკორაცია იცვლება და მეთვრამეტე საუკუნის ოთხმოციანი წლების საფრანგეთის სამეფო კარი ჩნდება, სადაც ნუგზარი ორ ქალბატონს შორის ზის. თითქოს ნუგზარს მისთვის მანამდე უცნობი ახალი სამყაროს ნახვა სურს, რა თქმა უნდა, აქ არ არის საუბარი სამყაროს „შეცნობაზე“, მაგრამ მეფისტოფელი მას საქართველოში აბრუნებს ქეთუმას (ცოლის) ჯანმრთელობის გაუარესების გამო.

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე დრამაში მეფისტოფელი მაცდურია და ადამიანებს თავგზას ურევს, ვფიქრობთ, შეუძლებელია, მის მიმართ უარყოფითად განეწყოს. ხანდახან ის ადამიანებზე მეტად გულმოწყალეა, განსაკუთრებით, როცა საქმე ქალებს ეხება და მამაკაცთა დაუნდობლობა აკვირვებს: „ნუგზარ, სასტიკი ადამიანი ყოფილხარ. ... „მაპატიეთ, ქალბატონო ქეთევან...“ (ბულაძე, 2006 : 254). „შენ მუსუსივით ლაპარაკობ, რომელიც ფიქრობს, / ვარდ-ყვავილები მხოლოდ მისთვის ხარობენ თითქოს; / და რომ ვერც სინდის-ნამუსი და ვერც სათნო სული / ვერ აღუდგება წინ ამქვეყნად მის ჟინს და სურვილს“ (გოეთე, 1987 : 108). ავიღოთ, თუნდაც, ბოლო პასაჟები, როდესაც ქეთუმა და გრეთჰენი საპყრობილეში არიან.

ორივე ნაწარმოებში მეფისტოფელი ცდილობს, დაეხმაროს მამაკაცებს ქალების საპატიმროდან გაყვანაში: „ნუგზარ, იჩქარეთ! ჩემი რაშები კრთიან და ცახცახებენ, რაკილა უკვე ალიონის დადგომას გრძნობენ...“ (ბულაძე, 2006 : 264). „ცოტა იჩქარეთ. ან აქამდის რასა შვრებოდით?! / არ ვიცი ამდენს რას ტირიან ან რასა ბჭობენ! / ჩემი რაშები მიტომ კრთიან და ცახცახებენ, რაკილა უკვე ალიონის დადგომას გრძნობენ“ (გოეთე, 1987 : 212). მაგრამ ვერ ცერთ შემთხვევაში ვერ ახერხებს მათ გამოხსნას, რადგან, როგორც თავად ამბობს, მას ყველაფერი არ შეუძლია, არ შეუძლია გიჟი განკურნოს ან მკვდარი გააცოცხლოს, რაც ერთგვარ გულისწყვეტას იწვევს მასში: „რატომ არ გესმის, რომ ცასა და დედამიწაზე მე ყოვლისშემძლე არა ვარ“ (გოეთე, 1987 : 200), „მაპატიე, ნუგზარ, მაგრამ არ შემიძლია“ (ბულაძე, 2006 : 261). ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, გიჩნდება განცდა, რომ, მიუხედავად იმისა, მეფისტოფელი ბოროტების მსახურია, სიკეთის ნაპერწკალი მასში არ ჩამქრალა და თითქოს აქ მართლდება მისი სიტყვები: „მე ვარ ნაწილი იმ ძალისა, რომელიც ბოროტს ესწრაფვის მუდამ და სიკეთეს კი იქმს ყოველთვის“ (გოეთე, 1987 : 48). აქედან გამომდინარე, თუ ფაუსტში ორი სული სახლობს – ადამიანური და დემონური, მეფისტოფელშიც ჩანს წინააღმდეგობრივი ბუნება: „მე ვარ ნაწილის ნაწილი იმ პირველი ბნელის, / რომელიც იყო ყოველივე და ყველაფერი / და თვით სინათლეს კი წარმოშვა, დღეს მშობელ დედას / რომ ეცილება ბატონობას სამყაროს ზედა“ (გოეთე, 1987 : 48). „მეფისტოფელის სიტყვებში იკვეთება მისი წინააღმდეგობრივი ბუნება, შინაგანი ტრაგიზმი, რადგან, ერთი მხრივ, მან იცის თავისი ღვთიური წარმოშობის შესახებ, მაგრამ, მეორე მხრივ, სიამაყითა და „უარყოფის სულითა“ განმსჭვალული და, როგორც ლუციფერის მსახური, ვალდებულია, მუდმივად ებრძოდოს სამყაროს ღვთიურ, ნათელ საწყისს“ (ბაქანიძე, 2012 : 25). იგივე შეიძლება ითქვას მეფისტოფელის შემდეგ სიტყვებზე, რომლებსაც იგი გელას ეუბნება: „ჩვენ, ეშმაკები, ადამიანთა დაღუპვისათვის ვიღვწით და ეს საიდუმლოებას არ წარმოადგენს, მაგრამ მათ გარეშე, ფაქტია, ცხოვრება არ შეგვიძლია... ადამიანები რომ არ არსებობდნენ, ჩვენს არსებობასაც დაეკარგებოდა აზრი... ბანალური სიტყვებია, მაგრამ ცამდე... უფრო სწორად, ჯოჯოხეთამდე მართალი!“ (ბულაძე, 2006 : 246).

საინტერესოა, რა მსგავსება და განსხვავებაა გრეთჰენსა და ქეთუშას შორის. უნდა აღინიშნოს, რომ თუ ნუგზარი და მეფისტოფელი სხვადასხვა წერტილში დგანან და მათ შორის მსგავსება მხოლოდ ის არის, რომ ორივე მათგანმა ეშმას სული მიჰყიდა, ქალებს გაცილებით მეტი საერთო აქვთ. ორივე მათგანი, ასე ვთქვათ, მორწმუნეა: „მიუხედავად იმისა, რომ მამაჩემი კომუნისტური პარტიის წევრი იყო და ჩვენი ოჯახი დიდი ეკლესიურობით არ გამოირჩეოდა – მე ვერ ვიტყვი, რომ რელიგიური არა ვარ... იცი, რაღაცნაირად მჯერა, რომ ღმერთი არსებობს! ... ღმერთი რას იტყვის?.. ღმერთი ხო არსებობს!...“ (ბულაძე, 2006 : 239). „სწორედ ახლახან სულიერი მამის წინაშე /სააღსარებოდ იყო იგი ეკლესიაში. ... ისე სათნო და უმანკოა ტურფა ქმნილება, / არც კი სჭირდება მას ცოდვების მონანიება“ (გოეთე, 1987 : 107-108), თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქეთუშა ორმოცი წლის არის, სადოქტოროს წერს და ქალიშვილია, გაუთხოვრობას კი წუნია ხასიათს აბრალებს, თუმცა, თუ მეფისტოფელს დავუჯერებთ, ის მახინჯია: „ამქვეყნად ამდენი მშვენიერი ქალია, მას კი მაინც იმ მახინჯი ქეთუშასკენ მიუწევს გული...“ (ბულაძე, 2006 : 234). გრეთჰენი კი სრულიად ყმაწვილი მშვენიერი ქალია: „აი სიტურფეც ამას ჰქვია! / ვფიცავ, მსგავსი რამ არ შემხვედრია. / რა მოკრძალება! რა სისადავე! / თუმც არ აკლია არც სითამამე“ (გოეთე, 1987 : 107). ორივე მათგანის გულის დაპყრობას მამაკაცები მატერიალური კეთილდღეობით ცდილობენ და კიდევ აღწევენ მიზანს. აქ ერთი არსებითი განსხვავებაა – ნუგზარი არ უმაღლავს ქეთუშაც, რომ მან სული ეშმას მიჰყიდა და ამდენად, მისთვის ყველა სურვილის შესრულება შეუძლია, ანუ „ესეც კიდა“. გასაკვირია, მაგრამ ქეთუშას ეს სულაც არ აოცებს, თითქოს ოცდამეერთე საუკუნის ადამიანისათვის არაფერია შეუძლებელი, მან სრულიად ბუნებრივად აღიქვა ნუგზარის ეს წინადადება და დიდად არც აშფოთებს მისი მოსალოდნელი ცოლობა, პირიქით, ის ამბობს: „მე და დედაჩემს ტუზი დაგვეცა, ნუგზარ, შენი სახით“ (ბულაძე, 2006 : 251). მამაკაცები მეფისტოფელ(ებ)ის დახმარებით ცდილობენ მოიპოვონ სასურველი ქალები: „ბრძენო მაგისტრო, სინდის-ნამუსს და სათნოებას / სჯობს რომ მოეშვა, და პირდაპირ გიცხადებ აქვე: / თუ ის ასული დღესვე გვერდით არ მეყოლება, / ჩვენ სამუდამოდ გავიყრებით ამ შუალამით“ (გოეთე, 1987 : 108). ნუგზარიც მეფისტოფელს სთხოვს დახმარებას, ცოლად პირველი შეყვარებულის მოყვანა უნდა,

რადგან ვერ დაივიწყა და ახლა როგორმე თავი უნდა გაახსენოს და შეაყვაროს. მეფისტოფელიც ყველაფერს აკეთებს ნუგზარის დასახმარებლად, თუმცა ქეთუშა არ მოსწონს და ვერ ხვდება, ნუგზარი რატომ არის მისით მოხიბლული. ფაუსტის მეფისტოფელსაც არ მოსწონს ფაუსტის არჩევანი, მაგრამ აქ მიზეზი სრულიად განსხვავებულია – გრეთჰენი უმანკო სულია, რომელთანაც ეშმაკ კი უძლურია: „ასეთ ვინმეზე მე ძალა არ მაქვს“ (გოეთე, 1987 : 108), – ამბობს მეფისტოფელი, მაგრამ ფაუსტის გადაწყვეტილება შეუვალია. ამის შემდეგ ორივე ქალი მამაკაცთა სურვილების მსხვერპლი ხდება, თუმცა მათი ტრაგედიის არსი, რა თქმა უნდა, ისევ და ისევ, მამაკაცთა განსხვავებულობიდან გამომდინარე, ერთმანეთს არ ჰგავს. ამ საკითხთან დაკავშირებით მოგვიანებით ვისაუბრებ. ახლა კვლავ იმ ფაქტებს დავუბრუნდეთ, რომლებიც მათ აერთიანებს. ორივე ორსულდება, თუმცა გრეთჰენი ბავშვს ახრჩობს: „შვილი კი დავახრჩვე წყალში“ (გოეთე, 1987 : 209). ქეთუშას სურს, ბავშვი მოიშოროს, რადგან ცუდი მამა კარგ შვილს არ იმსახურებს, მაგრამ: „თუმცა, მკვლელობა – ცოდვია. ... იცოცხლოს, იყოს, მე მომიაროს...“ (ბულაძე, 2006 : 263). ქალების დედა ორივე დრამაში ფიგურირებს. ვერ ვიტყვით, რომ ისინიც მსგავსნი არიან ერთმანეთის, მაგრამ, თუ გოეთესთან გრეთჰენი საკუთარი ხელით წამლავს დედას, ბულაძესთან ქეთუშას დედას ახლადშერთული, ომის ვეტერანი, ქმარი აუპატიურებს, რომელიც ნუგზარმა უყიდა მას და შესაძლოა ჩავთვალოთ, რომ ეს ფაქტი სიკვდილის ტოლფასია ქალისათვის და, ამავდროულად, ამაში დამნაშავე ქეთუშაა, რადგან მან ისეთი ნაბიჯი გადადგა, როგორც არ უნდა გადაედგა, ფაქტობრივად, ნუგზართან თანაზიარობით, მით უფრო, რომ ეს მისთვის დაფარული არ იყო, ისიც ეშმას ხელქვეითი გახდა. ორივე გიჟდება, საღ აზრზე დროდადრო მოდიან და მამაკაცები ვერ ახერხებენ მათ ციხიდან გატაცებას, რადგან ორივე მათგანი ამის წინააღმდეგია. ქეთუშას ციხეში მოხვედრა მისი მეტოქის, ნუგზარის საყვარლის, დაჭრამ განაპირობა. ქეთუშა ამ მომენტში ჭკუიდან გადადის და შესაძლოა მკითხველმა იფიქროს, რომ ეს ეჭვიანობის ნიადაგზე მოხდა, მაგრამ, ვფიქრობთ, ის მაშინ გადადის ჭკუიდან, როდესაც თავის ქმედებას აანალიზებს და უკიდურესად დაცემულ ქეთუშას დაინახავს, რომელიც ყველაფერს თმობს: თანაზიარობას ეშმასთან, ქმრის საყვარელს, ქმრის უსულგულო დამოკიდებულებას

მისდამი, რადგან ქმარი უყვარს. აქედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ არაერთი ნეგატიური ემოცია ხდება მისი გაგიჟების მიზეზი. ახლა კი ვისაუბროთ ქალთა ტრაგედიის არსზე. ქეთუშას ტრაგედია, ვფიქრობთ, რომ ნაკლებად სიღრმისეულია და, ამდენად პერსონაჟიც, ნაკლებად ტრაგიკულია. ქეთუშასა და ნუგზარის ურთიერთობაში ბზარი არ გაუჩენია ინტელექტთა შეუსაბამობას, მიუხედავად იმისა, რომ ქეთუშა განათლებულია და „სადოქტოროსაც წერს“, ის ინტელექტით არ გამოირჩევა, მისი ინტერესების სფეროც ძალიან მოძველებულია – საქართველოს „ნათელ“ წარსულში მოგზაურობა, დოსტოვესკისთან შეხვედრის სურვილი და ა. შ. არც ნუგზარს მობეზრებია ქეთუშა, იმის გამო, რომ ის ნუგზარის ინტელექტუალურ ან სულიერ სიღრმეებს ვერ სწვდება, უბრალოდ, ერთფეროვნება მობერზდა და თან ქართული მოდელი მოქმედებს – ცოლი, საყვარელი... უბრალოდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამდენ ნეგატიურ დატვირთვას მისმა ფსიქიკამ ვერ გაუძლო. ასევეა გრეთჰენის შემთხვევაშიც, ვერც მან გაუძლო თავდატეხილ უარყოფით განცდებს და, საბოლოოდ, გაგიჟდა, და ორივე შემთხვევაში საბაზი მამაკაცია, მაგრამ განსხვავება აქ მამაკაცთა პოტენციალსა და სურვილებშია. ფაუსტი ვერ იმყოფინებს გრეთჰენთან ურთიერთობას, რადგან მისი მიზანი სამყაროს შეცნობაა, აქ უთუოდ გაგვახსენდება „გილგამეშის“ ეპოსი, სადაც ენქიდუ, შამხათთან ურთიერთობის შემდეგ ადგება სამყაროს შეცნობის გზას, იწყება მისი განკაცება, და მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ სამყარო არ შეცვლილა, შეიცვალა ადამიანთა წარმოდგენები მასზე და ის ვეღარ კმაყოფილდება არსებული ცოდნით, ამდენად ფაუსტმა გზა უნდა განაგრძოს: „აქტიური, ვაჟური პოლარიულობა ფაუსტში გრეთჰენის წიაღში როდი ჩერდება, არამედ ანადგურებს მას როგორც დაბრკოლებას, ვინაიდან ქალი ხშირად დაბრკოლებაა ყოველივე აღმაფრენისაკენ. ... ფაუსტ-გრეთჰენის ტრადედია სოციალური ხასიათის როდია, არამედ კოსმიური აუცილებლობით შექქმნილი. ამ კოსმიური უცილებლობის მსხვერპლად ბუნებას ქალი გაუწირავს“ (გამსახურდია, 1922 : 39).

რაც შეეხება დასასრულს, შესაძლოა ითქვას, რომ „ნუგზარი და მეფისტოფელი და „ფაუსტის“ პირველი ნაწილი, ფაქტობრივად, ერთია, თუ არ ჩავთვლით, ბუღაძის პიესის ფინალურ ეპიზოდს. სინდისის ქენჯნით შეპყრობილი ნუგზარიცა და

მეფისტოფელიც საკანში შედიან ქალების გამოსახსნელად: „მაპატიე, ქეთუმ... ჩემი თავიც დავიღუპე და შენც დაგლუპე, ჩემო სიცოცხლე, ჩემო ერთადერთო...“ (ბულაძე, 2006 : 262); „ვინც შენ გაღმერთებს, ახლა იგი შენს ფერხით არის, / ის შეძლებს, რომ შენ დააღწიო ამ ტანჯვას თავი“ (გოეთე, 1987 : 205), მაგრამ ვერც ერთი ახერხებს მათ გონზე მოყვანას და მათი ყოფით შეძრწუნებულებს სასოწარკვეთა იპყრობს: „ნეტავ დედაჩემს მე მუცელში გავწყალებოდი!“ (გოეთე, 1987 : 212); „ნეტავ დედაჩემს მუცელშივე გავწყალებოდი...“ (ბულაძე, 2006 : 263). მამაკაცთა მოწადინება ფუჭი აღმოჩნდა, ფსიქიურად შეშლილი ქალები მათ აღარ ემორჩილებიან: „მე ჩემს თავს ვანდობ ღვთის სამსჯავროს და ღმერთს, ჩვენს გამჩენს!“ (გოეთე, 1987 : 213); „ღმერთო, შენი ვარ, შენ დამიფარე ღვთიური ნებით“ (ბულაძე, 2006 : 265). ამ დროს ისმის მეფისტოფელის ხმა: „დაღუპულია!“ (გოეთე, 1987 : 213; ბულაძე, 2006 : 264), ამის საპასუხოდ ერთ შემთხვევაში ისმის ანგელოზთა სიტყვები: „განკითხულია!“ (გოეთე, 1987 : 213), მეორე შემთხვევაში კი ზეციური საქართველოდან ისმის ნუგზარისა და ქეთუმას შვილის ხმა: „განკითხულია!“ (ბულაძე, 2006 : 265), რაც ლიტერატურულ კრიტიკაში „ფაუსტის“ განხილვისას გაგებულია, როგორც მიტევება. ამის შემდეგ ნუგზარსაც და ფაუსტსაც მეფისტოფელი თავისკენ იხმობს და ისინი საკნიდან უჩინარდებიან, თითქოს მათი ადგილი შეწყალებულთა გვერდით აღარ არის, მათი როლი ქალების ცხოვრებაში ამით ამოიწურა. ისინი მათ დახსნას მხოლოდ ფიზიკური ტანჯვისაგან აპირებდნენ, მაგრამ მათ უფრო დიდი შვება – მიტევება მიიღეს. „ფაუსტის“ პირველი ნაწილი აქ მთავრდება. მაგრამ გრძელდება „ნუგზარი და მეფისტოფელი“. მერვე სურათში შინ მარტომყოფ ნუგზართან მიდის გელა, რომელიც ეუბნება, რომ ყველაფერი გაყიდა, რაც ნუგზარმა აჩუქა და ღარიბებს დაურიგა, გამორდა ცოლსაც და მიდის მონასტერში და ნუგზარსაც ამისკენ მოუწოდებს. აღმოჩნდება, რომ გელაც მეფისტოფელმა მოაჯადოვა და „აგრესიულ მართლმადიდებლად“ აქცია, რადგან სხვაგვარად მის მოშორებას ვერ ახერხებდა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პასაჟით დრამატურგი „აგრესიულ მართლმადიდებლობას“ ემმაკეულთან აკავშირებს და არც არის გასაკვირი, რადგან ჭეშმარიტი მართლმადიდებლობა აგრესიას კი არა, მიმტევებლობას ქადაგებს. და რადგან მეფისტოფელმა „ერთადერთი ძმაცაც“ წაართვა, ნუგზარი გადაწყვეტს

მეფისტოფელისაგან საბოლოოდ დაიხსნას თავი, მას სჯერა, რომ ღმერთი კეთილია და ყველაფერს აპატიებს, მაგრამ მეფისტოფელი მის გაშვებას არ აპირებს: „შენ მე ვერსად გამექცევი, ნუგზარ. შენ ჩემი უძრავ-მოძრავი ქონება ხარ. შენ მე მეკუთვნი“ (ბულაძე, 2006 : 267). მაგრამ ნუგზარს ისევ ყველაფერი „კიდია“ და ფანჯრიდან ხტება. მათე სურათში მოქმედება კვლავ ნუგზარის ოთახში გადადის და ისევა ყველაფერი, როგორც მეფისტოფელის გამოჩენამდე იყო, გელა კარზე აბრაზუნებს და ნუგზარს ეღვიძება. ჩნდება განცდა, რომ მან ეს ყველაფერი სიზმარში ნახა, ის რაღაც მომენტში ნატრობს კიდევ, რომ ყველაფერი სიზმარი იყოს: „ჩემი სურვილია, რო მეძინოს და გამეღვიძოს! მე მინდა, რო ეს სიზმარი იყოს... გრძელი და საზიზღარი სიზმარი... მაგრამ მაინც სიზმარი...“ (ბულაძე, 2006 : 264). მეფისტოფელის პირველი სტუმრობის შემდეგ გაღვიძებულ ფაუსტს ჰგონია, რომ ის სიზმრად ნახა და, ნუგზარისაგან განსხვავებით, რომელიც ნატრობს, რომ ყველაფერი სიზმარი იყოს, ფაუსტს გული სწყდება: „ნუთუ კვლავ დავრჩი მოტყუებული / და სულთა გუნდმაც დამცინა მწარედ? / ეშმაკი სიზმრად ვნახე წყეული, / ხოლო პუდელი გამექცა გარეთ!“ (გოეთე, 1987 : 51). როგორც ფაუსტის, ასევე ნუგზარის თავგადასავალი მეფისტოფელთან სიზმარი არ აღმოჩნდა – ფაუსტს კვლავ ესტუმრა იგი, ხოლო ნუგზარი ტელევიზორში ხედავს მეფისტოფელს, რომელიც ამინდის პროგნოზს აცხადებს: „...ცვალებადი მოღრუბლულობა. ზოგან ელჭექი. ხოლო ჩვენთან პლუს... ას ერთი გრადუსი სიცხე. კეთილი იყოს თქვენი ჩამობრძანება ჯოჯოხეთში!“ (ბულაძე, 2006 : 270).

„ნუგზარი და მეფისტოფელი“ გამოკვეთილად ატარებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ არაერთ ნიშან-თვისებას, რაზეც ამ თავის დასკვნით ნაწილში დეტალურად ვისაუბრებთ, მაგრამ ამ ფაქტის საილუსტრაციოდ ერთ ადგილს მოვიყვანთ პიესიდან. მას შემდეგ, რაც ნუგზარმა მეფისტოფელს ძველმოდური სამოსი დაუწუნა, ის ცდილობს, მოდის ჟურნალებიდან რამე თანამედროვე შეარჩიოს და ამბობს: „მე კი არ ჩამოვრჩი მოდას – მოდა ჩამომრჩა მე! სილამაზე, მშვენიერება, ესთეტიკა – წარსულს ჩაბარდა... .. ღმერთო! – კვლავ შენ მოგმართავ, ძვირფასო – რატომ შეიცვალა ასე სამყარო! უკანასკნელმა ხუთმა

საუკუნემ სრულიად გადაასხვაფერა არსება, სახელად – ადამიანი...“ (ბულაძე, 2006 : 222).

1. 4. დაკარგული ღმერთის ძიებაში

(ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ და რეზო კლდიაშვილის „ზარატუსტრას ჟამი“)

ფრიდრიხ ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ მიმართ არ ნელდება ინტერესი როგორც მეცნიერულ, ასევე ლიტერატურულ სარბიელზე. იგი, როგორც ყველა ღირებული ქმნილება, აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ერთი რამ ცხადია, ხალხს არ ესმის ზარატუსტრას ქადაგება, მას კი სურს, შეცვალოს ადამიანი და, აქედან გამომდინარე, სამყარო, მაგრამ ეს შეუძლებელია: „არადა, მისი ფილოსოფიური პროგრამა, თითქოსდა, საწინააღმდეგოს გვეუბნება: არ არსებობს ყველასათვის სავალდებულო სწავლება, არ არსებობს ყველასათვის საერთო ღირებულებათა სისტემა“ (ირემაძე, 2006 : 14). ამ თვალსაზრისში სრულიად ვეთანხმებით მკვლევარს, შეუძლებელია, ადამიანთა ხედვა ერთ კონკრეტულ ჩარჩოში მოაქციო, ეს ბუნებრივ კანონზომიერებასაც ეწინააღმდეგება, როგორც რუსთაველი ამბობს: „ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთა“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რომ შესაძლოა არსებობდეს „საერთო გზა“, მიზანი, რომლისკენაც ყოველი ინდივიდი საკუთარი ნებით ისწრაფის. ჩვენი აზრით, შესაძლებელია საკუთარი ღირებულებებით შეუერთდე ერთიანს, თუ, რა თქმა უნდა, ეს ღირებულებები შენთვის მისაღებია და ჭეშმარიტი. თუ საკითხს ასე მივუდგებით, მაშინ ზარატუსტრას სწავლება აღარ იქნება „ტრაგიკული ფილოსოფია“. ამგვარი აღქმის ერთ-ერთი მაგალითია რეზო კლდიაშვილის „ზარატუსტრას ჟამი“.

თავდაპირველად გვინდა აღვნიშნოთ, რომ რეზო კლდიაშვილის „ზარატუსტრას ჟამი“ სრული თანმიმდევრობით არ მიჰყვება ნიცშეს „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“. პიესა ერთმოქმედებიანია და ზარატუსტრას ქადაგებებისა და მსოფლმხედველობის ძირითად თემებსა და ასპექტებს წარმოაჩენს, თუმცა არის

ტექსტობრივი სხვაობები, მაგრამ რამდენად განსხვავდება იდეურად, ეს სადავოა. თუ ზოგიერთი მკვლევრის მოსაზრებას დავეყრდნობით, ზარატუსტრა დაკარგულ ღმერთს ეძიებს, რომელიც ადამიანებმა მოკლეს და მისი ქადაგებები მიმართულია ღმერთის კვლავ აღდგენისაკენ, მაგრამ მკვლევართა მეორე ნაწილი თვლის, რომ ნიცშე ათეისტია და ის პირდაპირი გაგებით ქადაგებს ღმერთის სიკვდილს. მაგრამ, ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში უმჯობესია თავად ნიცშეს დავეყრდნოთ: „ქრისტიანობა არის სწორედ იდეალური ცხოვრების ის საუკეთესო მხარე, რომელსაც მე მართლა ვიცნობ, რომელსაც ბავშვობის დროიდან ფეხდაფეხ მივყვებოდი და მჯერა, რომ ჩემს გულში არასოდეს ვყოფილვარ მისი წინააღმდეგი“ (ჭელიძე, 1993 : 74). აქედან გამომდინარე, თუ ჩავთვლით, რომ ნიცშე ადამიანების მიერ უარყოფილ, დაკარგულ ღმერთს ეძებს, მაშინ პიესაში იდეურად სწორედ ეს არის გაცხადებული.

რეზო კლდიაშვილის პიესას „ზარატუსტრას ჟამი“ პრეისტორიულ, გარკვეულწილად, მისტიკურ სამყაროში შეჰყავს მკითხველი. ტექსტი ერთგვარი რიტუალით იწყება – სცენის შუაგულში დიდი ჯამის გარშემო მუხლმოდრეკილი ადამიანები, დაფდაფების ხმას აყოლილნი, უხმობენ ზარიდომთს. ამ დროს შემოდის ახალგაზრდა, ტყაპუჭმოსხმული მამაკაცი, რომელიც ჩირაღდანს დებს ჯამში და ცეცხლი ინთება. ეს სცენა ერთდროულად უნდა აღნიშნავდეს როგორც ცეცხლის, ასევე ზარიდომთის თაყვანისცემის რიტუალს. ამის შემდეგ თავად ზარიდომთის ლოცვა-მონოლოგია აღვლენილი ცეცხლისა და მისი უმაღლესი ღვთაების აპურამაზდას წინაშე: „მე მიყვარს ცეცხლი! მე მიყვარს ნათელი! მე შეგიგრძნობ შენ, ვგრძნობ შენს ძალას, ჩვენ ერთად ვიწვით! შენ ჩემი ხარ, შენ მოდიხარ ჩემში, მე ცეცხლი ვარ, იცეკვე! იცეკვე! იცეკვე!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 5). ცეცხლი, ზოგადად მიჩნეულია განმწმენდ ძალად და ეს ისევეა გააზრებული როგორც ნიცშესთან: „ვაი ამ ქალაქს“ – და მე ვისურვებდი დამენახა ცეცხლის სვეტი, რომელშიაც იგი გადაიწვებოდა! რადგან ამგვარი ცეცხლის სვეტები უნდა დიდ შუადღეს წინ უძლოდენ. ხოლო ამას თავისი დრო აქვს და თავისი ბედი“ (ნიცშე, 1993 : 136), ასევე კლდიაშვილთან: „წმინდა ცეცხლი! განწმენდა! განწმენდის ჟამია, ბოლო ჟამი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 6), ცეკვა ნიცშესთან ქმნადობას უკავშირდება: „ჩემ ათამაშებულ ფეხს თვალი ესროლე, მომცინარე, მკითხავი მაღლობელი მარწევი თვალი: მხოლოდ

ორჯერ შეეხე პატარა ხელებით შენ საგოგმანოს – ჩემი ფეხი ირწეოდა როკვის ჟინითა. – ჩემი ფეხები მოსწყდა მიწას, ფეხის თითები შენ გისმენდნენ და ელოდნენ ნიშანს: მროკავს ხომ ყურები ფეხის თითებში აქვს“ (ნიცშე, 1993 : 171). თუ ამ თვალსაზრისებს გავითვალისწინებთ, ეს რიტუალი მოწოდებაა განწმენდისა და ქმედებისაკენ. ზარილოშთის გარშემო შეკრებილი ადამიანები სთხოვენ მას, რომ ასწავლოს, თუმცა თავად არ აკონკრეტებენ, რის სწავლა სურთ, მაგრამ ზარილოშთის მომდევნო მონოლოგიდან ნათლად ჩანს, რომ ის მათ სამყაროზე, კეთილსა და ბოროტ ძალებსა და მათ გადამწყვეტ ბრძოლაზე აძლევს ცოდნას: „აჰურამაზდა მამა ჩემი, ის თქვენი მამაცაა. მისი მტერი აჰრიმანი ბოროტი სულია, ის სისხლიანია. ღმერთები, დემონები, ადამიანები იბრძვიან, მუდამ იბრძვიან ისინი და სამყაროს პირვანდელი სიწმინდე და წესრიგი უბრუნდება“ (კლდიაშვილი, 2004 : 6). პირვანდელ წესრიგს კი აჰურამაზდა აბრუნებს, რადგან ის ყოველთვის გამარჯვებულია, მაგრამ, როდესაც გადამწყვეტი ბრძოლის დრო დადგება, ის მოავლენს თავის მოკავშირე ადამიანს, მითრას, საბოლოო განწმენდისათვის, ხოლო ცოდვილნი ანხრა-მაინიუს ლაშქარს შეუერთდებიან და დაილუპებიან წმინდა ცეცხლში, გადარჩებიან მხოლოდ აჰურამაზდას შვილები და სამყარო დაიბრუნებს პირვანდელ წესრიგს: „მოგეცა ცეცხლი - მოგეცა იმედი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 7).

ვინ არიან ზარილოშთი, აჰურამაზდა, აჰრიმანი, მითრა და ანხრა-მაინიუ? – ეს სახელები დაკავშირებულია ცეცხლთაყვანისმცემლობასთან, იმავე ზოროასტრიზმთან. ეს რელიგია ჩაისახა ირანში და აქედან გავრცელდა დანარჩენ ტერიტორიებზე. ისტორიკოსთა ნაწილის ვარაუდით, ზოროასტრი ძვ. წ. აღ. VIII-VI საუკუნეებს შორის მოღვაწეობდა, ხოლო პლატონი მას ძვ. წ. აღ. 64-ე საუკუნის მოღვაწედ მიიჩნევს. მეცნიერთა აზრით, მას უნდა ეკუთვნოდეს „გათას“ პოემების კრებული, რომელიც ზეპირსიტყვიერად იქნა შემონახული მისი მიმდევრების მიერ და „ავესტა“, რომელიც ხელნაწერში იქნა გადატანილი პართიელთა და სასანიდთა პერიოდში (პართია ძვ. წ. აღ. 247წ.; სასანიდები ძვ. წ. აღ. 226წ.). სწორედ ავესტა არის ამ რელიგიის წმინდა კანონი. ზოროასტრიზმის მიმდევრები თავყვანს სცემდნენ უხილავ ღმერთსა და ციურ სხეულებს. ზოროასტრიზმის უმაღლეს ღვთაებას აჰურამაზდა წარმოადგენდა, ხოლო ზოროასტრი, იგივე ზარათუშტრა, ამ რელიგიის

წინასწარმეტყველად მიიჩნევა. პიესაში ნახსენები ზარიდომითი, აღნიშნული წინასწარმეტყველების შემდეგ, ზარატუსტრად გარდაიქმნება. აჰრიმანი აჰურამაზდას საპირისპირო საწყისია მაზდეანურ რელიგიაში და ის ბოროტ ძალას განასახიერებს. მას ასევე მოიხსენიებენ სახელით ანხრა-მაინიუ. ზოროასტრიზმში ეს ორი საწყისი გამუდმებით ებრძვის ერთმანეთს. ამ ბრძოლაში აჰურამაზდას ეხმარება მითრა. მითრა ინდოევროპული მარადახალგაზრდა ღვთაებაა, მისი კულტი ასევე გავრცელებული იყო ანტიკურ სამყაროსა და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზოროასტრიზმში. სახელი „მითრა“ ნიშნავს შეთანხმება-მოლაპარაკებას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ნათელია, თუ საიდან მოდის ნიცშეს ზარატუსტრა, მაგრამ საინტერესოა, რატომ დაინტერესდა ის მქადაგებლით. როგორც ფილოსოფოსი თენგიზ ირემაძე აღნიშნავს, ნიცშე ამასთან დაკავშირებით საკმაოდ ვრცლად საუბრობს თავის ნაშრომში „Ecce homo“. მას მიაჩნია, რომ მქადაგებელი ზარატუსტრა ყველა მოაზროვნეზე მეტად სიმართლისმოყვარული და ჭეშმარიტების მაძიებელია, მან შექმნა მორალი მეტაფიზიკურ ენაზე, მან სამყაროს ძირითად პრინციპად სიკეთესა და ბოროტებას შორის ბრძოლა აღიარა და იბრძვის სამყაროს წესრიგისათვის. აქედან გამომდინარე, მან: „საბედისწერო შეცდომა“ დაუშვა, ანუ მორალი შექმნა, მან პირველმა უნდა დაინახოს ეს შეცდომა და გააუქმოს სამყაროს ზნეობრივი წესრიგი. ... რადგან ზარატუსტრა უფრო მამაცი და წესიერია, ვიდრე ყველა დანარჩენი მოაზროვნე, ის პირველი მიხვდება თავის „საბედისწერო შეცდომას“ და თვითონ გადალახავს მორალს; ანუ მორალის დამდგენი ამ აქტით იმორალისტი გახდება“ (ირემაძე, 2006 : 43). ამით ის უნდა იქცეს სიკეთისა და ბოროტების მიღმა მდგომ არსებად. როგორც ნიცშე ამბობდა: „ზარატუსტრა მორალისტების თვითდაძლევაა მათ საწინააღმდეგოში ანუ ჩემში“ (ირემაძე, 2006 : 44). მას სურს, რომ ახალი სიტყვა, ახალი სიბრძნე მიიტანოს ადამიანებამდე და დაანგრის ძველი შეხედულებები, რომლებსაც „უმეცარი ბრძენნი“ ქადაგებენ: „ზარატუსტრა არის მასწავლებელი, რომელიც უარყოფს ტრადიციულ მორალს, მაგრამ მისი მიზანი ამასთანავე ახალი ღირებულებების დამკვიდრებაცაა“ (ირემაძე, 2006 : 45). ის ამბობს, რომ ის უკეთესთა წინამორბედი: „პრელუდია ვარ უკეთეს მოთამაშესათვის, ჰე ძმანო! მაგალითი! მიჰბაძეთ ჩემ მაგალითს!“ (ნიცშე, 1993 : 159).

მისი კრიტიკისა და ქადაგებების მიზანი ნიჰილიზმის დაძლევა და ახალი ადამიანის შექმნაა: „ჰე ძმანო, დიდხანს არ დააყოვნებს, აღმოცენდება ახალი ხალხი და ახალი წყაროები დაექანება შხუილით ახალ უფსკრულთაკენ“ (ნიცშე, 1993 : 161). სწორედ ეს ახალი ადამიანი არის ზეკაცი. ზეკაცად ქცევა ურთულესია, მან, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავი უნდა დაამარცხო: „იქვე გზად ვპოვე მე სიტყვა „ზეკაცი“ და რომ ადამიანი რაობაა, რომლის ჯერ არს ძლევა ... მრავალია გზა და სახე ძლევისა: თვით ემიე! მხოლოდ მასხარა ჰფიქრობს: „ადამიანს შეიძლება გადავახტე“ (ნიცშე, 1993 : 151).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პიესაში ზარიდომთი ზარატუსტრად იქცევა მომდევნო მონოლოგისას, როდესაც იგი, რიტუალის შემდეგ, მთის მწვერვალზე მყოფი, მზესთან ახლოს დგას. მოცემულ პასაჟში ნიცშესა და კლდიაშვილის პერსონაჟთა სიტყვები მსგავსია, ისინი, ასე ვთქვათ, ერთნაირად წარმოუდგებიან მკითხველს: „დიდო მნათობო! ვით იყო ბედნიერი, უკეთუ არ გყავდეს, ვისაც ასინათლებ“ (ნიცშე, 1993 : 14); „დიდო მნათობო, რა იქნებოდა შენი ბედნიერება, თუ არ გეყოლებოდნენ ისინი, ვისთვისაც ანათებ შენ!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 7). შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ვერავინ იქნება ბედნიერი, თუ მის სინათლეს, სიკეთეს მიმღები არ ეყოლება. თუ მზეს უფლის პარადიგმად მოვიაზრებთ, მაშინ გამოდის, რომ ის იმდენად არსებობს, რამდენადაც ადამიანი აცოცხლებს მას და აქედან მივდივართ ნიცშეს „ღმერთის სიკვდილთან“, რომ ღმერთი თავისთავად კი არ კვდება, როგორც მიწიერი, არამედ ადამიანი კლავს მას, როგორც მისი არმიმღები. ამდენად, ზარატუსტრას, მზის მსგავსად, სურს, სიბრძნე, რომელიც მან განდგომილობისას დააგროვა, ხალხს გაუნაწილოს: „მარტოობა მისთვის მიზანი კი არ არის, საშუალებაა. მარტოობა სიბრძნის მოპოვების გზაა, სიბრძნე კი ზარატუსტრას ადამიანებისათვის უნდა“ (ბუაჩიძე, 2013 : 101): „ამად მსურს შენებრ ქვედავეშვა: ოდეს მწუხრის ჟამს ზღვის გაღმით დახვალ და კვლავ ქვეშეთს ასინათლებ, შენ, უუხვესო მნათობო!“ (ნიცშე, 1993 : 14); „მე მინდა ჩემი სიბრძნის ნათება ისევე გავცე, როგორც შენ გასცემ უკლებლივ ყველასათვის შენს სინათლეს და სიტბოს და ამიტომაც შენებრ მეც უნდა ჩავესვენო, ჩავიდე ხალხში“ (კლდიაშვილი, 2004 : 8). უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე ნაწარმოებში ზარატუსტრას თანმდევი არიან არწივი – სიამაყე და გველი –

სიბრძნე. თუმცა ნიცშესთან ისინი ყოველთვის ზარატუსტრას გვერდით არ არიან, მაგრამ პიესაში გველი და არწივი არასოდეს ტოვებენ მას (ზარატუსტრას). როდესაც ზარატუსტრა მთიდან დაეშვება ხალხთან სიბრძნის მისატანად, პიესაში მას თან მიჰყვებიან გველი და არწივი, ხოლო ნიცშესთან ისინი ამ ეპიზოდში არ ჩანან. და, ვფიქრობთ, ამ ფაქტს უყურადღებოდ არც დრამატურგი ტოვებს და ამ გადახვევას შემდეგნაირად ხსნის: „ვინც დაკარგავს სიბრძნეს და სიამაყეს, არარაობად იქცევა!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 8). ამის შემდეგ თანმიდევრობა კვლავ სინქრონულია – ზარატუსტრა ხვდება განდგომილ ბერს, რომელსაც უყვარს ღმერთი, მაგრამ არა – ადამიანები და მასაც ურჩევს, არ წავიდეს მათთან, რადგან ისინი მას იუცხოვებენ და ვერ მოუტანენ ბედნიერებას. ბერის დამოკიდებულება ადამიანებისადმი ქრისტიანულ სწავლებას, რა თქმა უნდა, ეწინააღმდეგება, რადგან ქრისტე საყოველთაო სიყვარულს ქადაგებს, ვფიქრობთ, აქ პირველი მინიშნებაა იმისა, რომ ქრისტიანობა თავისი არსით, პირველსაწყისით აღარ არსებობს. როგორც თავად ნიცშე ამბობდა: „... ფაქტობრივად, მხოლოდ ჭეშმარიტად ერთი ქრისტიანი არსებობს, ის ვინც ჯვარცმით აღესრულა, „სახარებაც ჯვარზე გაკრული მოკვდა“ და, რასაც იმ დროიდან სახარება ეწოდება, იესოს ცხოვრების საპირისპირო გაგებას დაექვემდებარა“ (ჭელიძე, 1993 : 73). ხოლო განდევილს ამის პასუხად ზარატუსტრა ეუბნება: „მიყვარს ადამიანები“ (ნიცშე, 1993 : 15; კლდიაშვილი, 2004 : 9), რითიც ის ქრისტეს მიემსგავსება, იმ უპირობო სიყვარულით, რომელიც მას ადამიანების მიმართ ჰქონდა, მიუხედავად იმისა, იღებდნენ მას თუ უარყოფდნენ. ზარატუსტრას არ სჯერა, მარტოდმყოფობა, გალობა, ღმერთის განდიდება, სიცილი თუ ტირილი რომ ღმერთის სიყვარულია. ნიცშე თავისი მსოფლმხედველობით ეწინააღმდეგება ამგვარ გაგებას: „ადვილად ჰკარგავს თავის თავს, რომელი ეძიებს. ყოველი მარტოობა ცოდვაა“: ესე იტყვის ჯოგი და შენ ხომ დიდს ხანს ჯოგს ეკუთვნოდი. ხმა ჯოგისა შენს შორისაც კვლავ ბანსა ჰპოვებს. და ოდეს იტყვი „აღარა მაქვს თქვენთან ზიარი სინდისი“ – ეს ჩივილია და ტანჯვა“ (ნიცშე, 1993 : 52) და თუნდაც იმიტომ იქნება ეს დაუჯერებელი, რომ შეუძლებელია ღმერთის სიყვარული ადამიანების სიყვარულისაგან დამოუკიდებლად და ადამიანების სიყვარული საკუთარი თავიდან იწყება: „გიყვარდეთ მარად თქვენი მახლობელნი, ვით თავნი თქვენნი, ხოლო

იყავნით იგინი, რომელთ თავი თვისი უყვართ“ (ნიცშე, 1993 : 131). ამის შემდეგ ზარატუსტრა ტოვებს ბერს და ამბობს: „ამ მოხუც წმინდანს თავის ტყეში ღმერთის გარდაცვალება ჯერ არ სმენია“ (ნიცშე, 1993 : 16), ხოლო პიესაში აღნიშნული სიტყვები ინტერპრეტირებული და ახსნილია: „ნუთუ ამ მოხუც წმინდანს არაფერია სმენია იმის შესახებ, რომ მისი ღმერთი მოკვდა? რომ ღმერთი მისნაირებმა მოკლეს“ (კლდიაშვილი, 2004 : 10). როგორც ფილოსოფოსი თამაზ ბუაჩიძე აღნიშნავს: „ღმერთი მკვდარია“ ნიშნავს იმას, რომ იდეალური, თავისთავადი ღირებულებები, იდეათა სამყაროს იმპერატივები კარგავენ თვის ძალას. ისინი უფასურდებიან. ... ღრმად შეცდება ის, ვინც ნიცშეს დებულებას „ღმერთი მკვდარია“ მეზრძოლი ათეისტის მიერ წამოსროლილ ფრაზად მიიჩნევს. ამ დებულებით გამოხატულია ღრმა პირადი ტრაგედია, რომელიც, თავის მხრივ, ამოზრდილია ევროპული კაცობრიობის სულიერი ცხოვრების ისტორიული მოძრაობის შინაგანი ლოგიკიდან“ (ბუაჩიძე, 2013 : 102). აქედან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ დრამატურგი ნიცშეს მეზრძოლ ათეისტად არ მიიჩნევს და სწორედ ამიტომ უმატებს სიტყვებს: „ღმერთი მისნაირებმა მოკლეს“, რომ მკითხველისთვისაც ნათელი იყოს, თუ რას გულისხმობდა ნიცშე ფრაზაში „ღმერთი მოკვდა“. და ჩადის ხალხში ზარატუსტრა, მაგრამ მისთვის არავის სცალია და არც არავინ უსმენს მის ქადაგებას. მას სურს ასწავლოს ზეადამიანზე, რომელმაც შესაძლოა დაფერფლოს მათი „დიადი ზიზღი“, მას სურს ჩააგონოს ხალხს, რომ შეუძლიათ სძლიონ საკუთარ თავს და იქცნენ ზეადამიანებად, რადგან: „უნდა ამაღლდეს ადამიანი თავის თავზე, რომ დაიბადოს“ (კლდიაშვილი, 2004 : 11). „რადგან ყოველი ამქვეყნიური არსება უკეთესობისკენ ისწრაფვის გამუდმებით, ადამიანიც ვალდებულია, რომ საკუთარი არსების სრულყოფას მოახმაროს მთელი თავისი ძალ-ღონე. ამასთანავე, მას „გარდაცვლილი ღმერთის“ სამკვიდრო რჩება: მან საზრისი უნდა მიანიჭოს ღირებულებათა გარეშე დარჩენილ სამყაროს“ (ირემაძე, 2006 : 97). როდესაც ზარატუსტრა სიბრაღულზე ლაპარაკობს, აქ ჩნდება განსხვავება კლდიაშვილისა და ნიცშეს შეხედულებებს შორის ამ საკითხთან მიმართებით: „როცა კითხვას სვამთ: თუ რა არის თანაგრძნობა, ასე გეტყოდით: ნუთუ არ არის ეს ის ჯვარი, რომელზედაც მილურსმულია ყველა ის, ვისაც უყვარს ადამიანი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 11), ამ სიტყვებიდან გამომდინარე,

თანაგრძნობა ტვირთია, რომელსაც ყველა კაცთმოყვარე ადამიანი დაატარებს, ხოლო ნიცშე წერს: „რა არის ჩემი სიბრალოლი! ხოლო სიბრალოლი ჯვარი არ არის, ადამიანთა მოყვასს ზე რომ აცმევენ? ხოლო სიბრალოლი ჩემი ჯვარცმა არ არის“ (ნიცშე, 1993 :17). ნიცშეს მსოფლმხედველობით სიბრალოლის გამოხატვით ადამიანები ერთმანეთს ჯვარს აცვამენ, რადგან მას ყოველთვის არ სჭირდება დაინახოს შენს თვალებში სიბრალოლის განცდა, რომელიც საკუთარ თავს კიდევ მეტად შეაცოდებს: „იყოს შენი თანასიბრალოლი ამოცნობად: ჯერ სცანი, სურს თუ არა შენს მეგობარს შენი თანასიბრალოლი. იქნებ მას შენი უდრეკი თვალი უყვარს და გამოხედვა მარადისობისა“ (ნიცშე, 1993 : 48). მიუხედავად იმისა, რომ ზარატუსტრას არავინ უსმენს, ის უკან დახევას არ აპირებს, რადგან: „სახიფათოა უკუმზერა! სახიფათოა კრთომა და შეჩერება“ (კლდიაშვილი, 2004 : 12); „უდრეკია სული ჩემი და ნათელი, ვით მთა დილაობით“ (ნიცშე, 1993 : 20). ამ დროს მათ ყურადღებას მიიპყრობს ჯამბაზი, რომელიც პიესაში ოჩოფეხებზე შემდგარი დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორისაკენ მიემართება და რომელსაც მოსდევს ასევე ოჩოფეხებზე შემდგარი მასხარა (აქ ოჩოფეხები თოკის სიმბოლოდ უნდა მივიჩნიოთ), ხოლო ნიცშესთან ჯამბაზი მოედნის თავზე გაბმულ თოკზე მიდის, რომელსაც სწრაფი ნაბიჯით მიჰყვება მასხარას მსგავსი კაცი, რომელიც საშინელი ხმით დასძახის ჯამბაზს: „წინ, შენ კოჭლო! წინ, ზანტო პირუტყვო! ქურდბაცაცავ! რას დაძრწიხარ აქ კოშკთა შორის?! შენ კოშკში უნდა იყო გამომწყვდეული! შენზე უკეთესს ეღობები გზად“ (კლდიაშვილი, 2004 : 12). მასხარა ეწევა ჯამბაზს, რომელიც თავს ვერ იკავებს და მიწაზე ვარდება. სიმბოლურად ჯამბაზის გზა გზაა ზეკაცობამდე, რომლის გავლა ერთეულთა ხვედრია: „გზა ზეკაცისაკენ ხიფათიანია, ის „თოკია უფსკრულსა ზედა“ – მასზე ყველა ვერ გაივლის, ის ხიფათიანია, როგორც გზა იმ ჯამბაზისა, რომელიც თოკიდან ვარდება“ (ბუაჩიძე, 2013 : 127). მომაკვდავ ჯამბაზთან მხოლოდ ზარატუსტრა რჩება და პიესის სიუჟეტი კვლავ თანმიდევრობით მიჰყვება პირველწყაროს. ჯამბაზი გრძნობს, რომ კვდება და ამბობს, რომ მის სულს ეშმაკი ჯოჯოხეთისკენ მიათრევს, რაზეც ზარატუსტრა პასუხობს: „არაა ეშმაკი და არც ჯოჯოხეთი! შენი სული უფრო ადრე მოკვდა, ვიდრე შენი სხეული. აღარაფრის გემინოდეს! (კლდიაშვილი, 2004 : 13). აქაც ისევ „ღმერთის სიკვდილთან“ მივდივართ,

რადგან ადამიანის სული დიდი ხანია მკვდარია, რაზეც ჯამბაზი პასუხობს: „თუ მართალს ამბობ, სთქვა მან, სიცოცხლის დაკარვით არასა ვკარგავ“ (ნიცშე, 1993 : 21) და კვდება. ზარატუსტრას მისი სხეული დასამარხად მიაქვს. ამ დროს კი ესმის მასხარას ხმა: „მოშორდი ამ ქალაქს. აქ ბევრს სძულხარ: ბოროტსაც და მართალსაც! აქ შენს აზრებს ფასი არა აქვს, მოშორდი, მოშორდი!“ (კლდიაშვილი, 2004 :13). ზარატუსტრა დიდ ფულუროიან ხესთან მივიდა და მიცვალებული ფულუროში შეასვენა, რომ მგლებს არ დაეგლიჯათ. თავად დაღლილს ჩაემინა და თითქოს ძილში გონება გაუნათდა, მიხვდა, რომ ყველას ყურისათვის არ არის გასაგონი ზეკაცზე საუბარი: „ეს იგივეა, რომ მაიმუნს ესაუბრო ადამიანზე. ... ამიტომაც სულ არ მიკვირს, ყურებისაკენ ნასროლ-ნატყორცნ სიტყვების ბადეს მხოლოდ და მხოლოდ მკვდარი რომ მოჰყვა...“ (კლდიაშვილი, 2004 : 14). ის გადაწყვეტს, რომ ამხილოს ადამიანები და ამ გზით განარჩიოს ცოცხლები მკვდრებისაგან. მან იცის, რომ ბევრი ბრძოლა მოუწევს, მაგრამ მზად არის ჯოგისაგან პიროვნება გამოარჩიოს, რადგან მას თანამგზავრი სჭირდება: „თანამგზავრთ ეძიებს შემოქმედი, არა ცხედართ, არა ჯოგს და არა მორწმუნეთ. შემოქმედი ეძიებს თანაშემოქმედთ, რომელი სწერენ ახალ საუნჯეთ ახალს ფიცარზე“ (ნიცშე, 1993 : 14). ზარატუსტრასთვის თანამგზავრი მისი მოღვაწეობის გამართლებათა, სხვა შემთხვევაში, ფუჭად ჩაივლის მისი წადილი – „შექმნას ზეკაცი.: „ჰე, ნაშუადღევო ჩემი ცხოვრებისა! რას არ განვიღებდი, რათა ერთი რამ მქონდეს: ესე ცხოველი ნერგვა ჩემი აზრებისა და ასე დილის ნათელი ჩემი უდიდესი იმედისა! თანამგზავრთ ეძიებდი ოდესღაც მშქმედი და შვილთ თავისი იმედისა: და აჰა, მან ჰპოვა, რომ ვერ ჰპოვიდეს მათ, თუ ჯერ თვით არ შექმნის“ (ნიცშე, 1993 : 123). პიესაში ის თავის ცხოველებს სთხოვს გზის ჩვენებას – სიბრძნეს და სიამაყეს: „და თუ ოდესმე ჩემი სიბრძნე მიმატოვებს, დაე, ჩემმა სიამაყემ იფრინოს ჩემს შეშლილობასთან“ (კლდიაშვილი, 2004 : 14), „ხოლო შეშლილობას ჭემმარიტება ეწოდებოდეს“ (ნიცშე, 1993 : 35). და ზარატუსტრა კვლავ უბრუნდება ადამიანებს, რათა კვლავ უქადაგოს. ამჯერად სულის „სამი ცვალებისათვის“. ეს „ცვალება“ პიესაში ღმერთისკენ მიმავალი გზაა, ხოლო ნიცშესთან საკუთარი თავის ძლევა და ზეკაცად ქცევა, რაც ორივე შემთხვევაში რთულია. თავდაპირველად ის აქლემია: „შეუპოვარი, გამძლე, ამტანი, უდაბნოს მეფე, კუხს რომ მიათრევს. მაგრამ რაოდენ

საოცარიც არ უნდა იყოს. სწორედ ეს კუზი უმსუბუქებს ხვედრს მიმავალს! პატივისგება მოყვრისა აქლემად აქცევს ადამიანს, მოვალეობა მისი ტვირთია... და მომავლის მაძიებლის სული აქლემივით ელტვის უდაბნოს და არანაირ სიძნელებებს არ უშინდება. ძლევა-ძლევაში სრულიყოფა ჩვენში აქლემი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 15). აქლემი „ზარატუსტრაში“ განასახიერებს ღვთისმოსავ ადამიანს, რომელიც თავყვანს სცემს ღმერთს და უდრტვინველად ეზიდება უმძიმეს ტვირთს – ტრანსცენდენტური სამყაროს არსებობის რწმენას. ... ღვთისმომშიში ადამიანი ზღუდავს პიროვნულს და თავის ქცევას მთლიანად უქვემდებარებს იმპერატივს – „შენ ხარ მოვალე“, – რომლის წყაროც იდეალურ ღირებულებათა სამეფოა, ღმერთია“ (ბუაჩიძე, 2013 : 128). სრულყოფილი აქლემი გადაიქცევა ლომად: „ღრიალებს ლომი, იბრძვის, იმარჯვებს, ვითარდება, ისწრაფვის რა სურვილების დამღვევისაკენ: აქ „საჭიროა“ მეფობს – „მინდა“-ზე, და პიროვნება ყალიბდება“ (კლდიაშვილი, 2004 : 15). „იმპერატივს – „შენ ხარ მოვალე“ – ლომი უპირისპირებს თავის თავისუფლებას – „მე მსურს“. ლომის თავისუფლება მხოლოდ უარყოფელი თავისუფლებაა: მას არ ძალუძს ახალი ღირებულებების შექმნა, მაგრამ ის უარყოფს ძველ ღირებულებებს და ამით უშზადებს საფუძველს ახალ ღირებულებათა ქმნას“ (ბუაჩიძე, 2013 : 129). ახალი ღირებულება ბავშვია: „უშუალოდ, მოთამაშედ, წრფელად, ხალასად. ბავშვს არ აშინებს ძველის გარდაქმნა, ახლის ძიება! ყოველივე ამაღლებულს ჩვენში ბავშვი ქმნის სიცილ-სიცილით, ცეკვა-ცეკვით, თამაშ-თამაშით!.. ალბათ, იმიტომ, რომ ყოველთვის არის აწმყოში, და ამიტომაც – ღმერთთან ახლოს“ (კლდიაშვილი, 2004 : 15). „ბავშვი „ახალი დასაბამია“, მას ძველი არ ამძიმებს, ის უშუალობაა, უმანკოებაა, პირველსაწყისია. ... პოზიტიური თავისუფლებაა, „ღვთაებრივი დასტურის“ თქმაა, შემოქმედებაა, ანუ „თამაშია“ (ბუაჩიძე, 2013 : 130). „სამი ცვალებადობის“ შეჯამების სახით, უნდა ითქვას, რომ აქლემი განასახიერებს ადამიანს, რომელიც მორჩილად ემსახურება ღმერთს და მისი ქმედების საფუძველია – „შენ მოვალე ხარ!“ აქლემი კაცობრიობის ცხოვრების იმ სტადიის აღმნიშვნელია, რომელშიც ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა გაბატონებული, თუმცა, აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ნიცმე, ჩვენი აზრით, ქრისტიანულ საწყისს კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ – იმ დოგმებს, რომლებიც ამ რელიგიის მსახურებმა და მქადაგებლებმა მოახვიეს თავს ქრისტიანულ

სამყაროს. ლომი გაცილებით საინტერესო სახე-სიმბოლოა. ის მას შემდეგ არსებობს, რაც „ღმერთი მოკვდა“, რაც ნიჰილიზმი გაბატონდა, რომელიც დღემდე ვერ დაძლია კაცობრიობამ. ძველი ღირებულებები გადაფასდა, ადამიანმა თავი დაიხსნა მოვალეობებისაგან, მაგრამ „მე მინდა“ ვერ იქცა თავისუფლებად და ახლა ამ „მე მინდას“ დამორჩილებულ სამყაროში არსებობს კაცობრიობა, რომელმაც უკიდურესი ნიჰილიზმი შვა, რომელიც უნაყოფო და უმოქმედოა, აქ არის უარყოფა, მაგრამ არ ჩანს სწრაფვა უკეთესობისაკენ, სამყაროს შეცვლისაკენ: „ნიცშე ნიჰილისტია, მაგრამ არა „უნაყოფო ნიჰილისტი“, იგი თავის თვალსაზრისს „შემოქმედ ნიჰილიზმს“ უწოდებდა, რამდენადაც ეს იყო მოწოდება ახლის დაფუძნებისაკენ, რაც თავის მხრივ საბოლოო და რაღაც მეტაფიზიკურად დასრულებული არ შეიძლება ყოფილიყო. ამ თვალსაზრისით, ღმერთის უარყოფა ნიცშესთან „ამაღლებული მოუსვენრობაა“, ისევ ღმერთის ძიებისაკენ, ქრისტიანობის ჭეშმარიტი გაგებისაკენ მიმართული“ (ჭელიძე, 1993 : 76). თუ ნიცშესეულ „ცვალებადობას“ დავეყრდნობით, რომელიც ამბობს, რომ აქლემის სიმბოლომ, დაახლოებით, ცხრამეტი საუკუნე მოიცვა, გამოდის, რომ ლომის ზეობის ხანაც ამდენსავე პერიოდს გულისხმობს, რადგან ევოლუცია ნელი პროცესია და შეუძლებელია რადიკალურად და ერთბაშად მოხდეს. აქედან გამომდინარე, ადამიანს ძალიან დიდი გზა აქვს გასავლელი მანამ, სანამ „ღვთაებრივ თანხმობამდე“, ანუ ბავშვობამდე მივა. ვფიქრობთ, ბავშვის ფენომენი ორი თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი – როგორც ქრისტიანული, ასევე – ნიცშეანური. ქრისტე მისკენ მისასვლელ გზას უხსნიდა ბავშვებს და ითხოვდა, რომ არ დაებრკოლებინათ, რადგან ისინი წრფელნი და უმანკონი არიან: „ხოლო ესე ჰრქუა მათ: აცადეთ ყრმებსა მოსლვად ჩემდა და ნუ აყენებთ მაგათ, რამეთუ ეგევითართაი არს სასუფეველი ცათა“ (მათე, 19:14; 2005 : 37). ნიცშესთანაც ეს „შემოქმედებითი ლაღობა“ და „თამაში“, ჩვენი აზრით, სიწრფელესა და უმანკოებასთან ასოცირდება, რადგან მხოლოდ მას შეუძლია შექმნას ჭეშმარიტად ახალი სამყარო, რადგან მისი ინტერესები მუდმივად ახალ-ახალი და დაუკმაყოფილებელია, ის ისწრაფვის შეცნობისაკენ და მარად ქმნის თავის თავში ახალ სამყაროს, ქმნადობა კი ნიცშეს ფილოსოფიისათვის ერთ-ერთი ამოსავალი წერტილია. ასეთია ნიცშეს ბავშვი და სწორედ ის არის ზეკაცობისკენ

მიმავალი გზა, რომლის „მიზანი ისეთი სამყაროს შექმნაა, ადამიანს რომ ეცხოვრებოდეს“ (ირემადე, 2006 : 102).

ამ ქადაგების შემდეგ პიესაში ზარატუსტრა დარბაზს მიმართავს და ცხოვრების საზრისზე, ჭეშმარიტებაზე ესაუბრება. ამბობს, რომ ახლა ერთად არიან მკვდები და ცოცხლები, მაგრამ მათ შორის კავშირი არ არსებობს, და ეს ბუნებრივია, რადგან ნიცშესთან მკვდარი უმოქმედობის, ხოლო ცოცხალი – ქმედების, შემოქმედების სიმბოლოს განასახიერებს. ამიტომ როგორც პიესის, ისევე ნიცშეს ზარატუსტრა ერთნაირად მოუწოდებს ხალხს, რომ ისწავლონ კარგისა და ცუდის ერთმანეთისაგან გარჩევა და ცოცხლები შემოიკრიბონ, რადგან: „აი, ძალა! იმპულსი სიცოცხლისა! გზა მომავლისაკენ! ვინც მე გამიგებს ამ დარბაზში, შემოქმედი. მისი გონება, აფასებს რა ფასეულობებს, თავის გზას ეძებს სინამდვილის აღქმისაკენ! ილუზიები არ სჭირდება ასეთ გონებას: ის არ გაურბის რეალობას თრობით, დაბანგვით, ის მეზრძოლია. შემოქმედება ხომ ბრძოლაა, ჯერ თავის თავთან, და შემდგომ კიდევ ამ გარემო სიმახინჯე-სიბილწესთან“ (კლდიაშვილი, 2004 : 16). „სიცოცხლე ზარატუსტრას ესახება როგორც ნებათა ბრძოლა, სადაც არ არის ბრძოლა, იქ სიკვდილია, არარაა“ (ბუაჩიძე, 2013 : 138). უნდა აღინიშნოს, რომ პიესაში ზარატუსტრა პირდაპირ მოუწოდებს ადამიანებს არ განუდგნენ ღმერთს, რომ მათ სიცოცხლეს უნდა სცენ თავყვანი, რომ ისინი არიან სარკეები, რომლებშიც ღმერთი აირეკლება, რომ არასოდეს უნდა იფიქრონ დამარცხებაზე, სიკვდილზე: „რადგანაც, თუკი დაიმსხვრევა თქვენს სულში სარკე, ღმერთის სიკვდილიც, თქვენში, მაშინ, თქვენი ბრალია!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 17). ნიცშესთან პირდაპირი მოწოდება – არ განუდგნენ ღმერთს – არ გვხვდება. მაგრამ ის საუბრობს სიცოცხლის სიყვარულზე, ქმნადობაზე, ბრძოლაზე, რაც თავისთავად უკავშირდება ღმერთს, თუმცა ის უარყოფს საიქიოს, როგორც დაფარულ და უკაცო ქვეყანას. მისთვის მნიშვნელოვანია ის, რაც ხილვადია, ანუ სიცოცხლე, სხეული. ერთი შეხედვით, ნიცშე სულს უარყოფს, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ეს არ არის მართებული შეხედულება, ნიცშე ეწინააღმდეგება სხეულის დაკნინებას, მისი აზრით, სულისა და სხეულის ერთიანი ძალა ქმნის ადამიანს, მისთვის ეს ორი განუყოფელი ერთიანობაა: „მაღლით ისწრაფვის ჩვენი გრძნობა: იგი ჩვენი სხეულის სიმბოლოა, სიმბოლოა ამაღლებისა. ამ ამაღლებათა სიმბოლონი

სიქველეთა სახელები არიან. ესე განვლის სხეული მთელს ისტორიას, იქმნება და იბრძვის. და სული – რა არის სული სხეულისათვის? მახარობელი მის ბრძოლათა და გამარჯვებათა, მეგობარი და ბანი“ (ნიცშე, 1993 : 61). მისი აზრით, ქვეყანა მარადიული შემოქმედების ნაყოფია და არა ღმერთის ქმნილება და ამიტომ მიელტვის ქმნადობას. მას ადამიანი წარმოუდგენია მეზრძოლად, რადგან მან უნდა დასძლიოს თავი, რომ იქცეს ზეკაცად, მხოლოდ ასე შეძლებს დაამარცხოს პატარა ადამიანი, რაც თითქმის მიუღწეველი შესაძლებლობაა და ამას სრულიად აცნობიერებს ნიცშე, სწორედ ამიტომ არის ტექსტში ბევრი უპასუხო კითხვა. მან იცის: „თუ რა არ უნდა იყოს, ხოლო საკითხი იმის შესახებ, თუ რა და როგორ უნდა იყოს, ნიცშეს და ზარატუსტრას მიერ, მეტწილად, ღიად რჩება“ (ირემადე, 2006 : 15).

ამ ქადაგების შემდეგ ზარატუსტრას ხის ქვეშ მიეძინება, მის ფეხებთან დარაჯად დგანან არწივი და გველი. ძილში ზარატუსტრას თავისივე ხმა ჩაესმის, რომელიც ეუბნება, რომ ქვეყანაზე ყველაფერი კარგად არის, რომ მას დასვენება სჭირდება: „ძნელია მოუტანო ხალხს ცეცხლი, შენებრ ანთო. შენ შენი ხომ გააკეთე, მეტი რა გინდა?! მოდუნდი დაისვენე...“ (კლდიაშვილი, 2004 : 18). აქ ჩანს როგორც ერთგვარი კმაყოფილება საკუთარი ნამოქმედარის მიმართ, ასევე – სინანული იმის გამო, რომ ადამიანები არ იღებენ იმას, რასაც ის გასცემს. სწორედ ამიტომ დგანან დარაჯად ზარატუსტრას ცხოველები, ამ სიტყვების გაგონებაზე მათი სახე მკაცრდება, ზარატუსტრას არც კმაყოფილების და არც მოდუნების უფლება არ აქვს – ის სამყაროს სჭირდება და კვლავ ჩაესმის საკუთარი მეორე ხმა, რომელიც გაღვიძებისაკენ მოუწოდებს, რომელიც ეუბნება, რომ იმ ხმამ არ უნდა მოატყუოს, რადგან ის სიკვდილის ხმაა: „არ შეწყვიტო შენი სვლა. გამოღვიძების მსურველნი ელიან შენს სიტყვებს. დასძლიე ძილი!!! წამოდექი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 18). ეს მონაკვეთი ეხმიანება „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ მესამე ნაწილის თავს „გამოჯანსაღებული“. ერთ დილით თავის გამოქვაბულში მწოლარე ზარატუსტრა „საშინელი აზრით ყვიროდა და ხელთ იქნევდა თითქოს სარეცელზე ვიღაც სხვა იწვა, რომელს ადგომა არ სურდა“ (ნიცშე, 1993 : 164) ამ ხმით დამფრთხალი ცხოველები მასთან მიცვივდებიან და ამ დროს ზარატუსტრა ამბობს: „აღსდექ, უძირო აზრო, სიღრმით გამო! მე ვარ შენი მამალი და დილის რიჟრაჟი, მიძინებულო მატლო;

აღსდექ! ჩემმა ხმამ უნდა გაგაღვიძოს!“ (ნიცშე, 1993 : 164). ამ სიტყვების წარმოთქმის შემდეგ მას კვლავ ეძინება და შვიდი დღის შემდეგ იღვიძებს, მთელი ამ ხნის განმავლობაში მისი ცხოველები არ ტოვებენ. გამოღვიძებულს ეუბნებიან: „გამოვედ შენი გამოქვაბულით: ქვეყანა გელოდება, ვით ბალი. ქარი ცელქობს მძიმე სურნელებით, რომელი შენკენ ისწრაფვის: და ყოველ ნაკადთ შენი თანდევნა ჰსურთ“ (ნიცშე, 1993 : 165). გვინდა აღვნიშნოთ, რომ პიესაში ქადაგებათა მთელი სერია გამოტოვებულია, თუმცა, იდეური თვალსაზრისით, პიესის სიუჟეტი დარღვეული არ არის. პიესაში ზარატუსტრას გაორებულ ხმას გველი და არწივი დაძაბულნი უსმენენ და ამ დროს ისმის მდიდარი კაცის ხმა დარბაზიდან: „ფული, ფული-მეთქი, ფული! გზა მიეცით!!! რა მომავალი, რის მომავალი: ფულია დღევანდელი რეალობა. ... ფულია დღეს ჩვენი ღმერთი, ფული!...“ (კლდიაშვილი, 2004 : 18-19). ამას მოჰყვება ხელისუფალი: „როგორც ერთ-ერთი ხელისუფალი, ჩემსას ვიტყვი: ძალაუფლებაა, რაც არი! (ჰალსტუხს შეისწორებს) დიდად ნიჭიერი შეიძლება ვერა ხარ (ჩაახველებს), მაგრამ თუ კარგი გაძვრომ-გამოდვრომა იცი, ცოტა ქლესაობის ნიჭიც გაქვს, ცოტა მლიქვნელობის, და ინტრიგანიც თუ ხარ, შენი ადგილი მაშინ, ძმა, ჩვენთანაა“ (კლდიაშვილი, 2004 : 19). საინტერესოა ნიცშეს აზრი ხელისუფლების შესახებ: „სახელმწიფო უცივესია ცივთა საშინელებათა შორის. ცივად სტყუის იგი; და ესე ცივი სიცრუე გამოდის მისი პირისაგან: „მე, სახელმწიფო, ვარ ხალხი“ (ნიცშე, 1993 : 42) და ხელისუფლებისმოყვარებაზე არაერთგზის ამახვილებს ყურადღებას: „ხელმწიფების მოყვარეობა: ბოროტი ლაგამი უამაოეს ხალხთათვის დადებული; იგი მკიცხველი ყოველი სათნოებისა, რომელი ყოველი რაშით და ამპარტავნობით დაიარება“ (ნიცშე, 1993 : 144) მასთან მდიდარი, ხელისუფალი და ქალი, რომელიც ქვემოთ გამოჩნდება, პერსონიფიცირებულნი არ არიან. ხელისუფლის სიტყვის შემდეგ ზარატუსტრას კვლავ ჩაესმის ხმა, რომელიც მოუწოდებს, რომ გაიღვიძოს, რადგან მის ნათესებს სარეველა შეეპარა, რაც ნიცშეს ზარატუსტრას სიტყვებს ეხმიანება, რომელსაც იგი პირველი სიზმრის ნახვის შემდეგ ამბობს: „ჭეშმარიტად, კარგად მესმის მე სასწაული სიზმრისა და გაფრთხილება: ჩემი მოძღვრება განსაცდელშია, ღვარძლს ხორბლობა ჰსურს!“ (ნიცშე, 1993 : 65). ამის შემდეგ პიესაში ისმის ქალის ხმა: „ასეთ ნაღდ კაცებს რა, ქალი არ სჭირდებათ?! ვინ უნდა დაუმშვენოს ამათ გვერდი, თუ არა მე!!! თქვენ

ხომ მაინც იცით, ყველა მაგათი წარმატება რა შრომის ფასად მიჯდებოდა!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 20). ეს სამი მოქმედი გმირი ნაწარმოებში ცალკე პერსონაჟებად არ გვხვდება და როგორც მოქმედი გმირები, შესაძლოა, თანამედროვე ეპოქის პირმშოდ წარმოვისახოთ, რასაც მათ მიერ ნათქვამი ტექსტებიც ადასტურებს. ისინი იმ პატარა ადამიანებსაც ჰგვანან, რომელთაც ნიცშე აღწერს და რომელთა ცხოვრების წესი და აზროვნება ირონიულ დამოკიდებულებას იწვევს როგორც მწერლის, ასევე დრამატურგის მხრიდან. ეს პერსონაჟები მოგვაგონებენ ბრბოს ნიცშეს ზარატუსტრადან, მათ არ სურთ მისი მოსმენა, მხოლოდ სანახაობა სწყურიათ და მქადაგებელს დასცინიან: „მოგვეც ჩვენ ეგ უკანასკნელი ადამიანი, ჰეი, ზარატუსტრა – ამას ჰყვიროდნენ – გვქმენ ჩვენ უკანასკნელ ადამიანად! და ჩვენ გაჩუქებთ შენ ზეკაცს!“ და მთელი ერი ხარხარებდა და ენას ატკაცუნებდა“ (ნიცშე, 1993 : 20). ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ ნიცშესთან ეს სამეული არ გვხვდება, მათზე და მათ მსგავსებზე ზარატუსტრას მისი მაიმუნი მოუთხრობს, როდესაც ის ქალაქსა და მის მცხოვრებლებზე ესაუბრება: „აქ ლპება ყველა დიდი გრძნობა: აქ მხოლოდ მხმარ მცირე გრძნობათ შეუძლია ხმაურობა! განა არ ყნოსავ სასაფლაოს და სულის სამიკიტნობს?“ (ნიცშე, 1993 : 135). სამეცნიერო კრიტიკაში ზარატუსტრას მაიმუნი მის კარიკატურად მოიაზრება, რომელიც მხოლოდ მის ნეგატიურ მხარეებს განასახიერებს. ზარატუსტრა ყველაფერს ხედავს, რაც ქალაქში ხდება და მასაც ეზიზღება ეს ყველაფერი, მაგრამ ეზიზღება, რაც საზიზღარია და არა თვითონ ადამიანი, განსხვავებით მაიმუნის ზიზღისა, რომელსაც განურჩევლად ეზიზღება და, რომელსაც ზარატუსტრა ეუბნება: „ეზიზღება შენი ზიზღი“ (ნიცშე, 1993 : 136).

ისე, რომ ქალს სიტყვაც კი არ აქვს დასრულებული, განრისხებული ზარატუსტრა წამოვარდება, არწივს წელზე სარტყლადშემოხვეულ მათრახს ამოართმევს და მაყურებელს მიმართავს. ამ აქტში, თითქოს, ზარატუსტრა შეურაცხყოფილია, თითქოს, მისი სიტყვების მისხალიც კი არ მოხვედრია კაცის ყურსა და გულს, შეილახა მისი თავმოყვარეობა, ხვდება, რომ სიმშვიდით ვერაფერს მიაღწია და გადაწყვეტს, მრისხანებით, „სიამაყის მათრახით“ გაუმკლავდეს სიბნელეს, რომელსაც საზოგადოებაში ძლიერად გაუდგამს ფესვები: „სიბნელის შვილნო (მათრახს გაატყლამუნებს), ადამიანთა შორის უკანასკნელნო!!! (ისევ

მათრახი). შავო ღრუბლებო (მათრახის ხმა), ჭეშმარიტების ნათელ ზეცას წყლულივითა სჭამთ, ალპობთ, აობებთ“ (კლდიაშვილი, 2004 : 21). მაგრამ ეს მრისხანება არ არის სიმულაციით ნაკარნახევი, ეს სიყვარულია. ზარატუსტრას სძულს ზიზღი, რომელიც ნიჰილიზმის პირმშოა, ის სიყვარულით უნდა იქნეს დაძლეული: „მეზიზღება შენი ზიზღი; და თუ შენ მე მაფრთხილებდი, – რად არ გააფრთხილე შენი თავი? მხოლოდ სიყვარულით აფრინდება ჩემი ზიზღი და ჩემი გამაფრთხილებელი ფრინველი: და არა წუმპით!“ (ნიცშე, 1993 : 136). ზარატუსტრას სურს, სიმართლე გააგებინოს ადამიანებს, ის ამბობს, რომ ვინც მას გაჰყვება, გახსნილი აქვს სულის კარები, დანარჩენი მუდამ მკვდრებად და მონებად დარჩებიან: „თქვენ ვერ გაიგებთ თავისუფალი სულის ყიჟინას! და ვერ იქნებით თქვენი თავის ბატონ-პატრონი“ ან ღმერთს რად უნდა თქვენისთანები, ღმერთის მკვლელებო?!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 21). ნიცშეს თვალსაზრისით, თავისუფალი სული ყოველი „ქმნილისა და არაქმნილის“ მეუფეა, იგი ცოდვათა შემმუსრავია: „ჰე სულო ჩემო, უფლება მოგეც „არაი“-ს თქმისა, ვით ქარიშხალი იტყვის და „ჰოი“-ს თქმისა, ვით ცა განხმული იტყოდეს. აწ სდგებარ წყნარი, ვით ნათელი განვლი უარყოფის ქარიშხალთ“ (ნიცშე, 1993 : 169) და სწორედ აქეთვე მოუწოდებს პიესაში ზარატუსტრა ხალხს: „კარგად დაფიქრდით, თქვე მძორებო, სანამ „ჰო“-ს იტყვიო“ (კლდიაშვილი, 2004 : 21). და ვიდრე განრისხებული ზარატუსტრა სიტყვას დაასრულებდეს, ტანის ნაზი რხევით სცენაზე შემოდის სამი ჰაეროვანი ასული, რაც ნიცშესთან, გარკვეულწილად, შეესატყვისება თავს „ცეკვის სიმღერა“. ტყეში მოსეირნე ზარატუსტრა მოცეკვავე გოგონებს გადააწყდება, როდესაც ასულები მას იცნობენ, შეწყვეტენ ცეკვას. ზარატუსტრა სთხოვს მათ, რომ არ შეწვიტონ ცეკვა: „ნუ შეწყვეტთ ცეკვას, ძვირფასო გოგოებო! არა ცელქობის დამგმობელი მოვიდა თქვენთან ბოროტი თვალთ, არა გოგოების მტერი. მე ღმერთის მეოხე ვარ ეშმაკის წინააღმდეგ: იგი სიმძიმის სულია“ (ნიცშე, 1993 : 84). თუმცა პიესაში ეს შეხვედრა სხვაგვარად არის აღწერილი. მონარნარე ასულები დამშვიდების, მოდუნებისა და სიამოვნებისაკენ მოუწოდებენ ზარატუსტრას, მაგრამ ის მათ, როგორც გონების მომადუნებლებსა და მაცდურებს ისე აღიქვამს: „თქვენი მშვენიერი ხმა ადუნებს გონებას და აცდუნებს გრძნობებს, ვნებათაღელვის უფსკრულისაკენ მიტყუებთ თქვენ, ასე გგონიათ, მაგრამ

იცოდეთ, თქვენთან მოვიდა არა მიამიტი და ცვედანი ვინმე, არამედ მე – ზარატუსტრა, ვისთვისაც უცხო არ არის სიყვარულის ვნება-თამაში. ... შევეცდები, იქეთ გასწავლოთ ჭეშმარიტი ვნების სიმღერა! თუმც ეს სიმღერა, ისევე, როგორც ყოველივე ჩემს ცხოვრებაში, დაცინვაა სიმძიმის სულისა, – ამ დემონისა, რომელსაც თქვენ ასახიერებთ“ (კლდიაშვილი, 2004 : 22-23). ასულები ამბობენ, რომ სიყვარული დემონი არ არის, რომ ის ღმერთია, მაგრამ ზარატუსტრასთვის ეს არ არის ღმერთი, რადგან ღმერთი მთლიანობაა, ხოლო ეს ამ მთლიანობის მხოლოდ ნაწილია და ჰყვება იგავს სამ ბრმაზე, რომლებიც სპილოს სანახავად წავიდნენ მოედანზე და რომელთაც, ხელის შეხების შემდეგ, სხვადასხვაგვარად აღიქვეს იგი და ზარატუსტრა ამბობს: „დანაწევრებულ ჭეშმარიტებას ვერ აღიქვამ! და, თუ აღიქვამ, ის არ არის ჭეშმარიტება“ (კლდიაშვილი, 2004 : 24). ხოლო ზარატუსტრასთვის არ არსებობს ქალი, რომელთანაც ის შვილის ყოლას ისურვებდა, გარდა ერთისა, და ის ერთი მარადისობაა. ბავშვი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამყაროს ახალი დასაწყისის სიმბოლოა, სულთა ცვალებადობის ნიცმესეული თეორიის მიხედვით, ზეკაცის დაბადების მაუწყებელი, მარადიული წრებრუნვის სიმბოლო, რომელიც არ ჩანს ნაწარმოების ფინალში. ფინალურ ეპიზოდში ზარატუსტრას გვერდით ვხედავთ „მცინარე ლომს“, მიუხედავად იმისა, რომ ლომი უარყოფის, პასიური ნიჰილიზმის სიმბოლოა, ის ზარატუსტრას: „ღვთაებრივი შუადღის“ დადგომას აუწყებს, ისიც ხარობს იმის იმედით, რომ „შვილთა ქვეყანა“ ახლოსაა“ (ირემამე, 2006 : 117-118).

სცენაზე ასულებს მეკობრეები ცვლიან, რომლებიც ზარატუსტრასთან ძღვენით მოვიდნენ, რადგან გაიგეს, რომ არც მას სწამს ღმერთი. ერთ-ერთი მეკობრე ნიცმეს ზარატუსტრას სიტყვების პერიფრაზს აკეთებს თავიდან „მღვდელთათვის“: „აქ მათი რწმენა ბრძანებს: „მუხლის ჩოქით ამოდით კიბით, თქვე ცოდვილნო!“. ჭეშმარიტად, მირჩევნია უსინდისოთა მზერა, ვიდრე მათი სირცხვილისა და დაბრეცილი თვალებისა“ (ნიცმე, 1993 : 72); მეკობრე ამბობს: „მე რომ მკითხო, ასეთ ადამიანებს სულ არ ვენდობი, თვალებატრიალებულნი მუხლებზე რომ დახობავენ და ამტკიცებენ, ღმერთი გვწამსო!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 24). ამაზე ზარატუსტრა უპასუხებს, რომ ტყუილია, თითქოს მას ღმერთი არ სწამდეს, ის მხოლოდ იმას ამბობს, რომ ადამიანებმა მოკლეს ღმერთი. და, რასაც ეძებს, ოქროთი არ იყიდება და

ვერც მახვილის შიში დააჩოქებთ მომავლის შვილებს. მიუხედავად იმისა, რომ ნიცშესეულ ქადაგებაში მეკობრეები არ ჩანან შესაძლოა, გვევარაუდა, რომ ისინი ნიცშეს მეზღვაურებს წარმოადგენენ, მაგრამ, ვფიქრობთ, პიესის მეკობრეებს არაფერი აქვთ მათთან საერთო, გარდა იმისა, რომ ისინიც მამაცნი არიან, თუმცა ნიცშესთან მათ სიმამაცეს სრულიად განსხვავებული და უფრო სიღრმისეული დატვირთვა აქვთ, მათ ზარატუსტრა მეგობრებად მოიხსენიებს, რადგან: „შორით მგზავრობენ და უხიფათოდ ვერა სცხოვრობენ“ (ნიცშე, 1993 : 119), ალბათ, სწორედ ამიტომ და ამ გზით განასხვავა დრამატურგმა ისინი ერთმანეთისაგან. ნიცშე აღნიშნულ ქადაგებაში ამხელს ფარისევლობას, როგორც კლდიაშვილი თავის პიესაში: „ძალაუფლებაც ამ ქვეყანაზე მოჩვენებითია, თქვენი გემივით სისხლის ზღვაში მოცურავე. ჰოდა, ერთ დღესაც ჭეშმარიტების სალ კლდეს შეასკდება და დაიმსხვრევა მაგისტანა ყველა ხომალდი! ღმერთი კი არის, ყოფილა და მუდამ იქნება... წარმავალია დანარჩენი სხვა ყველაფერი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 25); „ხოლო სისხლი ჭეშმარიტების უხამსი მოწამეა; სისხლი სწამლავს უწმინდესს მოძღვრებას და ჰქმნის მას შეშლილობად და გულთა მძულვარებად“ (ნიცშე, 1993 : 73).

მეკობრეებს სცენაზე აყლაყუდა ჯუჯები ცვლიან. ნიცშესთან ჯუჯა მხოლოდ ერთია და ზარატუსტრას ჩვენების სახით ჩნდება ნაწარმოებში, მის შესახებ კი ის მეზღვაურებს მოუთხრობს: სიმალლისაკენ ვილტვოდი, საწინააღმდეგოდ სიმძიმის სულისა, რომელიც ქვევით მექაჩებოდა, შემომჯდომოდა ნახევრად ჯუჯა და ნახევრად თხუნელა და ჩემს ტვინში ტყვია-აზრებს ასხამდა: „ჰე, ზარატუსტრა, შენ ქვაო სიბრძნისა, ქვაო შურდულისა, შენ ვარსკვლავთა მმუსრავო! ძლიერ მაღლით ისვრი შენს თავსა, – ხოლო ყოველი ნასროლი ქვა უნდა ძირს დაეცეს“ (ნიცშე, 1993 : 119). თუ ნიცშე ჯუჯას დემონსა და სიმძიმის სულს უწოდებს, კლდიაშვილთან ისინი სიმძიმის სულის გამოგზავნილები არიან მის საცდუნებლად, ისინი მარადიულ სახელს და პატივს ჰპირდებიან მას, მთავარია, იმ გვირგვინით შეიმკოს თავი, რომელიც სიმძიმის სულმა გამოუგზავნა. ზარატუსტრა კი იწყებს საუბარს დროზე, რაც ნიცშესთან უმნიშვნელოვანესი თემაა და ის მარადისობას უკავშირდება. მასთან არ არსებობს წარსული ან მომავალი, ორივე ერთ წერტილში, აწმყოში, იყრის თავს და, რაც მოხდა, ის უთუოდ მოხდება კვლავ. სწორედ ამიტომ არის საჭირო დაიძლიოს

სინანული იმის გამო, რაც იყო და რის შეცვლაც აღარ შეგვიძლია, ამიტომ უნდა იქცეს, რაც მოხდა, „მე მსურდად“ და ამიტომ უნდა იცხოვროს ადამიანმა ისე, რომ, რასაც აკეთებს, იმისი განმეორება კვლავ სურდეს და არ შერცხვეს ნამოქმედარისა, რადგან ეს ყველაფერი კვლავ განმეორდება: „ესე გრძელი გზა უკან: იგი მთელი მარადისობა გრძელდება. იგი გრძელი გზა წინ – იგი მეორე მარადისობაა. ესე ეწინააღმდეგებიან ურთიერთს, ეს გზები; იგინი ერთმანეთს ეხლებიან: – და აქ, ამ ჭიშკართან, ერთდებიან. სახელი ჭიშკრისა მალლით სწერია: „წუთი“ (ნიცშე, 1993 : 120): „დრო ნიცშესთვის რკალის მსგავსია. აქ ყოველი წინსვლა ამავე დროს უკუსვლაც არის, ყოველი ნაბიჯი მომავლისაკენ წარსულთანაც გვაახლოებს“ (ბუაჩიძე, 2013 : 115). იგივე აზრია გატარებული ზარატუსტრას ჯუჯებთან საუბრისას. მონოლოგის დასასრულს ის თავიდან იშორებს მათ და ამბობს: „მე ხომ დრო მელის!!! ირკალემა საკუთარ თავზე ის ყოველთვის და სამყაროს კვლავ პირვანდელი სიწმინდე და წესრიგი უბრუნდება!!!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 280). სამეცნიერო კრიტიკაში ჯუჯა ზარატუსტრას სახიფათო აჩრდილად მოიაზრება, რომელიც, შესაძლოა: „ზეკაცის ყალბი ინტერპრეტატორი გახდეს“ (ირემაძე, 2006 : 50).

დარბაზიდან ჯუჯების გასვლის შემდეგ შემოდის ზარატუსტრას ჩრდილი, ფართხუნა ჰიტონში ჩაცმული, ზარატუსტრას ნიღაბი უკეთია. ზარატუსტრა გრძნობს მას, მაგრამ არ იმჩნევს, შემდეგ უცებ იჭერს და ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან. ის ამბობს, რომ ძალიან დაღალა ამდენმა ჯაფამ, მაგრამ, რადგან მიზნისკენ სწრაფვა ვერ ეგუება სიზარმაცეს, როგორც ზარატუსტრას ჩრდილს ეკადრებოდა, ისე იღვაწა და მოაგროვა ადამიანები, რომელთაც ზარატუსტრა ელოდა და, რომელნიც მას ეძებდნენ, სწორედ ისინი უნდა იყვნენ „მაღალი ადამიანები“, რომლებმაც უნდა დაამკვიდრონ ახალი ადამიანური ღირებულებები, მაგრამ ისინი ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდში ზარატუსტრას გვერდით აღარ ჩანან. უნდა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად ჩრდილი ნიცშესთან არ არის პერსონიფიცირებული, მას ზარატუსტრა მიწაზე ხაზავს: „ხოლო ვიდრე ესე მჯდომარე იყო კვერთხით ხელში, და მიწაზე თავის ჩრდილს ხაზვიდა და ჩაფიქრებული, – და ჭეშმარიტად! – არა თვისა და თვისი ჩრდილისათვის – უეცრად შეკრთა და იძრწოლა“ (ნიცშე, 1993 : 180) და, როგორც პირველწყაროში, ასევე პიესაში შემოდის გრძნეული-მისანი, რომელიც,

ვფიქრობთ, კიდევ ორი სახის მატარებელია, რადგან, გარდა იმისა, რომ ის ჩრდილთან ერთად შემოდის, ნიცშეს მისთანან არაფერი აქვს საერთო, იქ მისანი „ნიჰილიზმის ბოლო სტადიის გამხმოვანებელია“ (ირემაძე, 2006 : 51), რაც პიესაში არ შეინიშნება. პიესაში ის ჯადოქრისა და სულით პატიოსანი ადამიანის სიტყვებს ახმოვანებს. ამაზე, ვფიქრობთ, უშუალოდ ტექსტშიც არის მინიშნება. სცენაზე შემოსულს ჩრდილი უნებურად ეჯახება ზარატუსტრას და ნიღბები უცვივდება. პირველად გაბრაზებული სახის ნიღბს ირგებს, რომელიც სულით პატიოსანს ანუ მეცნიერს შეეფერება: „ვინც უნდა იყო, სთქვა გათელილმა გაჯავრებულმა, კვლავ მეტდ მიახლოვდები შენი იგავით და არა მხოლოდ ფეხებით!“ (ნიცშე, 1993 : 185); „როგორ გაბედე, რომ დამეჯახე?! ამ მთებსა და კლდე-ღრეში ცოტა უნდა იფრთხილო. რა იცი, ვის შეეყრები!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 29), ხოლო მას შემდეგ, რაც ზარატუსტრას ვინაობას გაიგებს, რადიკალურად იცვლება ჩრდილი ორივე ნაწარმოებში. პიესაში ის გაბრაზებული სახის ნიღბს იხსნის და მიამიტი სახისას იკეთებს: „ჰე, ნეტარება! ჰე სასწაულო! კურთხეულ იყოს დღე, რომელსაც ამ ჭაობს ჩავვარდი! კურთხეულ იყოს ცოცხალთა შორის უკეთესი კოტოში, კურთხეულ იყოს სინდისის დიდი წურბელა ზარატუსტრა!“ (ნიცშე, 1993 : 186). „ოო, ზარატუსტრა, რა კარგია, შენ რომ შეგხვდი! (ხელებს იმტვრევს) ნუთუ ოცნება ამისრულდა?! აჰ, არა, არა, მე საცოდავი შენი ხილვის არა ვარ ღირსი!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 30). აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ის წურბელას ტვინს იკვლევს და ამაზეც არის პიესაში მინიშნება, როდესაც ჩრდილი ეუბნება: „დაბლა მხოხავო, რაში გჭირდება შენ ზარატუსტრა? ან მატლებთან მე რა საქმე მაქვს?! ადამიანებს ვეძებ ცოცხლებს... შენ ცოცხალი ხარ, არარაობავ?“ (კლდიაშვილი, 2004 : 30). ნიცშე თავის „ტრაგედიის დაბადებაში“ კულტურის სამ სახეობაზე საუბრობს: დიონისურზე, ტრაგიკულსა და სოკრატესეულზე. მისი თვალსაზრისით, სოკრატემ უარყო მისტიკა და აღიარა გონება, თეორია, ლოგიკა, რითიც დაუპირისპირდა ხელოვნებას. აქედან გამომდინარე, ის თანამედროვე ცხოვრების შემქმნელია, რომელიც დაფუძნებულია შემეცნებასა და ცოდნაზე, რასაც ნიცშე უარყოფით მოვლენად აღიქვამდა: „მეცნიერების, ცოდნის ეს გაღმერთება, ნიცშეს თანახმად, სამყაროს ერთ-ერთი ძალის, სახელდობრ, აპოლონურის, გაუკუღმართება იყო. ... აპოლონურმა ტენდენციამ ლოგიკური სქემატიზმის სახე

შეიძინა. ამ გაუკუღმართების კვალს, ნიცშეს თანახმად, მთელი თანამედროვე ევროპული კულტურა ატარებს“ (ბუაჩიძე, 2013 : 89). ნიცშეს მეცნიერებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ნათლად ჩანს „ესე იტყოდა ზარატუსტრაშიც“: „არა წმინდა სინდისის გვერდით იზრდებოდა დღემდე ყოველი მეცნიერება! შემუსრეთ, შემუსრეთ, თქვენ მძევნო, ძველი ფიცრები!“ (ნიცშე, 1993 : 153). ამის შემდეგ გრძნეული მლიქვნელი სახის ნიღაბს ირგებს, რითიც ჯადოქარს მიემსგავსება: „სასტიკი ხარ, ბრძენო ზარატუსტრა! სასტიკად იცემები შენი „ჭეშმარიტებებით“, შენი კეტი მაიძულებს ამ ჭეშმარიტების აღსარებას!“ ზარატუსტრა მას მლიქვნელობაში ადანაშაულებს: „ნუ მლიქვნელობ! მიუგო ზარატუსტრამ, კვლავ აღელვებულმა და დაღვრემილმა, შენ დასაბამით კომედიანტო!“ (ნიცშე, 1993 : 190). პიესაში გრძნეული ამბობს: „ბრძენთა-ბრძენო! ნუთუ მკვდარი შეიგრძნობდა ჩემს სიდიადეს?! შენს თვალეში ხომ მუდამ სიბრძნის ცეცხლი ანთია“ (კლდიაშვილი, 2004 : 30), თუმცა პიესაში ზარატუსტრას ჩრდილი ამ სიტყვების შემდეგ სიამაყით ივსება გზას აჩვენებს, სადაც უნდა დაელოდოს. პირველწყაროში კი ზარატუსტრა მას შემდეგ ასწავლის ჯადოქარს გამოქვაბულისკენ მიმავალ გზას, რაც გაიგებს, რომ ის „დიდ ადამიანს“ ეძებს.

გრძნეულის გასვლის შემდეგ სცენაზე მეფეები შემოდინან, რომლებიც ზარატუსტრას ეძებენ და მის ჩრდილს გადააწყდებიან. თავდაპირველად, ზარატუსტრას პოვნის სანაცვლოდ, დასავლეთის მეფე ოქროს ფულს სთავაზობს, მაგრამ, აღმოსავლეთის მეფის აზრით, ის ვერცხლსაც დასჯერდება. საბოლოოდ, გადაწყვეტენ, რომ ლატაკს თუ ოქროს მისცემ, ის გზაზე დაგხვდება და ქისასაც წაგართმევს, ამიტომ, უმჯობესია, ჯერჯერობით თავი შეიკავონ. გაბრაზებული ჩრდილი ფეხს მიწას დაჰკრავს და ამბობს: „აქ თქვენ წინა დგას ზარატუსტრა თავისი სიბრძნით“ (კლდიაშვილი, 2004 : 31). პირველწყაროში მეფეები იმ ტყეში მიდიან, რომელშიც ზარატუსტრას აქვს ბინა, მათ მიატოვეს ყველაფერი, რადგან სიყალბედ მიიჩნიეს და წამოვიდნენ „მაღალი ადამიანის“ აღმოსაჩენად. მეფეთა საუბარს ზარატუსტრა სიამოვნებითა და აღტაცებით უგდებდა ყურს: „რაოდენი სიბრძნე ჰქონიათ მეფეთ! აღტაცებული ვარ“ (ნიცშე, 1993 : 184), რაც, როგორც უკვე დავინახეთ, პიესაში სხვაგვარად არის – მეფეები პატიებას სთხოვენ ზარატუსტრას ჩრდილს და

ისიც ამპარტავნული გულმოწყალებით შეუნდობს მათ და ასწავლის გზას, სადაც მას უნდა დაელოდონ.

შემოდის ნებით ღატაკი, რომელსაც ნიცმესთან მოხალისე მათხოვარი ჰქვია. მან უარყო სიმდიდრე, რადგან შეძულდა ის და თავისი სიმდიდრის ღარიბებისათვის დარიგება გადაწყვიტა, თუმცა მათ არ მიიღეს. ის ვერ პოულობს ადამიანთა შორის ბედნიერებას და ბუნებასთან არჩევს ურთიერთობას. ზარატუსტრა მას მაშინ პოულობს, როცა ის ძროხებს ესაუბრება: „ხოლო ოდეს ზარატუსტრა სულ ახლოს მივიდა, მოესმა გარკვევით ძროხათა შორის ადამიანის ხმა მეტყველებდა; და ჩანდა ყველას მათ თავები მეტყველისაკენ მიებრუნებინათ“ (ნიცმე, 1993 : 200). პიესაში ის ბუჩქებს, ყვავილებსა და ხეებს ესაუბრება და ამბობს, რომ ლექსისთვის, სიმღერისთვის ოცნებებისთვის არის ადამიანი მოვლენილი ამქვეყნად. მას თავისთან იხმობს ზარატუსტრას ჩრდილი და ურჩევს, გაჰყვეს, რადგან „ბოდიას“ ასე სჯობს. ნებით ღატაკი იმ პირობით მიჰყვება, თუ დაარიგებს, უკეთესად როგორ გააგებინოს ბუნების შვილებს მისი სიტყვები. ზარატუსტრას ჩრდილი მასაც აჩვენებს გზას, სადაც უნდა მოიცადოს.

ამის შემდეგ სცენაზე შემოდის კაცი ჩლუნგი სახით, რომელსაც გულზე ჰკიდია პლაკატი წარწერით „ყველა დანარჩენი“. ზარატუსტრას ჩრდილის ყველა კითხვაზე ის ერთსა და იმავეს უპასუხებს: „ყველა დანარჩენი“ (კლდიაშვილი, 2004 : 33). „ვინ ეზიარა ჩემს დიდ სიბრძნეს შენთან ერთად? – ყველ დანარჩენი!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 33) და ამ სიტყვების შემდეგ მწყობრი ნაბიჯებით შემოდიან ჩლუნგი სახეების მქონე, ერთნაირ უნიფორმებში ჩაცმული ადამიანები, რომელთაც იგივე პლაკატები ჰკიდიათ, რომლებიც, ჩვენი აზრით, უკანასკნელ ანუ უმსგავს ადამიანებს განასახიერებენ, რომელიც ბრბოს ენიგმატურ სახედაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ: „ესე დაივიწყეთ მწუხარება და სევდა და ბრბოს მოწყენილობა! ჰე, ვით მწუხარე მეჩვენებიან დღეს ხალხის მასხარანი! ხოლო დღევანდელი დრო ბრბოსაა“ (ნიცმე, 1993 : 219). ერთხელ ზარატუსტრა შევიდა სიკვდილის სამეფოში, სადაც არანაირი ხმა არ ისმოდა და არანაირი სულდგმული არ იყო, გარდა გველებისა, სადაც დაბერებულები სასიკვდილოდ მოდიან და სწორედ აქ ნახა მან უმსგავსი ადამიანი: „ხოლო აქ, გაახილა რა თვალები, ნახა რაღაც გზად მჯდომარე, ადამიანის მსგავსი და

არც თითქოს ადამიანი, რაღაც უთქმელი. და უეცრივ ზარატუსტრა დიდმა სირცხვილმა შეიპყრო, რომ თავის თვალთ ასეთი რამ ნახა“ (ნიცშე, 1993 : 196). „უკანასკნელი ადამიანი კაცთა მოდემის უსაზიზღრესი წარმომადგენელია“ (ირემადე, 2006 : 66).

ამის შემდეგ ჩრდილი მიმართავს ზარატუსტრას: „ნახე, რა საქმე გაგიკეთე, ჩემო პატრონო! ამდენი ხანი ხომ ეძებე?! ჰოდა, შენ კი ტყუილად მოცდი, მაგრამ აი, მე ვიყოჩაღე! თანაც რამდენი მოგიყვანე!!! (კლდიაშვილი, 2004 : 34). უნდა აღინიშნოს, რომ „ესე იტყოდა ზარატუსტრაში“ ყველა ეს ადამიანი ზარატუსტრას ხვდება ტყეში მიმავალს და არა მის ჩრდილს. ჩრდილი თავად ხვდება ზარატუსტრას: „შესდექ! ზარატუსტრა მომიცადე! ეს მე ვარ, ჰე ზარატუსტრა, მე, შენი ჩრდილი!“ (ნიცშე, 1993 : 202). ზარატუსტრას აღარ უნდა არავისთან საუბარი, რადგან დაირღვა მისი მარტოობა და ცდილობს გაექცეს მას, მაგრამ ჩრდილი ფეხდაფეხ მისდევს და იმ გზას ახსენებს, რომელიც ერთად გაიარეს: „შენთან ერთად მოვიარე უშორესი, გაყინული ქვეყნები, ვით მოჩვენებამ ... „სად არის ჩემი სახლი?“ ამასა ვკითხულობ და ვეძებ და ვეძიებდი, ესე ვერა ვპოვე. ჰე მარადო ყველგან, ჰე მარადო არსად, ჰე მარადო ამაოდ“ (ნიცშე, 1993 : 203-204). და მწუხარებით აღვსილმა ზარატუსტრამ მიუგო: „შენი განსაცდელი მცირე არ არის, შენ, თავისუფალო სულო და მგზავრო!“ (ნიცშე, 1993 : 204). ვფიქრობთ, ნათელია, რომ პირველწყაროსა და პიესის ჩრდილები რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ნიცშესთან ჩრდილი თანამგრძობია ზარატუსტრასი, მას ისევე სტკივა, როგორც ზარატუსტრას და არანაირი ქედმაღლობა არ არის მასში, რის საპირიპიროც არის პიესის ჩრდილი, ის ამპარტავანია როგორც შემხვედრი მგზავრების, ასევე ზარატუსტრას წინაშე, ის კმაყოფილია თავისი მიღწევებით. წესით, ჩრდილი ისეთივე უნდა იყოს, როგორც პატრონი, მაგრამ პიესაში ის სახეცვლილია. ის ანარეკლი კი არ არის, როგორც ეს პირველწყაროშია, არამედ – დამახინჯებული სახე, როგორც არის, ზოგადად, ჩრდილის ბუნება.

პიესის ფინალურ ეპიზოდში ზარატუსტრას ვრცელი მონოლოგია. იგი უკმაყოფილოა მის სამყოფელში ამდენი ხალხის თავმოყრით, მისი სიმშვიდის დარღვევით, იმ ადამიანების ხილვით, რომლებიც სრულიად არ ჰგვანან მათ, ვისაც ელოდა: „მე სხვებს ველოდი, ჩემნაირებს – იმათ, ვისთვისაც ძვირფასია ჭეშმარიტება.

თქვენ კი რას ჰგავხართ?! აყოლილხართ ქვენა გრძნობებს და, ალბათ, ისიც კი დაგავიწყდათ, რისთვის მოხვედით, ან რა გინდათ ზარატუსტრასგან. ანკი, იცოდით, რომ საერთოდ?!” (კლდიაშვილი, 2004 : 34-35). ის ამბობს, რომ მხოლოდ სახეებს ხედავს და არა ადამიანებს და სათითაოდ იწყებს იმ ადამიანთა დახასიათებას, რომლებიც ჩრდილმა მიიყვანა მის სამყოფელში: გრძნეული, რომელიც ყველაფრით უკმაყოფილო და მოწუწუნეა, რომელსაც მიზნებიც თავისი შესაფერი აქვს და მათ მისაღწევად უკან არაფერზე დაიხევს. თუ ჩრდილთან შემხვედრი გრძნეული არ ჰგავდა ნიცშეს მისანს, პიესის ზარატუსტრას მიერ დახასიათებული გრძნეული მას მიემსგავსება და ის ნიჰილისტს განასახიერებს: „მისანი - ესაა ადამიანი, რომელსაც ძვალსა და რბილში გაჯდომია ნიჰილიზმი“ (ბუაჩიძე, 2013 : 144). მისანს მოჰყვებიან მეფეები: „ვერ იტანენ სიმართლეს და ჭკვიანურ რჩევებს ... მეხოტბეები უყვართ მხოლოდ ... დაუნდობელ ასპიტებს ზრდიან, რომელთა მსხვერპლნიც ხშირ შემთხვევაში მერე თვითონვე ხდებიან“ (კლდიაშვილი, 2004 : 35). ნიცშესთან მეფეები, როგორც თენგიზ ირემაძე ამბობს, განასახიერებენ ტრადიციულ ჩვეულებათა დამცველებს, რომლებიც ადამიანთა მოთვინიერებას ძალისმიერი მეთოდებით ცდილობენ. შემდეგი მოხალისე მათხოვარია, რომელიც, ერთი შეხედვით, მიაშიტი, წრფელი და უმანკოა, მაგრამ სინამდვილეში აბრეშუმის აბლაბუდას ქსოვს ინტრიგებისთვის. ამის შემდეგ ზარატუსტრა ამბობს, რომ ამ ადამიანებს, ეს უსახური და ერთფეროვანი მასა ურჩევნია და ხელს ნაცრისფერი ბრბოსკენ იშვერს, მიუხედავად იმისა, რომ მათ ვერ იტანს, რადგან: „ეშმაკი ტვინი მარიონეტად გახდის ამათ, თოჯინებივით ათამაშებს თავის ნებაზე“ (კლდიაშვილი, 2004 : 36). დაბოლოს, რჩება ჩრდილი, რომელსაც ზარატუსტრა სინანულით მიმართავს, შენ სულ ისწრაფვი ზარატუსტრად ქცევისკენ და მუდამ მზადავ: „მაგრამ ფორმა აზრი როდია და შენც, ჩემო ჩრდილო, ვერასოდეს ვერ გახდები ზარატუსტრა!...“ (კლდიაშვილი, 2004 : 36). ამის შემდეგ ზარატუსტრა ყოველ მათგანს საკუთარ ადგილს აჩვენებს სახელმწიფოს იერარქიულ საფეხურზე და ამგვარად ალაგებს მათ: მეფეები ყველაზე მაღლა, გრძნეული – მათ ქვევით, ნებით ღატაკი – მათ გვერდზე, ხოლო ბრბო ავსებს უმდაბლეს საფეხურებს. მაგრამ, ზარატუსტრას აზრით, ეს წყობა სხვაგვარი უნდა იყოს: „ბრძენთ უსმენდნენ უნდა მეფენი, ისე მართავდნენ სახელმწიფოს!

სინამდვილეში: მეფეები, იყენებენ რა ჩვენს სიბრძნეს, სათავისოდ ატრიალებენ! ამახინჯებენ, როგორც უნდათ, ჩრდილად აქცევენ!... და ამიტომაც ყველაფერი ყირაზე დგება“ (კლდიაშვილი, 2004 : 37). მეფეები ნებით ლატაკებსაც სათავისოდ იყენებენ. ისინი მეფის სიტყვებს ალამაზებენ და ხალხს მორჩილებისაკენ მოუწოდებენ, ხოლო ხალხი კი, მუდამ მორჩილებას ჩვეული, მუდამ საზარბაზნე ხორცია მათთვის და ამ ყველაფრის უკეთ წარმოსადგენად სცენაზე ირთვება ეკრანი, რომელზეც თანმიმდევრულად გადის შემდეგი კადრები: „რევოლუცია. ხელაწეული ლენინის ფონზე ეკლესიები ინგრევა. მშვიერი ბავშვები. ჰიტლერის გამოსვლები და ებრაელთა საკონცენტრაციო ბანაკი. გამარჯვების პარადი მოსკოვში და სტალინის გარდაცვალებით გამოწვეული ბრბოს ისტერია. სომალელი ბავშვები. ეკოლოგიური კატასტროფები: დახოცილი ცხოველები, დაღვრილი ნავთობი, ჩერნობილი. ტერაქტები: ბაქო, 9 აპრილი, აფხაზეთი, ჩეჩნეთი, ნიუ-იორკის ტერაქტი. დაბოლოს, ატომური აფეთქების ეტაპობრივი კადრები, რომელსაც ფონად ადევს ჯვარცმული ქრისტეს სურთი. ნათდება. ზარატუსტრა მთის წვერზე დგას“ (კლდიაშვილი, 2004 : 39). იგი ამბობს, რაც კაცობრიობას თავი ახსოვს, ღმერთს კლავს, მაგრამ მისი მოკვლა არავის შეუძლია, ის არის ჩვენში და მე ვეძებ მას და ჩემს შვილებს, რომლებიც ჩემთან ერთად ივლიან და ეს გზა მათ შიგნით არსებობს: „გარე გზებზე, სივრცის გზებზე – სხეული მიდის, დროის გზაზე კი სული დგება... ამიტომაც, მომავალში გადასასვლელი ეს გზა მჭირდება. ამ გზის კარები ქმედებაა... დროში ქმედება! ... მინდა გაიხსნას დროის კარები!!!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 38). ქრება შუქი, ისმის ქარიშხლის ხმა, მთის წვერზე ეშვება დედამიწის ნახევარსფერო, რომელზედაც კავკასიაა გამოხატული და რომლიდანაც პროექტორის მძლავრ შუქთან ერთად მომავლის ადამიანი შემოდის: „ცოტაც კიდევ და ამ სიბნელეს სინათლე შეცვლის“ (კლდიაშვილი, 2004 : 39), ყველა გადარჩება, ვინც საკუთარი თავისა და ღმერთის წინაშე არის მართალი და „მათი ერთობით ამ ნანგრევებზე აიგება ღმერთის ქალაქი!“ (კლდიაშვილი, 2004 : 39). იგი განაგრძობს სვლას და ამ იმპულსით პროვოცირებულ მომავლის რჩეულთა ხმა გაისმის დარბაზის სხვადასხვა ადგილიდან:

„ს იბრძნის, სიმართლის დრო მოდის!

ა დმოცენდება ძველში ახალი!

ქ აოსი სიმშვიდით მოწესრიგდება!

ა ხალი ეპოქა გვიახლოვდება!

რ იტმი დროისა იცვლება, ჩქარდება!

თ ავისუფალი სული ცოცხლდება!

ვ იბრძოლოთ, ვეძიოთ, ყველამ ვისურვოთ!

ე რთის მრავალში შემობრძანება!

ლ ალად ვიაროთ მომავლის გზაზე!

ო ცნების ქალაქს ავაგებთ, გვჯერა!“

და ისინი მორიგეობით უერთდებიან მომავლის რჩეულს და მიდიან ფოიესაკენ. მუსიკა, რომელიც დარბაზში ჟღერს, კლებულობს და ფოიედან ისმის. თუ ზემოთ მოყვანილ ციტატას დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ფრაზების პირველი ასოებით იწერება სიტყვა „საქართველო“. დრამატურგის ჩანაფიქრით, ზეკაცი, ანუ სამყაროს მხსნელი საქართველოში უნდა იშვას. მიუხედავად იმისა, რომ „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ ბოლო, მეოთხე თავი ოპტიმიზმით არ გამოირჩევა და ზარატუსტრას შემართება ზეკაცის ძიებისა შესუსტებულია – იგი ერთგვარი უიმედობით არის განმსჭვალული, ის არ წყვეტს თავისი მიზნისკენ სწრაფვას, რაც ნათლად ჩანს ნაწარმოების ფინალურ ეპიზოდში და უკანასკნელი მონაკვეთი დასათაურებულია, როგორც „სასწაული“. უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ პირველწყაროსა და პიესის გამოქვაბულის სცენის ფინალი საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ნიცშესთან ზარატუსტრა ბრაზით და სიყვარულით აღვსილი ტოვებს თანამეინახეებს და გარეთ გადის. მალე გამოქვაბულში ხმაური მიწყდება და ზარატუსტრა ინტერესდება, თუ რამ გამოიწვია ეს. შედის და ხედავს, რომ ყოველ მათგანს სალოცავ კერპად ვირი გაუხდია. ამის გამო მოხუცი პაპი ზარატუსტრას ბოდიშს უხდის (მოხუცი პაპი, ანუ უსამსახუროდ დარჩენილი პიესაში არ გვხვდება): „ჩემი მოხუცი გული ხტის და

ფართხალებს, რათა ქვეყანას ჰყავდეს რაიმე სალოცავად. შეუძლებელია ესე, ჰე ზარატუსტრა, მოხუც მორწმუნე პაპის გულს!“ (ნიცშე, 1993 : 233). აღშფოთებული ზარატუსტრა მოუწოდებს მათ, რომ დატოვონ მისი გამოქვაბული: „ზარატუსტრა „მაღალ ადამიანებს“ მერყეობაში, სწორი გზიდან აცდენაში სდებს ბრალს; მათ ბოლომდე ვერ ირწმუნეს ზეკაცის მოძღვრება („ჯანსაღი მომავალი“) და ამიტომაც სახედარს აღუვლინეს ლოცვა-ვედრება. საკუთარ დანაშაულად კი ის მიაჩნია, რომ სიბრალული ჰქონდა ამ „წარჩინებული ადამიანების“ მიმართ, გრძნობა, რომლის დაგმობასაც განუწყვეტლივ ქადაგებდა“ (ირემადე, 2006 : 116). მიუხედავად ამისა, პიესის ფინალი ისევე, როგორც „ესე იტყოდა ზარატუსტრას“ დასასრული ოპტიმიზმის საფუძველს იძლევა. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ნაწარმოების ბოლოს ნიცშეს ზარატუსტრასთან ჩანს ლომი, რომელიც წინამორბედა ბავშვისა, რომელიც, თავის მხრივ, ხიდია ზეკაცთან მისასვლელი და ზარატუსტრა ბედნიერია: „ესე ჩემი დილაა, ჩემი დღე ამოდის, აღსდექ აწ, აღსდექ, შენ დიდო შუადღე! ესე იტყოდა ზარატუსტრა და მიატოვა თავისი გამოქვაბული, მხურვალემ და ძლიერმა, ვით დილის მზემ, შავი მთებით რომ მოდის“ (ნიცშე, 1993 : 243). ვფიქრობთ, პიესაში გამოცხადებული მომავლის რჩეულნი ის შვილები არიან, რომელთაც ელის ზარატუსტრა და, აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, ამგვარი ფინალი პირველწყაროს ლოგიკურ გაგრძელებად მივიჩნიოთ.

ყურადღება მინდა გავამახვილო როგორც ნიცშეს ნაწარმოების, ასევე პიესის სათაურზე. „ესე იტყოდა ზარატუსტრა - წიგნი ყველასთვის და არავისთვის“, ვფიქრობთ, ქვესაუთარი მინიშნებაა იმაზე, რასაც თავად ნიცშე ამბობდა: „ეს წიგნი სრულიად თავისთვის არსებობს“ (ირემადე, 2006 : 38). ეს არის წიგნი ერთდროულად ყველასთვის და, ამავე დროს, არავისთვის. ხომ არ იგულისხმება ისიც, რომ წაკითხვით, შეიძლება ყველამ წაიკითხოს, მაგრამ რეალურად მის შეცნობას ვერავინ შეძლებს?! ფაქტი ერთია, რომ აქ იმდენი შრე, მეტაფორა და ალეგორიული სახეა, რომ მისი ამომწურავად გაგება, ვფიქრობთ, შეუძლებელია და ამას ის კრიტიკული ლიტერატურაც მოწმობს, რომელიც მასზე დაწერილა. მაგრამ, ცხადია, რომ ნიცშემ თავისი მკითხველები ფენებად და კასტებად არ დაყო – ზარატუსტრა ქადაგებს ყველასთვის, ვინც მას გაუგებს და გაჰყვება და მათთვისაც, ვისაც მისი არ ესმის,

რადგან შესაძლოა, დადგეს დრო, როცა მისი ამოცნობა გახდება შესაძლებელი. რაც შეეხება პიესის სათაურს – „ზარატუსტრას ჟამი“ – შესაძლოა პიესის სათაურმა შეცდომაში შეგვიყვანოს და გვაფიქრებინოს, რომ ეს ჟამი ზარატუსტრას ქადაგების ჟამია, მაგრამ, ორივე ნაწარმოებზე დაყრდნობით, შესაძლოა ვთქვათ, რომ ეს მცდარი შეხედულება იქნება. ნიცშე ამ ჟამზე არაერთგზის ამახვილებს ყურადღებას: „მაგრამ რად ჰყვიროდა მოჩვენება: „დროა! კარგა ხანია დროა!“ განა რისთვის არის ეს – კარგა ხანია დროა?“ (ნიცშე, 1993 : 104); „გესმის? გესმის? ჰე ზარატუსტრა? შეჰყვირა მისანმა, შენდამია ეს ყვირილი, შენ გიხმობს: მოვედინ, მოვედინ, დროა, დიდი ხანია დროა!“ (ნიცშე, 1993 : 181); „ჟამი ახლოვდება: ჰე ადამიანო, შენ მაღალო ადამიანო, გაფრთხილდი! ეს სიტყვა მახვილი ყურისათვის არის“ (ნიცშე, 1993 : 227). ჩამოთვლილი მაგალითების მიხედვით, ჟამის დადგომას წინასწარმეტყველებენ როგორც თავად ზარატუსტრა, ასევე სხვა პერსონაჟები. და, მიუხედავად იმისა, რომ ზეკაცი არ ჩანს, არც არქექტიპსა და არც პიესაში მისი მოსვლის ჟამი მაინც მოახლოებულია, ანუ ხსნა ახლოს არის, თუ ნაწარმოებთა ფინალურ ეპიზოდს გავითვალისწინებთ: „ხსნა“ ნიცშესთვის ნიშნავს სწრაფვას, გარჯას, ქმედებას თვითდამკვიდრების, თვითგადარჩენისა და სხვათა გადარჩენისათვის, ნებისა და სურვილის მეშვეობით მიზნის მიღწევასა და ადამიანთათვის მარადიული სიხარულის მოტანას. ბედნიერების მაძიებელი ზარატუსტრა, რომლის „ჟამიც მოწეულ არს“, მოწაფეთ თავის სიმღერას ასწავლის და მოელის თავის დილას“ (გაგნიძე, 2007 : 68) – „უკეთუ ჩემი ალფა და ომეგაა, რათა ყოველი მძიმე მსუბუქი იქმნეს, ყოველი სხეული – მროკავად, ყოველი სული – ფრინველად: და ჭეშმარიტად, ესეა ჩემი ალფა და ომეგა!“ (ნიცშე, 1993 : 176). ასე რომ, ვფიქრობთ, ცხადია პიესისა და მისი პირველწყაროს იდეური თანხვედრა.

1. 5. განწირულობის მარადიული ტრაგედია (შექსპირის „მეფე ლირი“ და ოთარ ბალათურის „მეფე ლირი თავშესაფარში“)

მიუხედავად იმისა, რომ კლასიკური ლიტერატურა უშრეტო წყაროა საიმისოდ, მასში არსებული არაერთი მანამდე დახურული კარი შეაღო და საკუთარი მსოფლმხედველობრივი გასაღები მოარგო მას, ძალზე რთულია ახალი და შენამდე შეუმჩნეველი, თუნდაც მცირე დეტალები, აღმოაჩინო უილიამ შექსპირის შემოქმედებაში. მისი შემოქმედება ინტერესისა და ინსპირაციის მუდმივი საგანია მწერლებისათვის, კინოსა თუ თეატრის რეჟისორებისა და კრიტიკოსთათვის: „შექსპირი მსოფლიო ისტორიაში ყველაზე ხშირად თარგმნილი ავტორია“ (ბერძენიშვილი, 2016 : 57), მისი პიესების მიხედვით შექმნილი კინომატოგრაფიის ნიმუშები ათასს აღემატება და ვერავინ დათვლის მათი გასცენიურების რაოდენობას. ჩვენში შექსპირის თარგმნის „აუცილებლობა“ თეატრის გააქტიურებას მოჰყვა, თუმცა, როგორც ლევან ბერძენიშვილი ამბობს, თავდაპირველი ვარიანტები დედნის მიხედვით არ ითარგმნებოდა და, ამდენად, არ ჰქონდა მაღალი ლიტერატურული ღირებულება. საქართველოში პირველად მისი დედნიდან თარგმნა დაიწყო ივანე მაჩაბელმა და ილია ჭავჭავაძემ („მეფე ლირი“).

სოკრატემ მეტად რთული მისია დააკისრა თავისი დროის დრამატურგებს. მისი აზრით, კარგ დრამატურგს თანაბრად უნდა შესძლებოდა როგორც კომედიების, ასევე ტრაგედიების წერა: „პირობითად რომ ვთქვათ, პირველი – ძველი ბერძნული ტრაგედია – ზღაპრული და მითოსური, მაგრამ, ამავე დროს, დამაჯერებელია; ხოლო მეორე, ძველი ატიკური კომედია, სრულიად ლოგიკური, მაგრამ, ამავე დროს, დაუჯერებელია. ერთი შეხედვით, ამ ორი სამყაროს გაერთიანება შეუძლებელია. ... სწორედ ეს შეუძლებელი ამოცანა ამოხსნა შექსპირმა. შექსპირამდე ვერავინ შეძლო ამის გაკეთება, ვერც შექსპირის შემდეგ შეძლო ვინმემ ამის ღირსეულად და სრულყოფილად გამეორება“ (ბერძენიშვილი, 2016 : 59).

ნაშრომის მიზანი, რა თქმა უნდა, არ არის ინგლისელი დრამატურგის ტრაგედიათა განხილვა, თუმცა არც უამისობა გამოვა. აქ წარმოდგენილი პიესები

(„მეფე ლირი“, „რომეო და ჯულიეტა“, ჰამლეტ დანიის პრინცი“), გახდა ქართველ დრამატურგთა შთაგონების წყარო (ამ მხრივ, ისინი გამოკლისს არ წარმოადგენენ, შექსპირმა არაერთი მსოფლიო დონის მწერალი შთააგონა და არაერთ ნაწარმოებში აირეკლა მისი შემოქმედება) ჩვენი კვლევის ობიექტად.

ერთი შეხედვით, ადამიანები ბედნიერებისკენ მიისწრაფვიან, მაგრამ, თუ ცხოვრებას დავაკვირდებით, ისინი „ტანჯვისთვის მზაობაში“ მეტად არიან, ვიდრე ლხენისთვის. შესაძლოა, ეს ბედნიერების დაკარგვის შიშით იყოს გამოწვეული, რომელიც, თითქოს, გაიძულებს გაჭირვებას თავი მოუდრიკო და აღარ იბრძოლო, რადგან გამარჯვების შემთხვევაშიც კი მისი შენარჩუნება საეჭვოა. არ არის გამორიცხული, რომ სწორედ ამან განაპირობა ტრაგედიის შექმნა. არისტოტელეს თვალსაზრისით: „ტრაგედიისაგან არ უნდა ველოდეთ ყოველგვარ სიამოვნებას, არამედ – მხოლოდ იმისთვის ნიშანდობლივს. რადგან პოეტმა ტრაგედიაში სიამოვნება უნდა მოგვანიჭოს თანაგრძნობისა და შიშის მიბადვის საშუალებით“ (გორდეზიანი, 2002 : 308). რას ნიშნავს „ტრაგედიით მიღებული სიამოვნება“? ვფიქრობთ, სიამოვნებას იმით კი არ იღებ, რომ შენ ხდები თანამგრძნობი და მასთან ერთად გეშინია, არამედ, პირიქით, ის ხდება შენი თანაზიარი ტრაგედიაში, შენ მასში საკუთარ თავს ხედავ, შესაძლო მომავალს, უკვე დამდგარ აწმყოს თუ განვლილ სატანჯველს და, საბოლოოდ, ეს, როგორც ნიცშე ამბობს, მაინც ერთ წერტილში იყრის თავს – აწმყოში. როგორ შეიძლება ამ განცდამ მოგვანიჭოს სიამოვნება ან განწმენდა: „ძლიერი ტანჯვის დათმენა ძველთაგანვე ყოველდღიური ემპირიული ცოდნით მიღწეულ ჭეშმარიტებაზე გაცილებით უფრო დიდ ჭეშმარიტებასთან მისვლის გზად ითვლებოდა“ (გორდეზიანი, 2002 : 309). აქედან გამომდინარე, ჩვენი აზრით, ეს განწმენდის გზა სხვა არაფერია, თუ არა საკუთარი თავის შეცნობის პროცესი და სწორედ ამიტომ, ქვეცნობიერად, მიილტვის ადამიანი ტანჯვისაკენ, რასაც, თავის მხრივ, ტრაგედია შობს. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია დადგეს ეპოქა, რომელსაც ტრაგიკული თემები აღარ დააინტერესებს და გულგრილად აუვლის გვერდს. ამბავი კი, რომელიც მეფე ლირს დაატყდა თავს, მეტად საცნაური, სომპტომატურია ჩვენი ეპოქისათვის.

„ტანჯვა მით უფრო დიდია, რაც უფრო ძრწოლისმომგვრელია თავისი მოულოდნელობით და მოვლენათა ბუნებრივ მიმდინარეობასთან შეუთავსებლობით. იგი აღიქმება არა როგორც რომელიღაც კონკრეტული პირის, არამედ, საერთოდ, ადამიანის თავს დატეხილი უბედურება“ (გორდეზიანი, 2002 : 309). სწორედ ამ კონკრეტული ერთის მაგალითზე განზოგადებულ თავსდატეხილ უბედურებას აღწერს ოთარ ბაღათურია პიესაში „მეფე ლირი თავშესაფარში“.

ვიდრე უშუალოდ პიესის განხილვაზე გადავიდოდე, რადგან ტრაგედია ნაკლებად იძლევა შედარებითი ანალიზის საშუალებას, მინდა მოკლედ შევხილავ შექსპირის „მეფე ლირის“ ძირითად, ჩვენთვის ნიშანდობლივ, პრობლემებს.

„პიესის მთელი განწყობილება, მისი საერთო ჟღერადობა იმდენად ჭეშმარიტად ტრაგიკული, მძიმე და პირქუშია, რომ, ერთი ძველი შექსპიროლოგის მოსწრებული თქმისა არ იყოს, „თითქოს შექსპირს ეს ტრაგედია უკუნეთ ღამეში დაეწეროს, როცა ცას პირი საზარლად ჰქონდა შეკრული და ჭექა-ქუხილი თვით პიესაშივე აღწერილი სიძლიერით ბობოქრობდა ცოდვილ მიწაზე“ (ყიასაშვილი, 1968 : 103). მოხუცი მეფე ლირი აპირებს თავის სამ ქალიშვილს სამეფო თანაბრად გაუნაწილოს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს კეთილშობილური და სამართლიანი გადაწყვეტილება არანაირად უნდა გახდეს შემდგომი ტრაგედიის მიზეზი. რა თქმა უნდა, ეს მხატვრული ნაწარმოებია და იმის განხილვას, რომ ეს ნაბიჯი, ჩვენი აზრით, პოლიტიკური თვალსაზრისით, მცდარი გადაწყვეტილება იყო, აქ არ შევუდგებით. მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ ქვეყნის კეთილდღეობისათვის დაუნაწევრებელი სამეფო ძალიან მნიშვნელოვანია და ამის დასადასტურებლად, თუნდაც ჩვენი ქვეყნის ისტორიიდან, არაერთი მაგალითის მოხმობა არის შესაძლებელი, გაუმართლებლად მიგვაჩნია და, ვფიქრობთ, თუ ამ ტრაგედიას სათავეს მოვუჩხრეკთ, მის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად ესეც შეიძლება განვიხილოთ. უშუალოდ ლირის ტრაგედია კი მას შემდეგ იწყება, რაც კორდელია, მეფის უსაყვარლესი ქალიშვილი, მამისთვის საამებელი სიტყვების ნაცვლად განაცხადებს, რომ: „მე თქვენ მიყვარხართ ისე, როგორც მე ეგ ვალად მდევს, / მასზედ არც მეტად, ხელმწიფეო, და არცა ნაკლებ“ (შექსპირი, 2004 : 11) რეალურად ამაში არაფერია ტრაგიკული და სრულიად ბუნებრივია, მაგრამ იმ ფონზე, რასაც რეგანა:

„უთქვენოდ არ მწამს სიხარულნი ამა სოფლისა, / არ მწამს ყველა ის, რაც კი გრძნობას განატკბილებდეს“ (შექსპირი, 2004 : 10) და გონერია: „ბატონო ჩემო! მე მიყვარხართ ესდენ ძლიერად, / რომ კაცთა ენას არა ძალუმს გამოთქმა მისი“ (შექსპირი, 2004 : 9) ამბობენ, ერთობ მშრალად და გულცივად ჟღერს, რაც მეფის უკიდურეს გულისწრომას იწვევს: „განგდებულ იქმენ საუკუნოდ ჩემის გულიდგან!“ (შექსპირი, 2004 : 11), ეუბნება ის კორდელიას. სწორედ ამას მოჰყვა ლირის ფსიქიური აშლილობა, რასაც კიდევ მეტად აღრმავებს რეგანასა და გონერიას მხრიდან მისი თავიდან მოშორება და უარყოფა: „ეს იყო უმწვავესი სულიერი ტკივილი, რომელიც ნორმალურის ფარგლებს გასცდა და ფსიქოლოგიურად რომ ვთქვათ, შეშლილობაში, სიგიჟეში გადავიდა. შექსპირის შორსგამჭვრეტმა გენიამ ამ სიგიჟეს ერთადერთი დასაშვები გამოსახულება მისცა: ლირი არ წარმოგვიდგინა ჭკუანაკლულად. ტრაგედიის დამთავრებამდე იგი რჩება შეუბღალავი ინტელექტით, და მთელი მისი სიგიჟე იფარგლება მხოლოდ მისი სულიერი სამყაროს აფექტური სფეროთი“ (პონდოვეი, 1960 : 54). მამის სულიერ ჯანმრთელობაზე კი მეფის მიერ განდევნილი კორდელია ღელავს და აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს გრაფი კენტი, მეფის მასხარა, და გრაფი გლოსტერი, რომლებიც მისი ერთგულნი არიან და ყოველნაირად ცდილობენ მის დახმარებას – ეს იქნება მისი გამოფხიზლება – სიმართლისთვის თვალის გასწორება თუ მის ჯანმრთელობასა და უსაფრთხოებაზე ზრუნვა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში ტრაგედია მხოლოდ ლირის თავს არ დატრიალებულა (გლოსტერიც შვილის მხრიდან დაგებული მახის მსხვერპლი ხდება), ის მაინც ცენტრალური ფიგურაა და ეს სათაურიდანაც ნათელია. ლირის ტრაგედია შვილების მიმართ მისმა უპირობო ნდობამ განაპირობა ისევე, როგორც გლოსტერისა. ამან მასში შინაგანი მსხვერვა გამოიწვია, ამ თავზარდემცემმა ამბავმა მას გონება სრულიად აურია, მისი ფრაზები, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ კონტექსტიდან ამოვარდნილია, მაგრამ ეს ნამდვილად არ არის ასე. ისინი არსებულ მდგომარეობასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული და მისი სულიერი ტკივილების გამოძახილია: „ლირის ამ გონებადაბნეულობაში ერთმანეთშია არეული დიდი სიბრძნეცა და სისულელეც! ამას ჰქვია სიბრძნე გიჟისა!“ (ბლოკი, 1984 : 41). ტრაგედიას იმიტომ არ ჰქვია ტრაგედია, რომ მასში მთავარი გმირი კვდება, რადგან სრულიად შესაძლებელია ტექსტი გმირის

სიკვდილით არც დასრულდეს. ლირის შემთხვევაში, ანტაგონისტის ტრაგედია ის გზაა, რომელიც მან სიკვდილამდე გაიარა – შეცნობა საკუთარი ნაბიჯების მცდარობისა და აბსურდულობის როგორც სამეფოს დანაწევრების, ისე სამეფოდან კორდელიას განდევნისა. ყველაზე რთული კი საკუთარი შეცდომების გაცნობიერება და აღიარებაა, რამაც შესაძლოა მიიყვანოს კიდევ ადამიანი შეშლილობამდე, ვიდრე ყოველივე არ დალაგდება მის გონებაში. ტანჯვის ბოლო წვეთი კი კორდელიას სიკვდილი იყო, იმედის ბოლო ძაფი, რომლის გაწყვეტასაც უპირობოდ უნდა მოჰყოლოდა მისი სიკვდილი: „ოთხფეხი ძაღლი, ცხენი, თაგვი უნდა ცოცხლობდეს / და შენ კი!.. შენ კი!.. ერთხელ მაინც კიდევ ხმა გამე!... / შვილო, წამიხველ?! თავის დღეში აღარ მომიხვალ?! / აღარ მომიხვალ!.. აღარ... აღარ... აღარ... აღარა!...!“ (შექსპირი, 2004 : 143). ვფიქრობთ, ეს მცირე წანამძღვარი ნათელს მოჰფენს ტკივილებს, თავშესაფარში მცხოვრები პერსონაჟებისა.

„პიესა თავისი შინაარსითა და ხასიათით ფსიქოლოგიურად მართალი თეატრის ფუნდამენტურ პრინციპებს ეყრდნობა. ავტორი ზედმიწევნით რეალისტურ ფერებში ხატავს მიუსაფარ მოხუცთა ტრაგიკულ ცხოვრებას და უიმედო პერსპექტივას“ (აბულაძე, 2015-2016 : 149). თავშესაფარი თბილისის ერთ-ერთ შენობაშია, რომლის გაყიდვითაც, როგორც ირკვევა, დაინტერესებულია ხელისუფლება, მათი აზრით, ამხელა შენობა ქალაქში რამდენიმე მოხუცის გამო არ უნდა ცდებოდეს, ამიტომ, როგორც ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს, აპირებენ იქ კაბარე და ეროტიკული თეატრი გახსნან. ამავდროულად, შენობის მმართველი, შაკო, პერიოდულად აქირავებს მას სხვადასხვა დანიშნულებით.

პიესა ორმოქმედებიანია. პირველი მოქმედების დასაწყისში სცენაზე ჩანს პერანგისამარა ქალი, დოდო, რომლის ასაკსაც დაზუსტებით ვერ იტყვი, შეიძლება იყოს 60-ის ან სულაც 47-ის. მას ვერ გადაუწყვეტია, როგორ მოიქცეს: „დარეკოს სადმე, წიგნი წაიკითხოს, დაიძინოს თუ თავი ჩამოხრჩოს – ამ უკანასკნელზე, მგონი, სერიოზულად ფიქრობს, ხელში თოკი უჭირავს, ყულფს აკეთებს“ (ბაღათურია, 2013 : 88). დგას სარკის წინ და ჩამოხრჩობილი ადამიანის იმიტაციას აკეთებს, წარმოდგენაში არ მოსწონს საკუთარი ჩამოხრჩვალის თავი, დროებით გადადებს თოკს. ამ დროს რეკავს ტელეფონი. საუბრისას ირკვევა, რომ ამ ქალის ცხოვრებაში

არსებობდა მამაკაცი, სანდრო, როგორც შემდეგ გამოჩნდება, დოდოს ყოფილი ქმარი, რომელმაც ის მიატოვა. ჰყავს შვილები და იტყუება, რომ ისინი ახლაც მის გვერდით არიან, რეალურად, მათ ფოტოებს შეჰყურებს, რომლებიც მაგიდაზე აწყვია. ირკვევა ისიც, რომ დოდო თეატრში მუშაობდა და, ვიდრე გამოუშვებდნენ, თავად მიატოვა სამსახური. მეგობარი სთავაზობს, რომ მოხუცთა თავშესაფარში წავიდეს და იქ დადგას საოცნებო „მეფე ლირი“: „აუ, შენ რა კარგად ხარ... მოხუცთა თავშესაფარში „მეფე ლირი“ დავდგა? (იცინის) ვის რაში სჭირდება...კი, როგორ არა, აქტუალურია, შექსპირია, ბოლოს და ბოლოს, მინდოდა, როგორ არა, თეატრში მინდოდა, თავშესაფარში კი არა“ (ბადათურია, 2013 : 88). ემშვიდობება მეგობარს, წერს მოკლე წერილს, თოკსაც „იხდენს“ და ამ დროს, ჭეჭა-ქუხილთან ერთად, ისმის ბავშვის ხმა, რომელიც არ ჩანს, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ ის მისი შინაგანი ხმაა. იგი ეკითხება, თუ რატომ მოუნდა თავის მოკვლა, ხომ არ უნდა, რომ ჯოჯოხეთში მოხვდეს, რატომ არ მოსწონს აქაურობა, რომელიც ძალიან ლამაზია ზევიდან და მოუწოდებს, რომ თავშესაფარში წავიდეს. ქალს ეუხერხულება: „მოდით ახლა და დაუწყეთ ხვეწნა – გთხოვთ მიმიღოთ, ქმარი გამექცა, შვილებმა მიმატოვეს“ (ბადათურია, 2013 : 89). რაზეც ბავშვის ხმა პასუხობს, რომ ამ უხერხულობას ააცილებს, რომ ის უკვე სამი თვეა იქ არის და მართლაც მოქმედება თავშესაფარში გრძელდება. თავდაპირველად, დოდო ფიქრობს, რომ ეს სიზმარია, მაგრამ მალევე დარწმუნდება, რომ ის რეალურად იმყოფება თავშესაფარში და უკვე რეპეტიციებსაც ატარებს – „მეფე ლირს“ დგამს მთელი მონდომებით „ბომბი“ უნდა გამოვიდეს: „წარმოდგენა არა გაქვს, რა მოხდება...ეს იქნება კვილი... ბომბი!... საზოგადოება გამოფხიზლდება, მიხვდება, რომ ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება, არ შეიძლება თვალდახუჭულმა იცხოვრო“ (ბადათურია, 2013 : 101). მსახიობები, რა თქმა უნდა, მოხუცები არიან. კაკო და ვანიკო ერთმანეთს ეცილებიან ლირის როლში. თუ კაკო არ არის, ამით სარგებლობს ვანიკო და ლირის რეპლიკებს დაბეჯითებით იმეორებს, ფაქტია, რომ ის ლირში საკუთარ თავს ხედავს: „სამად რომ ყოფ სამეფოს, ვერ გავიგე რა... სულელია ეს ლირი? ყველაფერს რო აძლევ შე, ვირიშვილო? შენთვის არაფერი არ უნდა დაიტოვო? არა და თუ სულელია, მეფე როგორ გახდა, თუმცა რა, რამდენი სულელია რო... მე რა, ეგრე არ ვქენი, რაც მქონდა, ხო დავურიგე ვირიშვილებს“ (ბადათურია, 2013 : 97). გოგიც

თავშესაფარში ცხოვრობს. ის, ძირითადად, მოხუცთა თავშესაფრის მმართველის, შაკოს, მითითებებს ასრულებს, ჩანს, რომ სულაც არ არის ამით კმაყოფილი, მაგრამ ურჩევნია, ის მოიმაღლიეროს, ვიდრე დანარჩენების მხარე დაიჭიროს, როცა ამისი საჭიროება დგება. ის, ამბობს, რომ ბუღალტერი იყო, მაგრამ ეს არ შეეფერება სინამდვილეს. მას წუთიერი ჩაძინებისასაც კომმარული სიზმრები აწუხებს: „(შეშინებულს გამოელვინა) ააა!... არა!... არ მინდა!... რა გინდათ ჩემგან, რა!... მე რა შუაში ვარ... მე ვინ მეკითხებოდა...“ (ბალათურია, 2013 : 95), ამასთანავე ყურადსაღებია ერთი მომენტი, როდესაც რუსიკო, ერთ-ერთი ბინადარი, მას სახეზე აკვირდება, ვორკუტაში ერთი ზედამხედველის სახეს ახსენებს. ვორკუტაში მის ქმარს ფორმალინი გადაასხეს, თუ დახვრიტეს, ვერ იხსენებს და ეკითხება, მან ხომ არ იცის, რა უყვეს მის ქმარს. დაბნეული და დამფრთხალი გოგი პასუხობს: „მე? საიდან უნდა ვიცოდე, არ ვიცი!... არაფერი არ ვიცი!... ვორკუტა თვალთაც არ მინახავს“ (ბალათურია, 2013 : 109). ასევე არაერთხელ ამბობს ფრაზას: „უნდა გაგიხვრიტოს კაცმა კეფა“ (ბალათურია, 2013 : 112), ასე რომ, ვფიქრობთ, ცხადია ის ბუღალტერი კი არა, საბჭოთა ძალოვანი სტრუქტურის წარმომადგენელია და მიუხედავად იმისა, უნდა მას ეს თუ არა, უპირობო მორჩილება, როგორც ტოტალიტარული რეჟიმის ტიპურ მსხვერპლს ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი. კიდევ ერთი პერსონაჟია არკადი, რომელიც რუსია და, როგორც ყველა დანარჩენი, კომუნისტური ეპოქის პირმშოა, ამიტომ მასში სიტყვა „დემოკრატია“ მხოლოდ ირონიას იწვევს. მასაც სურს როლი სპექტაკლში, მაგრამ ვერ იღებს, რადგან ქართული არ იცის და, როგორც თავად ამბობს, რუსულიც დაავიწყდა. ძირითადად, რუსულ-ქართულად მეტყველებს.

როგორც ჩანს, აქ მყოფი ყველა გმირი შვილებისაგან, შესაძლოა შვილიშვილებისგანაც, მოძულეებულია, ისინი ზედმეტნი არიან მათთვის. ეს არ ნიშნავს, რომ ყოველი მათგანი თავად მიიყვანეს მოხუცთა თავშესაფარში, მაგრამ ამას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. მაგალითად, ანიკო თავისი ნებით წამოვიდა სახლიდან და ხშირად რეკავს ოჯახში, მაგრამ ხმას არ იღებს. რძალს ჰგონია, ის ქალია, რომელსაც მისი ოჯახის დანგრევა უნდა, მაგრამ შვილი ხვდება, რომ ეს დედაა: „ვაიმე!.. დედა, შენა ხარ? დეე... თუ შენა ხარ, ხმა ამოიღე, რა?.. დეე... როგორმე გამაგებინე, რომ შენა ხარ, ყურმილზე დააკაკუნე. დედა, სადა ხარ, სად დაიკარგე

(ანიკო ყურმილის დადებას აპირებს), დე, არ დაკიდო რა?! 8 თვეა გეძებთ, რა გაწყენინეთ ასეთი? შეიძლება ასე?.. ბავშვები მეკითხებიან – მოკვდაო? რა ვუთხრა, რა ვუპასუხო? დე, ერთი სიტყვა მაინც მითხარი, ერთი სიტყვა, დეე!...“ (ბალათურია, 2013 : 108). ამ პერსონაჟის სახე ძალაუზნებურად მოგვაგონებს თავსაფრიან დედაკაცს, რომელმაც ქვროვობაში წვალებით გამოზრდილი შვილისაგან ველარ აიტანა უმადურობის უკიდურესი გამოვლინება: „რა, დედა, შეგენანა განა ერთი წინდა?! გინდა მეორე შვილიც მოიმადლიერო!.. ნუთუ ამის საღირალ პატივს არ გცემთ?“ (ლორთქიფანიძე, 1977 :81) და გადაიკარგა, შვილებისთვის ვინმეს რამე რომ არ დაებრალებინა. კიდევ მათზე იზრუნა, არადა, მისი დაკარგვა კარგახანს არ შეუმჩნევია არც ერთს და, როდესაც მიხვდნენ, დედაზე კი არა, ისევ საკუთარ თავზე დაიწყეს ფიქრი: „მოგვეჭრა თავი სოფელ-ქვეყანაში... რას იტყვიან. მოხუც დედას ვერ მოუარესო?!“ (ლორთქიფანიძე, 1977 : 83). და ვერც საბოლოოდ მიხვდნენ ვერაფერს: „მოხუცებისაგან ზოგიერთს გამოელევა მოსაზრების უნარი და მოქმედებს შეუგნებლად, მაგალითად, გაჰყვება გზას და მიდის და მიდის... ამას ჩვენში „მხარის ქცევას“ უძახიან, მეცნიერებმა კი „მანიაკალური მდგომარეობა“ უწოდეს“ (ლორთქიფანიძე, 1977 : 84). სწორედ ეს არის ამ მოხუცთა ტრაგედია – ზედმეტობის განცდა, რომელსაც მთელი სიმძაფრით განიცდიან და საზოგადოების ტრაგედია კი ისაა, რომ ამის გაცნობიერება არ შეგვიძლია. ასევე ყურადღებას იქცევს ქეთი, რომელიც სკლეროზით არის დაავადებული, ძალიან უნდა შინ დარეკვა, მაგრამ ნომრის ბოლო ორ ციფრს ვერ იხსენებს. მას გამუდმებით ეძებს რუსიკო, რომელსაც ასევე ეტყობა სკლეროზის ნიშნები, ის თითქოს მეურვეობს და ზრუნავს ანიკოზე: „(დაინახა ქეთი, როგორც ბავშვს, ისე ტუქსავს) სად გაიპარე? ნახევარი საათია გეძებ... შენ ისა გაქვს... რა ჰქვია... ისა... გამახსენე...“ (ბალათურია, 2013 : 91) და ისევ ქეთი ახსენებს, რომ იმას სკლეროზი ჰქვია. რუსიკო ქეთის ხშირად ეძახის თინიკოს და ირკვევა, რომ თინიკო მისი შვილია, რომელიც ტუბერკულოზით გარდაიცვალა, მას შემდეგ, რაც ვორკუტიდან ჩამოვიდნენ. კიდევ ერთი ქალი პერსონაჟია კლარა, რომელიც ყრუ-მუნჯად აჩვენებს თავს საზოგადოებას და რომელიც შაკოს საყვარელია. მას ყველაფერი ესმის და ამას სათავისოდ საუკეთესოდ იყენებს. მას შემდეგ, რაც შაკო ეტყვის, რომ ისიც უნდა გაუშვას თავშესაფრიდან, რადგან აქ მისი

დატოვება არ შეუძლია, კლარა ეუბნება, რომ შანტაჟს მოუწყობს, რადგან მან ზედმიწევნითი სიზუსტით იცის ყველაფერი, რაც ამ თავშესაფრის გარშემო ხდება. აქედან გამომდინარე, კლარა ის ადამიანია, რომელიც საკუთარი მიზნის მისაღწევად ყველაფერზე წავა. მოკლედ, მსგავსი ადამიანები მრავლად გვხვდებიან ჩვენს საზოგადოებაში და შექსპირის პიესაშიც მის (კლარას) ხასიათს მრავალი არქეტიპი დაეძებნება. ამ შემთხვევაში მაგალითად შეგვიძლია გლოსტერის უკანონო შვილის მოქმედებები გავიხსენოთ.

დოდო და სანდრო (დოდოს ქმარი), რომელიც ყოფილი მსახიობია, თავშესაფარში ხვდებიან ერთმანეთს. სანდრო თავშესაფარში დათვამ მიიყვანა, რომლისგანაც ის პერიოდულად ფულს სესხულობდა და შემდეგ, რადგან სანდრომ ვალები ვერ დაუბრუნა, დათვამ მისი ერთოთახიანი ბინა დაისაკუთრა. მათ სამი შვილი ჰყავთ. ერთი ამერიკაში წავიდა საოცნებო ფილმის გადასაღებად, მაგრამ იქ სხვადასხვა სამუშაოზე ასრულებს, თავი რომ ირჩინოს, რასაც დედას უმაღლავს, მაგრამ მამას ტელეფონზე საუბრისას სიმართლეს უმხელს. როცა გაიგებს, რომ მამა და დედა ახლა ერთად არიან, ჰგონია, რომ შერიგდნენ და გახარებულია (ეს გახარებაც, უფრო მინავლებული სინდისის ხმის შემაწუხებელი არსებობის გაქრობის სიხარულია და არა დედ-მამაზე ზრუნვის გამოხატულება, რასაკვირველია) იმით, რომ ერთად იქნებიან და ერთმანეთს უპატრონებენ. როგორც ჩანს, ისიც ხვდება, რომ ძმები მათ არ მოუვლიან. დანარჩენი ორი შვილი დაოჯახებულია და თავიანთი პატარა ბიზნესი აქვთ. სანდრო ლოთობას გადაჰყვამ და ისიც კი არ ახსოვს, როდის ნახა ბოლოს თავისი შვილები. დოდო ეუბნება: „სამაიას“ თავზე „ზაზეგალოვკიდან“ გამოგათრიე, კაცად გაქციე, არასოდეს არავინ გაინტერესებდა, მარტო შენი თავით იყავი დაკავებული. ბიჭები ისე შემოგვეცალნენ, არც კი გაგიაგია“ (ბალათურია, 2013 : 101). ქალი ტირის, კაცი შეწუხებულია, თითქოს ნანობს თავის საქციელს. დოდო სთავაზობს მას, რომ ლირის როლი შეასრულოს, რაზეც ის თავს იკავებს, მაგრამ, საბოლოოდ, თანხმდება.

პიესაში კიდევ ერთი ტრაგიკული სცენა თამაშდება – ახალგაზრდა მამაკაცს თავშესაფარში მოჰყავს მამა, რომელიც ხმას არ იღებს. შვილს აეროპორტში აგვიანდება და მისთვის არ სცალია. ეხვეწება, ხმა ამოიღოს, ახსენებს, რომ შეთანხმდნენ და ის არ იყო წინააღმდეგი აქ დარჩენის, ახლა კი რა ქნას, ბინა უკვე

გაყიდა და უნდა წავიდეს, ჰპირდება, რომ რამდენიმე თვეში დაბრუნდება, მაგრამ მკითხველი გრძნობს, რომ ის კარგა ხანს არ დაბრუნდება, თუ საერთოდ დაბრუნდა, და ის ტოვებს მამას, გარბის. კუთხეში მჯდომი მამა უხმოდ კვდება, კვდება უგულობით, უსიყვარულობით, ზედმეტობის განცდით შეურაცხყოფილი და დათრგუნული.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, მოქმედ გმირებს ერთი პრობლემა აქვთ და, მიუხედავად თავიანთი განსხვავებულობისა, ერთად ცდილობენ არ დაუთმონ საკუთარი თავშესაფარი სხვას, რადგან მათ იციან, რომ იქიდან, დღეს თუ არა ხვალ, გაყრიან, დღეს თუ არა ხვალ, აუცილებლად მოვლენ სტუმრები, რომელთანაც კარგად უნდა მოიქცნენ, რომ შემდეგ ყურადღება მიაქციონ. მაგრამ არც ამ ერთობით გამოდის არაფერი, როგორც იტყვიან, ძალა აღმართს ხნავს და შაკო არ ჩერდება. ის თავდაპირველად მშვიდობიანად ცდილობს მათ დაყოლიებას. ამ ბუნტის მოთავეს, დოდოს, იქ დარჩენას და სამსახურს სთავაზობს, შემდეგ შვილებს მოუგზავნის, რომლებიც შეშინებულები მოდიან, რადგან საამქროს დახურვით ემუქრებიან. არც ის უხარიათ, რომ დედა და მამა ერთად არიან, რადგან მათი სამყოფი ადგილი არც ერთს მოეძებნება ოჯახში, ორივე მათგანს თვალი მამის ერთოთახიანი ბინისკენ უჭირავს, მაგრამ ამაოდ – ბინა აღარ არსებობს. მათ არ აწუხებთ, თუ როგორ გრძნობენ თავს მშობლები, მათთვის მხოლოდ ერთი რამ არის მნიშვნელოვანი – რას იტყვის ხალხი! ბიჭები სთხოვენ მშობლებს, რომ დაანებონ ამ სპექტაკლის დადგმას თავი და სახლში გაჰყვნენ, მაგრამ ისინი არ ემორჩილებიან. შაკოს გეგმები, მშვიდობიანად გაისტუმროს მოხუცები ერთაწმინდაში არსებულ ყოფილ პიონერთა ბანაკში, რომელშიც ცხოვრება შეუძლებელია, ასე მარტივად არ გამოდის. ბოლოს მოთმინებადაკარული ამბობს: „რატომ გყრით? კი არ გყრით, გადაგყავხართ... გადაგყავხართ... გადაყვართვართ... თფუ შენი... (აყვირდა) ხოო, გყრით. გყრით!!! ბიჭოს!... შენ არა, შეჩემა, შენ გტოვებ... შენ ხო გითხარი, გტოვებ-მეთქი... ვაიმე, როგორ გავხარ დედაჩემს... ეგეთი საცოდავი შემოხედვა იცოდა, ნუ მიყურებ ეგრე, მიიხედე იქეთ“... რა ვქნა, ყველას ვერ დავეხმარები. მე თუ გავახურებ, მომისვრიან... ნულზე დავრჩები, გაიგე? მარტო მე კი არ ვყიდულობ ამ სახლს... ნუ მიყურებ ეგრე, ნუ მიყურებ“ (ბაღათურია, 2013 : 109). ამბობს, რომ ფილოლოგი იყო, ჩინურიც იცის,

ანდაზებიც თარგმნა და კრებულიც გამოსცა, მაგრამ ეგ ვილას რად უნდა და ახლა ძალიანაც რომ ეცოდებოდეს მოხუცები, თუ უბრძანებენ, კინწისკვრით გაყრის იქიდან, რადგან „სულიერს აღარ აწვება“. შაკო იმ ადამიანს განასახიერებს, რომელმაც საკუთარ საქმეში ადგილი ვერ იპოვა, ათას რამეს მოედო და ვერც იქ მიაღწია ვერაფერს და ახლა იმ ერთადერთ იმედს ებლაუჭება, რომელიც მის ცხოვრებაში გაჩნდა და, თუნდაც უზნეობად მიაჩნდეს, სხვების გაწირვის ფასადაც რომ დაუჯდეს, მაინც გააკეთებს, რადგან მისთვის შინაგანი მდგომარეობა კი არა, გარეგნული კეთილდღეობა ქცეულა ცხოვრების მამოძრავებელ ღერძად.

დგება დღე, როცა მოდიან მთავრობისაგან გამოგზავნილი „ის“ და „მის“ მეუღლე, რომლებმაც საჩუქრები მოუტანეს თავშესაფრის ბინადრებს, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მათთვის განკუთვნილი ძღვენი ბავშვთა სახლში დაუტოვებიათ. ეს პირდაპირი მინიშნებაა იმაზე, რომ სახელმწიფოს სრულიად არ აწუხებს „მომპლებულთა“ ხვედრი, მოხუცი იქნება თუ ბავშვი, სრულიად გულგრილია მათ მიმართ და თუ არ სჭირდება, არც მოიკითხავს. ცხადია, „ის“ და „მისი“ მეუღლეც განზოგადებული სახეები არიან იმ ადამიანებისა, რომელთაც ხალხის ბედი თვითონვე ხალხმა მიანდო, მაგრამ სასურველი პოზიციების მიღების შემდეგ საგულდგულოდ დაივიწყეს საკუთარი მოვალეობა. ეს სახეები კი ტიპური გამოვლინებაა რეალობისა, დღევანდელია. მათი სტუმრობა მობინადრეთათვის ბოლო წვეთია. სანდროს გამოაქვს ბიდონი, რომელშიც, მისი ფიქრით, ბენზინია და თავზე ისხამს, ასანთი არ ინთება. იქნება სრული ქაოსი და დაბნეულობა. ყოვლად უვიცი რეპორტიორი ცდილობს, გადაიღოს ეს სცენა, რა თქმა უნდა, სენსაცია სჭირდება, „ის“ და „მისი“ მეუღლე დაბნეულები არიან. „ის“ ცდილობს, კამერას ხელი შეუშალოს და არ გადააღებინოს ინციდენტი, მაგრამ მცდელობა ამაო აღმოჩნდება, რადგან არც არაფერია გადასაღები. შაკოს ბენზინი წყლით შეუცვლია. სანდროს საქციელი მისთვის ირონიის და ცინიზმის წყაროა და არც უშლის ხელს ამ სანახაობას.

როგორც ჩანს, სანდროს ჯანმრთელობა (ინფარქტი აქვს გადატანილი) ვერც წყლის გადასხმას და ვერც ემოციურ დატვირთვას ვერ უძლებს და კვდება. დოდო კი კვლავ მარტო რჩება. შემოდინ მოხუცები ჩემოდნებით და შაკო, რომელიც

გამოსათხოვარ სიტყვას ამბობს: „ჩემთვის ყოველთვის სასიამოვნო იქნება თქვენი გახსენება, დამიჯერეთ, გემშვიდობებით და გული მეწურება (მჯერა) ჩვენ კვლავ შევხვდებით ერთმანეთს უახლოეს მომავალში, პრემიერაზე, ერთაწმინდაში (არ მჯერა) ან არა და იქ, საიქიოში, თუ სხვადასხვა განყოფილებებში არ მოვხვდით (პაუზა) გამოსათხოვარი ვალსი!... (ბაღათურია, 2013 : 122). მოხუცები ცეკვავენ და ნელ-ნელა მიდიან ავტობუსისკენ. „ყველაფერი კარგად დამთავრდა“.

სცენაზე ბნელა და მოვლენები რეალურსა და ირეალურ სივრცეთა შორის ვითარდება, ჩნდებიან მოხუცთა ლანდები, ხელში უჭირავთ გამჭვირვალე ჩემოდნები და ჩურჩულით საუბრობენ – თამაშობენ ლირს. მათი აჩრდილები თანდათან ქრებიან და კვლავ ჩნდება დოდოს ოთახი. ქალს ხელში თოკი უჭირავს და კაუქს ეძებს. ისმის ზარის ხმა, ის ტელეფონს იღებს, მაგრამ ზარი კვლავ გრძელდება, როგორც ჩანს, კარზე რეკავენ: „ვინ არის?!... შემოდი, ღიას!...“ (ბაღათურია, 2013 : 122) – ამბობს დოდო. დრამატურგი არანაირ მინიშნებას არ გვაძლევს იმასთან დაკავშირებით, თუ ვინ შეიძლება იყოს კართან, ეს მხოლოდ მკითხველისა და მაცურებლის გადასაწყვეტია. ვფიქრობთ, პრობლემა ღიად დატოვა მწერალმა. არ ვიცით, როგორ მოიქცევა დოდო მას შემდეგ, რაც სტუმარი წავა, ეს მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, თუ ვინ დგას კარს უკან. შესაძლოა, ამერიკაში მყოფი შვილი, რადგან მშობლებთან ბოლო საუბრისას ის ამბობს: „ჩამოვალ, მალე ჩამოვალ, თორემ თუ არ ჩამოვედი, ვატყობ სხვა კაცი ვხდები... აბა მაგრად იყავით, ცოტაც მოითმინეთ, ჩამოვალ, მალე ჩამოვალ...“ (ბაღათურია, 2013 : 121). ვფიქრობთ, რომ დოდოს მორალურად თუ ფიზიკურად გადარჩენის ერთადერთი შანსი ნიკაა, სხვა შემთხვევაში, ვინც არ უნდა იყოს მის კართან, ეს მხოლოდ სიკვდილის გადავადება იქნება.

მეორე მხრივ, ის ვინც კარზე აკაკუნებს, შესაძლოა თავად სიკვდილიც იყოს, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ პიესის შინაარსის, რიგ შემთხვევაში, მისტიკურობასაც. ასეა თუ ისე, დოდოსათვის ორივე შემთხვევა, რადიკალურად განსხვავებული, მაგრამ მაინც გამოსავალია. თუმცა თუ „მეფე ლირთან“ გავავლებთ პარალელს და ლირის ტრაგიზმს ქართველი დრამატურგის პიესაში გადმოვიტანთ, დასკვნა ასეთი გამოგვივა: კორდელია არ გაცოცხლდება, ლირის ტანჯვა უნუგეშოა, არც დოდოს მიზნები განხორციელდება, ცხოვრებამ ჩაიარა და თავადვე დადგა „მეფე

ლირი“, რომელშიც ერთ-ერთი მთავარი როლი დოდოს შესთავაზა. საინტერესოა ფრაზა : „ვინ არის?!... შემოდი, ღიაა!...“ დრამატურგი, ერთი მხრივ, იმას მიგვანიშნებს, რომ პერსონაჟი დაბნეულია, იგი ანგარიშმიუცემლად წარმოთქვამს ჩვეულ ფრაზას, მეორე მხრივ, გვიჩვენებს, რომ იმ ღია კარში კვლავ მრავალი პერსონაჟი შევა ამ აუტანელი და ჯოჯოხეთური ცხოვრებისა და მრავალი დაინაწილებს „მეფე ლირის“ როლებს და ეს მისტიკური და მარადიული წრებრუნვა არასოდეს დამთავრდება, რადგან, როგორც შექსპირი ამბობს: „მოზიდულია მშვილდი“, ხოლო ისრის აცდენა არავის შეუძლია, თითქმის არავის. როგორც დავინახეთ, აქ, თავშესაფრის ყოველი მცხოვრები ლირია, ყველას თავისი უმძიმესი ტკივილი დააქვს გონერილა-რეგანას მიერ მიყენებული და რა იქნება იმაზე ბუნებრივი, რომ სწორედ მათ განასახიერონ შექსპირის ტრაგედია, მათ ხომ თამაშიც კი არ დასჭირდებათ! პიესაში კი პერიოდულად ჟღერს ლირის რეპლიკები, რაც ერთგვარ რეფრენადაც შეიძლება აღვიქვათ. ეს არის ერთგვარი გათამაშება, რომელიც უთუოდ მოგვაგონებს „ჰამლეტს“, როდესაც პრინცი, საიდუმლოს ფარდისახდის მიზნით, წარმოდგენას აწყობს, ეს არის პიესა პიესაში. რა ჩანაფიქრი ჰქონდა დრამატურგს, როდესაც ამ პიესას წერდა და შემდეგ წარმოდგენისთვის ამზადებდა? ჩვენი აზრით, სწორედ ის, რაც დანიის პრინცს წარმოდგენის დადგმით – საზოგადოების მანკიერებათა მხილება. იმ განსხვავებით, რომ პრინცს სიმართლის დადგენა და შემდეგ უკვე დამნაშავეთა მხილება სურდა, ხოლო დრამატურგი სიმართლეს გვაჩვენებს და საზოგადოებისათვის თვალის ახელა სურს. პიესაში მხილებულია როგორც კერძო პირთა, ასევე ხელისუფალთა მანკიერებანი და ამ ფონზე შექმნილი სოციალური გარემო. აქ კერძო ადამიანებს თუ ძლიერთა ამა ქვეყნისათა მხოლოდ მაშინ ახსენდება, როცა სჭირდებათ, სხვა შემთხვევაში, მათთვის თითქოს არც არსებობ. პრობლემა მეტად აქტუალურია და სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რომ „მეფე ლირი თავშესაფარში“, 2004 წლიდან მოყოლებული, არაერთი თეატრის სცენაზე დაიდგა და დღემდე არ აკლია მაყურებელი.

1. 6. ჰამლეტურის დესაკრალიზაცია

(შექსპირის „ჰამლეტ დანიის პრინცი“ და დათო ტურაშვილის

„ჯამლეტი გლ დანიის პრინცი“)

„ახალი წიგნის გამო არაფერი ითქმის, სანამ ათასჯერ არ გადაწერენ მას სხვანი“ (გამსახურდია, 2013 : 179) – სწორედ ათასჯერ გადაწერილს და საუკუნეებგამოვლილ ნაწარმოებს ვარქმევთ შემდეგ კლასიკას და მწერალს – კლასიკოსს. ამის უმთავრესი მიზეზი კი ერთია – მარადიული თემები, რაც, თავის მხრივ, არაერთ პრობლემას მოიცავს – ადამიანის ამქვეყნიური მისიის ძიება, რა ადგილი უჭირავს მას სამყაროში, სიკეთისა და ბოროტების არსის წვდომა და ბოროტების დაძლევის გზების ძიება, ძალაუფლებისკენ ლტოლვით და ძალის დემონსტრირებით ადამიანური სისუსტეების შენიღბვა, ურიცხვი კომპლექსი, რომლებიც მას (ადამიანს) აიძულებს თავი წარმოაჩინოს იმად, ვინც არ არის და ადამიანი ასე სუსტი, ერთგვარად დაუცველი, ხშირად ინტინქტებით, ქვედამზიდი ვნებებითა და გრძნობებით შეპყრობილი, არის, ვისაც ღვთიურ ქმნილებათა გვირგვინს უწოდებენ? მით უმეტეს, რომ ისიც ვერ გაგვირკვევია – სიკეთეს ემსახურება ის თუ ბოროტებას – ამ კითხვებს ყოველთვის სხვამდა დრამატურგია. გამონაკლისი არც თანამედროვე ეპოქაა.

ადამიანის შინაგან სამყაროში ღრმად ჩამალულ თვისებებს, კარგსაც და ავსაც, ხშირ შემთხვევაში სჭირდება გარემო, რომელშიც მთელი სისრულით წარმოაჩენს თავს. ის, რომ ესა თუ ის ადამიანური სისუსტე ან სიძლიერე, რომელიც სხვადასხვა ეპოქაში თვალშისაცემი ხდება, განპირობებულია ამავე დროის საზოგადოების მორალური და ზნეობრივი მდგომარეობით დავას არ იწვევს. თაობათა მონაცვლეობა არ გულისხმობს ადამიანის თვისებათა ცვლას. თვისებები უცვლელია. ამ თვისებებმა ადამიანში შესაძლოა, ეპოქის ხასიათის შესაბამისად, მიიძინოს ან ფორმა იცვალოს. ამდენად, მნიშვნელოვანი ნაწარმოების თემაა და მოქმედების არეალი. სწორედ ეს არის მწერლის უკვდავების განმაპირობებელი. შექსპირის მოღვაწეობიდან ოთხას წელზე მეტი გავიდა, მაგრამ მის პიესებს ოდნავადაც არ მოკლებია აქტუალობა და ეს ჩვენი ქვეყნის მაგალითზეც ნათლად ჩანს. ოცდამეერთე საუკუნეშიც მისი არაერთი პიესა დადგა სხვადასხვა თეატრალურმა დასმა, შესაძლოა, წინ ჩვენი ეპოქისათვის

ნიშანდობლივმა თემებმა წამოიწია, ან რეჟისორმა საკუთარი ხედვით გადაწყვიტა ესა თუ ის პრობლემა, რაც სრულიად ბუნებრივი მოვლენაა, მაგრამ ამას არ აქვს არსებითი მნიშვნელობა. იგივე უნდა ითქვას მწერლობაზეც. ამ მცირე ნაშრომშიც კი შექსპირის სამი პიესის ინტერპრეტირებული ვერსიის გარჩევას ვცდილობთ. არაფერს ვიტყვით მისი გავლენით შექმნილ მსოფლიო ლიტერატურის შედეგებზე. მაგალითად ჯოისის, „ულისეზე“ ან სტოპარდის პიესაზე „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რომლებზეც ვრცლად საუბრობს ილია პაჭკორია თავის წიგნში „ჰამლეტი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი“.

როგორც ამ პარაგრაფის სათაურიდან გამოიკვეთა, აქ საუბარია დათო ტურაშვილის „ჯამლეტზე“ შექსპირის „ჰამლეტთან“ მიმართებით და შედარებითი ანალიზისას გამოიკვეთება, რა საკითხებია დრამატურგისთვის დღესაც აქტუალური, რა – მეორეხარისხოვანი, რა – სრულიად უგულებელყოფილი, როგორ გადაიჭრა და გადაიჭრა თუ არა ე. წ. „ჰამლეტური“ პრობლემები.

ვფიქრობთ, სათაურიდანვე ნათელია, რომ „ჰამლეტში“ არსებული პრობლემატური თემები გაშარჟებული და დამცრობილია, მაგრამ ეს, დრამატურგის მხრიდან, არ გულისხმობს შექსპირისა და მისი პერსონაჟის დაკნინებას, ეს მხოლოდ და მხოლოდ არსებული, ღირებულებათა გადამფასებელი და მათი უარმყოფელი, ეპოქის გამომახილია. ის ჰუმანისტური იდეალები, რომლებიც ჰამლეტს ადელვებდა „ჯამლეტური“ სამყაროსთვის უცხო და შორეულია, აქედან გამომდინარე, მეტ-ნაკლებად ირონიული ელფერის მატარებელი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჯამლეტსაც, ერთი შეხედვით, ადელვებს მის გარშემო არსებული უსამართლობა და დაუნდობლობა, ისიც ცდილობს, ამხილოს დამნაშავე და ამით შეეწინააღმდეგოს საზოგადოებაში გაბატონებულ მანკიერებებს, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს ყოველივე ზედაპირულია, მისი „ყოფნა და არ ყოფნა“ ფილოსოფიური განხილვის საგანი კი არა, გონების ზედაპირზე არსებული, ყურმოკრული და გაუცნობიერებელი ფრაზაა მხოლოდ და, აქედან გამომდინარე, გამარტივებული.

„ჯამლეტი“ სამმოქმედებიანი პიესაა. პირველ მოქმედებაში შვიდი სურათია, მეორეში – ოთხი, მესამეში კი სამი. პიესაში მოქმედება 21-ე საუკუნეში ვითარდება

თბილისის ერთ-ერთ რაიონში. პირველი მოქმედების პირველ სურათში გელასა და ზაურის საპატრულო წყვილს ცვლიან მარცელიუსი და ბერნანდო, რომლებიც მათ ცოტა ხნით დარჩენას სთხოვენ, რადგან ჰორაციოს არ სჯერა ჯამლეტის მამის აჩრდილის გამოჩენის ამბავი და ისინიც თუ დაუდასტურებენ, იქნებ, მაშინ მაინც ირწმუნოს მარცელიუსისა და ბერნარდოს მონათხრობი და შემდეგ თავად უამბოს ჯამლეტს. ამ ეპიზოდში არის მცირე სხვაობა პირველწყაროსთან. იქ გუშაგად მხოლოდ ერთი მცველი, ფრანცისკო, მორიგეობს და მან არაფერი იცის აჩრდილის შესახებ. მარცელიუსი სთხოვს ბერნანდოს დაუდასტუროს ჰორაციოს ის, რაც თავისი თვალით ნახა და ბერნანდოს თხრობის დაწყებისთანავე შემოდის აჩრდილი, ამდენად, ჰორაციოსთვის ყველაფერი ცხადი ხდება, რადგან თავადაც ხედავს მას. ჰორაციოს დარწმუნების ეპიზოდი „ჯამლეტში“ უფრო ვრცელი, კომედიური და თანამედროვე, ყოველდღიური მეტყველებისთვის დამახასიათებელი სიტყვებით აწყობილ დიალოგებზეა აგებული: „ჰორაციო: – მითხრეს, თქვენც გინახავთ ჩემი მეგობრის მამა, თუმცა ჩემთვის დაუჯერებელია, რომ ის კაცი, რომლის დაკრძალვასაც პირადად ვესწრებოდი, ქელებში კი სუფრის თავკაცი ვიყავი, ღამდამობით ქუჩაში დადის. ... ბერნანდო (ჰორაციოს): – ვიცი, ძმაო, რომ ამ ამბავს შენ ცოტა ეჭვის თვალთ უყურებ, მაგრამ, რაც გუშინ ღამით ვნახეთ, იმას აგერ ჩემი მეწყვილე მარცელიუსიც დამიდასტურებს...“ (ტურაშვილი, 2015 : 174) და ამ საუბრის დროს შემოდის აჩრდილი. ის, ისევე, როგორც პირველწყაროში, ჰორაციოს თხოვნის მიუხედავად, არაფერს ამბობს და გათენების მოახლოებისას უკან ბრუნდება. ორივე შემთხვევაში ჰორაციო ფიქრობს, რომ მისი გამოჩენა არ უნდა მოასწავებდეს სიკეთეს და ეს ამბავი სასწრაფოდ უნდა აცნობონ ჰ(ჯ)ამლეტს. ძირითადი განსხვავება ერთია – თუ „ჯამლეტში“ გრჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ აჩრდილი განსაკუთრებით სანდო და განსაკუთრებული გონებრივი შესაძლებლობის ადამიანებს არჩევს საიმისოდ, რომ შვილს თავისი ხმა მიაწვდინოს: „შექსპირმა მშვენიერად იცის, რომ აჩრდილის შეცნაურებისათვის საჭიროა განსაკუთრებული წყობა სულისა და ტემპერამენტის, რომელიც არ აქვს არც ჰერტრუდას და არც ბოროტ მეფეს და კაცის მკვლელს, კლავდიუსს, ასეთი წყობა სულისა და ტემპერამენტის აქვს იმ ჯგუფს – იმ წრეს, რომელსაც მიუღია ერთგვარი კულტურა გონებისა და სულის“ (კაპანელი, 1927 :

148-149), აქ ამგვარად არ ხდება, ის შემთხვევით პატრულის თანამშრომლებსაც ისევე ეცხადება, როგორც მარცელიუსს, ბერნანდოსა და ჰორაციოს. ამით, თითქოს, დრამატურგი ამბობს, რომ იდუმალეზამ, საიდუმლოებამ ფასი დაკარგა და ადამიანი კი არ ცდილობს შექმნას და შეინარჩუნოს პირადი სივრცე და ხელშეუხებლობა (რომელზეც ამდენს საუბრობენ და რეალურად ვერ ხვდებიან, რასაც ითხოვენ, იმისი ხელისშემშლელი თავად არიან), არამედ ყველანაირი გზით ასაჯაროებს მას.

მეორე სურათში ავანსცენაზე შემოდიან ოფელია და ჯამლეტი. მათ შორის გამართული დიალოგი გარკვეულწილად ეხმიანება „ჰამლეტის“ პირველი მოქმედების მეორე სურათს – ჰამლეტის ვრცელ მონოლოგს. იმ აზრებს, რომლებსაც ჰამლეტი თავისი მონოლოგისას გამოთქვამს, ტურაშვილის პიესაში ჯამლეტი ოფელიასთან საუბრისას ამბობს. ორივეგან ჩანს ჰ(ჯ)ამლეტის მწუხარება, რომელიც მამის გარდაცვალებასთან ერთად დედის ნაჩქარევმა გადაწყვეტილებამ გამოიწვია. უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯამლეტში“ გერტრუდა ცოლად არ მიჰყვება კლავდიუსს, ის მხოლოდ ახალი გამგებლის მოადგილე გახდა, მაგრამ ესეც სრულიად საკმარისია იმისათვის, რომ ჯამლეტი მასზე გულაყრილი იყოს, თუმცა ისიც იცის, რომ: „დედაჩემს თვითონ ქალაქის მერმა სთხოვა, ახალი გამგებლის მოადგილეობაზე უარი არ ეთქვა, რადგან გენდერული ბალანსის დაცვა ევროსაბჭოს კატეგორიული მოთხოვნაა“ (ტურაშვილი, 2015 : 177). ამ მონაკვეთში გამოკვეთილია ჩვენი ეპოქისთვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი ფაქტი – გენდერული ბალანსის დაცვა, რაც, რიგ შემთხვევებში, დრამატურგთათვის ირონიის საფუძველი ხდება და, ვფიქრობთ, არც ეს უნდა იყოს გამონაკლისი. „ჰამლეტისაგან“ განსხვავებით, აქ იკვეთება ფაქტი, რომ ახალი გამგებელი ებრძოდა ძველს და ეს, რა თქმა უნდა, მისი ადგილის დაკავების სურვილით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული: „მაგრამ ახალი გამგებელი ხომ მამაშენს ჯერ კიდევ მაშინ ებრძოდა, როცა ის ცოცხალი იყო“ (ტურაშვილი, 2015 : 177). სწორედ ამიტომ ვერ აუხსნია ჯამლეტს დედის ამგვარი გადაწყვეტილება. ამავე დიალოგისას ხმიანდება ჰამლეტის ცნობილი ფრაზა: „არარაობავ, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ!“ (შექსპირი, 1986 : 337), მხოლოდ ინტერპრეტირებული სახით: „მაგრამ რაც გააკეთა, ისიც საკმარისი ბოროტებაა იმის სათქმელად, რომ ქალი ზოგჯერ ნამდვილი არარაობაა“ (ტურაშვილი, 2015 : 176), რის

პასუხადაც ოფელია ამბობს: „იმედია, ეს ყველა ქალს არ ეხება“ (ტურაშვილი, 2015 : 176), მაგრამ ჯამლეტი ამაზე პასუხს თავს არიდებს, ჰამლეტი რომ, გერტრუდას საქციელიდან გამომდინარე, ქალს ეჭვით უყურებს, ეს ცხადია, რაზეც ცოტა ქვემოთ ვისაუბრებ. უნდა აღინიშნოს, რომ ნიკო ყიასაშვილი ამ ფრაზის განმარტებისას ამბობს: „მიუხედავად იმისა, რომ მაჩაბლის ეს ფრაზა ლამის აფორისტულ თქმად იქცა ჩვენში, უნდა აღინიშნოს მისი საკმაოდ მნიშვნელოვანი უზუსტობა დედანთან შედარებისას. დედანში ეს ცნობილი სენტენცია გაცილებით ნაკლებ მკაცრია ქალთა სქესის მიმართ (Frailty thy name is woman!). Frailty ნიშნავს სისუსტეს. მაჩაბლის თარგმანში ნახმარი „არარაობა“ თითქოს მეტ ემოციურ დატვირთვას ანიჭებს ჰამლეტის სიტყვებს, მაგრამ ამ უზუსტობის გამო, ამავე დროს, ხშირად ამ მონოლოგის არასწორი ინტერპრეტაციის წყაროც ხდება“ (ყიასაშვილი, 1987 : 487). უნდა ითქვას, რომ ტურაშვილი მათ შორის საშუალოს ირჩევს. ის წერს: „ქალი ზოგჯერ ნამდვილი არარაობაა“ – სიტყვა „ზოგჯერ“ მაჩაბლისეულ თარგმანს მნიშვნელოვანწილად არბილებს. ასევე, ამ დიალოგისას ცხადდება ჯამლეტის ეჭვი (და არა მხოლოდ მისი) მამის ბუნებრივ გარდაცვალებასთან დაკავშირებით: „ოფელია: – იქნებ მართლა თავისით გარდაიცვალა და ის ვერსია, რომ ვიღაცებმა მოკლეს, მართლა ჭორია? ... ჯამლეტი: – მაგრამ ჩვენი რაიონის ახალ გამგებელს ისე უნდოდა მამაჩემის ადგილის დაკავება, რომ ეჭვის საფუძველი ნამდვილად მაქვს“ (ტურაშვილი, 2015 : 177). ამგვარ ეჭვი რომ ჰამლეტსაც აქვს, ეს ჩანს მისი და აჩრდილის დიალოგიდან: „ოჰ, წინათმგრძნობო ჩემო გონებავ! მაშ, ეგ გველი ბიძაჩემია!“ (შექსპირი, 1986 : 353). ისევე, როგორც „ჰამლეტში“ პრინცის მონოლოგისას, აქაც ოფელიასა და ჯამლეტის დიალოგისას შემოდიან, პირველ შემთხვევაში, ჰორაციო, ბერნანდო და მარცელიუსი, ხოლო, მეორე შემთხვევაში – მარცელიუსი და ჰორაციო, რომლებიც აჩრდილის შესახებ მოუთხრობენ ჰ(ჯ)ამლეტს, რაზეც ჰამლეტი პასუხობს, რომ მამას ის გონების თვალთ მუდამ ხედავს, ხოლო ჯამლეტი ამბობს, რომ ყოველდამე სიზმარში ნახულობს მას. მას შემდეგ, რაც გაიგებს, რომ გონების თვალთ ან სიზმარში ნახვაზე კი არა, აჩრდილის ხილვაზე ესაუბრებიან, მას, თითქოს, არც აკვირვებს და არც აშინებს ეს ფაქტი, უბრალოდ,

ითხოვს, რომ ამის შესახებ არავის არაფერი უთხრან, რაზეც თანხმობას იღებს. ასეც ხდება ორივე შემთხვევაში.

მესამე სურათში სცენაზე შემოდის ლაერტ პოლონიუსი და ოფელია, რაც ასევე ემთხვევა „ჰამლეტის“ მესამე სურათს, თუმცა არის მნიშვნელოვანი სხვაობაც. თავდაპირველად უნდა აღინიშნოს, რომ შექსპირის პიესაში დიალოგი ჯერ ლაერტსა (ოფელიას ძმა) და ოფელიას შორის იმართება და ამის შემდეგ შემოდის პოლონიუსი (ოფელიას მამა). „ჯამლეტში“ დრამატურგმა ძმა და მამა ერთ პერსონაჟად აქცია და მას ლაერტ პოლონიუსი დაარქვა. და-ძმასა და მამა-შვილს შორის სერიოზული დიალოგი იმართება, რომელიც ჰ(ჯ)ამლეტს შეეხება. ლაერტ პოლონიუსი თუ ლაერტი ორივე იმ აზრზე არიან, რომ ოფელიამ მისგან თავი შორს უნდა დაიჭიროს. მაგრამ, ლაერტის შემთხვევაში, ეს იმიტომ არ ხდება, რომ ის ჰამლეტს არ ენდობა, უბრალოდ, მან იცის, რომ პრინცმა სახელმწიფოს საჭიროების მიხედვით უნდა იმოქმედოს და არა - თავისი სურვილის: „მას, ვით მეფის შვილს, თვის სურვილზედ არ აქვს უფლება, / იგი მორჩილებს თავის სისხლს და შთამომავლობას“ (შექსპირი, 1986 : 343). რაც შეეხება პოლონიუსს, ის არ ენდობა ჰამლეტს, თუმცა შემდეგ მის სიგიჟეს სიყვარულს მიაწერს დაბეჯითებით. „ჯამლეტში“ ლაერტ პოლონიუსი თავდაპირველად ჰამლეტს კარგ ყმაწვილად მოიხსენიებს, რაც შექსპირის ლაერტის განწყობის გამოძახილი უნდა იყოს, თუმცა შემდეგ ოფელიას მასთან კავშირის გაწყვეტას სთხოვს, რასაც პოლონიუსი ითხოვს მისგან. თუმცა მიზეზები ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდება, რასაც ისევ და ისევ ჩვენი ეპოქის რეალობასთან მივყავართ. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პოლონიუსი ექჩქემ აყენებს ჰამლეტის გრძნობის სიწრფელეს: „იგი არ არის იმ ფერისა, რა ფერისაც სჩანს: / თუმც არა-წმინდა გულისთქმათა მოუგზავნიათ, / მაგრამ წმიდანობს, რომ ადვილად მოხიბლვა შესძლოს“ (შექსპირი, 1986 : 347). როცა ლაერტ პოლონიუსი ოფელიას ჰამლეტთან შეხვედრას უკრძალავს, ოფელია ხვდება, რომ მამის ეს დარიგება, შორს დაიჭიროს თავი ჰამლეტისაგან, მხოლოდ შვილის მომავალს არ ეხება და გულწრფელობას სთხოვს მამას. მაშინ კი ლაერტ პოლონიუსი სიმართლეს ამბობს: „ჩემი ბიზნესი და ჩვენი კეთილდღეობა ახალ გამგებელზეა დამოკიდებული და არა ძველზე, რომელიც უკვე მკვდარია“ (ტურაშვილი, 2015 : 180). ოფელიას აკვირვებს ეს

სიტყვები და ამბობს, რომ ის დეპუტატია და არა ბიზნესმენი, რის პასუხადაც ლაერტ პოლონიუსი მიუგებს: „აქ დეპუტატობაც ბიზნესია, შვილო“ (ტურაშვილი, 2015 : 180). ამ მონაკვეთში ნათლად ჩანს დრამატურგის კრიტიკულ-ირონიული დამოკიდებულება ხელისუფალთა მიმართ, რომლებიც ხალხისა და ქვეყნის სამსახურში დგომის ნაცვლად, საკუთარ კეთილდღეობაზე ზრუნავენ და ყველანაირი გზით ცდილობენ მის დაცვას. მამა-შვილს შორის, ორივე შემთხვევაში, დიალოგი ერთგვარი კონსესუსით მთავრდება, თუმცა აქაც არის განსხვავება. შექსპირის ოფელია უპირობო თანხმობას უცხადებს მამას: „როგორც მიბრძანებთ, მზა გახლავართ, ისე მოვიქცე“ (შექსპირი, 1986 : 347). ტურაშვილის ოფელია პირდაპირ თანხმობას არ ამბობს და, ამდენად, გაურკვეველია, როგორ მოიქცევა: „შენთვის ნერვიულობა არ შეიძლება, მამა“ (ტურაშვილი, 2015 : 180), თუმცა, გარკვეულწილად, ეს სიტყვები თანხმობაზე მიანიშნებს.

ვიდრე მომდევნო მოქმედების განხილვაზე გადავალთ, გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ დათო ტურაშვილის ლაერტ პოლონიუსზე. ვფიქრობთ, რომ ლაერტისა და პოლონიუსის ერთ პერსონაჟად გამოყვანა არ არის მართებული. შექსპირის პიესაში ისინი არ დგანან ერთ სიბრტყეზე. მიუხედავად იმისა, რომ ლაერტი დაფიქრების გარეშე აპირებს შური იძიოს მამის მკვლელობისათვის და კლავდიუსის მიერ შემოთავაზებულ გეგმას თავად ამატებს საწამლავწასმულ დაშნას, ის მაინც არ არის პოტენციური პოლონიუსი და ბოლოს კიდევ ინანიებს თავის ქმედებასა და განზრახვას. ვფიქრობთ, პოლონიუსს რომ ეფიქრა, თავისი მამის სიკვდილში მეფეს მიუძღვის ბრალი, არ ეყოფოდა სითამამე მეფის მოსაკლავად, არადა, ლაერტს თავდაპირველად მეფის მოკვლა სურს, რადგან ის ჰგონია დამნაშავე. პოლონიუსი ყველანაირად ცდილობს მეფე-დედოფლის გულის მოგებას: ჯაშუშობს, აწყობს გეგმებს, არ იშურებს საამებელ სიტყვებს. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, პოლონიუსი არ ენდობა ჰამლეტს, რაც, როგორც ილია პაჭკორია აღნიშნავს, შესაძლოა მისივე ხასიათით იყოს განპირობებული, მაგრამ ლაერტს ეჭვი არ ეპარება ჰამლეტის გრძნობებში. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ არც ჰამლეტი უყურებს მათ ერთგვაროვნად: „პოლონიუსსა და ლაერტს შორის კონტრასტს მნიშვნელოვანწილად მათდამი ჰამლეტის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაც ქმნის. მაშინ, როცა

უფლისწული პიესაში არაერთგზის უდიერად მოიხსენიებს პოლონიუსს და დამცინავად ეპყრობა მას, მისი დამოკიდებულება ლაერტისადმი სრულიად სხვაგვარია“ (პაჭკორია, 2018 : 79). ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ მაგალითებს. მაშინ, როცა ჰამლეტი თავს იგიჟიანებს: „პოლონიუსი: – მე ველარა მცნობთ, ხელმწიფისშვილო? / ჰამლეტი: – ძალიან კარგადა გცნობ, შენ თევზის ვაჭარი ხარ. / პოლონიუსი: – არა, ბატონო. / ჰამლეტი: – მაშ ნეტა იმისთანა პატიოსანი კაცი იყო“ (შექსპირი, 1986 : 372) და რას ამბობს სასაფლაოზე ჰამლეტი: „აი ლაერტიც, კეთილშობილი, სულმაღალი, ყმაწვილი კაცი“ (შექსპირი, 1986 : 467). ჰამლეტს არც ლაერტთან დუელი სურს და გულწრფელად უხდის ბოდიშს მამის განუზრახველი მოკვლისათვის, რის შემდეგაც აღარც ლაერტს სურს ჰამლეტთან ბრძოლა და, რომ არა კლავდიუსი, იქნებ, არც კი დახოცილიყვნენ. ცხადია, ჰამლეტი ადამიანთა შეფასებისას არასოდეს ცდება, რადგან ის მეტად გონიერია და დასკვნების გამოტანას არ ჩქარობს.

მეოთხე მოქმედება ისევ მსგავსია. ორივე პიესაში ჰამლეტი, ჰორაციო და მარცელიუსი ელიან აჩრდილის გამოჩენას და საუბრობენ. ამ დროს „ჰამლეტში“ გაისმის საყვირების ხმა, „ჯამლეტში“ კი ფეიერვერკი ანათებს ცას. ირკვევა, რომ, ორივე შემთხვევაში, დღესასწაულია, რაც მოსაუბრეებს ირონიულ განწყობაზე აყენებს: „ჰამლეტი: – ამაღამ დიდი ნადიმი აქვს ჩვენს ხელმწიფესა; / მთელ დამეს უნდა სვან და ცეკვით დრო გაატარონ, / და როდესაც კი ის მიირთმევს სადღეგრძელოსა, / სამადლობელად ზარბაზნის ხმა, საყვირ-წინწილნი / ულოცვენ თურმე ტკბილ ღვინოზედ გამარჯვებასა“ (შექსპირი, 1986 : 348) ტურაშვილის პიესაში კი ვკითხულობთ: „მარცელიუსი: ეს პიროტექნიკა არჩევნების მერე დარჩათ, მაშინ იმდენი შემოიტანეს, რომ ყოველდღე რომ ისროლონ, შემდეგ არჩევნებამდე მაინც ეყოფათ. ახალი გამგებელი კი ძალიან დიდ დაბადების დღეს ნამდვილად არ იხდის, ძალიან ვიწრო წრეში აღნიშნავს და მხოლოდ ახლობლები, ნათესავები და სახლმმართველი ქალები ჰყავს დაპატიჟებული...“ (ტურაშვილი, 2015 : 180-181). ამ დროს გამოჩნდება აჩრდილი, რომელიც ჰ(ჯ)ამლეტს ანიშნებს, რომ გაჰყვეს. მეგობრები ეწინააღმდეგებიან და სთხოვენ ჰ(ჯ)ამლეტს არ გაჰყვეს აჩრდილს, მაგრამ ის მათ არ ემორჩილება და მამის აჩრდილს თბილისის ზღვისკენ მიჰყვება.

მეხუთე სურათი ორივე პიესაში აჩრდილისა და ჰ(ჯ)ამლეტის დიალოგს ეთმობა. აჩრდილი, ვიდრე შვილს მთავარ სათქმელს ეტყობდეს, მას შურისძიებისთვის ამზადებს. მხოლოდ ამის შემდეგ ეუბნება, რომ ის მოკლეს, რაზეც ჰ(ჯ)ამლეტი პასუხობს, რომ მას ამის ეჭვი მანამდეც ჰქონდა: „მეც ასეთი ეჭვი მქონდა თავიდანვე და ამიტომაც არ დავიჯერე შენი მოულოდნელი გარდაცვალების ამბავი გულის შეტევით. არც იმ ხმებს დავუჯერე, რომელსაც ასევე მონდომებით ავრცელებდნენ, თითქოს შენი სიკვდილი გველის ნაკბენმა გამოიწვია“ (ტურაშვილი, 2015 : 182). მაგრამ აჩრდილს ყველაზე დიდ ტანჯვას გერტრუდას საქციელი აყენებს, რომლისთვისაც ახსნა ვერ მოუძებნია, მაგრამ მას არ სურს, რომ შვილი მის მიმართ სასტიკი იყოს, თუმცა არ უნდა დაინდოს მკვლეელი: „თუ კაცი გინდა რომ გერქვას, ჩემს მკვლელზე შური იძიე და სამაგიერო კი ისე გადაუხადე, როგორც შენ ჩათვლი საჭიროდ“ (ტურაშვილი, 2015 : 182). ამ მონაკვეთებს შორის ერთი არსებითი სხვაობაა – შექსპირთან აჩრდილი ჯოჯოხეთის ცეცხლში იტანჯება ცოდვების გამოსასყიდად, ეს მომენტი არ ჩანს ტურაშვილის პიესაში, ის უბრალოდ გათენების მოახლოებისას მიდის. მისი წასვლისთანავე მოდიან ჰორაციო და მარცელიუსი, რომელთაც სთხოვს ჰ(ჯ)ამლეტი, რომ, რაც ნახეს ყოველივე საიდუმლოდ შეინახონ და, თუ დაინახავენ, რომ ის რადიკალურად შეიცვალა, არ გაიკვირონ. მათთან საუბრისას კი ხმიანდება აფორისტულ თქმად ქცეული კიდევ ერთი ფრაზა: „ბევრი რამ ჰხდება, ჰორაციო, ცაზედ და ქვეყნად, / რაც ფილოსოფოსთ სიზმრად არც კი მოლანდებიათ“ (შექსპირი, 1986 : 358); „ამ ქვეყნად ბევრი რამ ხდება, ჰორაციო, ისეთი, რაც ბრძენ ფილოსოფოსებსაც კი გააოცებთ“ (ტურაშვილი, 2015 : 183). ხოლო მეხუთე მოქმედება ორივე შემთხვევაში ჰ(ჯ)ამლეტის მეტად მნიშვნელოვანი ფრაზით სრულდება: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა / მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“ (შექსპირი, 1986 : 359); „მე არავინ მყავს და წყეულმა ბედმა კი დარღვეულ დროთა კავშირის აღდგენა სწორედ მე მარგუნა...“ (ტურაშვილი, 2015 : 183), რაც, ვფიქრობთ, სამართლიანობის აღდგენას ნიშნავს, სწორედ ამას მოითხოვს აჩრდილი მისგან – შურისძიება სამართლიანობის აღდგენის მიზნით. რამდენიმე წინადადება უნდა ითქვას თავად აჩრდილზე. ლიტერატურულ კრიტიკაში ამ პერსონაჟის მიმართ არერთგვაროვანი დამოკიდებულება არსებობს. მაგალითად, ნიკო ყიასაშვილი

მიიჩნევს, რომ: „აჩრდილი ჰამლეტის დაძაბული გონების ნაყოფია. მისი გამოჩენა სცენაზე ერთგვარად ჰამლეტისა და მისი მეგობრების ეჭვებსა და მჭმუნვარე ფიქრებს გამოხატავს ... ჰამლეტისა და მამის აჩრდილის საუბარი, ფაქტობრივად, დანიელი უფლისწულის პირველი მონოლოგია. ეს არის ცხოვრებაზე, სიკვდილ-სიცოცხლეზე, ადამიანის ბედ-იღბალზე ჰამლეტის ჩაფიქრების შესახებ დაწერილი დრამის თავისებური პროლოგი“ (ყიასაშვილი, 1968 : 81). ამ მოსაზრებას არ ემხრობა ილია პაჭკორია. ის სვამს კითხვებს: თუ რამდენად შესაძლებელია კოლექტიური ჰალუცინაცია, მით უფრო, რომ ისინი ერთნაირი სიზუსტით ხედავენ აჩრდილის მოქმედებებს. თუ ის მხოლოდ გონების წარმოსახვის ნაყოფია, ხომ სრულიად შესაძლებელი იყო, აჩრდილის გამოცხადების, მისი სურვილისა და მოსვლის მიზეზი მეგობართა დიალოგებიდან გამხდარიყო ცნობილი, მაგრამ შექსპირმა ასე არ ისურვა. აჩრდილი პიესის ისეთივე პერსონაჟია, როგორც, ვთქვათ, ჰამლეტი ან ჰორაციო. „შექსპირს რომ ნდომებოდა ჰალუცინაციის იდეაზე პედალირების რეალური მეცნიერული პორტენციალი ჩაედო აჩრდილის წარმომავლობის საკითხთან მიმართებით, მას ეს არ გაუჭირდებოდა ნამდვილად. ამისათვის საკმარისი იქნებოდა აჩრდილის მოქმედების ამსახველი ყველა რემარკისა და მისი ყველა რეპლიკის ამოღება პიესიდან და, შესაბამისად, მისი სასცენო როლის გაუქმებაც. ამ შემთხვევაში, აჩრდილი, როგორც პერსონაჟი, დაკარგავდა დრამატულ არსებობას პიესაში თუ მის დადგმაში“ (პაჭკორია, 2018 : 43). მიუხედავად იმისა, რომ მამასა და შვილს ერთნაირი განცდა აქვთ – ორივეს ტანჯავს უსამართლობა და გაურკვეველობა გერტრუდას საქციელის მიმართ, ვფიქრობთ, ჰამლეტს შურისძიებას მხოლოდ მამის მიმართ უდიდესი სიყვარული და უსამართლობის განცდა აიძულებს: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყეულმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“ – ამ ფრაზის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ჰამლეტის მხრიდან შურისძიება არ არის ნებაყოფლობითი, ეს მხოლოდ ვალდებულებაა. ასევე უყურადღებოდ არ უნდა დავტოვოთ ფრაზა, რომელიც გვაჯერებს, რომ აჩრდილის გამოცხადება სრულიად ბუნებრივია, რადგან: „ბევრი რამ ჰხდება, ჰორაციო, ზევად და ქვეყნად, / რაც ფილოსოფოსთ სიზმრად არც კი მოლანდებიან“.

დათო ტურაშვილის პიესის მეექვსე სურათი შექსპირის მეორე მოქმედების მეორე სურათის მსგავსია. ორივე სურათში განიხილება საკითხი ჰ(ჯ)ამლეტის შემლილობის თაობაზე. კლავდიუს(ებ)ი მოუწოდებენ იქ მყოფთ დაეხმარონ ჰ(ჯ)ამლეტს, რადგან მას უთუოდ ესაჭიროება შველა. პოლონიუსი მის შემლილობას ოფელიას მხრიდან უარყოფილ სიყვარულს აბრალებს და ამაში ეჭვი არ ეპარება. პოლონიუს ლაერტი თავდაპირველად ამბობს, რომ ეს არ შეიძლება სიყვარულით იყოს განპირობებული: „გუშინ, როცა თავის სტუდიაში ახალი კოლექციის შეკერვას ხელმძღვანელობდა (ოფელია - ნ. თ.), მასთან გიჟის სახით შევარდნილა ჯამლეტი (გერტრუდასკენ გაიხედავს), თქვენთან ბოდიში და თურმე ისე ყმუოდა, რომ ასეთ საქციელს მხოლოდ შეყვარებული ყმაწვილის ალტკინებით ნამდვილად ვერ ავხსნით“ (ტურაშვილი, 2015 : 183), თუმცა გერტრუდას გასვლის შემდეგ ის ამბობს, რომ ჯამლეტის გაგიჟების საფუძველი სიყვარულია: „ჩემს გოგოს მასთან შეხვედრა ავუკრძალე“ (ტურაშვილი, 2015 : 185). როგორც ჩანს, გერტრუდასთან მისი საქციელის გამჟღავნება არ სურდა, რასაც „ჰამლეტში“ ის სრულიად არ ერიდება. გერტრუდა და კლავდიუსი დახმარებას მარცელიუსსა და ჰორაციოს სთხოვენ, რადგან ჯამლეტი მათზე უფრო არავის ენდობა. ისინი დაუყოვნებლივ მიდიან ჯამლეტთან. აქ არის ერთი არსებითი განსხვავება პირველწყაროსთან მიმართებით. იქ, ამ შეკრებაზე, არ არიან ჰორაციო და მარცელიუსი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ კლავდიუსი მათ არ ენდობა, არ აქვს იმედი, რომ მისთვის სასიკეთოდ იმოქმედებენ, რადგან ისინი ჰამლეტის ერთგული მეგობრები არიან. ის დასახმარებლად მოიწვევს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, რომლებიც ასევე ჰამლეტის მეგობრებად ითვლებიან, მაგრამ ჰამლეტს სრულებით არ აქვს მათ მიმართ ნდობა, სამაგიეროდ, ენდობა კლავდიუსი და არც ცდება, ისინი პირნათლად ასრულებენ დაკისრებულ მოვალეობას – უთვალთვალონ ჰამლეტს. ვფიქრობთ, ტურაშვილის პიესაში მათი როლი რეზოკაცსა და რეზოქალს დაეკისრა, (ყურადღება მივაქციოთ სახელსაც – როზენკრაც/რეზოკაცი) მიუხედავად იმისა, რომ მათ აქ ჯაშუშობა არ ეკისრებათ, ისინი, უბრალოდ, კლავდიუსის თანამოაზრეებად შეგვიძლია წარმოვისახოთ, რადგან გერტრუდას, ჰორაციოს და მარცელიუსის გასვლის შემდეგ კლავდიუსთან რჩებიან ლაერტი პოლონიუსი, რეზოკაცი და რეზოქალი, რომლებიც ყველაფერში

ეთანხმებიან გამგებელს. ეს შესაძლოა შემდეგი ფაქტორით აიხსნას: „შექსპიროლოგიაში არაერთი მკვლევარი ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ „ჰამლეტის“ მეორეხარისხოვანი გმირები, როზენკრაცი და გილდენსტერნი მოკლებულნი არიან ინდივიდუალობას და შედეგად, იოლად ექვემდებარებიან ურთიერთჩანაცვლებას“ (პაჭკორია, 2018 : 14). ამ მონაკვეთშივე ჩნდება კლავდიუსის შიში: „ჰოდა თუ ეჭვიანია და თანაც გაგიჟდა, აქაც აუცილებლად მომადგება და სანამ გვიანი არ არის, რაღაც უნდა ვიღონოთ“ (ტურაშვილი, 2015 : 185) და სთხოვს ლაერტ პოლონუსს, რომ ოფელია ერთხელაც შეხვდეს ჯამლეტს იმის გასარკვევად, თუ რას აპირებს ის სინამდვილეში. ამ გადაწყვეტილებას „ჰამლეტში“ თავად პოლონიუსი იღებს. ამავე სურათში გაიჟღერებს ჰამლეტის ფრაზა დანიის შესახებ, რომელსაც ის როზენკრაცსა და გილდენსტერნს ეუბნება: „სწორედ საპყრობილეა, რომელშიაც ბევრი შენობაა, ბევრი ხვრელი, ბევრი ჯურღმული. დანია ერთი უარესი ჯურღმულთაგანია“ (შექსპირი, 1986 : 375), აქ კი ლაერტ პოლონიუსი ამბობს: „ჯამლეტს სხვა ახალი აჩემებაც აქვს – ყველას არწმუნებს, რომ ეს ქვეყანა ციხეა და ჩვენ კი ყველანი პატიმრები ვართ“ (ტურაშვილი, 2015 : 185). აქ იკვეთება ჰ(ჯ)ამლეტის შეხედულება სამყაროზე, რომ ეს ქვეყანა ბოროტების სავანეა და სიკეთისათვის ადგილი აღარ არის.

შექსპირის მესამე მოქმედების პირველი სურათის ერთ-ერთ ეპიზოდს ეხმიანება ტურაშვილის პიესის მეშვიდე სურათი. სცენაზე მხოლოდ ჯამლეტი და ოფელია არიან. მათი დიალოგი იწყება შექსპირის ჰამლეტის ვრცელი მონოლოგით ყოფნა არ ყოფნის შესახებ. უნდა აღინიშნოს, რომ ტურაშვილის პიესაში ჰამლეტის მონოლოგები ჯამლეტსა და სხვა გმირებს შორის დიალოგის საფუძველია. ამ ეპიზოდში ეს საკმაოდ ვრცელი დიალოგი მოკლე შეაჯამების სახით არის გადმოცემული: „ყოფნა-არყოფნის საკითხზე ადრეც ხშირად მიფიქრია, მაგრამ ახლა გამუდმებით მაწუხებს არჩევანი – რა უნდა ქნას ადამიანმა: აიტანოს ბედის სიმუხთლე და იტანჯოს, თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას და სიცოცხლეს შესწიროს ბოროტების დამარცხებას. თუმცა ჩვენ არ ვიცით, რა მოგველის სიკვდილის შემდეგ და მაინც გვაქვს იმ ბნელი და უცნობი სამყაროს შიში, საიდანაც უკან ჯერ არავინ დაბრუნებულა. ეს შიში გვაიძულებს კიდევ შეჩვეული ჭირის ატანას

და ჩვენი ასეთი ცნობიერება ადამიანებს ლაჩრებად გვაქცევს...“ (ტურაშვილი, 2015 : 186). „ჰამლეტი გულწრფელად გაბრაზებული თავის თავზე, რომ ფილოსოფიურ მსჯელობებს გადაყოლილი ყოყმანობს, აგვიანებს ვერაგულად მოკლული მამის სისხლის აღებას. სწორედ ამ ყოყმანსა და მერყეობას უწოდებს იგი სიმბდალეს, სიჯაბნეს“ (ყიასაშვილი, 1968 : 84). ამის შემდეგ ოფელია მას საყვედურობს, რომ ის გაგულგრილდა მის მიმართ, ასევეა შექსპირის პიესაშიც და ორივე შემთხვევაში ჰ(ჯ)ამლეტი ამბობს, რომ ის ადრე უყვარდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ოფელიას, თითქოს, ავიწყდება, სიყვარულზე ვინ თქვა უარი, ეს რომ არ ავიწყდებოდეს, საყვედურის საფუძველი, ვფიქრობთ, ნაკლებად ექნებოდა, ეს სცენა განსაკუთრებით ემოციურია „ჰამლეტში“, რადგან ოფელია საერთოდ ვერ აცნობიერებს ჰამლეტის მწუხარების მიზეზს და ტანჯვაზე ტანჯვას უმატებს, თუნდაც იმ ჟესტით, რომ ცდილობს, ჰამლეტს უკან დაუბრუნოს სახსოვარი ნივთები. ორივე პიესის ამ მონაკვეთში ჰ(ჯ)ამლეტი ურჩევს ოფელიას წავიდეს მონასტერში. „ჯამლეტში“ ამავე ეპიზოდში ოფელიას ეუბნება, რომ მან პიესა დაწერა მამის შესახებ, რომლის გმირიც ისე ასრულებს სიცოცხლეს, როგორი ეჭვიც მას აქვს მამის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით და ამბობს, რომ ამ გზით გაიგებს სიმართლეს. ოფელიას არ ესმის, ასე როგორ შეიძლება სიმართლის გაგება, რაზეც ჯამლეტი პასუხობს, რომ რეჟისორის მიწვევით, სპექტაკლს უთუოდ დაესწრება ახალი გამგებელი. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველწყაროში სპექტაკლის შესახებ ჰამლეტი ოფელიას კი არა ჰორაციოს ესაუბრება. ჰორაციოა მისი ერთადერთი მესაიდუმლე. ჯამლეტს ოფელიას დაჟინებული კითხვები ეჭვს აღუძრავს და ამხელს მას: „არ ვიცი, ვინ გირჩია ჩემთან შეხვედრა, მაგრამ მოგზავნილივით მელაპარაკები და ამიტომაც კიდევ ერთხელ გირჩევ მონასტერში წასვლას...“ (ტურაშვილი, 2015 : 187). კრიტიკოსთა ნაწილი საუბრობს ჰამლეტის „ქალთმომულოებაზე“, ზოგიერთი მათგანი კი ფიქრობს, რომ ის, ზოგადად, კაცთმომულეა, რასაც ცალსახად ვერ დავეთანხმებით: „ჰამლეტს ადამიანი კი არ სძულს, არამედ ადამიანში სწორედ ადამიანის ნაკლებობა ზარავს“ (პაჭკორია, 2018 : 13). ჰამლეტს არ სძულს არც დედა და არც სატროფო. გერტრუდას საქციელი მას აკვირვებს და სისუსტედ უთვლის ამ შეცოდებას და სთხოვს, რომ მოინანიოს და როგორც კი სინანულს შეამჩნევს, მისი დამოკიდებულებაც იცვლება

დედის მიმართ. ოფელიას კი იმიტომ ურჩევს მონასტერში წასვლას, რომ ებრალება იმ სიბინძურისთვის, რომელიც სასახლის კარზე ტრიალებს და ხვდება, ეს ყოფა უთუოდ მოახდენს გავლენას ქალზე. მისი მხრიდან გულგრილობის გამოვლენა კი თავად ოფელიასგან იყო ინსპირირებული. მიუხედავად იმისა, რომ ოფელიას უყვარს ჰ(ჯ)ამლეტი, იგი ვერ იჩენს სულიერ სიმტკიცეს, მამის კარნახით მოქმედებს და ყველა შემთხვევაში სუსტია, მისი სიყვარული ვერ უძლებს გამოცდას. ფაქტი ერთია, რომ ოფელიას არ შეუძლია ჩასწვდეს ჰამლეტის შინაგან სამყაროს, ის გულუბრყვილო და წმინდაა, მაგრამ ჰამლეტის შინაგან სიმაღლემდე ვერ ადის, რითიც ისინი ძალიან მიემსგავსებიან ფაუსტსა და გრეტკენს. ვერ დავეთანხმებით კრიტიკოსთა ნაწილს, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ მიუხედავად ამ სხვაობისა, სიყვარულს ბევრი რამის შეცვლა შეუძლია, რადგან, ვფიქრობთ, სიყვარული ძალიან მალე გაუფერულდება, თუ წყვილი ერთმანეთის თანაფარდი არ არის სულიერად და ინტელექტუალურად. არ არის გამორიცხული, რომ ჰამლეტმა ოფელიაში ვერ დაინახა ის ადამიანი (თუნდაც ინტუიტიურ დონეზე), რომელიც მისი სრულფასოვანი მეწყვილე იქნებოდა და ამიტომაც უჩვენებს ხსნის გზას მონასტრისკენ და არ იბრძვის სიყვარულის გადასარჩენად. ან, მისივე ფილოსოფიიდან გამომდინარე, ცხოვრების ამოებას ჩახვდა, ადამიანზე გული აიყარა და „არყოფნისაკენ“ გადაიხარა. შესაძლოა, თავისი განწირულობაც ბოლომდე შეიცნო და შეიგრძნო, ხოლო განწირულს მასთან განუყოფლად დაკავშირებული ადამიანი არ სჭირდება, მით უმეტეს, ვინც ძალიან უყვარს. ამგვარი მსჯელობისათვის ჯამლეტის პერსონაჟი არ გვადლევს საფუძველს. მისი მოქმედების მიზანი ნათელია: იგი ოფელიაზე უარს ამბობს იმიტომ, რომ, შურისძიებას აპირებს და, მოსალოდნელი შედეგების გათვალისწინებით, ქალი არ უნდა თავისი უსიხარულო ცხოვრების თანამოზიარე გახადოს.

„ჯამლეტის“ მეორე მოქმედების პირველი სურათი თანხვედრაშია „ჰამლეტის“ მესამე მოქმედების მეორე სურათთან, სადაც ჰ(ჯ)ამლეტი მსახიობებს უხსნის, თუ როგორ უნდა ითამაშონ წარმოდგენაში. ვფიქრობთ, ამაზე ხაზგასმა დრამატურგთა მხრიდან იმაზე მიაჩნებებს, რომ მსახიობებს ბუნებრიობა აკლიათ, რადგან უჭირს როლების მორგება და გათავისება, რაც, როგორც ჩანს, ერთნაირად თვალშისაცემია როგორც ჩვენს, ისევე შექსპირის ეპოქაში: „ტექსტი ყოველთვის ბუნებრივად და

თავისუფლად უნდა წარმოთქვათ და არა ყვირილით, როგორც ამას ჩვენი მსახიობების უმრავლესობა აკეთებს. და იცით, რატომ ყვირიან მსახიობები სცენაზე? იმიტომ, რომ მათ ჰგონიათ, თითქოს ასე უფრო დამაჯერებელი იქნება მათი სიტყვები და მოქმედება. კარგი მაყურებელი, სინამდვილეში, ზუსტად ხვდება, რომ მსახიობი ყოველთვის ყალბია, როცა ის ბლავის და პირიქით – კარგ მსახიობს ყვირილი არასოდეს სჭირდება“ (ტურაშვილი, 2015 : 187-188). მსახიობებთან საუბრისას სცენაზე ჰორაციო შემოდის, რომელსაც ჰ(ჯ)ამლეტი სთხოვს, სპექტაკლის მსვლელობისას თვალყური ადევნოს კლავდიუსის რეაქციებს. ჰორაციო, რა თქმა უნდა, თანახმაა შეასრულოს მეგობრის დავალება. აქვე ის ეუბნება ჯამლეტს, რომ მის სასწავლებლად გაგზავნას აპირებენ ინგლისში, რადგან ხელისუფლება მისთვის არასასურველ პირებს, თავის მოშორების მიზნით, საზღვარგარეთ აგზავნის სასწავლებლად, რისიც არც ერთს სჯერა, რადგან ხელისუფლება ასეთ ადამიანებს ციხეში აგზავნის, მაგრამ ხალხს მაინც სწამს, რადგან: „ხალხს ყოველთვის უკეთესი ხელისუფლება უნდა, ყველაზე კარგი ხელისუფლება კი ის არის, რომელიც ყველაზე მეტ ფულს განათლებაში ხარჯავს...“ (ტურაშვილი, 2015 : 189). რა თქმა უნდა, ამაზე საუბარი არ არის პირველწყაროში. განათლების პრობლემა დღესდღეობით ძალზე აქტუალურია, მით უმეტეს, საქართველოში, როდესაც ამ სფეროში უამრავი პრობლემა დაგროვდა და ხელისუფლებასაც ბევრი ოპონენტი ჰყავს, რომლებიც განათლების სისტემისადმი უყურადღებობაში ადანაშაულებენ. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ „ჰამლეტში“ პრინცის ინგლისში გაგზავნის გადაწყვეტილებას კლავდიუსი წარმოდგენის შემდეგ გადაწყვეტს, „ჯამლეტში“ ეს მანამდე ხდება.

„ჯამლეტის“ მეორე მოქმედების მეორე სურათი შექსპირის ტექსტის იმავე თავის გაგრძელებაა, რომელზეც წინა აბზაცში ვსაუბრობდით. ეს სურათი წარმოდგენის დაწყების წინა მოქმედებას ასახავს მცირეოდენი განსხვავებით. მართალია შენარჩუნებულია დიალოგი გერტრუდასა და ჰ(ჯ)ამლეტს შორის, მაგრამ ოფელიას და ჯამლეტის დიალოგი სახეცვლილია. ასევე „ჯამლეტში“ სპექტაკლი არ არის აღწერილი, მის შინაარსზე მხოლოდ მინიშნებებია ოფელიასა და ჯამლეტს შორის გამართული დიალოგისას: „ოფელია: (პროგრამას გადაშლის და თითოთ აჩვენებს) პიესის მთავარ გმირს საწამლავით კლავენ და ის მამაშენის პროტოტიპია,

როგორც მე ვიცი. ჯამლეტი: დიახ, ეს პიესა მამაჩემს ეძღვნება და ის თავისი სიკვდილით ნამდვილად არ მომკვდარა“ (ტურაშვილი, 2015 : 190). სპექტაკლის დამთავრებამდე (ტურაშვილის პიესაში ეს მესამე სურათში ხდება) ორივე შემთხვევაში დარბაზს დემონსტრაციულად ტოვებენ პოლონიუსის თუ ლაერტ პოლონიუსის რეპლიკის შემდეგ: „შეაჩერეთ წარმოდგენა, ჩქარა, ჩქარა!“ (შექსპირი, 1986 : 408); „შეწყვიტეთ წარმოდგენა, ეს ცილისწამებაა!“ (ტურაშვილი, 2015 : 190). სცენაზე მხოლოდ ჰორაციო და ჰ(ჯ)ამლეტი რჩებიან. ამ დროს „ჯამლეტში“ შემოდიან როზენკრაცი და გილდენსტერნი, ხოლო „ჰამლეტში“ – მარცელიუსი, რომლებიც ატყობინებენ ჰ(ჯ)ამლეტს, რომ ამ წარმოდგენამ ძალზე ცუდად იმოქმედა კლავდიუსზე და მალე მასთან სალაპარაკოდ გერტრუდა მოვა. ამ წარმოდგენაზე საკმაოდ დიდ ყურადღებას ამახვილებენ მკვლევრები. უნდა აღინიშნოს – შექსპირთან ამ პიესას ჰამლეტი „თაგვების მახეს“ უწოდებს და ამბობს, რომ გონზაგოს მკვლელობაზეა. ტურაშვილი არ აღნიშნავს მის სათაურს. რაც შეეხება პიესას პიესაში, მას ძალიან დიდი როლი აკისრია: „უპირველესი და უმთავრესი ფუნქციაა მომხდარი ტრაგედიის ემოციური ზემოქმედების გამძაფრების მიზნით მისთვის თეატრალურ-სანახაობრივი ატმოსფეროს შექმნა, საკუთრივ სცენური სანახაობის“ (ყიასაშვილი, 2004 : 4). საინტერესო ის არის, რომ „ჰამლეტში“, როგორც კრიტიკოსები ამბობენ, კლავდიუსი მეფის მოწამვლის სცენამ კი არ ააღელვა, არამედ იმან, რომ „თაგვების მახეში“ მეფეს ძმისშვილი კლავს და არა ძმა, რაც კლავდიუსმა მუქარად აღიქვა და არცთუ უსაფუძვლოდ: „საყურადღებოა, რომ სიუჟეტურად ამ ორ პიესას ერთმანეთისგან მკვლელსა და მის მსხვერპლს შორის არსებული ნათესაური მიმართება განასხვავებს, რაც განპირობებულია ჰამლეტის გადაწყვეტილებით, უსამართლოდ არ დაადანაშაულოს ბიძამისი მკვლელობაში და თან დაემუქროს მას შურისძიებით, თუკი ის მართლაც დამნაშავეა“ (პაჭკორია, 2018 : 33). სწორედ ამიტომ გადაწყვიტა კლავდიუსმა ჰამლეტის თავიდან მოშორება – ვითომ სასწავლებლად ინგლისში გაშვება, სინამდვილეში კი მისი მოკვლა ინგლისის ხელისუფლების დახმარებით. განსხვავებული მდგომარეობა გვაქვს „ჯამლეტში“. ჯამლეტი და კლავდიუსი ნათესავეები არ არიან. ჩვენ არ ვიცით, რა სიუჟეტზეა აგებული ჯამლეტის პიესა. ვიცით მხოლოდ ის, რომ პიესა მამამისს ეძღვნება, რომელშიც მას კლავენ. არ

ვიცი, რამდენად იკვეთება მასში ჯამლეტის მუქარა, ვერც იმას ვიტყვით, რომ ამ წარმოდგენის შემდეგ გადაწყვიტა გამგებელმა მისი თავიდან მოშორება, რადგან ეს გადაწყვეტილება მანამდე მიიღო. ფაქტი ერთია, რომ მან ნამდვილად ამოიცნო საკუთარი თავი და სასწრაფოდ დატოვა დარბაზი. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ გამგებლის სინანული ჩადენილ მკვლელობასთან დაკავშირებით არსად ჩანს, კლავდიუსისაგან განსხვავებით, რომელიც ლოცვის დროს სიტყვით ინანიებს თავის შეცოდებას, თუმცა ქმედებით იმავე გზას აგრძელებს, როდესაც ჰამლეტის მოკვლას გადაწყვეტს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გერტრუდა შემოდის ჯამლეტთან სასაუბროდ. მიუხედავად იმისა, რომ შექსპირთან ამ შეხვედრას სხვა სცენები უძღვის წინ, დედისა და შვილის საუბარი ორივე პიესაში მსგავსია. გერტრუდა მას საყვედურობს იმის გამო, რომ ამ საქციელით კლავდიუსს კი არა, მამას მიაყენა შეურაცხყოფა, რაზეც ის პასუხობს, რომ მამას შეურაცხყოფა მან კი არა, გერტრუდამ მიაყენა. დედას უკვირს, რატომ არის შვილი მის მიმართ ასეთი დაუნდობელი. „ჯამლეტში“ გერტრუდა თავის გადაწყვეტილებას იმით ხსნის, რომ ეს მხოლოდ შვილის საკეთილდღეოდ გააკეთა, რომ მას ეკონომიურად არ გასჭირვებოდა, რაც მამასაც, უთუოდ, გაახარებდა. არ ჩანს, რომ ის თავის გადაწყვეტილებას ნანობდეს, რასაც ვერ ვიტყვით დედოფალზე. ის ხედავს თავის ბრალეულობას: „ოჰ, შვილო, ჰამლეტ, ჩუმად იყავ, ნულარას ამბობ, / შენმა სიტყვებმა ჩემს სულშივე ჩამახედვინა და დამანახვა ცოდვის კვალი ამოუშლელი“ (შექსპირი, 1986 : 422). მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დედოფლის ცოდვა აღემატება ჯამლეტის დედისას, ის გარდაცვლილი მეუღლის ძმის ცოლი გახდა, რაც არც ადათ-წესით და არც მრწამსით მისაღები არ არის. რასაც ჰამლეტი არამხოლოდ სამეფო კარის დაკნინებად, არამედ პირად შეურაცხყოფადაც აღიქვამს. ტურაშვილის პიესაში არ არის გაცხადებული, თუ რა ურთიერთობა აქვთ გამგებელსა და გერტრუდას. რა თქმა უნდა, ჯამლეტისთვის მტკივნეულია ის, რომ დედამისი მამამისის მკვლელობას მუშაობს და შესაძლოა, ეჭვიც აქვს, რომ მათი ურთიერთობა თანამშრომლობაზე მეტია. ეს ეჭვი შესაძლოა მოდიოდეს იმ სტერეოტიპული შეხედულებიდან, რომელიც გაბატონებულია არა მხოლოდ ჩვენთან, არამედ სხვა ქვეყნებშიც, ვგულისხმობთ უფროსისა და მისი მოადგილის თუ მდივნის

ურთიერთობას. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ამაზე პირდაპირ არაფერს გვეუბნება დრამატურგი, ეს მკითხველის გადასაწყვეტია, როგორ აღიქვამს მათ კავშირს. ჯამლეტი ცალსახად წინააღმდეგია ამ ურთიერთობისა და პირდაპირ ეუბნება დედას, რომ ეს სრულებით არ გაახარებდა მამას, რომ მან სწორედ იმ ფასეულობებს უღალატა, რასაც მისი ქმარი მთელი ცხოვრება ემსახურებოდა და აქვე იმასაც ეუბნება, რომ გამგებელმა მოკლა ის და ეს ამბავი თავად მამისგან გაიგო. რაც, რა თქმა უნდა, გერტრუდას არ სჯერა და დაასკვნის, რომ ის სასწავლებლად კი არა, სამკურნალოდ უნდა გააგზავნონ. შექსპირთან აჩრდილი შემოდის მათი დიალოგისას, რომელსაც დედოფალი ვერ ხედავს და ჰამლეტის სიგიჟეში კიდევ უფრო რწმუნდება, რადგან ის შიგადაშიგ მამის აჩრდილს ესაუბრება და ერთ წერტილს მიშტერება.

ტურაშვილის პიესის მეორე მოქმედების მეოთხე სცენა სრულიად ამოვარდნილია შექსპირის ტრაგედიიდან. აქ სცენაზე არიან გერტრუდა და ოფელია. ეს სცენა, ვიტყვოდი, მეტისმეტად ქართულია. ოფელია მოწყენილია, რადგან მეორე დღეს ვალენტინობაა და მხოლოდ მისთვის არ არის სიყვარულის დღე და რომ ის ძალიან გულნატკენია. გერტრუდა ამბობს, რომ ყველას თავისი ტკივილი აქვს, მას არ შეუძლია ჯამლეტის დაცვა, მიუხედავად იმისა, რომ ის მისი შვილია და მასაც სასტიკად მოექცა, მაგრამ ის ფიქრობს, რომ ჯამლეტი ძალიან ცუდად არის და მას დახმარება სჭირდება, ამასთანავე, მისი დახმარება მხოლოდ ოფელიას შეუძლია, რადგან ჯამლეტს ის უყვარს: „ქალებს სუსტი სქესის წარმომადგენლებს გვიწოდებენ, მაგრამ სინამდვილეში ქალები კაცებზე ძლიერები არიან და შენ კი შეგიძლია ჯამლეტის დაბრუნება“ (ტურაშვილი, 2015 : 193). ოფელია ამბობს, რომ დედები ყველანაირ ტკივილს უძლებენ, სიყვარულით კი ჯამლეტს ის აღარ უყვარს, მაგრამ გერტრუდა არ ეთანხმება: „კაცებისთვის ძველი და ახალი სიყვარული არ არსებობს, რადგან კაცები ისეთი სუსტები არიან, რომ იმ ქალს, რომელიც ერთხელ შეუყვარდებათ ხოლმე, მერე ვერასოდეს ივიწყებენ ... ჩვენ ქალები ვართ და ჩვენ ყველაფრის მოფიქრება შეგვიძლია...“ (ტურაშვილი, 2015 : 193). დრამატურგის მხრიდან ამგვარი გადაწყვეტილება, ვფიქრობთ, საინტერესო და დასაფიქრებელია. ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ჰამლეტი განსაცდელს ასცდებოდა, მასაც ისეთი

მოხერხებული დედა რომ ჰყოლოდა გვერდით, როგორც ჯამლეტის დედაა, რომელიც დამოუკიდებლად ეძებს შვილის ხსნის გამოსავალს და არ ელოდება, რას მოიმოქმედებს კლავდიუსი. რომელიც ხსნის გზას სიყვარულში დაინახავდა და არა შვილის ინგლისში გამგზავრებაში. თუ, პირიქით, ჩვენს ეპოქაში გადაიქცა ყველაფერი იმდენად მარტივად, რომ ასე დიდი ძალისხმევის გარეშე შეიძლება ააღებინო შურისძიების განზრახვაზე ადამიანს ხელი. რომ არა გერტრუდა, სავარაუდოდ, ჰამლეტის თანამედროვე ისტორიაც ტრაგედიით დასრულდებოდა. რა თქმა უნდა, ეს ისეთ მასშტაბებს არ მიიღებდა, როგორ „ჰამლეტში“, მაგრამ, როგორც პიესის ფინალში ჯამლეტი ამბობს, ის აუცილებლად მოკლავდა გამგებელს, რაც მისი დაპატიმრებით დასრულდებოდა. „ჰამლეტში“ ტრაგედიის გამომწვევი კლავდიუსია: „ყველაზე დიდი ცოდვა ტრაგედიაში კლავდიუსმა ჩაიდინა, მაგრამ მას სინდისის ქენჯნა სრულებით არ აწუხებს: „ის ისე ველურია ხასიათით, ისე თავისუფალია გონებისა და ტრადიციის მორალისაგან, რომ მისი საუკეთესო სახელწოდებაა „თმახუჭუჭა მხეცი“. ქვეყანა მისთვის გლეჯის არენაა და არავითარი სინდისი, გარდა მხილებისა და ფიზიკური შეურაცხყოფისა, მასზე არ მოქმედებს“ (კაპანელი, 1927 : 148) და მის ამ „სიველურეს“ არაერთი ადამიანი ემსხვერპლა ჯერ მორალურად, შემდეგ კი – ფიზიკურად. „ჯამლეტში“ ტრაგედიის განმანეირტალეზლად გერტრუდა მოგვევლინა თავისი მოხერხებულობისა და გამჭრიახობის წყალობით და, ეს როლი რომ დრამატურგმა მას მიაკუთვნა, ვფიქრობთ, არ არის შემთხვევითი. დათო ტურაშვილი, ზოგადად, ქალს ძლიერი სქესის წარმომადგენლად მიიჩნევს და ეს მხოლოდ ამ პიესაში არ არის თვალშისაცემი. ის ქალის განსაკუთრებულ როლსა და მისიას ხედავს, რასაც არა მხოლოდ თავის შემოქმედებაში, ინტერვიუებშიც არაერთხელ უსვამს ხაზს. ასევე არცერთხელ ამახვილებს ყურადღებას მამაკაცთა სისუსტეზე. ვფიქრობთ, ჩვენს მოსაზრებას დაადასტურებს ამავე ნაშრომში წარმოდგენილი მისი კიდევ ერთი პიესა „დოდოს მოლოდინში“.

„ჯამლეტის“ მესამე მოქმედების პირველი სურათი თანხვდება „ჰამლეტის“ მეხუთე მოქმედების პირველ სურათს, რომლებშიც მოქმედება სასაფლაოზე ხდება. მესაფლავეები საფლავს თხრიან და საუბრობენ. მათი დიალოგის შინაარსი თითქმის იდენტურია, მცირეოდენი განსხვავებებით, რასაც თანამედროვე ეპოქა და სივრცე

(საქართველო) განაპირობებს.. „ჰამლეტში“ ერთი მესაფლავე ეკითხება მეორეს: „ვინ აშენებს კალატოზზედაც, მენავეზედაც და ღურგალზედაც უფრო მაგარ შენობას?“ (შექსპირი, 1986 : 459), და, რა თქმა უნდა, პასუხი მესაფლავეა. ეს ფრაზა „ჰამლეტში“ სახეცვლილია და პრაგმატულ მოსაზრებამდე არის დაყვანილი: „სასაფლაო ასპროცენტრიანი ბიზნესია“ (ტურაშვილი, 2015 : 194). „ჰამლეტში“ როდესაც მესაფლავე თავის ქალას ისვრის საფლავიდან, ჰორაციოსა და ჰამლეტს შორის დიალოგი იმართება ადამინის წარმავლობაზე, რომ სრულიად შესაძლებელია, ეს თავის ქალა რომელიმე დიდებულს ეკუთვნოდა, რომელიც ხელმწიფეს ყოველ დილით ღიმილით ესალმებოდა და ახლა კი მატლების ულუფა და კოჭივით სათამაშო გამხდარა მესაფლავის ხელში. „ჰამლეტში“ თავის ქალას პოვნისას თავად მესაფლავეები საუბრობენ, რომ შესაძლოა, ეს თავის ქალა რომელიმე პოლიტიკოსს ეკუთვნოდა, რომელიც თავის თავს სერიოზულად აღიქვამდა და ვერც კი ხვდებოდა, რამდენად სასაცილო იყო და ზოგჯერ დაუნდობელიც, მაგრამ ეს ყოველივე იმდენად წარმავალია, რომ ახლა მათ შეუძლიათ მისი თავის ქალათი ითამაშონ, სწორედ ისე, როგორც ისინი თამაშობენ ადამიანთა ბედით. ვერ ვიტყვით, რომ ეს მხოლოდ ჩვენი ეპოქის პრობლემაა, რადგან ხელისუფლება ყველა დროს თავისივე ძალაუფლების მონა ხდება და ნაკლებად აინტერესებს საზოგადოების ბედი. მისთვის ხალხი იმდენად არის მნიშვნელოვანი, რამდენადაც სჭირდება, მაგრამ ტექსტის ამგვარი ადაპტაცია, ძალაუნებურად ჩვენს ეპოქას და არსებულ პოლიტიკურ მდგომარეობას გვაგონებს. შექსპირიც ამ ფრაზებით თავისი ეპოქის მანკიერებებს ამხელდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე პიესაში მესაფლავეები გულგრილნი არიან სიკვდილის მიმართ, ეს ფაქტი სევდას არ ჰგვრით, თუნდაც ახალგაზრდა ქალი იყოს. რასაც შენიშნავენ კიდევ „ჰამლეტში“ ჰორაციო და ჰამლეტი: „ჰამლეტი: – ნუთუ ამას გრძნობა არა აქვს, რას ჩადის; მღერის საფლავის თხრის დროს? ჰორაციო: – ჩვეულება კაცს გულცივობასაც ადვილად შეუთვისებს“ (შექსპირი, 1986 : 460). ტურაშვილის პიესაში სევდიანი ჰამლეტი მარტოა მამის საფლავზე. მის ყურადღებას მიიქცევს მესაფლავეთა დიალოგი და მათთან მიდის. ამბობს, რომ ისე მსჯელობენ, მესაფლავეებს ნამდვილად არ ჰგვანან, რაზეც ისინი პასუხობენ, რომ მათ ისეთი ხელობა აქვთ, ძალაუნებურად ფილოსოფოსები ხდებიან: „ისე გამოდის, რომ

სიკვდილ-სიცოცხლის ზღვარზე ვდგავართ, ადამიანებს ერთი ქვეყნიდან მეორეში მივაცილებთ და ამიტომაც მეტი დაკვირვება ვისწავლეთ“ (ტურაშვილი, 2015 : 195). მესაფლავეთა ფილოსოფოსობაზე შექსპირთან თავად მესაფლავეები საუბრებენ ირონიულად, როცა ერთმანეთს ფილოსოფოსებს უწოდებენ. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში ჰ(ჯ)ამლეტი აქ იგებს ოფელიას თვითმკვლელობის ამბავს, იმ განსხვავებით, რომ შექსპირთან ეს უფრო ხანგრძლივი და ტრაგიკული სცენაა. თანამედროვე პიესაში მესაფლავე ეუბნება ჯამლეტს, რომ უარყოფილი სიყვარულის გამო, ახალგაზრდა ქალმა, ოფელიამ, თავი მოიკლა, რის შემდეგაც ჯამლეტი მოულოდნელად გადის სცენიდან და გაკვირვებულ მესაფლავეებს ტოვებს. „ჰამლეტში“ კი პრინცი ოფელიას დაკრძალვის სცენას შეესწრება.

აქ მთავრდება მსგავსება „ჰამლეტსა“ და „ჯამლეტს“ შორის. ტურაშვილის პიესის ბოლო ორი სურათი სრულიად განსხვავებულია.

მესამე მოქმედების მეორე სურათში ჰორაციო და ჯამლეტი იმ ადგილას დგანან, სადაც მათ აჩრდილი გამოეცხადათ და კვლავ მის გამოჩენას ელოდებიან. ჰორაციოს შეკითხვაზე, თუ რა აქვს მამისთვის სათქმელი, ჯამლეტი პასუხობს: „შენ კარგად იცი, რაც მაშინ მამაჩემმა მითხრა და ისიც კარგად გახსოვს, რომ მასთან საუბრის შემდეგ დედაჩემს ძალიან სასტიკად მოვექეცი. მერე ახალი გამგებლის მოკვლაც კი განვიზრახე და ალბათ შურსაც ვიძიებდი მამაჩემის გამო, რომ არა ოფელია...“ (ტურაშვილი, 2015 : 196). ჰორაციო აწყვეტინებს საუბარს და ამბობს, რომ ოფელიამ თავი მისი სიყვარულის გამო მოიკლა. ჯამლეტის პასუხი ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას ადასტურებს, რომ მას სიმძულვილი კი არ ამოდრავებს, როდესაც სატრფოს გულცივად ექცევა და მონასტერში წასვლას ურჩევს, არამედ ებრალება ოფელია და ვერ იმეტებს მას სასტიკი ცხოვრებისთვის: „ასე იმიტომ მოვიქეცი, რომ გამგებლის მოკვლა უკვე გადაწყვეტილი მქონდა, ოფელიას კი ასეთი დიდი ტკივილისთვის, უბრალოდ, ვერ გავიმეტებდი“ (ტურაშვილი, 2015 : 197). მაგრამ, როგორც თავად ამბობს, ოფელიას სიკვდილის შემდეგ მისთვის ყველაფერმა დაკარგა აზრი, მათ შორის, შურისძიებამაც და ერთადერთი, ვისზეც ახლა შური უნდა იძიოს, საკუთარი თავია, რადგან ოფელიას გარეშე მისთვის სიცოცხლეს ფასი აღარ აქვს. რა დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ ჯამლეტის სიტყვებიდან, გარდა იმისა, რომ

ერთადერთი, რასაც ამ სამყაროში აზრი აქვს, სიყვარულია და ყველაფერი, რაც ამ გრძნობის ხელისშემშლელად გვევლინება, წარმავალი და ამაოა, მხოლოდ სიყვარულისთვის ღირს ბრძოლა და არსებობა. რა თქმა უნდა, ჰამლეტმაც იცის, რომ სიყვარული ერთადერთია, რისთვისაც არსებობა ღირს, რადგან ის ჰუმანისტია და სწორედ ამ გრძნობის დესაკრალიზაციას ებრძვის ის ადამიანში, სწორედ ეს არის მისი ყოყმანის მიზეზი შურისძიების აღსრულებისას და იტანჯება: „მისი ტემპერამენტი დაცრეცილია ინტელექტით, ნების ყოფა შესუსტებულია იჭვებით და აზრებით: ჰამლეტი ფიქრობს და დარდის ადამიანია, სული მისი იტანჯება იმ წინააღმდეგობის გამო, რომელიც არსებობს ქვეყნად მორალური მსოფლშეგრძნებისა და რეალური, ბრუტალურ ყოფას შორის; მას სურს გარდაქმნას ქვეყანა, შეებრძოლოს ქვეყნის უწესრიგობას, მაგრამ ბრძოლა, როგორც პროცესი რეალური, მოითხოვს იმას, რასაც უარყოფს გონება და მისი მორალი“ (კაპანელი, 1927 : 151). იგივე შეიძლება ითქვას ჯამლეტზეც. როგორც უკვე ვნახეთ, ჰამლეტის ყოველი მონოლოგი ხმიანდება ჯამლეტის დიალოგებისას მისი სიტყვებით, თითქოს, ისიც ისევე იტანჯება ამ გაორებით, როგორც პრინცი, მასაც ისევე სტანჯავს ქვეყნის უკუღმართობა, როგორც ჰამლეტს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ის მაინც არ ჰგავს პრინცს. ჩნდება განცდა, რომ მისგან ნათქვამი იგივე სიტყვები სისხლისგან დაცლილი და სიღრმეს მოკლებულია, რაზეც, ვფიქრობთ, თავად დრამატურგიც მიგვანიშნებს, სწორედ იმ გადაწყვეტით, რომ ეს ღრმადფილოსოფიური თემები ჯამლეტის მონოლოგების სახით კი არა, გაფანტულად, ცალკეულ ფრაზებად დიალოგებისას ათქმევინა პერსონაჟს. ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ იკვეთება აჩრდილის მოჩვენებისა თუ რეალობის საკითხი. ამ თემას ჰორაციო უბრუნდება: „უკვე ისე აგვიანებს, რომ ისიც კი ვიფიქრე, ხომ არ მოგვეჩვენა-მეთქი.“ „... ჯამლეტი: „ეს რომ მხოლოდ ერთხელ მომხდარიყო, მეც ვიფიქრებდი, რომ ყველაფერი სიზმარი იყო, მაგრამ მამაჩემის აჩრდილი რამდენჯერმე ვნახე“ (ტურაშვილი, 2015 : 197-198), მაგრამ აჩრდილი მეტად აღარ გამოჩენილა, რაც, სავარაუდოდ, იმან განაპირობა, რომ ჯამლეტმა შურისძიებაზე ხელი აიღო და ამით მამას იმედები გაუცრუა. აჩრდილის ნაცვლად კი, მოდის მარცელიუსი, რომელიც ჯამლეტს ეუბნება, რომ ოფელია ცოცხალია. სცენა ბნელდება და, როგორც დრამატურგი ამბობს, ჯამლეტის სიხარულის ცრემლებს მაყურებელი

ველარ ხედავს. უთუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე პიესაში ჰორაციო ერთადერთი მესაიდუმლეა ჰ(ჯ)ამლეტისა. ჰორაციოს არასოდეს სჭირდება იმის ახსნა, თუ რას და რატომ აკეთებს ჰ(ჯ)ამლეტი, მისთვის ყველაფერი ნათელია და სრულიად თანაუგრძნობს მას ნებისმიერი გადაწყვეტილებისას.

მესამე მოქმედების მესამე და უკანასკნელ სურათში სცენაზე მხოლოდ ჯამლეტი და ოფელია არიან. დიალოგს ჯამლეტი იწყებს და ამბობს, რომ ყველა დრამატურგს ყველაზე მეტად იმ დიალოგის დაწერა უჭირს, სადაც გოგო და ბიჭი ერთად არიან. აქ, სავარაუდოდ, საუბარია ისეთ გრძნობაზე, როცა სიტყვები უტყვია და მათ ნაცვლად გრძნობები საუბრობენ, ამგვარი ეპიზოდი არაერთი იცის მხატვრულმა ლიტერატურამ (მაგ.: „ვეფხისტყაოსანი“, „ოთარაანთ ქვრივი“). ჯამლეტი არ საყვედურობს ოფელიას იმის გამო, რაც ჩაიდინა, პირიქით, უწონებს გადაწყვეტილებას და ამბობს, რომ ეს ერთადერთი სწორი ნაბიჯი იყო. ოფელიასთვის კი მთავარია, რომ ახლა ისინი ერთად არიან და სიცოცხლე გრძელდება. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოფელია ორივე პიესაში სუსტი ნებისყოფის და დამყოლი ხასიათისაა. ორივე შემთხვევაში ის მამისა და ბედისწერის მორჩილად გვესახება. მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკოსთა უმრავლესობა მას უდანაშაულო მსხვერპლად მიიჩნევს, ამ მოსაზრებას ბოლომდე ვერ დავეთანხმებით, რადგან, ვფიქრობთ, პასიურობა და სხვების დახლართულ ინტრიგებში მონაწილეობა უკვე აღარ ნიშნავს უდანაშაულობას. ის, რომ „ჯამლეტში“ ოფელია შედარებით აქტიურ პერსონაჟად გვევლინება, ეს სრულებით არ არის მისი დამსახურება. რომ არა გერთუდა, ის კვლავ ტრაგიკული პოზით იქნებოდა დამჯდარი იმაზე მოწუწუნე, რომ ხვალ ვალენტინობა და მას ამ დღეს არავინ მიულოცავს. ასე რომ, არანაირი არსებითი სხვაობა ორ ოფელიას შორის არ შეინიშნება. არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჯამლეტი მას ბოლომდე არ ენდობა, მხოლოდ ბუნდოვანი ფრზებით ეუბნება სათქმელს და შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ერთგვარ გამოცდას უწყობს მას. და თითქოს ამ გამოცდის ჩაბარების შემდეგ, ბოლო მომენტში, ჯამლეტი უმხელს ოფელიას, რომ მას მამის აჩრდილი გამოეცხადა და რისი ეჭვიც ჰქონდა, ის დაუმტკიცა და რომ ეს სხვებმაც ნახეს. ოფელია ფიქრობს, რომ ეს მოჩვენება იყო, თუმცა ისეც ხდება, რომ: „თუ რაღაც ცუდის გაკეთება გინდა, აუცილებლად

გამოჩნდება ვიღაც, ვინც ამ ცუდისკენ მონდომებით გიბიძგებს“ (ტურაშვილი, 2015 : 200). ფაქტია, რომ არც „ჯამლეტშია“ არ ჩანს, აჩრდილი რეალურია თუ წარმოსახვის ნაყოფი. ეს, თემა ისევე, როგორც ბევრი სხვა რამ, ალბათ, მკითხველის აღქმაზეა დამოკიდებული. ჩვენი თვალსაზრისი კი ამასთან დაკავშირებით ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ. ოფელია ახსენებს ჯამლეტს, რომ მას რაღაცის თქმა უნდოდა, რაზეც ჯამლეტი უპასუხებს, რომ უნდოდა, მაგრამ გაახსენდა, რომ ლაერტ პოლონიუსი მათი ურთიერთობის წინააღმდეგი იყო, თუმცა ოფელიასთვის ამას უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა და ჯამლეტი საბოლოოდ ეუბნება ოფელიას, რომ უყვარს: „ოფელია – არც ისე ძნელი ყოფილა. ... სიყვარულზე ლაპარაკი, როცა გოგო და ბიჭი სცენაზე მარტო რჩებიან“ (ტურაშვილი, 2015 : 200). არადა, ჯამლეტმა ხომ თქვა, რომ ასეთი სცენის დაწერა ყველაზე ძლიერ დრამატურგებსაც უჭიროთო: „ჯამლეტი – „იმიტომ, რომ სიყვარულს ბევრი ლაპარაკი არ უხდება“ (ტურაშვილი, 2015 : 200). ფინალურ მონაკვეთში ისინი ხელიხელჩაკიდებულნი სხედან, ვიდრე სცენა არ ჩაბნელდება.

როგორც ვხედავთ, შექსპირის ტრაგიზმი, რომელიც ადამიანში ადამიანის ნაკლებობით არის გამოწვეული, ტურაშვილის პიესაში, ფიზიკური გადარჩენის თვალსაზრით, ძალიან მარტივად გადაწყდა, თუმცა სულიერი, მორალური თუ სოციალური პრობლემები, რომლებიც ჯამლეტის გამუდმებული ფიქრისა და, საბოლოოდ, ტრაგედიის საფუძველი ხდება, კვლავ გადაუჭრელია, რაც სრულიად ბუნებრივია, რადგან, თუ ეს შეუძლებელი იყო მაშინ, როცა ადამიანი ამდენად არ იყო დაშორებული სამყაროს, არ ჰქონდა მასთან შემაკავშირებელი ძაფი გაწყვეტილი და მაღალი იდეალებისაკენ მისწრაფოდა, დღესდღეობით, პრაგმატიზმით სავსე სამყაროში, რომელშიც, შესაძლოა ითქვას, აღარავინ ფიქრობს ფასეულობებსა და მათ შენარჩუნებაზე, მით უფრო მიუწვდომელია ამ პრობლემათა გადაჭრის გზების ძიება: „იქ, სადაც სულის კულტურა არ არის, იქ, სადაც გონება მხოლოდ ემორჩილება ნებას, სადაც მორალური პრინციპები და იმპერატივები არ არსებობენ, შეუძლებელია ლაპარაკი შეგრძნებასა და მისტიურ განცდაზე. სული მაშინ სცილდება საზღვარს ფიზიკური არსებობისა, როდესაც დიდხანს ვარჯიშობს ტანის წვალეებით და ტანჯვით“ (კაპანელი, 1927 : 148).

1. 7. დევნილი და განწირული სიყვარული

(უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ და გურამ ბათიაშვილის „რომა და ჯულია“)

გურამ ბათიაშვილის პიესაში „რომა და ჯულია“ სიუჟეტი აფხაზეთის ომისა და მის შემდეგ განვითარებული მოვლენების ფონზე ვითარდება. პიესა ძალიან ემოციური და დრამატულია, რადგან პრობლემაა აქტუალური და მტკივნეული. რა თქმა უნდა, ამ თემას ვრცლად და ძირეულად ვერ გავაშუქებთ, რადგან ეს სცილდება როგორც ჩვენი კომპეტენციის, ისე ჩვენი კვლევის საზღვრებს, მაგრამ ყურადღებას მაინც გავამახვილებთ რამდენიმე ისტორიულ ფაქტზე, რომლებშიც წარმოჩნდება ბრალეულობა როგორც ქართველებისა და აფხაზების, ასევე მესამე ძალის, რომელიც ამ კონფლიქტის წარმოქმნითა და გაღვივებით დაინტერესებული და ომის ინსპირატორი იყო. ომის, რომელიც არ დაწყებულა 1992 წლის 14 აგვისტოს: „მას საგულდაგულოდ ამზადებდა კრემლის კომუნისტური ხელმძღვანელობა სულ ცოტა ბოლო 4 ათეული წლის განმავლობაში. სწორედ მოსკოვიდან ხდებოდა დაპროგრამება აფხაზური ნაციონალ-სეპარატისტული მოძრაობის ლიდერთა არაერთი თაობისა, რომლებმაც, თავის მხრივ, ყველაფერი იღონეს და მიაღწიეს კიდევაც იმას, რომ აფხაზს ქართველში დაენახა არა მოძმე და მოყვარე, არამედ – „მოსისხლე მტერი“, რომელიც, არც მეტი, არც ნაკლები, „ართმევს“ მას სამშობლოს და, საერთოდ, ყოველგვარ ისტორიულ პერსპექტივას „უკარგავს“ (პაპასქირი, 1998:193). მოგეხსენებათ, რომ მე-16 საუკუნემდე აფხაზი მართლმადიდებლური აღმსარებლობისა იყო. ოსმალთა ბატონობის ხანაში (მე-16-მე-19 ს.ს.) აფხაზეთის ტერიტორიაზე გაჩნდნენ ისლამის მიმდევრები, რამაც პირველი ბზარი გააჩინა ქართველებსა და აფხაზებს შორის, თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ის იურიდიულად საქართველოს პოლიტიკურ გაერთიანებაში შედიოდა და ოფიციალური ენა და დამწერლობა ქართული იყო. მაგრამ ცარისტული რუსეთის აფხაზეთში გააქტიურების შემდეგ მათ ეს „შეცდომა გამოასწორეს“. სლავურ-რუსული გრაფიკის საფუძველზე მათთვის ეროვნული დამწერლობა შეიქმნა. ეს კიდეც ერთი ნაბიჯი იყო უფსკრულის გასაღრმავებლად. მას შემდეგ, რაც ცარისტული რუსეთი დაემხო,

გარეშე ძალის ჩაურევლად საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის პერიოდში აფხაზებსა და ქართველებს შორის ურთიერთობა დათბა. ბოლშევიზმსა და ბოლშევიკურ მრავალწლიან ეპოქას ხელს არ აძლევდა ამგვარი ერთობა: „ე. წ. „ერთა თვითგამორკვევის“ ყალბ ლოზუნგს ამოფარებულმა რუსმა ბოლშევიკებმა და მათ მიერ დამუშავებულმა სეპარატისტულად განწყობილმა აფხაზმა კომუნისტებმა, ქართველი ბოლშევიკი ლიდერების – პირადად სტალინისა და ორჯონიკიძის უშუალო მხარდაჭერით, აფხაზეთი ჩამოაცილეს საქართველოს და დამოუკიდებელ საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკად გამოაცხადეს“ (პაპასქირი, 1998: 196). საბჭოთა ეპოქაში კომუნისტური მთავრობა შემწყნარებლურად უყურებდა აფხაზ ბოლშევიკთა აგრესიას, რომელიც საქართველოსკენ იყო მიმართული. აფხაზური სეპარატიზმის ლიდერები ხშირად აწყობდნენ გამოსვლებს მოთხოვნით გამოსულიყვნენ საქართველოს სოციალისტური რესპუბლიკის შემადგენლობიდან და შეერთებოდნენ რუსეთს, ფაქტია, რომ კომუნისტური მთავრობის ლოიალური დამოკიდებულებითა და კრემლის მხარდაჭერით, ნელ-ნელა, მაგრამ მიზანს მიაღწიეს რუსეთის მთავრობისა მათი მომხრე აფხაზებისა და, თქვენ წარმოიდგინეთ, ქართველთა ერთი ნაწილის დახმარებით, რომლებიც აფხაზეთში თავიანთ კეთილდღეობას უფროთხილდებოდნენ: „მმართველობის სტრუქტურებში ქართველებისათვის განკუთვნილ თანამდებობაზე პრიორიტეტი ეძლეოდათ ძირითადად ქართული გვარის მატარებელ, გარუსებულ, ეროვნულ თვითშეგნებამომილ პიროვნებებს, რომელთათვისაც აბსოლუტურად უცხო იყო საერთო-ქართული სახელმწიფოებრივი ინტერესები. ის თითო-ოროლა ქართველი მოღვაწე, რომელიც მაინც გამოიჩინდა „ზომაზე მეტ ქართველობას“ და დაუპირისპირდებოდა აფხაზ ხელისუფალთა კონიუნქტურას, იმთავითვე ხდებოდა სეპარატისტთა ანგარიშსწორების ობიექტი“ (პაპასქირი, 1998:199). განსაკუთრებული როლი ამ ომის გაღვივებაში იმ ადამიანებს მიუძღვით, რომლებიც ქართულ-აფხაზურ ისტორიას წერდნენ და ფაქტებს ამახინჯებდნენ. საზოგადოებას ისეთ ინფორმაციას აწვდიდნენ, რომ არამცთუ აფხაზებმა, იქ მაცხოვრებელმა ქართველებმაც კი დაიჯერეს: „რომ აფხაზეთის მკვიდრ მოსახლეობას აფსუა-აფხაზები წარმოადგენდნენ და რომ ქართველებს, როგორც მოსულ ხალხს, არა აქვს უფლება,

შეეცილონ მათ „საკუთარი“ სამშობლოს – აფხაზეთის მოვლა-პატრონობაში“ (პაპასქირი, 1998 : 201). 1989 წლის 18 მარტს სეპარატისტებმა მოიწვიეს ყრილობა, სადაც აფხაზი ხალხის სახელით მოითხოვეს აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის საქართველოდან გასვლა, რამაც ქართველი მოსახლეობის უკიდურესი პროტესტი გამოიწვია და იმავე წლის ზაფხულში ამ პროტესტმა კულმინაციას მიაღწია: „15-16 ივლისს, როდესაც აფხაზებმა ქართველებს „ბართლომეს ღამე“ მოგვიწყვეს, მაგრამ მაშინ მოხერხდა კონფლიქტის ჩაცხრობა, რაც, უწინარეს ყოვლისა, განაპირობა იმან, რომ როგორც ენგურსგადმელი, ისე ენგურსგამოდმელი ქართველები ერთ მუშტად შევიკარით და მტერს ჩვენი ძალა ვაჩვენეთ“ (პაპასქირი, 1998 : 207). თუმცა, როგორც ვხედავთ, საბოლოოდ კონფლიქტი თავიდან ვერ ავიცილეთ. აფხაზეთის მთავრობა უფრო და უფრო აქტიურდებოდა და იკრებდა ძალას მესამე მხარის დახმარებით. ამას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი 1991-92 წლებში თბილისში განვითარებულმა მოვლენებმა. 1992 წლის 25 იანვარს აფხაზეთის უზენაესი საბჭოს სხდომაზე მიიღეს დადგენილება, რომლის მიხედვითაც აფხაზეთის ტერიტორიაზე აღარ ვრცელდებოდა საქართველოს კანონმდებლობა. საქართველოს მთავრობა კვლავ ლოიალურ პოლიტიკას ატარებდა მათ მიმართ. ის თანხმდებოდა ყველა მოთხოვნას, გარდა ერთისა – არ ცნობდნენ აფხაზეთის რესპუბლიკის სუვერენიტეტს. 1992 წლის 4 აგვისტოს საქართველოს მთავრობამ კიდევ ერთი ნაბიჯი გადადგა მდგომარეობის განმუხტვისაკენ და: „მიიწვია ის (არძინბა - ნ.თ) თბილისში საზეიმო ღონისძიებებზე, რომლებიც მიეძღვნა საქართველოს სახელმწიფოს გაწევრიანებას გაერთიანებული ერების ორგანიზაციაში“ (პაპასქირი, 1998 : 215), მაგრამ მან ეს მოწვევა არ მიიღო და „დიპლომატიური უარი“ განაცხადა ამ შესაძლო შეხვედრაზე. 1992 წლის 14 აგვისტოს აფხაზურმა გვარდიამ ოხურეისთან და აგუძერაში ცეცხლი გაუხსნა საქართველოს თავდაცვის სამინისტროსა და შინაგან საქმეთა სამინისტროს სამხედრო ძალებს, რომლებიც, სარკინიგზო მაგისტრალების თავდაცვის მიზნით, გადაადგილდებოდნენ აფხაზეთის ტერიტორიაზე. აფხაზეთის მთავრობა მოსახლეობას „ოკუპანტების“ წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა. ამ ყველაფერს სრულიად მოუმზადებელი შეხვდა საქართველოს მთავრობა, მან ვერც ის მოახერხა, რომ ქართველ სამხედროთა მაროდობა აღეკვეთა, რამაც კიდევ მეტად

გამწვავა არსებული მდგომარეობა: „ერთი სიტყვით, ჩვენ ვერ შევძელით სახელმწიფოებრივი წესრიგის დამყარება და მშვიდობიანი მოსახლეობის უსაფრთხოების უზრუნველყოფა. სწორედ ამან აიძულა ბევრი აფხაზი, რომელიც თავიდან მეტ-ნაკლებად არ თანაუგრძნობდა ვ. არძინბას რეჟიმს და შესაძლოა, ეთანამშრომლა კიდევ ჩვენთან, დაეტოვებინა გაგრა, სოხუმი თუ ოჩამჩირე, გუდაუთას გადაბარებულყო და იქიდან იარაღით დაგვპირისპირდებოდა“ (პაპასქირი, 1998 : 217). არ უნდა ვიფიქროთ ისე, თითქოს ომის დაწყებისთანავე ქართველები და აფხაზები ერთმანეთის მოსისხლე მტრებად იქცნენ. ბევრი აფხაზი ისევე, როგორც ბევრი ქართველი, იცავდა თავის მეზობელს, მეგობარს, თანამშრომელს თუ უბრალოდ მოქალაქეს. ამის ნათელსაყოფად მოვიყვანთ ორ ფაქტს ზურაბ პაპასქირის ინტერვიუდან: „27 სექტემბერს, დილით, აფხაზმა სეპარატისტებმა ბოლო, ე.წ. ახალი რაიონის მეორე მიკრორაიონიც დაიკავეს, სადაც მე ვცხოვრობდი, და სოხუმიც დაეცა. იმავე დღეს ჩემთან მოვიდა აფხაზი მეზობელი, დაურ კვიჩინია, ხელში ავტომატი ეჭირა, გადამეხვია და მითხრა, – ზურაბ, მაპატიე, რომ იარაღით მოვედი, იძულებული ვიყავი, ასე მოვქცეულიყავიო. ეს კაცი დღედაღამ ავტომატით მიცავდა. ჩემი ოჯახი სწორედ ჩემმა აფხაზმა მეზობლებმა გადაარჩინეს“ (პაპასქირი, 2011 : 16). მას შემდეგ, რაც ის დააპატიმრეს და უშიშროებიდან იზოლაციაში გადაიყვანეს კარის მეზობელთან ერთად, ეზოში აფხაზი „ბოევიკები“ დახვდნენ, რომლებიც წინასწარ იყვნენ მზად, დაეხვრიტათ ისინი, საამისოდ კი ისინი ზურაბის ნასტუდენტარმა, ნოდარ კვარჩიამ, განაწყობ, რადგან, როგორც თავად ბატონი ზურაბი ამბობს, ის აფხაზეთის მხარისთვის მუდამ „ოდიოზური ფიგურა“ იყო, მაგრამ ამ განსაცდელისაგან ისევ აფხაზმა იხსნა: „ბოევიკებმა“ ავტომატები მოიმარჯვეს და ჩვენს დახვრეტას აპირებდნენ, მაგრამ აქ ივარგა ოთარ დელბამ, რომელმაც სასწრაფოდ გაგვიყვანა უსაფრთხო ადგილას“ (პაპასქირი, 2011 : 16) ვფიქრობთ, ეს მოკლე მიმოხილვა მეტ-ნაკლებად ნათელს ხდის იმ მოვლენებს, რამაც ჩვენ შორის არსებული უთანხმოება გამოიწვია და უკიდურეს კრიზისამდე მიიყვანა ორი ხალხის ისტორიული მეგობრობა და კიდევ ერთი ტერიტორია დაგვაკარგვინა. მიუხედავად იმისა, რომ მას შემდეგ გადაიდგა გარკვეული ნაბიჯები, გაიმართა შეხვედრები, წარმოებდა დიალოგები, პოლიტიკური კვლევების მიხედვით, სამწუხაროდ, არც

დღესდღეობით შეინიშნება ცვლილებები უკეთესობისაკენ. 2008 წლის ინტერვიუში თემურ იაკობაშვილი, რომელიც მაშინ იყო სახელმწიფო მინისტრი რეინტეგრაციის საკითხებში, აღნიშნავდა: „არავინ გითხრათ, რომ სამშვიდობო პროცესი ჩიხშია შესული. სამშვიდობო პროცესი არ არის და არც არასოდეს ყოფილა. სამშვიდობო პროცესის არსი ყველასათვის ცნობილია – თუ საბოლოო მიზანზე შეთანხმებული ხარ, იქამდე, ვიდრე მას მიაღწევდე, შესარიგებელ ღონისძიებებს მართავ და სხვადასხვა პროექტს ახორციელებ. ჩვენ არასდროს არ გვქონია სამშვიდობო პროცესი, არც აფხაზეთთან და არც ცხინვალის რეგიონთან მიმართებაში. ამის ნაცვლად ჩვენ გვქონდა მთელი რიგი ღონისძიებები, რომლებიც ემსახურებოდა ნდობის აღდგენას და შერიგებას. ვიტყუებდით თავს, რომ ეს სამშვიდობო პროცესი იყო. სამშვიდობო პროცესი არ დაიწყება – თუ რეალურად არ დაველაპარაკებით აფხაზებს და ოსებს იმაზე, რომ მათი ადგილი ქართულ სახელმწიფოშია და თუ არ მივცემთ მათ დროს ფიქრისთვის“ (იაკობაშვილი, 2008 : 19).

აღნიშნული თემები და პრობლემები მეტ-ნაკლებად აისახა გურამ ბათიაშვილის პიესაში და ამ ფონზე იშლება რომასა და ჯულიას ტრაგიკული თავგადასავალი. რა თქმა უნდა, მკითხველი მიხვდება, რომ პიესის ერთგვარი ინსპირატორი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“. ტრაგედია მთავარი თემით - მტრობა, რომელიც სიყვარულმა ვერ დასძლია. როგორც ნიკო ყიასაშვილი აღნიშნავს, „რომეო და ჯულიეტას“ დრამატიზმი და ძირითადი სიუჟეტური ხაზი არაერთხელ გამხდარა რეჟისორთა და თუ დრამატურგთა შთაგონების წყარო, თუმცა ყოველთვის არსებობდა საზოგადოება, რომელიც ამ ფაქტს დადებითად არ ხვდებოდა: „ზოგს ასეთი მხატვრული ექსპერიმენტი რატომღაც საკუთარი პურიტანული გრძნობების შებღალვად მიაჩნია, მაგრამ ცხადია, რომ ეს შექსპირის უკვდავების გამოვლენის კონკრეტული ფორმაა“ (ყიასაშვილი, 1968 : 72). ძნელია, არ დაეთანხმო მკვლევარს, როცა დღემდე არ კარგავს აქტუალობას შექსპირი და მისი ტრაგედიები. ვერ ვიტყვით, რომ „რომა და ჯულია“ სიზუსტით მიჰყვება „რომეოს და ჯულიეტას“ სიუჟეტურ ხაზს ან პერსონაჟთა ხასიათსა და ბუნებას, მაგრამ პიესის მოქმედი გმირები და კონკრეტული პასაჟები ნამდვილად მიემსგავსება პირველწყაროს.

როგორც ნიკო ყიასაშვილი აღნიშნავს, „რომეო და ჯულიეტა“ მთლიანად დღისა და ღამის, სინათლისა და სიბნელის, თეთრისა და შავის კონტრასტულ სურათებზე აგებული ტრაგედიაა“ (ყიასაშვილი, 1968 : 71), რაც ასევე შეიძლება ითქვას „რომა და ჯულიაზე“. „რომა და ჯულია“ ორმოქმედებიანი პიესაა. მთავარი მოქმედი პირები არიან: რომა, ჯულია, ჯულიას დედა კაპულინა და ჯულიას მამის მმა ჯოტო. პერიოდულად შემოდის სხვა პერსონაჟებიც: აფხაზი ლაშარბა, ასლანი, რომელსაც განმარტების სახით მიწერილი აქვს – აფხაზნი, რაც უთუოდ აფხაზთა განზოგადებული სახეები უნდა იყოს. ასეთივე პერსონაჟია დავითი, რომელსაც იგივე განმარტება აქვს, იმ განსხვავებით, რომ მიწერილი აქვს – ქართველნი. აფხაზი ქალი ნინუცა, ქართველი ქალი ნინო, რუსი გრეგორი და 30 წლის აფხაზი ლეიტენანტი, რომელიც აფხაზეთის საზღვარს იცავს.

შექსპირის დრამაში თავიდანვე ცხადდება ტრაგედიის გამომწვევი მიზეზი: „აი, ამბავი, თუ როგორი ბედი სწვევია / ტურფა ვერონის ორ ძველ ოჯახს, ცნობილებს დიდად, / მამათა შუღლი ახალ მტრობად გადუქცევიათ / და წმინდა სისხლით შეუბღალავთ ხელები წმინდა“ (შექსპირი, 1985 : 59) და, მთავარი გმირების ბედიც: „შავბედ ვარსკვლავზე, სავალალოდ, ამ ორმა გვარმა / ორი ნათელი სიყვარულის ვარსკვლავი შობა, / შემდეგ საბრალო მიჯნურების ბედის ავდარმა, / მათმა სიკვდილმა საბოლოოდ შეწყვიტა მტრობა“ (შექსპირი, 1985 : 59), რაც უთუოდ ეხმიანება „რომასა და ჯულიას“ დასაწყისს და, გარკვეულწილად, პიესის ფინალს.

პიესის დასაწყისიდანვე ნათელია, რომ ქვეყანაში საომარი მდგომარეობაა. ჯულიას აინტერესებს, რატომ მოკლეს დათიკო, რაზეც კაპულინა ხმადაბლა პასუხობს, რომ ის ქართველი იყო და სახლში პური მიჰქონდა. ამ პასაჟიდან ცხადია, რომ ომი მხოლოდ ფრონტის ხაზზე კი არ მიმდინარეობს, არამედ ქალაქში და მისი მსხვერპლნი სრულიად უდანაშაულო ადამიანები ხდებიან. ჯულიას არ ესმის, რატომ ხოცავენ ქართველები და აფხაზები ერთმანეთს, კაპულინა კი ახსენებს ისტორიის წიგნიდან ნასწავლს, რომ საზიარო მიწაზე ომი ხშირად ხდება, რომ აფხაზები ამბობენ, ქართველებმა მიწა წაგვართვესო, ქართველები კი ამბობენ, ეს მიწა ჩვენია და თქვენ მთიდან ჩამოხვედითო. აქ, ვფიქრობთ, სწორედ იმ ფაქტზე ამახვილებს ყურადღებას დრამატურგი, რაზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრე – თუ როგორ

ასწავლიდნენ აფხაზეთის მიწაზე მცხოვრებ ხალხს თავიანთი ურთიერთობის ისტორიას. დათიკო ჯოტომ მოკლა და, როდესაც რძალი ამაში ბრალს სდებს, თავს იმით იმართლებს, რომ მან დათიკო კი არა, ის მოკლა, ვინც მიწას ართმევს და საერთოდ არ იცოდა, ვის ესროლა. გასვენებაშიც მივიდა, რადგან აფხაზი კაცია და მეზობლის გასვენებაში უნდა მისულიყო და მთავარი ის არის, რომ დათიკოს ოჯახმა არ იცის, ვინ არის მკვლელი, ამიტომაც თამამად მიესვლება მათ ოჯახში. აქვე იმასაც აღნიშნავს, რომ კარგად ხედავს, როგორ შესცქერის ჯულია დათიკოს ბიჭს თვალებში: „მოდლადეს, აფხაზეთის დამპყრობელს!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 66). ჯულია აღნიშნავს, რომ რომა კარგი ქართველია, რაზეც ბიძა უპასუხებს: „კარგი ქართველი მკვდარი ქართველია!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 66). ჯულია ვეღარ ითმენს და სიმართლეს ამბობს, რომ მას და რომას ერთმანეთი უყვართ. ჯოტო: „(ჯულიასკენ გაექანება, რომ ხელში მოიგდოს). ქართველი, ჩვენი მტერი, დამპყრობელი გიყვარს! არ გაცოცხლებ... (ძლიერი აფეთქების ხმა)“ (ბათიაშვილი, 2014 : 66). ვფიქრობთ, ამ მონაკვეთიდან ნათელია, რომ ჯულია თამამი და აქტიურია, ჯულიეტასთან შედარებით, თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჯულიაც ისეთივე ბავშვია, როგორც ჯულიეტა, რაზეც პიესაში გამახვილებულია ყურადღება. კაპულინა ჯოტოს მიმართავს: „ბავშვზე ასე ნუ ლაპარაკობ-მეთქი!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 66). ამით იმის თქმა არ მინდა, რომ ჯულიეტა სრულიად პასიურია, ის, რა თქმა უნდა, რისკზეც მიდის – საწამლავს სვამს, დგამს მშობლების საწინააღმდეგო ნაბიჯს – ჯვარს იწერს და ყველანაირად ცდილობს, კარსმომდგარ უბედურებას წინააღმდეგობა გაუწიოს, მაგრამ ამას, ჯულიასაგან განსხვავებით, ცხადად არ აკეთებს, მას მღვდელი ლორენცო ეხმარება. ჯულია უფრო გამბედავია და ეწინააღმდეგება მამის სურვილს. მისი დამოკიდებულება არ არის უპატივცემულობა მშობლისა. ის იცავს თავის სიყვარულს და პიროვნებისათვის დამახასიათებელ თვისებებს ავლენს. ყოფნის გამბედაობა ღიად შეეწინააღმდეგოს არსებულ მდგომარეობას. მას არ აშინებს, რომ ამას მამა გაიგებს, მიუხედავად იმისა, რომ ჯოტო ცდილობს, თათაშის (ჯულიეტას მამა) ხშირად ხსენებით, ჯულიაში შიში გააღვივოს. ის, ფაქტობრივად, სიცოცხლეს რისკავს ჯულიეტასავით და იმ დროს, როცა იქმნება წარმოდგენა, რომ მთელი ქალაქი ცეცხლის ალშია გახვეული, ჯულია რომასთან გარბის დასამშვიდობებლად, რადგან

აფხაზები ტოვებენ სოხუმს. ისინი ერთმანეთს ეკვრიან და სვამენ რიტორიკულ შეკითხვებს, რომლებზე პასუხები, შეიძლება ითქვას, არც აინტერესებთ, მათთვის ახლა მთავარი სიახლოვეა: „რომეოსა და ჯულიეტას ტრაგიკული ბედ-იღბალი დიდ განზოგადებამდეა აყვანილი. აქ დახატულია მაღალი სულის ადამიანთა დაუოკებელი სწრაფვა ურთიერთისადმი, მათი მტკიცე კავშირი დრომოჭმული საზოგადოებრივი წარმოდგენების წინააღმდეგ“ (ყიასაშვილი, 1968 : 71). მაგრამ თანამედროვე პიესაში არსებული პრობლემა გაცილებით ფართო მასშტაბებისაა, ვიდრე „დრომოჭმული საზოგადოებრივი წარმოდგენები“, ეს ომია, სამყაროს მარადიული ტკივილი და ჯულიას კითხვაზე, თუ ვინ დაიწყო ომი, რომა პასუხობს: „ომს ყოველთვის ის იწყებს, ვისაც სხვებზე ბატონობა სწადია, ომი მიზანთან აახლოებს. მოდი, ახლოს მოდი, უფრო ჩამეკარ! ომი სავარძლების უნიჭო მამიებელმა ქართველებმა და აფხაზებმა დაიწყეს“ (ბათიაშვილი, 2014 : 67). ვფიქრობთ, ამ სიტყვებში ნათლად იკვეთება დრამატურგის დამოკიდებულება არსებული პრობლემის მიმართ. იგი არ არის მიკერძოებული და ორივე მხარეს თანაბრად ადანაშაულებს, რაც ისტორიული დისკურსისას კიდევ გამოიკვეთა. ამასთანავე რომა ამბობს, რომ მრავალი ქართულ-აფხაზური ოჯახი არსებობს, რაც, რა თქმა უნდა, იმაზე ხაზგასმას, რომ მათ დიდი ისტორიული წარსული აკავშირებთ და რეალურად არაფერი აქვთ გასაყოფი. რომა ჰპირდება ჯულიას, რომ იპოვის და რომ ის აუცილებლად გახდება მისი ცოლი.

ამ სიტყვების შემდეგ ჯულია გამოდის ავანსცენაზე და მოკლედ ჰყვება თავისი აფხაზეთიდან გამოქცევის ამბავს და აღწერს თავის ემოციებს: „წამოვედი... მამა, დედა, გუდისა, ჯოტო... ქართველებს გავექეცი. თითქოს ბურანში ვიყავი. რომას ხელის ყოველ შეხებას კვლავ ვგრძნობდი. მისი ყოველი კოცნის გახსენება, სხეულში ჟრუანტელად მივლიდა. ვგრძნობდი მის ხელებს მკერდზე, ბეჭებზე და უზომო ნეტარებას განვიცდიდი. მერე გავიდა თვეები, წლები. ომი დამთავრდა. რომა დავკარგე. და ზოგჯერ ცახცახი ამიტანდა – მეჩვენებოდა, რომ იგი შუბლგახვრეტილი ეგდო სადღაც თხრილში და დამმარხავი არ ჩანდა... ასე საყვარელი, ასე სასურველი სხეული მცხუნვარე მზის ქვეშ ღპებოდა“ (ბათიაშვილი , 2014 : 67).

ამის შემდეგ მოქმედება მოსკოვში ვითარდება. მომდევნო სცენაში კაპულინა ჯულიას გათხოვებასთან დაკავშირებით ესაუბრება, რაც უთუოდ მოგვაგონებს სცენას პირველწყაროდან, როდესაც კაპულეტი აწყობს ჯულიეტას გათხოვების გეგმას. უნდა აღინიშნოს, რომ თათაში (ჯულიას მამა), რეალურად ავანსცენაზე არასოდეს ჩანს, მაგრამ მისი ხასიათი და დამოკიდებულება ქართველების მიმართ მჟღავნდება სხვა პერსონაჟთა სიტყვებიდან. ის ჯულიას თანხმობის გარეშე წყვეტს, ვის უნდა გაჰყვეს ცოლად ქალიშვილი: „ქალია და იმას გააკეთებს, რასაც მამა ეტყვის“ (ბათიაშვილი, 2014 : 68), როგორც ამას კაპულეტი აკეთებს: „ბატონო პარის, მე ვიქნები იმის თავდები, / რომ ჩემი ქალი შეგიყვარებთ. ასე მგონია, / კი არ მგონია, ეჭვიც არ მაქვს, ის ყველაფერში / ჩემი გამგონე და მორჩილი იქნება მუდამ“ (შექსპირი, 1985 : 92). თათაში ასევე არ დაუშვებს, რომ ის ქართველს გაჰყვეს ცოლად, რადგან ეს „ღირსების საკითხია“. მაგრამ მათი სურვილები არ ემთხვევა ასულთა სურვილებს, და მიუხედავად იმისა, რომ ორივე მათგანს ჰგონია, ისინი წინააღმდეგობას არ გაუწევენ მამების გადაწყვეტილებას, ჯულიეტაც და ჯულიაც თავის ნებისად წყვეტენ თავიანთ ბედს. მამებს მათთვის სასურველი სასიძოები ჰყავთ შერჩეული. კაპულეტს – პარისი, რომელიც პრინცის ნათესავია, თათაშს ჯულიასთვის შერჩეული ჰყავს აფხაზი საქმრო, რომელიც, რაც ეცვა, მხოლოდ იმით წამოვიდა აფხაზეთიდან, დღეს კი ლენინის პროსპექტზე სამი რესტორანი აქვს. დედისა და შვილის დიალოგიდან ირკვევა, რომ დედამ იცის, ვისაც ჯულია ხვდება, ქართველია, და მისი აზრით, ეს დაუშვებელია: „შენს ნებაზე სირბილი გინდა? აფხაზ ქალს ამის უფლება არ აქვს. აფხაზობა ღირსების შენარჩუნების აუცილებლობაა. ის კი ქართველია!“ (ბათიაშვილი , 2014 : 67). მალევე ირკვევა, რომ ეს ქართველი ბიჭი რომაა, რომელმაც მრავალი რამ გადაიტანა, ვიდრე ჯულიას იპოვიდა: „რომამ ჩემ გამო იმდენი რამ გადაიტანა... სამი წელი მეძებდა. უკრაინაში აფხაზებით დასახლებული არც ერთი დაბა არ დაუტოვებია, მერე მოსკოვში. იმისათვის რომ ვეპოვნე და თავიც შეენახა, მტვირთავად მუშაობდა, არაფერს ერიდებოდა, ოღონდ ვეპოვნე...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 67). კაპულინა უმტკიცებს, რომ რომა მოღალატეა და ის არ დაინდობს, რადგან ქართველია, ამ დროს ჯულია აცხადებს, რომ ის ფეხმძიმედ არის, რაც დედის მრისხანების საფუძველი ხდება და ჯულიასთან ერთად ოჯახის მამაკაცებს

ადანაშაულებს: „თათაშ, ლაყე კვერცხო, გუდისა – შტერო, თქვენი ჯულია ქართველის ლოგინში... (ჯულიას აჯანჯღარებს.) შენ აფხაზი აღარა ხარ... შენ (სიტყვებს ვერ პოულობს.)“ (ბათიაშვილი, 2014 : 67). გუდისა ჯულიას ძმას, რომელსაც ერთგვარად პასიური როლი დააკისრა დრამატურგმა. ის მოქმედებაში არ ჩანს, მაგრამ ფაქტია, რომ რომასა და ჯულიას სიყვარულს არ ეწინააღმდეგება და ხელის შემწყობადაც გვევლინება. ჯულიას ბაღში შესული რომა ამბობს: „გუდისამ შემომიყვანა – შენმა ძმამ“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69). ცხადია, რომ გუდისა, „აფხაზური ღირსების“ დაცვაზე მაღლა, სიყვარულს აყენებს და შესაძლოა, ეს ერთგვარი იმედიც იყოს მისთვის ურთიერთობების განახლებისა.

ამის შემდეგ სცენა რომასა და ჯოტოს დიალოგს ეთმობა. რომას აქ პეტისას ხელით იცნობენ და, როგორც თავად ამბობს, ის კანონიერი ქურდია. რომა ვერ ცნობს ჯოტოს, თუმცა საუბრის ბოლოს ჯოტო თავად უმხელს თავის ვინაობას მას. ჯოტო მას ესაუბრება, როგორც თათაშის მიგზავნილი და არა როგორც ჯულიას ბიძა. თავდაპირველად ის რომას ეუბნება, რომ პეტისას მასთან საქმე აქვს და როცა რომა ეუბნება, რომ ის პეტისას ვერსად ხედავს, გაკვირვებული ჯოტო ამბობს, რომ ამხელა სუპერმარკეტის პატრონს არ აქვს უფლება არ იცნობდეს კანონიერ ქურდს, რადგან ასე ვერ იმუშავენ და რადგან ასე ლაპარაკობს, გამოდის, რომ ვიღაც მაგარი მფარველი ჰყავს. აქ ირკვევა, რომ სუპერმარკეტი რუს ყოფილ მოკრივეს გრიგორი მაქსიმოვს ეკუთვნის. ამის მერე ირკვევა ჯოტოს მოსვლის მიზეზი. ის ამბობს, რომ რომამ ჯულიას თავი უნდა დაანებოს, რომ: „აფხაზები კი ჩვენი – რუსების ძმები არიან“ (ბათიაშვილი, 2014 : 68), რაზეც რომა პასუხობს, რომ აფხაზები ქართველების ძმებიც არიან და ინტერესდება, ამის გარდა, ქურდებს სხვა საქმე აქვთ თუ არა. ამ პასაჟში ნათლად ჩანს ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება ე. წ. კანონიერი ქურდების მიმართ. უპირველესად ის ფაქტი, რომ ისინი, ფაქტობრივად, ძარცვით ირჩენენ თავს, რაც, ვფიქრობთ, კარგად გამოიკვეთა სუპერმარკეტის ეპიზოდში და მეორე, მათ იმის გარდა, რომ ქალ-ვაჟის ურთიერთობა გაარკვიონ, სხვა საქმე არ აქვთ. რეალურად ისინი ამით არ უნდა ინტერესდებოდნენ. დიალოგისას ირკვევა, რომ მთავარი მიზეზი, რაც მათ ერთად ყოფნას გამოიწვევს, აფხაზებსა და ქართველებს შორის არსებული მტრობაა, რაზეც რომა პასუხობს, რომ მათ ამ ომთან არანაირი კავშირი არ

აქვთ, რომ მათ მამებს ეშმაკმა სძლია, რაც ჯოტოსთვის არანაირი არგუმენტი არ არის, რადგან რომა მაინც ქართველია. რომა მაინც არ აპირებს უკან დახევას და ნელ-ნელა ივსება ჯოტოს მოთმინების ფიალა, ის დანით მიიწევს რომასკენ და სცენა გადადის ჯულიას სახლის ბაღში. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯოტო, გარკვეულწილად მოგვაგონებს ტიბალტს (ქალბატონი კაპულეტის ძმისწულს) მტრის მიმართ დაუნდობლობით. როდესაც წვეულებაზე მისულ რომეოს იცნობს, ამბობს: „ხმაზე ვცნობ მონტეგს! ჩემი ხმალი მომეცი, ბიჭო. / ერთი შეხედვე არამზადას, ყურმოჭრილ მონას! / როგორ გაბედა ამ ნილაბით ჩვენთან შემოსვლა! / არ გვეკუება, მასხრად იგდებს ჩვენს დღესასწაულს. / ახია მოვკლა და ღირსება ჩვენი დავიცვა! / არც ჩამეთვლება მე ეს ცოდვად, წინაპრებს ვფიცავ“ (შექსპირი; 1985 : 70). ჯოტოც სწორედ ამ გზით ცდილობს შურისძიებასა და ღირსების დაცვას.

ვიდრე მომდევნო სცენაზე გადავიდოდე, ყურადღება მინდა გავამახვილო ერთ დეტალზე. ჯოტო მოქმედ პირებში მითითებულია, როგორც ჯულიას ბიძა. ასევე რიგ შემთხვევებში ის მართლაც ბიძის როლშია. ის მიმართავს კაპულინას: „არ გეკადრება, რძალო!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 65); ასევე, როცა ის რომას ეუბნება, რომ ჯოტოა: „ჯულიას ბიძა“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69) ეკითხება, რომა, მიუხედავად იმისა, რომ ჯოტო მანამდე ეუბნება: „ჯოტო ვარ – აფხაზი, თათაშის ძმიშვილი“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69), ამის შემდეგ კი ჰყვება, როგორ ესხდნენ ბაბუას მუხლებზე ის და ჯულია: „ბაბუაჩემი ერთ მუხლზე ჯულიას დაისვამდა, მეორეზე – მე და აფხაზურ სიმღერებს გვასწავლიდა. ჯულია ჩემს თვალწინ იზრდებოდა. მე უფროსი ვარ და ჯულიას დაცვა ჩემი ვალია“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69). ბოლო ამონარიდის მიხედვით, რთულია გარკვევა, ბიძაა თუ ძმისშვილი, რადგან სრულიად შესაძლებელია, თათაშს მასზე გაცილებით უმცროსი ძმა ჰყოლოდა. პიესის მეორე მოქმედებაში ჯულია ამბობს: „ჩემი ბიძაშვილია“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75). ამ მაგალითებზე დაყრდნობით, შესაძლოა ითქვას, რომ ან უზუსტობასთან გვაქვს საქმე, ან დრამატურგმა განზრახ მოარგო ეს როლი ბიძასა და ბიძაშვილს, რითაც თქვა, რომ თაობათა აზროვნებაში არაფერი შეცვლილა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სცენა ჯულიას სახლის ბაღში გადადის, რაც ასევე მოგვაგონებს „რომეო და ჯულიეტას“ ბაღის სცენას და არამცთუ მოგვაგონებს,

დრამატურგს მოჰყავს ჯულიეტას სიტყვები: „აქ რისთვის მოხველ, ანდა როგორ, მითხარი ერთი, ბალის კედელი მაღალია, ხომ იცი, ვინ ხარ – არ დაგზოგავენ ჩემიანები“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69; შექსპირი, 1985 : 74). მათი დიალოგისას ირკვევა, რომ რომამ ჯოტო დაჭრა და ახლა უნდა დატოვოს ქალაქი, ეს მისი გადაწყვეტილებაა: „ამ ქალაქიდან დღესვე, ახლავე უნდა გავიქცე“ (ბათიაშვილი, 2014 : 69), რათა დევნასა და შურისძიებას გაექცეს. შექსპირის ტრაგედიაში რომეო კლავს ტიბალტს, ქალბატონი კაპულეტის ძმისწულს, რის გამოც რომეოს ვერონიდან აძევებენ, რაც მეტისმეტად მიმეა მისთვის: „გაძევებული!“ – ამ სიტყვას ხომ ცოდვილნი სულნი / კვნესით ამბობენ ჯოჯოხეთში და, შენ, მამაო, / ცით მოვლენილო ჩვენთა ცოდვით მისატევებლად, ჩემო მოძღვარო, სულს მაგ სიტყვით რატომ მიწეწავ?!“ (შექსპირი, 1985 : 90). რომას წუხილი, ამ მხრივ, არ ჩანს, რადგან ჯულია მასთან ერთად აპირებს გაქცევას. ჯულია, მიუხედავად იმისა, რომ შეწუხებულია ჯოტოსა და რომას შორის მომხდარი ამბით და გულისას მის დასახმარებლად აგზავნის, ის რომას არ ადანაშაულებს და მასთან ერთად გარბის რუსეთიდან. ჯულიეტა მეტად დაბნეულია, გაორებულიც კი, ამ ტრაგედიაში ხან ტიბალტს ადანაშაულებს, ხან რომეოს. ბოლოს ხვდება, რომ რომეოს რომ არ მოეკლა ტიბალტი, ტიბალტი მოკლავდა მას და ამის გააზრების შემდეგ მშვიდდება, მაგრამ რომეოს ქალაქიდან გაძევება აშფოთებს: „მოკვდა ტიბალტი, ვისაც სურდა ჩემი ქმრის მოკვლა! / ეს ყველაფერი მანუგეშებს. მაშ, რაღად ვტირი? / მაგრამ აქ სიტყვა გავიგონე უფრო მტანჯავი, / ... ტიბალტი მოკლეს, რომეო კი გააძევესო“ (შექსპირი, 1985 : 88). აქ უთუოდ უნდა გავავლოთ კიდევ ერთი პარალელი ორ პიესას შორის. უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ბალის ეპიზოდში გადაწყვეტენ რომეო და ჯულიეტა ფარულად დაქორწინებას: „მაცნობე, რა დროს, რა ადგილას გსურს ჯვარისწერა. / და მეც, მერწმუნე, ჩემს ბედ-იღბალს ფეხქვეშ გაგიშლი, თუნდ ქვეყნის კიდეს გამოგყვები, შენ – ჩემს მეუფეს“ (შექსპირი, 1985 : 75) ისევე, როგორც რომა და ჯულია, იმ განსხვავებით, რომ ჯულიას რომას გულწრფელობაში ეჭვი არ ეპარება. ჯულიეტა კი მაინც შიშით უყურებს რომეოს და არაერთხელ სთხოვს, ფიცით დაუმტკიცოს სიყვარული და ერთგულება, რაც ზოგადად, მამაკაცების მიმართ უნდობლობით უნდა იყოს გამოწვეული, რასაც, სავარაუდოდ, უფროსები ჩააგონებდნენ. თავად კი

ჯერ ისევ ბავშვია და არ შეუძლია ბოლომდე შეიცნოს რომეო. ორივე პიესაში წყვილთა გადაწყვეტილება ერთი მიზნით არის განპირობებული – გაექცნენ მტრობას და შურისძიებას: „ახალგაზრდა მიჯნურთა ტრაგედია ჯერ კიდევ თვით გმირების მიერ ღრმად გააზრებული და გაცნობიერებული სულიერი ტრაგედია არ არის. ის გარეგანი ფაქტორები, რომლებიც ხელს უშლის და ეღობება მათ დიდ სიყვარულს, ჯერ კიდევ არ წარმოშობენ მძიმე შინაგანი სულიერი მარტოობის განცდას“ (ყიასაშვილი, 1968 : 74).

გაქცეულ რომასა და ჯულისას საბურავი დაეშვებათ და გზად გამვლელთაგან დახმარებას ელოდებიან. აჩერებს მანქანა და გადმოდის აფხაზი ლაშარბა, რომელიც ერთი შეხედვით ამოიცნობს ჯულიაში აფხაზ ქალს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც გაიგებს, რომ ქართველს მიჰყვება ცოლად, ამბობს: „თავი მოსაჭრელი მაქვს – შემეშალა. არა ხარ შენ აფხაზი!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 70), ეოქავს მანქანას და მიდის. მაგრამ მალევე ბრუნდება უკან: „მშიშარა არ გეგონოთ, ლაშარბას გვარის ვარ – ნამდვილი აფხაზი. მაგათ რომ ვხედავ, ვნერვიულობ. მეშინია კიდევ. ადრე არ მეშინოდა. ჩემი მეზობელი ქართველები ჩვეულებრივი ადამიანები იყვნენ“ (ბათიაშვილი, 2014 : 70-71). ის ჰყვება თავისი ოჯახის თავგადასავალს. ვიდრე ჩეჩნები მათ დასახმარებლად გაგრაში ჩავიდოდნენ, როგორ მოექცნენ მისივე მეზობელი ქართველები, რომლებიც მარცვითა და ქალთა გაუპატიურებით იყვნენ ცნობილნი. შევიდნენ ავტომატგადაკიდებულები და როგორ დააპირა ერთ-ერთმა მათგანმა ამზას, ლაშარბას დის, გაუპატიურება, როგორ სთხოვდა, რომ თავი დაენებებინა მისთვის და როცა ამან არ გაჭრა, როგორ ამოიღო იარაღი და ტყვია თავში დაახალა. შემდეგ დაავლო ამზას ხელი და ყანას შეაფარა თავი და იქიდან – ნათესავებს. მალევე დაინახა, როგორ იწვოდა ცეცხლის ალში მათი სახლი. აი, ამის მერე ეზიზღება ქართველები. ის ამბობს, რომ არ არიან კაენის ჩამომავლები, რაზეც ჯულია პასუხობს, რომ არც ქართველები არიან კაენის მოდგმისა, რომ ეს ომია და ომში მხეცს ემსგავსება ადამიანი, მაგრამ ლაშარბა ამბობს: „არა, არ არის ეგრე – ომი იმას გამოგაჩენინებს, რაც სულში გაქვს...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 71) და ასეც არის, რადგან არც ამ ომში იქცეოდა ყველა ერთნაირად და ამაზე ამ პიესაშიც არის საუბარი. ლაშარბას ეპიზოდის შემდეგ მოქმედება სასტუმროს რესტორანში გადადის.

სასტუმროში მღერის აფხაზი ნურბეი, რომელიც ასე ესალმება ხალხს: „მოგესალმებით თავისუფალი, დამოუკიდებელი აფხაზი ხალხის სახელით, რომელმაც დიდი რუსი ხალხის მეგობრობით მიაღწია თავისუფლებას“ (ბათიაშვილი, 2014 : 71). ვფიქრობთ, აქ ჩანს დრამატურგის ირონიული დამოკიდებულება აფხაზების გულუბრყვილობის მიმართ, რომელთაც ჰგონიათ, რომ დამოუკიდებლები და თავისუფლები არიან და ამ ყველაფრის მოპოვებაში მათ რუსეთი დაეხმარა. რომა ცნობს ნურბეის და ერთ ფაქტს იხსენებს ნურბეისა და ქართველი მსახიობი ქალის, ლოლას, ურთიერთობიდან. როდესაც ისინი სოხუმის თეატრის სცენაზე დადგმულ შექსპირის პიესაში მონტეგისა და კაპულეტის როლებს ასახიერებდნენ. მაშინ, ალბათ, ვერავინ იფიქრებდა, რომ ეს დრამა ცხოვრებაში გათამაშდებოდა. ესეც ერთი პოსტმოდერნისტული სვლაა გურამ ბათიაშვილისა, კერძოდ, „კლასიკის თარგმნის“ მახასიათებლით.

ასევე, პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი კარნავალიზაციის დასტურია შემდეგი სცენა, რომელშიც მოულოდნელად „მასკირებული“ რომა და ჯულია ნურბეისა და ლოლას ასახიერებენ. ამ სცენიდან ირკვევა ლოლას ტრაგედია. მას ომის დაწყებისთანავე მოუკლეს უმშვენიერესი შვილი გვანცა, შემდეგ – მეუღლე და მას შემდეგ სახლიდან არც გამოსულა. მასთან სახლში მიდის ნურბეი და ეუბნება: „აფხაზეთის განთავისუფლების კომიტეტმა მიიღო გადაწყვეტილება, ჩვენს დემოკრატიულ სამშობლოში არცერთი ქართველი არ იყოს, სოხუმი უნდა დატოვო, ლოლა!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 72). ლოლა ამბობს, რომ მისი წინაპრები აქ ცხოვრობდნენ, აქ არის მისთვის ძვირფასი საფლავები და არსად წასვლას არ აპირებს. ნურბეის თქმით, ქართველებმა, რომლებიც გაჰყვიროდნენ, რომ აფხაზეთი მათი იყო, უკანმოუხედავად გაკურცხლეს, რითაც კარგად აჩვენეს, თუ სად იყო მათი სამშობლო. ასევე მას მოღალატედ მიაჩნია ის აფხაზები, რომლებიც ომში არ ჩაერივნენ და მთებს შეაფარეს თავი. რაზეც ლოლა პასუხობს: „აკუბაამ იცის: არც აფხაზია ასეთი დაუნდობელი და არც – ქართველი. ომია ყველაზე დიდი ბოროტება, იმათ შორის, რაც ადამიანს მოუფიქრებია. უძლური, გონებადაჩიავებული, ავადმყოფი ადამიანები იწყებენ ომს“ (ბათიაშვილი, 2014 : 72-73) და, ნურბეის მსგავსი ადამიანებისთვის, ომი სამშობლოს სიყვარულის დამტკიცება კი არა, თავშესაფარია, რადგან თავიანთი

სისუსტის შენიღბვის საშუალება ეძლევათ, ხოლო ნურბეი რომ სუსტი ადამიანია, ეს მისი სიტყვებიდან ნათლად ჩანს: „თეატრში დაგვცინოდით, ინსტიტუტში დაგვცინოდით, ბაზარში დაგვცინოდით, ყველგან გვამასხარავებდით ... მრცხვენია, მონობის წლებს რომ ვიხსენებ, მრცხვენია...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 72). თუ ადამიანი დაჩაგრულად გრძნობს თავს, ის აუცილებლად გამოიყენებს შანსს, შური იძიოს მჩაგვრელზე, სწორედ ამის გამოძახილია ნურბეის სიტყვები, მაგრამ რამდენად იჩაგრებოდნენ აფხაზები, ეს სადავოა, ამაზე ლოლა პასუხობს, რომ ის არც ახლა შეაბრალებს თავს, არ ეტყვის, რომ ერთი მსახიობის ცხოვრებით უცხოვრიათ მას და ნურბეის, რომ მასაც უკრავდნენ ტაშს, მაგრამ ტაშს ნამდვილად უკრავდნენ დიდებულ აფხაზ მსახიობს აკუბაას. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ, ზოგადად, აფხაზი კი არა, თუ ვინმე ან რამე იჩაგრებოდა, ეს მხოლოდ უნიჭობა იყო. ნურბეი ცდილობს, ლოლა სახლიდან ძალით გაათრიოს და იქ მიიყვანოს, სადაც დარჩენილ ქართველებს უყრიან თავს, რომ ერთად მოისროლონ აფხაზეთიდან. ლოლა ითხოვს, რომ ქმრისა და შვილის სურათების ალების უფლება მისცეს, ნურბეი უშვებს ხელს, ლოლა მშვიდად მიდის ფანჯარასთან: „იქ ჩემი სიცოცხლე წამება იქნება, აქ კი, ჩემს მეუღლესთან, შვილთან ერთად თავს მშვიდად ვიგრძნობ. მოვდივარ, შვილო, გამარჯობა, გოგი! (ფანჯრიდან გადახტება)“ (ბათიაშვილი, 2014 : 73), ნურბეი გაწბილებული რჩება: „ფუი, სულ ასე გვატყუებდნენ, ეს ჩათლახი ქართველები! მკვდარს გავაძევებ, აფხაზეთის მიწას მაინც არ ვაღირსებ“ (ბათიაშვილი, 2014 : 73). პირველი მოქმედებიდან ნათლად ჩანს, რომ ომმა აფხაზებსა და ქართველებს სრულიად დაავიწყა, თუ ოდესმე ერთად მშვიდობიანად უცხოვრიათ და ერთმანეთის მიმართ მხოლოდ მტრობა ამოდრავებთ.

მეორე მოქმედება რუსეთისა და აფხაზეთის სასაზღვრო ზონასთან ვითარდება, რომელიც ადრე საქართველო-რუსეთის საზღვარი იყო. ისინი აფხაზ ლეიტენანტს პასპორტებს აწვდიან, ის საბუთების გადასამოწმებლად მიდის. დაბრუნების შემდეგ მხოლოდ ჯულიას აძლევს საზღვრის გადაკვეთის უფლებას. ისინი ეუბნებიან, რომ ერთად სურთ სამშობლოში დაბრუნება, რომა ამბობს, რომ ის აფხაზეთში დაიბადა და მისი სახლი დღესაც იქ დგას. ამაზე ლეიტენანტი: „(ილიმის, უკვირს, რაოდენ გულუბრყვილო ადამიანებთან აქვს საქმე). ალბათ, მჯერა“ (ბათიაშვილი, 2014 : 73). ის

ამბობს, რომ ქართველებს დიდი ისტორია აქვთ და მათ ბევრი რამეც აკავშირებთ, მაგრამ ქართველს აფხაზეთში შესვლის უფლება არ აქვს. ჯულია ეუბნება, რომ მათ დაქორწინება და სამშობლოში სამუდამოდ დაბრუნება გადაწყვიტეს, რაც ლეიტენანტის გაკვირვებას იწვევს და, მიუხედავად იმისა, რომ თურმე კანონი არ კრძალავს აფხაზისა და ქართველის ქორწინებას, არც აფხაზეთში მათ დაბრუნებას, მაინც არ შეიძლება რომას აფხაზეთში შესვლა და ლეიტენანტი იარაღის მუქარით ამორებს მათ სასაზღვრო ზონას.

ჯულია გადაწყვეტს, სოჭში იქორწინონ იმ იმედით, რომ ცოლ-ქმარს აღარავინ ეტყვის უარს აფხაზეთში შესვლაზე, მათ ვეღარ დაამორებენ და განზრახვას სისრულეში მოიყვანენ: „სოჭის რესტორან „ვოსტოკში“ კარგად უზრუნიათ იმისათვის, რომ აფხაზი გოგონას და ქართველი ყმაწვილის ქორწილი მშვიდობიანად ჩატარდეს – სუფრა ისე გაუმლიათ, ქორწილის ქართველი და აფხაზი მონაწილენი იოლად ვერ მივლენ ერთმანეთთან – აფხაზთა და ქართველთა სუფრების რიგს ერთმანეთისაგან თითქოს ბუნებრივი, სინამდვილეში კი, ხელოვნურად შექმნილი ბარიერი ჰყოფს – თიხის, პლასტმასის მოზრდილ ქვაბებსა, თუ ჯამებში მოქცეული დეკორატიული მცენარეების მწკრივი“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75). დრამატურგის მხრიდან, ვფიქრობთ, ეს მინიშნებაა იმაზე, რომ ჩვენ შორის მხოლოდ ხელოვნურად შექმნილი ბარიერია, რომელსაც იოლად გადავლახავთ, თუ ერთმანეთის ნდობას კვლავ დავიბრუნებთ.

ნეფე-დედოფლის ცეკვის დროს დარბაზში შემოდის ჯოტო, რომლის შემოსვლასაც თავდაპირველად ვერავინ ამჩნევს. ცეკვის დასრულებისთანავე ის გამომწვევად უკრავს ტაშს, რითიც იქ მყოფთა ყურადღებას იპყრობს: „– ჯოტო? – ჩვენი ყოფილი მინისტრი! – ეს ხომ აფხაზეთიდან გაიქცა! – რუსეთს შეაფარა თავი!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75). მხოლოდ ამ მონაკვეთის მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, მის მიმართ დადებითად არ არიან განწყობილნი, რადგან მან უმძიმეს მდგომარეობაში მიატოვა ქვეყანა და თავის გადასარჩენად თავი რუსეთს შეაფარა, მაგრამ მომდევნო ეპიზოდში მის მიმართ გარკვეულ სიმპათიას გამოხატავენ: „– ჯოტო აგუმავა! – ცნობილი კაცია! – ჯოტოს გაუმარჯოს!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75). როგორც ჩანს, დრამატურგი ხაზს უსვამს აფხაზური საზოგადოების მორალისა და ზნეობის

რღვევას, რადგანაც აშკარად იკვეთება, რომ ადამიანს, რომელიც გულში ლაჩრად და გასაჭირში ჩავარდნილი კუთხის გამწირავად მიაჩნიათ, ეპირფერებიან, რადგან მასში გარკვეულ ძალას ხედავენ.

ამ ეპიზოდში ნათლად ჩანს, რომ ქორწილში მყოფი აფხაზები და ქართველები ერთმანეთის ნახვასა და საუბარს მონატრებულები არიან. იხსენებენ ომის დროს მომხდარ ისეთ მომენტებს, როდესაც უბრალო მოსახლეობა ერთმანეთს გვერდით ედგა. მაგალითად დავითი, რომელიც ქართველებს განასახიერებს, ამბობს, რომ მისი შვილის სიცოცხლე აფხაზმა პოეტმა ქალმა, ნელი ლაკერბაიამ იხსნა მაშინ, როცა ერთ კვირა დღეს, მზის ჩასვლისას კაზაკებმა მისი ათი წლის რეზიკო დაიჭირეს და სადღაც მიათრევდნენ, იმ ბრალდებით, რომ ბიჭს მათი ამბავი ქართველ ოკუპანტებთან მიჰქონდა, ქალმა, რომელმაც ეს ყველაფერი ფანჯრიდან დაინახა, ჩავიდა და რეზიკო მათი ხელიდან იხსნა, სადღაცოდან გამოსროლილმა ყუმბარამ კი მისი სიცოცხლე იმსხვერპლა. და დღეს დავითი ყველა კვირა დღეს, მზის ჩასვლისას, ამ ქალის სახელზე სანთელს ანთებს. დავითისა და ასლანის პერსონაჟებით დრამატურგს სურს წარმოაჩინოს ქართველებისა და აფხაზების განზოგადებული, მიუკერძოებელი და კეთილმოსურნე, სახე. მოცემულ პასაჟში ასლანი მდერის, რაც მოთქმას უფრო ჰგავს და ამბობს, რომ წარსულზე კი არ გოდებს, მომავალი ამინებს. ასლანის აზრით, აფხაზებსა და ქართველებს საერთო ენა ვერ უპოვიათ. აფხაზები ფიქრობენ, რომ ქართველების პოლიტიკა და ნარატივიც დემაგოგიაზეა აგებული, ხოლო ქართველები აფხაზებს ორგულობასა და პოლიტიკურ სიბეცეში ადანაშაულებენ: „აფხაზებმა ძლიერი უფრო ძლიერის ხელით დავამარცხეთ. ის უფრო ძლიერი ხვალ-ზეგ ამ ამაფორიქებელი გლობალიზაციის ქაოსში ჩემს შვილიშვილს რას უზამს? ამ ერთი მუჭა ხალხის კვნესას ვინ გაიგონებს? იმ ძლიერის სმენა ხომ სულ სხვა მხარეს არის მიმართული, ის ხომ სხვებს უსმენს...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 76). ამაზე ჯოტო ეუბნება, რომ ამგვარი აზროვნებით ასლანი აფხაზებს უთხრის სამარეს, რაზეც ასლანი პასუხობს, რომ ისინი უკვე დგანან ამ სამარის პირას. აქ დრამატურგის პოზიცია ნათელია: აფხაზთა და ქართველთა ბედი მათსავე ხელშია, მათსავე კეთილგონიერებაზეა დამოკიდებული.

საინტერესოა აფხაზი ნინუცას და ქართველი ნინოს დიალოგი. ისინი ძველი ნაცნობები არიან. ნინო ამბობს: „ჩვენ ხომ ცხოვრებისთვის არ გავჩენილვართ. ჩვენ ტანჯვისთვის მოვევლინეთ ქვეყნიერებას. თუ ქართველ ხალხს რამე შეუცოდავს ღმერთის, ან ადამიანების წინაშე, ისე არ მოქცეულა, როგორც საჭირო იყო, ჩვენი გადასახდელი გახდა“ (ბათიაშვილი, 2014 : 76). ის ამბობს, რომ მათ ვერ დაეხმარა ქართული მთავრობა, რომ მათ ლაპარაკი უფრო უყვართ, ვიდრე ხალხი და რომ მისი ჩვიდმეტი წლის გოგო თბილისში სახლიდან გასული უკან აღარ დაბრუნებულა, რაც იმ ეპოქის განუკითხაობასა და არსებულ ქაოსზე ხაზგსმია. ნინუცას ქმარი ომის დამთავრების წინა დღეს მოუკლეს, რაზეც ჯოტო ეუბნება, რომ სწორედ იმ ქართველებმა მოუკლეს ქმარი, ნინუცამ რომ გადაარჩინა, ნინუცა უკმაყოფილოდ უცქერს ჯოტოს, არ წყვეტს საუბარს, ამბობს, რომ ყველანი ერთად შრომობდნენ და ბავშვებს ზრდიდნენ, რაზეც ჯოტო ირონიულად: „სიყვარულით, პატივისცემით... ეგ ყველაფერი წიგნებში იყო, გაზეთებში, რადიოში“ (ბათიაშვილი, 2014 : 77), ნინუცა მაინც არ ჩერდება: „მერე მოვიდნენ ეს წვერებიანი არაფორმალეები და ემმაკს შესძახეს, რა დროს ძილია, წინ გაგვიძეხიო. ახლა ყველამ ხმა ამოიღო, ყველას თავისი აზრი აქვს“ (ბათიაშვილი, 2014 : 77). ჯოტო ისევ ერთვება: „ჭურში ცხოვრობდით და ხტუნაობდით, რა ბედნიერი ვართო. ყრუ და მუნჯი იყავით! ჩვენ კი ხალხი გამოვაფხიზლეთ, დავანახეთ, რომ ასე ცხოვრება არ შეიძლება“ (ბათიაშვილი, 2014 : 77). ამას ამბობს, ჯოტო, რომელმაც, როგორც ტექსტში გამოიკვეთა, ომის დროს თავი რუსეთს შეაფარა. საზოგადოება ცდილობს, ჯოტო დააწყნაროს, რის გამოც თავად ჯოტოს პროტესტის გრძნობა უჩნდება – „უნდა გამაჩუმოთ იმიტომ, რომ ძმობაზე ილაპარაკოთ?“ (ბათიაშვილი, 2014 : 77). რაზეც დავითი პასუხობს, რომ უნდა გაჩუმდეს, რადგან ის მტრობაზე საუბრობს, ხოლო დანარჩენები – ერთმანეთის გატანასა და კაცობაზე, მაგრამ დავითს არც მტრობა უნდა ჯოტოსთან და არც მეგობრობა, ასლანთან კი შეუძლია მთელი ცხოვრება გაატაროს. რა თქმა უნდა, გასაგებია დავითის პოზიცია – შეუძლებელია, ცალმხრივად მოაზროვნე ადამიანთან ურთიერთობის დამყარება. ის არასოდეს შეუწყობს ხელს ამ კავშირის აღდგენას. და სრულიად სამართლიანად ადანაშაულებს ნინუცა თავისი ქმრის მკვლელობაში ჯოტოს: „დღეს ადამიანებს ჯარისკაცები კი არა, ისინი ხოცავენ, ვინც ხალხს

დემოკრატიისა და სუვერენიტეტისათვის სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე ბრძოლას მოუწოდებენ. ამით იძლევიან ადამიანთა ხოცვის განკარგულებას. იმ ქართველმა ჩემი ქმარი კი არ მოჰკლა, საქართველოს მთლიანობის მტერი ორმხრივ სროლაში გაანადგურა. როცა გაიგო, ჩემი ქმარი მოუკლავს, მოვიდა და... (პაუზა. ჯოტოს.) ჩემი ქმარი თქვენ მოჰკალით!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 77). ჯოტო მას ბრალს სდებს, რომ აფხაზებს ადანაშაულებს ამ ომის წამოწყებაში, მაგრამ ნინუცა არც ერთს ადანაშაულებს, მის სიტყვებში ჩანს, რომ საერთო მტერს – ერთიანობის არმოსურნეს, ქართველი იქნება ეს თუ აფხაზი – მიუძღვის დანაშაული: „არა, ბატონო მინისტრო, არც ქართველი და არც – აფხაზი. თქვენ ხართ დამნაშავე! და მანამ სანამ საქართველოს ხელისუფლება ბოდიშს არ მოუხდის ქართველ და აფხაზ ხალხს იმ უბედურებისათვის, რაც თავს დაატეხა, მანამ სანამ აფხაზეთის წვერებიანი არაფორმალეები, მთავრობა... პატიებას არ თხოვს ქართველებსა და აფხაზებს დაღვრილი სისხლის, მოკლული შვილების...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 78), ნინუცას სიტყვა უწყდება, მაგრამ, ვფიქრობთ, რაც უნდა თქვას ნათელია – მანამდე ამ ურთიერობას აღდგენა არ უწერია. ქორწილი, სიმბოლურად, იმის წინაპირობა უნდა იყოს, რომ ამ ორ ხალხს შორის საბოლოოდ დასრულდეს მტრობა, რაც იდეურად ეხმიანება ლორენცოს სურვილს ჯვრისწერისას: „ამ ჯვარისწერამ ძველი მტრობა ორი გვარისა, საბედნიეროს, სიყვარულად გადააქციოს“ (შექსპირი, 1985 : 78).

ქორწილის სცენის შემდეგ კვლავ სასაზღვრო ზონაზე გადადის მოქმედება, რომელშიც ყველა მექორწინე მონაწილეობს და სოხუმში მიმავალ რომასა და ჯულიას სხვადასხვა დავალებას აძლევენ. დათიკო სთხოვს, რომ მისი სახლი ნახოს, ფოტოები გადაუღოს და ინტერნეტით გადაუზავნოს. ნინო ქმრის საფლავზე მისვლას სთხოვს, იქედან მიწის აღებას და შემდეგ მასთან გაგზავნას ამ მიწისა, რადგან სურს ერთი მუჭა სოხუმის მიწა, ქმრის საფლავიდან აღებული, თან ჰქონდეს. ყველაზე გასაოცარი ჯოტოს თხოვნაა, რომელიც აქამდე ქართველთა მიმართ აგრესიით გამოირჩეოდა დანარჩენებისგან. ის რომას სთხოვს მივიდეს მათი დამოუკიდებლობისთვის მებრძოლი ტარასი ხუმბას საფლავზე: „სასაფლაოზე წასვლას რომ გადაწყვეტ, მთელი დღე არ მოფსა, მოითმინე, მაგრად მოითმინე, სასაფლაოზე რომ მიხვალ, მონახე მაგ ხუმბას საფლავი, არ გაგიჭირდება მისი მონახვა, ცნობილი კაცი იყო და მაგრად

დააფსი. აფხაზეთის სუვერენიტეტისთვის იბრძოდა და ეგ უვიცი, უტვინო, მინისტრი გახდა“ (ბათიაშვილი, 2014 : 79). ძნელი დასაჯერებელია ასეთი უცაბედი ცვლილება ადამიანისა, თუმცა ლიტერატურას ამის მსგავსი არაერთი მაგალითი ახსოვს. ლიტერატურული გმირის ფერიცვალებას წინ უსწრებს ლოგიკურად ერთმანეთთან დაკავშირებული მოვლენების ჯაჭვი, ან ისეთი შემთხვევა, რომელმაც მძაფრად შეარხია პერსონაჟის სულიერი სამყარო (აღუდა, საფარ-ბეგი, რასკოლნიკოვი და სხვ.). სხვანაირად ლიტერატურული თხრობა დამაჯერებელი არ იქნება და მკითხველიც გაწბილებული დარჩება. ამ წინაპირობებს ვერ ვხვდებით ბათიაშვილის პიესაში და ამდენად ლიტერატურულად არადასაჯერებელია ჯოტოს მეყსეული გარდაქმნა.

ჩვენი აზრით, არათანმიმდევრული და გაუგებარია რუსი გრიგორის მხატვრული სახე, მისი ფუნქცია. მაგალითად, რატომ არის თამადა ქართულ-აფხაზურ ქორწილში რუსი. ქართულ სუფრაზე თამადის ფუნქციაა სწორად წარმართოს ლხინი, ხელი შეუწყოს თანამეინახეთა მეგობრულ და უკონფლიქტო ურთიერთობას. საამისოდ კი რუსი არ გამოდგება. თუ ავტორს იმისი თქმა უნდა, რომ რუსები წარმართავენ და უხეშად ერევიან ქართველ-აფხაზთა ურთიერთობებში, მაშინ გრეგორის ხასიათი პიესაში ამ კუთხით უნდა ვითარდებოდეს, თავდაპირველად ასეთი შთაბეჭდილებაც იქმნება. როცა ქართველი დავითი აფხაზთა სუფრის მწკრივისკენ სასაუბროდ მიიწევს, გრიგორი აჩერებს მას: „ერთმანეთის სუფრასთან მისვლა-მოსვლა, ლაპარაკი აკრძალულია“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75), რაზეც დავითი პასუხობს: „ეს შენ თქვი, გრიგორი, ჩვენ კი ერთმანეთთან საუბარი გვწადა“ (ბათიაშვილი, 2014 : 75). ამ ეპიზოდის მიხედვით, თითქოს ნათელია, რომ რუსი, „მესამე ძალა“ აღმართულა ჯებირად ორ ხალხს შორის და ხელს უშლის მათ, რომ ერთმანეთს დაელაპარაკონ და პრობლემა სხვის ჩაურევლად გადაჭრან. ამ სცენის შემდეგ გრეგორი კეთილშობილი რუსია. ის აფხაზეთის საზღვრამდე მიაცილებს ახალდაქორწინებულებს, ცდილობს ისინი მშვიდობიანად შეიყვანოს „აფხაზეთის მიწაზე“. ყველაზე მოულოდნელი კი მისი ბოლო სიტყვებია, რომელსაც ის რუსი ლეიტენანტის ტყვიით სასიკვდილოდ დაჭრილი რომას კითხვის („გრეგორი, რატომ, რისთვის, გრიგორი“... (ბათიაშვილი, 2014 : 80).) პასუხად წარმოთქვამს: „შენ

მიტხარი, მიკარნახე, რა ვუპასუხო, რატომ, რისთვის, ჩემო ქვეყანავ, ჩვენ ხომ ამისთვის არ გავჩენილვართ, ვინ თქვა, ვინ მოიგონა, რომ ჩვენ ამისთვის ვართ ამ ქვეყანაზე!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 80). აქ ჩანს საღად მოაზროვნე ადამიანი, რომელიც თავის ქვეყანას (რუსეთს) სთხოვს პასუხს დატრიალებულ ტრაგედიაზე და არა ის პიროვნება, რომელიც ქართველებსა და აფხაზებს მისვლას და დალაპარაკებას უშლის ერთმანეთთან. თუ ავტორს სურს, რომ გრიგორის სახით დახატოს რუსეთის მართებულად მოაზროვნე ნაწილი (შესაძლოა ასეა, რადგან პიესის მოქმედ პირთა ჩამონათვალში გრიგორის გასწვრივ წერია „რუსი“ და არა „რუსები“, მაშინ როცა იმავე ჩამონათვალში ასლანისა და დავითის სახელების გასწვრივ, შესაბამისად, აღნიშნულია „აფხაზები“, „ქართველები“), მაშინ გრიგორის ხასიათი არათანმიმდევრულად არის დახატული და რამდენადმე ლოგიკას არ ექვემდებარება.

უაღრესად ტრაგიკულია პიესის ფინალი, ვიტყვოდი, პირველწყაროზე არანაკლებად. აფხაზეთის საზღვართან მისული რომა და ჯულია ლეიტენანტს აწვდიან საბუთებს, ლეიტენანტი კვლავ გადასამოწმებლად მიდის და კვლავ უარს ეუბნება რომას აფხაზეთის საზღვრის გადაკვეთაზე, რადგან რომა არც ქორწინების მერე გამხდარა აფხაზი და რუსი, ხოლო ქართველ ლტოლვილებს აფხაზეთში დაბრუნება ეკრძალებათ. ჯულია რომას ჩაჰკიდებს ხელს და შლაგბაუმისკენ მიდის, ლეიტენანტი აფრთხილებს, რომ უკან დაბრუნდნენ, მაგრამ ისინი ჯიუტად მიიწევენ წინ და ავტომატიდან გამოსროლილი ტყვია ჯერ რომას ხვდება, შემდეგ ჯულიას. ისინი წამოდგომას ცდილობენ, სულ ცოტა აკლიათ საკუთარ მიწამდე. სასიკვდილოდ დაჭრილი ქალი და ვაჟი წვალეებით, მაგრამ მაინც მიიწევენ წინ: „ორი ნაბიჯი, კიდევ ორი ნაბიჯი! (მიდიან, ლამის ჩაიკეცონ, ლამის მიწას განერთხან, მაგრამ მაინც მიდიან.) აი, აი, აი!“ (ბათიაშვილი, 2014 : 80). ეს პასაჟი უთუოდ მოგვაგონებს მონაკვეთს „რომეო და ჯულიეტადან“: „ვერონას გარდა არ არსებობს ქვეყანა ჩემთვის, / მის კედლებს გარეთ წამება და ჯოჯოხეთია. / წუთისოფლიდან წასვლას ნიშნავს აქედან წასვლა, ხოლო დათმობა წუთისოფლის – ხომ სიკვდილია!“ (შექსპირი, 1985 : 89). და მათ გააღწიეს. ისმის საქორწინო მარში, მაგრამ ხმის გავრცელებას რაღაც ხელს უშლის. მდუმარედ შემოდინს საქორწინოდ მორთული რომა და ჯულია, რომელთაც მოჰყვებიან მექორწილეები და ისინიც უხმოდ შესცქერიან მათ: „ეს ჩვენ არა, ჯულია,

ჩვენ არა, რომა! ისინი... სხვები... ჩემო საყვარელო, ჩემო საბრალო ქვეყანავ...“ (ბათიაშვილი, 2014 : 80). უნდა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად იმისა, ორივე პიესას ტრაგიკული ფინალი აქვს, შექსპირის დრამა ორ ოჯახთა შერიგებით მთავრდება: „ამ გათენებამ მოგვიტანა მშვიდობა მწარე, / მზემ არ ინება გლოვის ნიშნად დღეს გამოჩენა“ (შექსპირი, 1985 : 109), თუმცა, როგორც თავად დრამატურგი აღნიშნავს, ეს „მწარე“ მშვიდობაა, მაგრამ ბათიაშვილის პიესაში ამ მსხვერპლს არ მოჰყვა „მწარე“ მშვიდობა, სამწუხაროდ, მათმა თავგანწირვამ ვერ გამოიღო სასურველი შედეგი და ეს სრულიად ბუნებრივია, რადგან ეს ჩვენი რეალობაა და არა მშვენიერი ზღაპარი ბედნიერი დასასრულით. ფაქტი ერთია, რასაც ერთხმად აღიარებენ როგორც ისტორიკოს-პოლიტოლოგები, ასევე დრამატურგები – პრობლემა მხოლოდ მაშინ აღმოიფხვრება, როცა ორივე მხარე საკუთარ შეცდომებს გააანალიზებს, მშვიდობიანად ისაუბრებს, დაივიწყებს წარსულ შეცდომებს, დასახავს სამომავლო გეგმებს და არ ჩარევს მესამე ძალას, რაც არ უნდა კეთილისმსურველი იყოს ის. ვფიქრობთ, სრულიად ნათელია, რომ, თუნდაც ამდენი წლის მერე, ამას კიდევ დიდი დრო დასჭირდება, მაგრამ შეუძლებელი არაფერია, თუ ორმხრივი სურვილი იქნება.

ჩვენ მიერ განხილულ პოსტმოდერნისტულ პიესებში გამოხატულია ამ ლიტერატურული მიმართულების თითქმის ყველა მახასიათებელი მეტ-ნაკლები სიმძაფრით. უკლებლივ ყველა პიესაში ვლინდება პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ძველი ტექსტების, კლასიკის ნიმუშების ინტერპრეტირება, ერთგვარი „თარგმნა“, ინტერტექსტუალობა, რომელზედაც უწინარესად აქ განხილული პიესების სათაურები („რომა და ჯულია“, „ჯამლეტი გლ დანიის პრინცი“, „მეფე ლირი თავშესაფარში“, „ლისისტრატე“, „ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით“, „ნუგზარი და მეფისტოფელი“, „ზარატუსტრას ჟამი“) მეტყველებს. ინტერტექსტუალობისთვის დამახასიათებელია, როცა ახალი ტექსტი რამდენადმე „თარგმნის“ ძველ ტექსტს, ახალი ტექსტი თანაარსებობს ძველ ტექსტთან. ანუ „როგორც მიხაილ ბახტინი აღნიშნავს:

მკითხველი მომზადებული უნდა მივიდეს პოსტმოდერნისტულ ტექსტთან“ (ძნელაძე, 2014 : 144). რასაკვირველია, სულ მცირე, მას (მკითხველს) წაკითხული უნდა ჰქონდეს ძველი ტექსტი, ხოლო უკეთეს შემთხვევაში არა მარტო წაკითხული, არამედ ღრმად გაანალიზებულ-გააზრებული, რადგანაც მას წინ უდევს, ისევ ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ტექსტის დიალოგი სხვა ტექსტთან“ (ძნელაძე, 2014 : 143). ჩვენს ნაშრომში დაწვრილებით მიმოვიხილეთ ახალი ტექსტები რამდენად და რა მიზნით იყენებს კლასიკას. ნაშრომში წარმოჩნდა, რომ „ტექსტების დიალოგი“ თვალსაჩინოა. 21-ე საუკუნის ქართველი ავტორები იყენებენ კლასიკური ლიტერატურის პერსონაჟთა ხასიათებს, სიუჟეტს, ხშირ შემთხვევაში იდეას, არგებენ მათთვის საინტერესო გარემოს, ქმნიან ახალ რეალობას და გამოკვეთენ საკუთარ მიზანდასახულობას.

ინტერტექსტუალობა და ერთგვარი დეკონსტრუირების მეთოდი, რომელიც ტექსტის ხელახლა გადაწყობას და ახლებურ წაკითხვას გულისხმობს, მკვეთრად ვლინდება რეზო კლდიაშვილის პიესაში „ზარატუსტრას ჟამი“. აქ თვალნათლივ ვხედავთ „ტექსტის ტექსტთან დიალოგს“. დრამატურგი არ ერიდება ჭარბად გამოიყენოს პირველწყაროს დრო და სივრცე, უფრო სწორად, ზედროულობა და სივრცის დაუკონკრეტებულობა. ღირებულებათა რღვევა, რომელიც ასე მძაფრად არის გამოხატული ნიცშესთან. შემოჰყავს რა თავის თხრობაში ნიცშეს პერსონაჟები, რეზო კლდიაშვილი ხატავს გარემოს, რომელშიც მისი და ნიცშეს გმირები ქმნიან ერთგვარ თანხვედრას და განსხვავებასაც. ხშირად პირველწყაროსა და პიესის პერსონაჟების შეხედულებებსა და თვალსაზრისებს შორის იშლება ზღვარი, ზოგჯერ კი ეს ზღვარი, პირიქით, მკვეთრდება კიდევ. თვითონ ერთი და იგივე პერსონაჟი თავის თავში მოიცავს შეხედულებათა წინააღმდეგობრიობას და „აიძულებს“ მკითხველს თავად იკისროს თანავტორის როლი ან პერსონაჟთან თანამყოფობა განიცადოს, რაც ასევე პოსტმოდერნიზმისათვის არის დამახასიათებელი.

ნიცშეს საყოველთაოდ ცნობილი გამონათქვამი „ღმერთი მოკვდა“, განსხვავებულად გაიაზრა მოაზროვნე კაცობრიობამ. ერთნი თუ ფიქრობენ, ნიცშე უღმერთობას ქადაგებს, მეორენი ამტკიცებენ, რომ ღმერთი ადამიანებმა მოკლეს საკუთარ თავში, რადგანაც განუდგნენ იმ ღირებულებებს, რომლებიც მათ გულში

ღმერთს აცოცხლებდა. ნიცშესთან როგორც ერთი, ისე მეორე შეხედულებისათვის მრავლად მოიძებნება არგუმენტი და, ნიცშეს ტექსტზე დაყრდნობით, ორივე მოსაზრება ერთნაირი წარმატებით შეიძლება ამტკიცო. რეზო კლდიაშვილი ნიცშეს წამკითხველ-გამააზრებელთა მეორე ჯგუფს უფრო მიეკუთვნება, რადგან მის პიესაში ცალსახად არის გამოკვეთილი, რომ ღმერთი, როგორც ტრანსცენდენტი, არსებობს, მაგრამ ადამიანის მიღმა, რადგან ადამიანებმა არ ისურვეს ღმერთთან თანამყოფობა ანუ იმ ღირებულებებით ცხოვრება, რომლებსაც მათ ღმერთის უზენაესი კანონები უწესებდა: „ნუთუ ამ მოხუც წმინდანს არაფერია სმენია იმის შესახებ, რომ მისი ღმერთი მოკვდა? რომ ღმერთი მისნაირებმა მოკლეს“ (კლდიაშვილი, 2004 : 10). ასე გამოიხატა ინტერტექსტუალობა რეზო კლდიაშვილის პიესაში, როგორც პოსტმოდერნიზმის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი.

პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელია ორმაგი კოდირება, რომელიც სხვა მახასიათებლებთან ერთად ერთგვარ ეკლექტურ პროცესს გულისხმობს. ამ შერწყმაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია რეალურისა და გამოგონილი სამყაროების აღრევა. როგორც ზურაბ ქარუმიძე აღნიშნავს: „იმავე ორმაგ კოდირებას გულისხმობს კიდევ ერთი პოსტმოდერნისტული ტენდენცია – გამონაგონისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის ონტოლოგიური აღრევა“ (ქარუმიძე, 2009 : 5). სწორედ ამის მაგალითს ვხვდებით ოთარ ბადათურიას პიესაში „მეფე ღირი თავშესაფარში“. თითქოს რაც თავშესაფარში ხდება, ერთგვარი წარმოსახვის, ილუზიის ნაყოფია, თითქმის ნერვიული აშლილობის ზღვარზე მყოფი პერსონაჟის (დოდო) შინაგანი მდგომარეობის გამომხატველია. მისი წარმოსახვითი სამყარო უიმედო, გაუბედურებული, ცხოვრებისაგან უარყოფილი ადამიანებითაა დასახლებული, იმგვარივე ადამიანებით, როგორც თავად პერსონაჟია. პიესის ფინალში ჩანს, რომ დოდო თითქოს არანაირ თავშესაფარში არ წასულა, მას სახლიდანაც არ მოუცვლია ფეხი, პერსონაჟმა თითქოს სიზმარი ნახა და მის წამიერ ხილვასა თუ სიზმარში ჩაეტია ცხოვრება ბედუკუდმართი ადამიანებისა, ეს კი თავად მისი წარუმატებელი და უიღბლო ცხოვრებაცაა. ფინალში ავტორს მკითხველი შემოჰყავს რეალურ გარემოში: დოდო სახლში, ხელში თოკით, თვითმკვლელობის განზრახვით. ამ დროს კი ისმის კაკუნის კარზე. ვინ არის ის, ვინც აკაკუნებს, ნიკა თუ

სხვა ვინმე? კაკუნი რეალურია თუ წარმოსახვითი, ილუზორული? იგი (კაკუნი) ქმნის ერთგვარ გაუგებრობას, ორაზროვნებას. ესეც პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშანია: „მკითხველს უჩნდება გაურკვევლობის განცდა, იგი ორაზროვნად სვამს კითხვას, მას ერთი კონკრეტული პასუხი არა აქვს, საკითხები სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი და მხოლოდ რეციპიენტზეა დამოკიდებული ამ გაურკვევლობაში იპოვის თუ არა სწორ გზას“ (ძნელაძე, 2014 : 137). ასეთივე ილუზორულია გურამ ბათიაშვილის „რომა და ჯულიას“ ფინალი, რომელშიც ირეალური სამყარო სიცხადით შემოდის და რეალურად შეუძლებელი (გარდაცვალების შემდეგ გმირები კვლავ სცენაზე ჩნდებიან) ილუზორულ სამყაროში შესაძლებელი ხდება.

ტექსტის ამგვარი ფინალი (იგივე შეიძლება ითქვას ოთარ ბაღათურის პიესაზეც) კვლავ პოსტმოდერნისტულ ნიშნებს უკავშირდება, რადგან ქმნის ახალი ტიპის მკითხველს. ავტორი გადის თხრობიდან და მკითხველს აძლევს ასპარეზს, სთავაზობს საშუალებას იქცეს თანაავტორად და გააგრძელოს ტექსტი თავისი შეხედულებისამებრ. ამდენად, როგორც ლიტერატურის ფრანგი კრიტიკოსი როლანდ ბარტი აღნიშნავდა: „მკითხველის დაბადება ავტორის სიკვდილის ფასად ხდება“ (ძნელაძე, 2014 : 142).

პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთი მახასიათებელია პაროდირება. როგორც ტერმინიდან ჩანს, პოსტმოდერნიზმის ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპი ირონიას გამოხატავს. თუ ეს ირონია, ერთი შეხედვით, მიმართულია იმ ღირებულებების მიმართ, რომელთა იდეალიზებას ახდენს ტექსტი პირველწყარო, მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტი“, მეორე მხრივ, ირონია მიმართულია არა იმ ჭეშმარიტი ფასეულობებისადმი, არამედ ამ ფასეულობების დამცრობის, გაყალბების, თავდაპირველი სახის დაკარგვისა და დაკნინების გამოსახატავად. მაგალითად, დათო ტურაშვილის პიესა „ჯამლეტი გლ დანიის პრინცი“, სათაურშივე შეიცავს პაროდისათვის დამახასიათებელ ნიშანს. პიესაში ნელ-ნელა იკვეთება, რომ ჰამლეტის საკაცობრიო მნიშვნელობის ფილოსოფია, მისი მსოფლმხედველობა სრულიად კარგავს სახეს ჯამლეტის ხასიათში. ჯამლეტი (ჰამლეტის პაროდირებული ვერსია), ჩვეულებრივ, უტილიტარული აზრების გაცვლა-გამოცვლის და ყოფითი პრობლემების მოგვარების მცდელობით შემოიფარგლება.

თუ ჰამლეტს პრაქტიკულ ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენები ღრმა ფილოსოფიური ფიქრისა და განსჯისკენ მიმართავს, ჯამლეტის ცნობიერება, მისი ფიქრი კვლავ ვიწრო სააზროვნო სივრცეში ტრიალებს და ამდენად, ეს პერსონაჟი, ფაქტობრივად, პაროდირების პრინციპით არის შექმნილი, ისევე, როგორც მთელი პიესა. პაროდირების მეთოდი ასევე მძაფრად არის გამოვლენელი მიხომოსულიშვილის „ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით“ და ლაშა ბუღაძის „ლისისტრატეში“. აქ უნდა აღვნიშნოთ, რომ არისტოფანეს „ლისისტრატე“ კომედიაა, და როგორც ყოველი კომედია, შეიცავს პაროდირების, სატირისა და იუმორის ელემენტებს. კომედია ამხელს ცხოვრებისეულ მანკიერებებს და ამდენად იგი სოციალურ და პოლიტიკურ ჟღერადობასაც იძენს. არისტოფანეს პიესაში წარმოჩენილია არსებული სოციალური გარემო და ადამიანთა ხასიათები. ასე რომ, მიხომოსულიშვილი და ლაშა ბუღაძე პირველწყაროს ინტერპრეტირებას უფრო ახდენენ, ვიდრე პაროდირებას. აქ პაროდირის საგანი „ლისისტრატეს“ იდეა და მიზანმიმართულება არ არის, მაგრამ პაროდირებულია თანამედროვე რეალობა, ამ რეალობაში არსებული ადამიანების მოქმედება და ხასიათები.

პაროდირება, როგორც პოსტმოდერნიზმის მახასიათებელი, ასევე მკვეთრად გამოვლინდა ლაშა ბუღაძის პიესაში „ნუგზარი და მეფისტოფელი“. ნუგზარი, რომელიც ფაუსტის პაროდირებული სახეა, სრულიად დაცლილია ფაუსტური შინაარსისაგან. მეფისტოფელი კი ინარჩუნებს თავის პირვანდელ ფუნქციას, ამიტომაც არ ცვლის პიესის ავტორი მის სახელს, ხოლო სახელი ნუგზარი, ფაუსტის ნაცვლად, უკვე თავისთავად პაროდირულად ჟღერს. მეფისტოფელი მუდმივად არის, ყველა ეპოქაში, მაგრამ მის საპირწონედ უნდა იდგეს ფაუსტიც. ფაუსტური შინაგანი სამყაროს, მისი ენერჯის, მძაფრი ვნებების, ამაღლებული ფიქრებისა და იდეალების წარმოქმნა ახალ დროს აღარ შეუძლია, აღარ შეუძლია, რადგან ადამიანმა დაკარგა ყოველივე ამაღლებულის მიმართ ინტერესი. ხელოვნებას აღარ აქვს საზოგადოებისაგან დაკვეთა მაღალ მატერიალურ ესაუბროს და ხელოვანიც, ფაუსტური არსისაგან დაცლილი, ყოფიერების პარგმატული უსახურობისა, ერთგვარი სკეპტიციზმისა და ნიჰილიზმის ჭაობში ჩარჩენილია. იგი თავისი ცხოვრების მრწამსს ასე გამოხატავს: „სუ მკიდია ეგ ყველაფერი, საერთოდ, არ

მანტერესებს. აგერ აქ მახატია – ვინ ვარ და რა ვარ...” (ბულაძე, 2006 : 219).
პაროდირებულია ნუგზარის დამოკიდებულებაც რწმენისადმი. აღნიშნული პასაჟი
ფარსის ელემენტებსაც ავლენს, რაც ნუგზარის ფსევდოეკლესიურობითა და
ფსევდოქრისტიანობით გამოიხატება. ნუგზარი, მისი თქმით, მარხულობს,
სანთლებსაც ანთებს, ეკლესიებსაც აშენებს, მაგრამ მისი ცხოვრების წესი შორს დგას
ქრისტიანული ღირებულებებისაგან.

ამდენად, ინტერტექსტუალობა, პაროდირება, ორმაგი კოდირება,
გაურკვევლობა, მკითხველის აქტიური ჩართვა თხრობაში და ხშირ შემთხვევაში
მასზე მინდობილი ცალკეულ პერსონაჟთა თუ ტექსტის ბედი, ზღვრების წაშლა
როგორც ღირებულებასა და ფსევდოდირებულებას, ასევე რეალურსა და
ილუზორულს შორის, კლასიკის „თარგმნისას“ მკაცრად გაწერილი ტრადიციული
ლიტერატურული ფორმაციების რღვევა და საკუთარი თამაშის წესების დაწესება
ლიტერატურულ სარბიელზე ანუ პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი
თითქმის ყველა უმთავრესი ნიშანი მკვეთრად გამოვლინდა ჩვენ მიერ განხილულ
ქართველ დრამატურგთა პიესებში.

II თავი

დრამატურგები ძალადობის წინააღმდეგ – ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები

2. 1. ძალადობის არსის გაგებისათვის

სამყაროს არსებობიდან დღემდე, იქამდე, სადამდეც გონების თვალი სწვდება, არ იცვლება ადამიანი და, ამდენად, ჩვენთან თანაარსებობას განაგრძობს მარადიული თემები და პრობლემები: სიყვარული, ღალატი, ერთგულება, შური, სიკეთე, ბოროტება... დღეს ბევრმა სოციალურმა, ზნეობრივმა თუ ფსიქოლოგიურმა პრობლემამ ერთად იჩინა თავი. შესაძლოა იმის გამოც, რომ 21-ე საუკუნეში ადამიანი მეტად გათავისუფლდა და უფრო შეამჩნია ის პრობლემები, რომლებიც ადრე პრობლემად არ მიაჩნდა ან ნაკლებად აღელვებდა, უკვე უმნიშვნელოვანესი გახდა. დღეს ერთ-ერთ უმწვავეს პრობლემად გამოიკვეთა ძალადობა და იგი საზოგადოებაში მწვავე დისკუსიის თემას წარმოადგენს. ამ საკითხთან მიმართებით პრობლემას ისიც ქმნის, რომ საზოგადოებაში ხშირად ხდება ძალადობის მეტამორფოზა. ის ინათლება მეორე ადამიანის მიმართ სიყვარულის, ზრუნვის, დაცვის გამომხატველ ქმედებად და „აიხსნება“ საზოგადოების მხრიდან მეტ-ნაკლებად „დაშვებული“ ნორმებით. მაგალითად: „მშობელი სცემს შვილს“, „ქმარი მბრძანებლობს ცოლზე“, „მასწავლებელი ყურს უწევს და უდიერი სიტყვებით მიმართავს ბავშვს“, „სამსახურში უფროსი ამცირებს და უბოდიშოდ ითხოვს დაკავებული პოზიციიდან თანამშრომელს“ და სხვა მრავალი. ეს ყველაფერი, საზოგადოების აზრით, ბუნებრივი იყო ჩვენს უახლოეს წარსულში და, ხშირ შემთხვევაში, ბუნებრივია დღესაც. არაფერს ვამბობთ სხვადასხვა კატეგორიის უმცირესობათა შემწყნარებლობაზე. ამ პრობლემის გადაჭრა ურთულესია და, ერთი შეხედვით, შეუძლებელიც. იმისათვის, რომ მიზანს მივუახლოვდეთ, საზოგადოებამ უნდა დაიწყოს შინაგანი გაჯანსაღება, იგი უნდა გაიზარდოს სულიერად და ინტელექტუალურად განვითარდეს.

ვფიქრობთ, ჩვენი განვითარება ჩაკეტილმა საბჭოთა სისტემამ, ერთპიროვნულმა მმართველობამ, ცნებების გაუკუღმართებამ და ადამიანური არსისაგან დაცლილი „ჰომოსოვეტიკუსის“ შექმნის მცდელობამ შეაფერხა. „როგორც საბჭოთა ადამიანთა მთელი ერთობლიობა, ჩვენ იმდენ ხანს ვთვლემდით, ისე გავიყინეთ, რომ დღეს ხელახლა უნდა ვისწავლოთ სიცოცხლის გარჩევა სიკვდილისაგან, ოცნებისა – რეალობისაგან. ქართველებმა უნდა იმუშაონ საკუთარ თავზე, განდევნონ უვიცობა და ისტორიული წყვილი მათ ზნეში, საქმიანობაში, ცოდნაში რომ დაგროვდა“ (მამარდაშვილი, 2011 :189).

ძალადობის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა ოჯახში ძალადობაა, რომელიც მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში არსებობს. იგი ფარულია და დროის ხანგრძლივ მონაკვეთს მოიცავს, სანამ გამჟღავნდებოდეს (ან სრულიად დაფარული რჩება, თუ განსაკუთრებულად მწვავე ფორმა არ მიიღო), რადგან ოჯახის წევრის (ან წევრების) მიმართ ხდება. იგი იწვევს ჯანმრთელობის სერიოზულ გაუარესებას, ფსიქიკურ და ემოციურ აშლილობას, რომელიც, სრულიად შესაძლებელია, ფატალური შედეგით დასრულდეს. საკითხის აქტუალობაზე მეტყველებს ისიც, რომ მსოფლიო ორგანიზაციების მრავალი აქტი მიემძვნა ამ საკითხსა და მისი გადაჭრის გზების ძიებას მაგალითად, „ქალთა მიმართ ძალადობისა და ოჯახში ძალადობის პრევენციისა და აღკვეთის შესახებ ევროპის საბჭოს კონვენცია“. აღნიშნული კონვენცია მრავალ სახელმწიფოს აქვს რატიფიცირებული, მათ შორის, საქართველოს. გარდა ამისა, არც თუ ცოტა შიდასახელმწიფოებრივი კანონი არის მიღებული ამ საკითხის გადასაჭრელად. მიუხედავად იმისა, რომ, ზოგადად, ძალადობა ისედაც იყო კრიმინალიზებული, 2012 წელს სისხლის სამართლის კოდექსში გაჩნდა ახალი მუხლი, რომელიც უშუალოდ ოჯახურ ძალადობას ეხება. ეს სწორედ საკითხის აქტუალობამ და მნიშვნელობამ განაპირობა. ამ საკითხზე დღემდე მუშაობენ როგორც სამართალდამცავები, ასევე სოციალური მუშაკები, ტარდება მრავალი კვლევა, საკითხს აქტიურად აშუქებენ ჟურნალისტები და ტელევიზიითაც ეს პრობლემა არაერთ სოციალური რეკლამში ასახულა. სოციუმის ჩართულობაც ძალიან დიდია, განსაკუთრებით სოციალური ქსელებისა და „ჰაშთეგების“ მეშვეობით არაერთი ძალადობის საპროტესტო კამპანია ჩატარებულია.

ამავე დროს, ძალადობის ფენომენს იკვლევენ ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები და განსაკუთრებით მწვავედ, თითქმის ნატურალისტურად, აშუქებენ დრამატურგები.

აღნიშნულ თემას მიეძღვნა პროექტი, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრისა და გაეროს ქალთა ორგანიზაციის ხელშეწყობით განხორციელდა. პროექტში საუბარია ოჯახურ ძალადობაზე, რომლის მსხვერპნი არიან როგორც ქალები, ასევე მამაკაცები. გამოიცა კრებული „ცხრა პიესა VS ძალადობა“, რომელშიც შესულია ცხრა დრამატურგის ცხრა პიესა. სწორედ ამ კრებულში შესული პიესებზე გავამახვილებთ ყურადღებას და, შეძლებისდაგვარად, განვიხილავთ პიესებს ფსიქოლოგიურ და ფილოსოფიურ კრილში.

ფილოსოფოსები ძალადობის ფენომენს ცალკე საკითხად არ განიხილავენ. ის მოიაზრება ბოროტების კატეგორიაში და ეს უდავო ჭეშმარიტებაა. ძალადობა უკურეაქციას იწვევს. ძალადობის მსხვერპლი, უმეტეს შემთხვევაში, თავად ხდება მოძალადე. ქმედება იწვევს უკუქმედებას და ბოროტება შობს ბოროტებას, მას თითქოს არც დასაბამი აქვს და არც დასასრული. თუ მერაბ მამარდაშვილის თვალსაზრისს დავეყრდნობით, აზროვნებას მოკლებული საზოგადოება შობს ბოროტებას, რაც, ვფიქრობთ, საკამათო არ უნდა იყოს. იგი წერს: „ეს თავდაპირველი ბოროტება, ცხადია, იმ შეუძლებლობაში იგულისხმება, რომელიც თვით ადამიანისთვისაც კი მიუწვდომელია. ის ხიჭვის მსგავსადაა ჩამჯდარი და ადამიანს მისგან სასწრაფოდ თავის დაღწევა სურს. მაგრამ მანამდე ის მზადაა, მთელ სამყაროს დასწამოს არასრულყოფილება და ამ დროს ვერ შენიშნოს, რომ თვითმკვლელობის აქტს სჩადის ჯერ თავის ირგვლივ სამყაროს განადგურებით და შემდეგ – საკუთარი თავის ფესვიანად ამოძირკვით“ (მამარდაშვილი, 2011 : 299).

ფსიქოლოგიაში ძალადობის ცნების არაერთი განმარტება არსებობს. ჯანდაცვის მსოფლიო ორგანიზაცია შემდეგ განსაზღვრებას გვამლევს: „ძალადობა არის ფიზიკური ძალის ან ძალაუფლების განზრახ გამოყენება რეალური ან მუქარის სახით“ (თავართქილაძე, 2011 : 11). აქვე აღნიშნულია, რომ ეს ვრცელდება როგორც გარშემომყოფებზე, ასევე საკუთარ თავზეც. იგი შესაძლოა გამოხატული იყოს ფიზიკური, ფსიქიკური და სოციალური ხასიათით. ამავე ორგანიზაციის

კლასიფიკაციის მიხედვით, ძალადობა სამ ფართო კატეგორიად იყოფა. ესენია: 1. საკუთარი სიცოცხლის ან ჯანმრთელობის ხელყოფა, რომელიც, თავის მხრივ, კიდევ ორ ქვეჯგუფად იყოფა – სუიციდურ ქცევად და საკუთარი თავისადმი სასტიკ მოპყრობად; 2. პიროვნებათშორისი ძალადობა, რომელიც ასევე ორ ქვეკატეგორიად იყოფა – ძალადობა ოჯახში ან ინტიმურ პარტნიორზე და ძალადობა თემში; 3. კოლექტიური ძალადობა, რომელიც სოციალურ, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ ძალადობას გულისხმობს.

ნაშრომის კვლევის საგანს, ძირითადად, მეორე კატეგორიის პირველი ქვეპუნქტი წარმოადგენს – ძალადობა ოჯახსა და ინტიმურ პარტნიორზე.

2. 2. ციხე, ანუ ცხოვრება, რომელსაც შევეჩვიეთ (ალექს ჩიღვინაძის პიესა „სიკვდილის დღის საჩუქარი“)

ალექს ჩიღვინაძის პიესა „სიკვდილის დღის საჩუქარი“ ერთი ოჯახის, ერთი შეხედვით, აბსურდულ ამბავს გვიამბობს. პიესაში ძალადობა რომელიმე კონკრეტული ოჯახის წევრის მიმართ არ ხორციელდება. თითოეული მათგანი სოციუმის მსხვერპლია. სიუჟეტი ვითარდება ციხის საკანში, სადაც მთელი ოჯახი იხდის სასჯელს – მსახიობი მამა, რომელმაც საკუთარი რეჟისორი მოკლა, დედა, რომელიც მუნჯია და კისერზე დაკიდებულ დაფაზე წერს სათქმელს, მან ბანკის გამარცვა სცადა, რომ საპროცესო გარიგებისათვის თანხა ეშოვა, ძმა, რომელიც ლიტერატურით არის გატაცებული და რისთვის ზის ციხეში არ ჩანს, და, რომელიც სიკვდილმისჯილია ორი კლასელის მკვლელობის ბრალდებით და რომელიც ტურეტის სინდრომით არის დაავადებული.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოქმედება ერთ საკანში ხდება, რომელიც, ჩვენი აზრით, ცხოვრებას განასახიერებს – უსამართლოსა და დაუნდობელს. ნიშანდობლივია, რომ პიესის პერსონაჟებს არ ჰქვიათ სახელები. რაც მიგვანიშნებს რომ საუბარია ტიპებზე და არა იმდენად კონკრეტულ ინდივიდებზე. ვფიქრობთ, ისინი განზოგადებული სახეებს ქმნიან დღევანდელი საზოგადოებისათვის

დამახასიათებელი გულგრილობით. თითქოს აქ სიყვარულის ადგილი არ არის და არც ოჯახის წევრებს უყვართ ერთმანეთი, ჩანს მხოლოდ ძმის სიბრალული და თანადგომა დის მიმართ, რაც, შესაძლოა, საერთო ტკივილით იყოს განპირობებული – ისინი არ ებრძვიან ერთმანეთს, ესმით ერთმანეთის, ერთი ტკივილი აერთიანებთ – დედა და მამა. ოჯახის წევრები გაუცხოებულნი არიან ერთმანეთთან. ძმა დარდობს, რომ საკანში მათთან ერთად მოხვდა. ის დაჟინებით ითხოვდა ერთკაციან კამერაში გადაყვანას, თუმცა უშედეგოდ. ის ამბობს: „ითვლება, რომ ოჯახის გარემოში ყოფნა ამკაცრებს სასჯელს. ჩემს შემთხვევაში ეს მართლაც ასეა“ (ჩილვინაძე, 2012 : 12). ის საყვედურობს მშობლებს, რომ მათი რჩევების შესრულების შემდეგ მას გამუდმებული დისკომფორტის შეგრძნება ჰქონდა. აქედან ჩანს, რომ მშობლებს არ ესმით მისი და ისეთი რამეების გაკეთებას აიძულებენ, რაც მისი ხასიათისათვის შეუსაბამოა. მას კი თითქოს ძალა არ ჰყოფნის საიმისოდ, რომ მათ წინააღმდეგობა გაუწიოს. როდესაც ის წარმოსახვით პიროვნებას ელაპარაკება, ამბობს: „მე და ჩემი და იძულებულები ვართ თვალი ვადევნოთ 24-საათიან, უწყვეტ, სასტიკ რეპორტაჟს, მთელი ბავშვობა რომ დაგვიმახინჯა – დედაჩემის და მამაჩემის ურთიერთობას ერთმანეთთან და ჩვენთან...“ (ჩილვინაძე, 2012 : 16). როგორც ჩანს, ამ ურთიერთობებმა და დამოკიდებულებებმა მისი ქვეცნობიერი „აიძულა“, ცხოვრება ლიტერატურისათვის დაეკავშირებინა – გაქცეოდა რეალობას, წარმოსახვითი სამყარო შეექმნა და თავი ამგვარად გადაერჩინა. იგი თავს საზოგადოების ნაწილად არ თვლის, რადგან რეალურ ცხოვრებასა და საზოგადოებას დაშორდა, თუმცა, ამავდროულად, მიაჩნია, რომ ისტორიებში მთავარი დეტალები და მინიშნებებია. სწორედ ამიტომ აკვირდება ყველას და ყველაფერს, რაც მის გარშემო არსებობს – დედას, მამას, დას. გვირავი გაჰყავს, და რომ იხსნას სასიკვდილო განაჩენისაგან, მაგრამ ამაო გამოდგება მისი მცდელობა. მიუხედავად იმისა, რომ მას ტრავმირებული ბავშვობა ჰქონდა, მასში მოძალადე არ ჩამოყალიბდა, რაც, ვფიქრობთ, წარმოსახული ლიტერატურული სამყაროს არსებობამ განაპირობა. იგი ციხიდან გვირავით გარბის, რათა თავისუფლებას ეზიაროს. არ სურს შეჩვეულ გარემოში ცხოვრება და ყოფნის სიმამაცე, თავი დააღწიოს სოციუმისაგან დაკანონებულ საზღვრებს.

დას ტურეტის სინდრომი აქვს (ტურეტის სინდრომით დაავადებული ადამიანები არიან იმპულსურები, გაფანტულები, ძალიან მგრძობიარეები. ახასიათებთ მარტივი და კომპლექსური მოტორული ქცევები, სხვათა სიტყვებისა და მოძრაობების გამეორება და იმიტაცია. უხამსი სიტყვებისა და ფრაზების უნებლიე წამოძახილი). ორი წელია სასჯელს იხდის ორი კლასელის მკვლელობისათვის და, როგორც ძმა ამბობს, მას ეს არ ჩაუდენია. 15 წლიდან ყიდის მარიხუანას და, როგორც კი 18 წელი შეუსრულდება, სიკვდილით დასჯიან. აღსანიშნავია, რომ გოგოს ნერვიული გამოვლინებები მაშინ ეწყება, როცა მისთვის გამაღიზიანებელ სიტყვებს ისმენს, ან ქმედებას ხედავს. ერთი მხრივ, ეს თავდაცვაა, მეორე მხრივ, თითქოს მას დაავადება ეხმარება, დააფიქსიროს თავისი პოზიცია, რადგან მას არ დასჯიან – უნებლიე ქცევად ჩაუთვლიან მორიგ „გამოხდომას“. იგი ხვდება მის სანახავად მოსულ შეყვარებულს და ძალიან უხეშად ექცევა, ცდილობს, ამგვარად მოიშოროს თავიდან, რის გამოც ძმა სისასტიკეში ადანაშაულებს. ამის პასუხად კი ის ამბობს: „მე არ მექცევიათ სასტიკად? იქნებ მართალი ხარ. მე რომ სასტიკად მექცევიათ, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მეც იგივე უნდა გავაკეთო. მაგრამ, ჯობს გაბრაზებული იყოს, ვიდრე დაიტანჯოს...“ (ჩილვინაძე, 2012 : 18). ამ ნაბიჯით დას სურს ტკივილი ააშოროს ბიჭს, მაგრამ ამავე დროს უნდა, მის მეხსიერებაში ისეთად დარჩეს, როგორც არის: „ურჩევნია მოიკლას ის ყველაფერი, რასაც მე მიკავშირებს, ვიდრე თან ატაროს და დაამახინჯოს. არ მინდა ვიღაცის მახინჯ, მკვდარ ნაწილად ვიქცე“ (ჩილვინაძე, 2012 : 18). ამით ის არჩევნის საშუალებას უსპობს, როგორც მას მოუსპეს, რადგან განაჩენი უკვე გამოტანილია. მას გადაწყვეტილი აქვს ცოლად გაჰყვეს ზედამხედველს, რომელმაც მისი სასიკვდილო განაჩენი უნდა აღსრულოს, როგორც კი 18 წელი შეუსრულდება. გოგონა ამბობს: „პირველი ღამე ციხეში. თაფლობის თვე ციხეში. დარჩენილი ცხოვრებაც ციხეში. სიკვდილი ციხეში. ბავშვი გაიზრდება ციხეში. ეკლიან მავთულხლართებში ირბენს, გისოსებიდან უყურებს ცას. აი, ასე ვხედავ ჩემს მომავალს და მაინც უარს არ ვამბობ მასზე. არ შემეძლია და იმიტომ...“ (ჩილვინაძე, 2012 : 19).

იტალიელი მეცნიერი და ფსიქიატრი ჩეზარე ლომბროზო წერს: „ცივილიზებულ ხალხებთან ქორწინება ქალის ემანსიპაციის სახეობაა, რადგან ქალი გათხოვებით

უფრო თავისუფალი ხდება; ქორწინება – ასე ვთქვათ, მისი საზოგადოებრივი დიპლომია, ამიტომ გასაგებია, თუ ცივილიზებული ქალი გათხოვებისკენ რატომ მიისწრაფვის, გინდაც არავითარ სიყვარულს არ განიცდიდეს“ (ლომბროზო, 2014 : 10). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პიესაში ციხე ცხოვრების მოდელია, რომელსაც ვერსად გაექცევი, აქ ყველაფერი შემოსაზღვრულია, დაშტამპულია კლიშეებით და გვეშინია მას წინააღმდეგობა გავუწიოთ. სწორედ ისე, როგორც და ამბობს უარს გვირავით გაქცევაზე. მას ურჩევნია, აქ მოკვდეს, ვიდრე მისთვის შეუჩვეველ თავისუფლებას ეზიაროს და ზედამხედველს განაჩენი სისრულეში მოჰყავს. ავტორს ზედამხედველი და ქმარი გაიგივებული ჰყავს, რაც, ცხადია, ძალადობაზე მიგვანიშნებს, როგორც ქორწინება (ამ კონკრეტულ მომენტში) – პიროვნული თავისუფლების დაკარგვაზე.

პიესაში 18 წელი სიკვდილთან არის ასოცირებული, როგორც ბავშვობის დასრულება, ცხოვრების ტვირთის აღება, მის ორომტრიალში საკუთარი პიროვნების გაფანტვა და ინდივიდის სიკვდილი.

მამა საკუთარი რეჟისორის მკვლევლობისთვის იხდის სასჯელს. მიზეზი პიესაში გაცხადებული არ არის. როდესაც პოლიციელი მის დასაჭერად მიდის, მამა უღიმის და ეკითხება, იცნობს თუ არა მას და შემდეგ ახსენებს ჰამლეტს, ოტელოს, მეფე ლირს, რაც, ჩვენი აზრით, შურისძიებაზე მიანიშნება უნდა იყოს. როგორც ჩანს, მამა, ფსიქოლოგიური კლასიფიკაციის მიხედვით, „თემში ძალადობის“ მსხვერპლია, რაც, როგორც წესი, სახლს გარეთ ხორციელდება. თავის მხრივ, მამა ფსიქოლოგიურად ძალადობს ვაჟზე. მას არ მოსწონს ლიტერატურა, რომელსაც შვილი უკითხავს, აყენებს სიტყვიერ შეურაცხყოფას და მოუწოდებს, მის ნაცვლად, „ახალი აღთქმა“ წაიკითხოს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იგი მადლობას ეუბნება უფალს საკვებისა და ჭერისთვის, რაც გოგონაში აგრესიას და ცინიზმს იწვევს, ალბათ, იმიტომ, რომ ეს (კონკრეტულ კონტექსტში) მხოლოდ გაცვეთილი ფრაზაა. ამას ადასტურებს მამის სიტყვები პიესის ფინალში. მას შემდეგ, რაც დედის დაფაზე დაწერს „მიყვარხარ“, ამბობს: „ეს არის ჩვენი გამოსავალი. ჩვენ არასოდეს არ გვექონია არაფრის იმედი. ასეთ ცხოვრებას შევეჩვიეთ“ (ჩილვინაძე, 2012 : 22) – თუ არაფრის იმედი გაქვს, გამოდის, რომ არც ღმერთის გწამს.

დედა მარცვისთვის იხდის სასჯელს. იგი მუნჯია და ამიტომ კისერზე ჩამოკიდებულ მომცრო ლურჯ დაფაზე წერს სათქმელს. ლურჯი ფერი ასოცირდება ზეცასთან, ოცნებასთან, ამაღლებულთან, სიმუნჯე კი უუფლებობაზე მეტყველებს. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა დავასკვნათ, რომ ოცნებები ოცნებებადვე დარჩა, რადგან ქალს არ აქვს უფლება, განახორციელოს ისინი. სასტიკი რეალობა ეჯახება იდეალს, ოცნებას და ამსხვრევს მას. ფაქტია, რომ დედა ძალადობის მსხვერპლია და სრულიად დამორჩილებული ამ ძალას, რაზეც მეტყველებს მისი მხრიდან განხორციელებული მარცვის მოტივი – იშოვოს საპროცესო თანხა. ჩეზარე ლომბროზო წერს: „ქალის მიერ მამაკაცისადმი განცდილი სიყვარულის გრძნობა არის არა მისდამი სქესობრივი ლტოლვის შედეგი, არამედ – იმ ერთგულებისა და მისდამი მორჩილებისა, რომლებიც მასში ცხოვრებაში თანდათანობითი გამოყენების გზით განვითარდნენ“ (ლომბროზო, 2014 : 18).

თუ ფსიქიატრის აზრს დავეყრდნობით, ცოლის სიყვარული ქმრისადმი, უმეტესწილად, მოჩვენებითია და მხოლოდ მორჩილებასა და აღზრდისას ჩანერგილ ერთგულებას აცვია სიყვარულის სამოსელი. გამოდის, რომ პიესაში ცოლი სიყვარულის გამო კი არ სჩადის დანაშაულს, არამედ – ჩვეული მორჩილებით. ის ქმარმა მორჩილად, დაქვემდებარებულად აქცია. ნებისთ თუ უნებლიეთ, გარკვეული ძალადობა განახორციელა ქალზე. დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ პიესა „სიკვდილის დღის საჩუქარი“ ნათელი მაგალითია იმისა, რომ ოჯახში ძალადობა საერთაშორისო პრობლემაა და იგი მწვავედ აისახება საზოგადოებაზე.

2. 3. გზა მსხვერპლიდან და მოძალადამდე

(დავით გაბუნიას პიესა „რამდენიმე დამამძიმებელი გარემოება“)

დავით გაბუნიას პიესას „რამდენიმე დამამძიმებელი გარემოება“ ფონად 2008 წლის რუსეთ-საქართველოს ომი გასდევს. მოქმედი პირები არიან: ახალგაზრდა მომღერალი ქალი ეკა, მისი ძმა გიორგი, მათი მშობლები, ასევე, გიორგის მეგობრები

– გიორგი დიდი და გიორგი მცირე. ბიჭები საქართველოდან გაქცევას გადაწყვეტენ. გასამგზავრებელი ფულის შოვნის ერთადერთ გზად ადამიანის გატაცება დაისახეს.

ბიჭებმა (მათ შორის, ეკას ძმამ) ეკა მოტყუებით მიიყვანეს ძმის სახლში და წასვლის უფლება არ მისცეს. მერე კი შემოაკვდათ ნარკოტიკის გადაჭარბებული დოზით. ამ უბედურების ფონზე, დანაშაულის კვალის დაფარვის მიზნით, გიორგი გაწყვეტილი ურთიერთობის აღდგენას იწყებს მშობლებთან.

ავსტრიელი ფსიქოლოგი და ფსიქიატრი ალფრედ ადლერი წერს: „ადამიანის ბუნების გაგება – ესაა უზარმაზარი მასშტაბის ამოცანა, მისი გადაწყვეტა უხსოვარი დროიდან ჩვენი კულტურის მიზანი იყო. ეს ისეთი მეცნიერება როდია, რომელსაც შეიძლება ხელი მოჰკიდოს სპეციალისტების მხოლოდ შეზღუდულმა რიცხვმა. მისი ჭეშმარიტი მიზანი უნდა იყოს თითოეული ადამიანური არსების მიერ ადამიანის ბუნების შეცნობა“ (ადლერი, 2014 : 3). ამდენად, ეს ძალზე რთული პროცესია. უნდა აღინიშნოს, რომ პიესაში ყოველი პერსონაჟი საინტერესო ფსიქოტიპია. ყოველი მათგანის ფსიქიკა შერყეულია. ჩანს, რომ ახალგაზრდებს მძიმე და სტრესული ბავშვობა ჰქონდათ. პიესა ფინალით იწყება – ეკრანზე მსხვილი პლანით, რიგრიგობით, ჩანს სამივე გიორგი, რომლებიც თავიანთი ცხოვრების მტკივნეულ მომენტებს იხსენებენ. ხაზგასმულია ფაქტი, რომ არც ერთი მათგანი საკუთარი პროფესიით არ მუშაობს. მათი სამუშაო მძიმეა და ანაზღაურება – მცირე. ისინი იმედოვნებენ, რომ საქართველოდან თავის დაღწევის შემდეგ ცხოვრების ნორმალურ პირობებს შეიქმნიან.

გიორგი დიდს განსაკუთრებული სიმძაფრით ახსოვს მამის გარდაცვალება, რადგან ძლიერი სიცხეების გამო მიცვალებული გაიხრწნა და „აყროლდა“. ეს მძაფრი ემოციური განცდა, ტკივილთან ერთად, ზიზღითაც არის განპირობებული. ადლერი წერს: „ზიზღი მაშინ წარმოიშვება, როცა უსიამოვნო გარეგნობა ან სუნი კუჭის კედლების გაღიზიანებას იწვევს. ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ზიზღი წარმოადგენს სულიერი „ღებინებისაკენ“ მიდრეკილებას და მის მცდელობას. სწორედ ამ მომენტში ცხადი ხდება ზიზღის დესტრუქციული ბუნება. ზიზღი ანტიპათიის გრძობაა“ (ადლერი, 2014 : 285). ეს შეგრძნება თავს ეკას სიკვდილის დროსაც იჩენს, გიორგი სვამს კითხვებს: „სუნი როდის დადგება? ... როდის აყროლდება გვამი?“

(გაბუნია, 2012 : 52). ამ მონაკვეთიდან ცხადი ხდება, რომ ყოველ მსგავს შემთხვევას ასოციაციურად პირველს უკავშირებს სწორედ მისი სიმძაფრის გამო. ამასთან ერთად მას გამუდმებული სინანულის გრძნობა სდევს იმიტომ, რომ 19 წლის ასაკში არ წავიდა ჯგუფელებთან ერთად გერმანიაში და სამუდამოდ იქ არ დარჩა. არ წავიდა, რადგან დედა და დები უკაცოდ ვერ დატოვა. ამას ყველაზე დიდ შეცდომად უთვლის თავს. აქედან გამომდინარე, ეს ზემოთ აღნიშნული ზიზღი შესაძლოა მამის მიმართ პროტესტითაცაა განპირობებული, რადგანაც მან გარდაცვალებით უნებლიეთ დააკისრა თავისი მოვალეობა შვილს უკაცოდ დარჩენილი ოჯახის მიმართ და მიზნის ასრულებაში შეუშალა ხელი. ამდენად, გიორგი დარჩა იძულებით. მისი პასუხისმგებლობა გააზრებული არ არის და ამიტომაც გადასდის სიბრაზეში. გაცნობიერებულ პასუხისმგებლობას ადამიანური სიყვარული კვებავს და სიბრაზისგან დაცლილია.

ეს პერსონაჟი ხშირად მიმართავს ირონიას. ამ გზით, შესაძლოა, გაუცნობიერებლად, მაგრამ მაინც თავისი სისუსტის შენიღბვას ცდილობს. თუმცა მისი ირონიული ფრაზები სუსტია და ხშირ შემთხვევაში გაურკვეველია, რას ემსახურება მათი გამოყენება. ძნელია გარკვევა, დრამატურგის მწერლური ოსტატობის უმწიფრობასთან გვაქვს საქმე, თუ შეგნებულად ხატავს სულიერად და ემოციურად ზერეულ პერსონაჟს.

გიორგი მცირეს ოცნება ნიუ-იორკია. მას, ორი გიორგის გარდა, მეგობარი არ ჰყავს. ის ქაღალდის ფაბრიკაში მუშაობს და ოჯახს უმაღლავს, რადგან, შესაძლოა, მამას „გულმა ხიოს“. მისი ტკივილი მისივე პროვინციულ აქცენტს უკავშირდება. როცა მისი ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდა, გიორგის სხვა ბავშვები კილოს გამო დასცინოდნენ. ამ გრძნობასთან დაკავშირებით ადლერი წერს: „იმ ადამიანების ბავშვობის წლები, რომლებიც ამ ქვეყანას ფიზიკური ნაკლით მოევიდნენ, გააფთრებულ ბრძოლაში მიმდინარეობს, რომელსაც ხშირად მიჰყავს ისინი სოციალური გრძნობების ჩაქრობამდე. იმის მაგივრად, რომ გარშემომყოფებთან შეგუებას შეეცადონ, ისინი მუდმივად საკუთარ თავზე ზრუნავენ და იმ შთაბეჭდილებაზე ფიქრობენ, რომლებსაც სხვებზე ახდენენ. ეს თეზისი სწორია როგორც ფიზიკურ ნაკლთან, ისე ნებისმიერ სოციალურ თუ ეკონომიკურ

არასრულფასოვნებასთან მიმართებით, რომელსაც შეუძლია გამოიწვიოს შელახულობის გრძნობა, რაც, საბოლოო ჯამში, მიიყვანს მთელი სამყაროსადმი მტრულ დამოკიდებულებასთან“ (ადლერი, 2014 : 71). აქვე უნდა ითქვას, რომ ის შიგადაშიგ ფილოსოფოსობს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა ზედაპირულად, მაგრამ მაინც ფიქრობს ცხოვრების არსსა და საზრისზე: „ვინ გითხრა, რომ ცოტა ხანს ვცხოვრობთ? უბრალოდ, ამ დროს ტყუილად, არაფერში ვფლანგავთ. სიცოცხლეს თუ ჭკვიანურად დააბანდებ კაცი, საკმაოდ გრძელია და სრულიადაც საკმარისი დიდი საქმეების შესასრულებლად“ (გაბუნია, 2012 : 36).

როგორც და-ძმის დიალოგიდან ირკვევა, ძმა გიორგი ჰომოსექსუალია, სწორედ ამის გამო მოიძულა მამამ იგი. მონოლოგის დაწყებისთანავე ძმა ხაზს უსვამს საკუთარ სახელს და ამბობს, რომ საქართველოში ყოველ მე-3 თუ მე-5 მამაკაცს გიორგი ჰქვია და ამას მშობლების უფანტაზიობას აბრალებს. შემდეგ ერთგვარი ირონიით ამბობს, რომ აქ 365 ეკლესიაა წმინდა გიორგის სახელობის, თუმცა ეჭვი ეპარება ამ რიცხვის სისწორეში: „ვისაც არ ეზარება, ყველა ეკლესიას აშენებს. ყველგან აშენებს, სადაც შეიძლება თუ არ შეიძლება, საჭიროა თუ არა. ასე რომ, სრულებით დარწმუნებული ვარ, ხელახალი გადათვლის შედეგად ეს რიცხვი შეიცვლება“ (გაბუნია, 2012 : 30). ის მწერალია, მაგრამ ამბობს, რომ საქართველოში ამ საქმიანობით თავს ვერ დაირჩენ: „მწერლობით თავს ვერ ირჩენ, შეუძლებელია. საქართველო ამ საქმისთვის მეტისმეტად პატარაა, აქ არ უყვართ წიგნები და ვისაც უყვარს, ისიც კი ძალიან ცოტას კითხულობს. არასწორი ქვეყანაა მწერლისთვის“ (გაბუნია, 2012 : 30). მას მშობლების მიმართ აგდებული დამოკიდებულება აქვს და მათთან არაფერი აკავშირებს, რაც მშობლების მხრიდან უნდა იყოს პროვოცირებული – მამამ გარიყა, დედას ძალა არ ეყო მის დასაცავად. ამდენი დაუკმაყოფილებლობა და არარეალიზებულობის შეგრძნება უკვალოდ არ ჩაივლის. ეს უთუოდ ტრანსფორმირდება დიდ ძალადობად, აგრესიად. მამარდაშვილი წერს: „დიდი ხნის განმავლობაში გერმანელებმა იცხოვრეს ინტენსიური ცხოვრების მოთხოვნილების დაუკმაყოფილებელი გრძნობით. სწორედ ამიტომ წარმოიშვა ფაშიზმი, რომელიც გერმანელებს ჰპირდებოდა დიად, სისხლსავსე ცოდნასა და გამოცდილებას. საქართველოში და, საზოგადოდ, რუსეთშიც იგივე დრამა გათამაშდა,

განსაკუთრებით – ახალგაზრდობისათვის. ამ უკანასკნელთ როგორც კი უჩნდებათ კითხვა, თუ სად ცხოვრობენ, რას აკეთებენ, ამჩნევენ, მათ ირგვლივ ფეხზე მდგომი გვამების უღრანია, სული ეხუთებათ იმ ადამიანებისაგან, რომლებიც თითქოს, ცოცხლობენ, მაგრამ მკვდრები არიან – სიცრუით, ფანტომებით, ჩაგვრა-შევიწროებით. უაზრობითა და უვიცობით“ (მამარდაშვილი, 2011 : 189). გიორგის არც დასთან აქვს მეგობრული ურთიერთობა, პირიქით, არაერთხელ იჩენს თავს მის მიმართ ირონიული დამოკიდებულება დის მუსიკალური შესაძლებლობების მიმართ და გაღიზიანება, რამაც, თითქმის უყოყმანოდ, გააწირვინა ის. მეგობრები ქვეყნიდან გაქცევის ერთადერთ გამოსავალს ეკას გატაცებაში ხედავენ, მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი გურამს (გიორგისა და ეკას მამას) წასასვლელი ფული გამოსძალონ. სამივე გიორგი გურამის ქალაქის ფაბრიკაში მუშაობს, სადაც ანაზღაურება ძალიან მცირეა და საფიქრებელია, რომ გარკვეული ბრაზი აქვთ მეპატრონის მიმართ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი უმწეოდ ქცეულ მამაზე სასტიკად და ლაჩრულად იძიებს შურს, როცა ჯერ წააქცევს და შემდეგ წიხლებით შესდგება. ეს მასში დიდი ხნის ნაგროვები სიძულვილის გამოვლენაა. ადლერი აღნიშნავს: „სიძულვილს შეუძლია მრავალფეროვანი მიმართულების მონახვა. ... იგი ოსტატურად ფლობს შენიღბვის ხელოვნებას. ... ზოგჯერ ინდივიდუუმის სიძულვილის უნარი მოულოდნელად ვლინდება, როგორც ელვის აფეთქება“ (ადლერი, 2014 : 238) და იქვე აღნიშნავს: „ეს ჩვენზე ძალიან ბევრს ამბობს, რამეთუ სიძულვილი და ბრაზი პიროვნებას წარუშლელ ანაბეჭდს ადებს“ (ადლერი, 2014 : 238).

ეკა მომღერალია და უარს არ ამბობს მამაკაცებთან მრავალფეროვან ურთიერთობაზე. მას ორივე გიორგისთან ჰქონდა ხანმოკლე სექსუალური კავშირი, რომელზედაც, ძალიან ცხადად, ერთმანეთის თანდასწრებით საუბრობენ და არც ძმას ერიდებიან. ეკა ირონიულია როგორც საზოგადოების, ასევე, საკუთარი თავის მიმართ: „ისედაც ცოტა ხანს ვცოცხლობთ და ახლა კიდევ ჩემი სიმღერით შეგიმოკლოთ დღე?“ (გაბუნია, 2012 : 36). ამბობს, რომ ეს ქვეყანა ეზიზღება, მაგრამ აქედან გაქცევაზე არ ფიქრობს. მას არც შინაგანი და არც გარეგნული კავშირი ოჯახთან გაწყვეტილი არ აქვს, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ყველაფერი მოსწონს და ყველაფრით კმაყოფილია. ეკას დამოკიდებულება ოჯახთან მკაფიოდ მაშინ

მჟღავნდება, როდესაც მას მოტყუებით ძმის სახლში მიიყვანენ და ერთხანს არც კი ჰგონია, რომ მოტაცებულია. აქ ჩანს, რომ იგი განსაკუთრებულ შინაგან კავშირს მამასთან ამყარებს, რაზეც მწერალი მკაფიო მინიშნებას აკეთებს – ისინი, სხვადასხვა ადგილას მყოფნი, ერთდროულად ივსებენ კონიაკით ჭიქებს და სვამენ. დედის მიმართ სიბრალულს განიცდის, ღელავს მასზე და ტელეფონით ეკონტაქტება, რომ არ ინერვიულოს. იგი გრძნობს, რომ რაღაც არ არის წესრიგში, ატმოსფერო მეტისმეტად დაძაბულია და შინაგანი მღელვარება იპყრობს, წასვლასაც ცდილობს, მაგრამ ბიჭები ამის უფლებას არც მანამდე აძლევენ, სანამ გაირკვევა, რომ ეკა ტყვეობაშია. იგი დაგროვილ ბრახს ანთხევს ძმის მიმართ, უსუსურობასა და პატივმოყვარეობაში ადანაშაულებს. შესაძლოა მივიჩნიოთ, რომ ამ თვისებებმა დაუმახინჯა ძმას ცხოვრება, რადგან ვერც მისთვის სასურველი ყურადღება მიიღო და ვერც – აღიარება. ეს კი, მეორე მხრივ, მშობლების შვილის მიმართ დამოკიდებულებამდე მიდის. მშობლებმა ყურადღება ვერ გამოიჩინეს და ვერც გაანაწილეს, რადგან ეკაც უკმაყოფილოა. მას ჰგონია, რომ ძმას მეტ ყურადღებას უთმობდნენ მშობლები პატარაობისას და თვითონ ვერ იღებდა საკმარის სიყვარულს, თუმცა იგი გიორგიზე უფროა გაბრაზებული, ვიდრე მშობლებზე. ეს სიბრაზე და ეჭვი არ აძლევს უფლებას, სწორად შეაფასოს მოვლენები და იპოვოს გამოსავალი.

მამა, გურამი, 65 წლის, ქართველი კაცის ერთ-ერთი გავრცელებული ტიპია. ბრაზობს იმის გამო, რომ შვილი ომში წასვლას თავს არიდებს და იმალება, წუხს, რომ დეზერტირობისთვის დაიჭერენ და საზოგადოებაში თავი მოეჭრება. მისი სიტყვებიდან ირკვევა, რომ ის ფიზიკურად თუ არა, სიტყვიერად და მორალურად ძალადობს ოჯახის წევრებზე, განსაკუთრებით, გიორისა და ცოლზე. მეუღლეს აყვედრის, რომ უმოქმედოა და არაფერი შეუძლია. იგი ფიქრობს, რომ ასეთი ქალი არ შეიძლება ავტორიტეტი იყოს შვილებისთვის. თავად აფხაზეთის ომის მონაწილეა და თავიც მოაქვს ამით: „65 წლის არ ვიყო, მე ვაჩვენებდი ყველას, როგორ უნდა სამშობლოს დაცვა. მარა მე ჩემი წილი უკვე ვიომე, ბოლო დღემდე არ გამოვსულვარ სოხუმიდან“ (გაბუნია, 2012 : 31). ფაქტია, რომ გურამი თვითდამკვიდრებას ძალის დემონსტრირებით ცდილობს. ამის შესახებ ა. ადლერი წერს: „როგორც კი თვითდამკვიდრებისაკენ მისწრაფება იმარჯვებს, ის პროვოცირებს ფსიქიკური

დაძაბვის მატებას. შესაბამისად, როცა ინდივიდუუმისთვის სულ უფრო ნიშნადი მიზანი ხდება სხვებზე ძალაუფლების და უპირატესობის მოპოვება, ის ამ მიზანს აღწევს ძალების სულ უფრო ზრდადი დაძაბვით და მძვინვარებით და დიადი ტრიუმფის მოლოდინში ცხოვრობს“ (ადლერი, 2014 : 196-197). თუმცა, როდესაც დაურეკავენ და ატყობინებენ, რომ ეკა განსაცდელშია და გამოსასყიდი უნდა მიიტანოს, იგი ტყდება, მწუხარება გარკვეულწილად ცვლის მის უხეშობასა და სიხისტეს. ცოლს ეხვევა და შვილთან დახმარების სათხოვნელად მიდის. ამ დროს გიორგი მას ირონიულად და უხეშად ექცევა და არც არის გასაკვირი, თუ მათ ურთიერთობას თვალს გადავაკვლებთ. გურამს მისი ქცევა მდგომარეობიდან გამოიყვანს და ყვირის: „მაინდამაინც გინდა, რო მუხლებზე დაგიდგე და ბოდიში მოგიხადო?! გსიამოვნებს, ხო, დაჩმორებულს რომ მხედავ? რა დრო დაგიდგა, მამაშენი გეხვეწება, დამეხმარეო, როგორც იქნა, შენც გახდი საჭირო და ახლა შეგიძლია ყველაფერი გამოისყიდო“ (გაბუნია, 2012 : 59). აქ ცოტა გაუგებარია, რისთვის უნდა მოიხადოს მამამ ბოდიში. თუ ჰგონია, რომ პატიება აქვს შვილისადმი სათხოვნელი და გააცნობიერა თავისი შეცდომები, მაშინ რას უნდა ნიშნავდეს ფრაზა: „ახლა შეგიძლია ყველაფერი გამოისყიდო“. აქაც კი ის აშკარად შვილს ადანაშაულებს.

პიესაში დედას სახელი არ აქვს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი თანამედროვე ქართველი დედის ტიპური სახეა – ქმრის მორჩილი და შვილებზე მზრუნველი, რამდენადაც ქმარი ამის საშუალებას აძლევს. იგი ძალიან ღელავს არსებული სიტუაციის გამო და ყველანაირად ცდილობს, შვილი ომში წასვლას აარიდოს. სწორედ მაშინ, როდესაც დედას ჰგონია, რომ ომის დასრულების გამო ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდა, ეკა გარდაცვლილია, თუმცა მან ამის შესახებ არაფერი იცის. მას ნერვიული გამოვლინებები აქვს, რაც დალაგებული სახლის გამუდმებულ ლაგებაში მყდავნდება. ქმრის მხრიდან გამოვლენილ აგრესიას მშვიდად და მორჩილად ხვდება. ჩანს, რომ შვილებისა და ქმრის დაძაბულ ურთიერთობას შორის ისრისება და შეძლებისდაგვარად ცდილობს, დაარეგულიროს ეს პრობლემა. სახლში მისულ გიორგის მამას აცოდებს: „ძალიან ცუდ დღეშია, შვილო, ახლა. რომ განახა, შეგეცოდებოდა“ (გაბუნია, 2012 : 50). ლომბროზოს წიგნში „დამნაშავე ქალები და მემკვებები“ მოჰყავს სპენსერის ციტატა: „ძალის თაყვანისცემას საფუძვლად უდევს

კანონი, რომლის მიხედვითაც ქალი შთამომავლობას მით უფრო ხალისით აჩენს, რაც უფრო ძლიერია მამაკაცი, რომელსაც ის ეკუთვნის. აი, ქალები მუდმივად რატომ ეძებენ და ქმრებად ირჩევენ ძლიერ და უხეშ მამაკაცებსაც კი, ამჯობინებენ რა მათ სუსტებს, თუმცა ეს უკანასკნელი მათ უკეთ ექცევიან“ (ლომბროზო, 2014 : 16).

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ ამ პიესის ყველა პერსონაჟი ძალადობის მსხვერპლია. ბიჭების მხრიდან მიღებული გადაწყვეტილების ტრაგიკული შედეგი კი მათმა დაუდევრობამ განაპირობა. ადლერი წერს: „როცა ვინმეს ცხოვრება ან ჯანმრთელობა საფრთხის ქვეშ აღმოჩნდება უსაფრთხოების საჭირო ზომების უგულვებელყოფის გამო, ჩვეულებრივ, დანაშაულებრივ დაუდევრობაზე ვლავარაკობთ. ... ის პიროვნება, რომლის სოციალური გრძნობაც არასაკმარისადაა განვითარებული, თავის მსგავსებთან მიმართებით ინტერესს ძალიან ძნელად ავლენს – დასჯის შიშითაც კი. ... ამიტომ დანაშაულებრივი დაუდევრობა სხვა არაფერია, თუ არა სოციალური გრძნობის განუვითარებლობა“ (ადლერი, 2014 : 101).

2. 4. სამშობლოსმოწყვეტილთა ნებაყოფლობითი მსხვერპლი

(დათო ტურაშვილის პიესა „დოდოს მოლოდინში“)

დათო ტურაშვილის პიესაში „დოდოს მოლოდინში“ მოქმედება საბერძნეთში სამუშაოდ წასული ქალისა და მისი ოჯახის წევრების გარშემო იმდობა, რომელიც ხან საბერძნეთში, ხანაც საქართველოში ვითარდება. მოქმედი პირები არიან: დოდო, დოდოს მეუღლე, დოდოს უფროსი და უმცროსი ვაჟიშვილები, ახალგაზრდა და უკვე გამოცდილი ემიგრანტი ქალი, ნაირა, ახალბედა ემიგრანტი ლილი, კირია მარია, ოთარი, რომელიც ყოფილი ფოტოგრაფია და მოხუცთა თავშესაფრის წარმომადგენლები.

დოდო და ნაირა უკვე დიდი ხანია, რაც საბერძნეთში ცხოვრობენ. ნაირა ლილის ბერძნულ ენასა და წეს-ჩვეულებებს ასწავლის, რომ სამსახური იოლად იპოვოს და მარტივად შეეგუოს არსებულ პირობებს. დოდო ემიგრანტების „მხსნელია“, ის ზრუნავს მათ დაბინავებაზე და, შეძლებისდაგვარად, პატრონობს მათ. ამას დიდი

პასუხისმგებლობით ეკიდება და ფიქრობს, რომ მისთვის სამაგიერო სიკეთე ის იქნება, თუ ისინი სხვებს დაეხმარებიან. ემიგრანტების პრობლემა მეტად მტკივეული თემაა, რადგან გიჩნდება შეგრძნება, რომ ამას არასოდეს ექნება დასასრული. პიესაში ნათლად ჩანს, რომ ქალები, თითქოს, ნებაყოფლობით, მაგრამ მაინც იძულებით გადმოხვეწილები არიან და ამდენად, ძალადობის მსხვერპლნიც. მაგალითად, ლილი ამბობს: „წელს დავამთავრე უნივერსიტეტი, მაგრამ სამსახური ვერსად ვიშოვე და აქეთ წამოვედი, მშობლებიც სარჩენი მყავს და ძმებიც“ (ტურაშვილი, 2012 : 71). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაირა და დოდო „სტაჟიანი“ ემიგრანტები არიან და, ამდენად, კარგად იციან, რას უნდა მიაქციონ ყურადღება და რას – არა. შესაძლოა ისიც კი იფიქროს მკითხველმა, რომ ნაირა უსინდისოდ იქცევა, როცა იგი კირიას (პატრონი) კვენესას არავითარ ყურადღებას არ აქცევს, მაგრამ ის მიჩვეულია და იცის, რომ მას არაფერი სჭირდება. ამას ლილი ვერ ეგუება და გაკვირვებულია, რადგან ფიქრობს, რომ მასზე დაკისრებული მოვალეობა პირნათლად და სრული პასუხისმგებლობით უნდა შეასრულოს. აქ ქალები თავიანთ ოჯახზე არ საუბრობენ, რადგან მათთვის ეს თემა მტკივნეულია, ტკივილს გაუბიან „იმიტომ, რომ აქ მათ გარეშე გაძლონ და არ გაგიჟდნენ“ (ტურაშვილი, 2012 : 72). ნაირა ამბობს: „საქართველოს ბიუჯეტსაც ჩვენ ვავსებთ. აბა ვინმეს თუ დაუთვლია, რამდენ მილიონს აგზავნიან ქართველი ქალები ყოველთვიურად თავიანთი ოჯახების გადასარჩენად...“ (ტურაშვილი, 2012 : 72). ამ ქალების მამაკაცები უმოქმედონი არიან. ნაირა მთელი ცხოვრება ქმარს არჩენს, რომელიც განათლებულია, მაგრამ ყველა სამსახურიდან უშვებენ, დოდო – ქმარსა და ვაჟიშვილებს, ლილი – მშობლებისა და ძმების სარჩენად გადმოიხვეწა. ნაირას კიდევ ერთი ტკივილი აქვს – ქმარმა მისი გაგზავნილი ფულები სხვა ქალს დაახარჯა. მას ერჩივნა ის თანხები ნარკოტიკებსა და კაზინოში დახარჯულიყო, რადგან სხვა ქალის არსებობა მისი შეურაცხყოფა და დამცირებაა. ამავე დროს, ვერ ინელებს, რომ მოატყუეს და ქმრის „სიშტერესაც“ დასცინის: „პირველივე ბოზი და ჩათლახი შეუყვარდა ამ შტერს. ქართველ კაცზე უტვინო ხომ არაფერი არსებობს...“ (ტურაშვილი, 2012 : 76). დოდოს უყვარს თავისი ქმარი, დალევის სიყვარულს კი მისივე სამსახურს აბრალებს: „ჩემს ქმარს ისეთი სამსახური ჰქონდა, რომ სულ დალევა უწევდა ხოლმე და მიეჩვია...“ (ტურაშვილი,

2012 : 77). შემდეგ აგრძელებს: „ახალგაზრდობაში მართლაც კარგი ადამიანი იყო... ბავშვობაში კი ისე მღეროდა, რომ თურმე დედას ლევანას ადარებდნენ“ (ტურაშვილი, 2012 : 77). ქმრის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება შესაძლოა ავხსნათ რომელიმე მწერლისა და ისტორიკოსის, ტაციტუსის, სიტყვებით: „რადგან მას აქვს მხოლოდ ერთი სხეული და ერთი სული, ამიტომაც ჰყავს მხოლოდ ერთი ქმარი. მისი ფიქრები, სურვილები არასოდეს სცილდებიან იმის ფიქრებსა და სურვილებს, ვისთანაც დაკავშირებულია; მას უყვარს, ასე ვთქვათ, არა თავისი ქმარი, არამედ ქორწინება, რომელშიც მასთან იმყოფება“ (ლომბროზო, 2014 : 9). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქალების ერთ-ერთი დიალოგიდან ნათლად ჩანს, რომ ემიგრანტობა ერთეულთა ხვედრი კი არა, მასობრივი პრობლემაა: „მეზობელი ქალები აღარავის დარჩა, რომ დაიხმარო და რესტორნების დარბაზებს ქირაობენ“ (ტურაშვილი, 2012 : 77). და ისიც, რომ იქ დარჩენილი კაცები ემიგრაციაში სამუშაოდ წასულმა ქალებმა გადაარჩინეს: „ქართველ ქალებში დედის ინსტინქტმა გაიღვიძა, როცა ქვეყანა აირია და კაცები, ჩვენგან განსხვავებით, წუთისოფლის პრობლემებს ბრძოლის გარეშე დანებდნენ“ (ტურაშვილი, 2012 : 77).

როგორც ჩანს, დოდოს ქმარი ხანდაზმული მამაკაცია. შვილებისა და მისი ურთიერთობა ნამდვილად არ არის ჰარმონიული. როგორც უკვე ვიცით, მამას დალევა უყვარს, რაც შვილებისთვის გამაღიზიანებელია და ამიტომ ეზარებათ მამას მანქანით მოემსახურონ. ასევე წუხან იმის გამო, რომ დოდომ მას კბილების გასაკეთებელი ფული გამოუგზავნა, ახლა ხომ აღარ მოერიდება პირის დაღება და სიმღერა, ამიტომაც ყველაზე ბოლოს წამოვა სუფრიდან და ეს კიდევ უფრო დიდი მიზეზია იმისა, რომ მამასთან ერთად წასვლა ეზარებათ. მას დედის გამოგზავნილ ფულსაც აყვედრიან, იმისათვის არ ხარჯავ, რისთვისაც გიგზავნისო, თუმცა არც თვითონ ხარჯავენ ფულს „მიზნობრივად“. თავის მხრივ, მამას არ მოსწონს, რომ უმცროსი ვაჟიშვილი მთელი დღე „კომპიუტერშია შემძვრალი“ და ღვინოს არ სვამს, როგორც ჩანს, არც საზოგადოებას ესმის, რატომ არ უნდა სვამდეს ბიჭი ღვინოს, და ამ ფაქტს ჰომოსექსუალიზმთან აკავშირებენ, რაც, თავის მხრივ, ძალადობის ერთ-ერთი ფორმაა. მამა ამბობს: „რო მეკითხებიან, ღვინოს რატო არ სვამსო, რა უნდა ვუთხრა, რა ვუპასუხო, პიდარასტია-მეთქი?!“ (ტურაშვილი, 2012 : 73). შვილში ამგვარი

დამოკიდებულება ირონიას იწვევს და ამბობს: „ესე იგი, ვინც არ სვამს, პიდარასტია? შენც იმიტომ სვამ, რომ გეშინია, ვინმეს პიდარასტი არ ეგონო?“ (ტურაშვილი, 2012 : 73). მამაცა და შვილებიც კმაყოფილნი არიან დოდოს თავდადებითა და შრომისმოყვარეობით, შვილები იმასაც ახსენებენ, რომ თავიდან ქმარს ცოლის გაშვება არ სურდა, მაგრამ მერე ძალიან შეეჩვია მუქთა შემოსავალს. თავის მხრივ, მამა შვილებს აყვედრის იმას, რაც ყველა მშობელმა უნდა გააკეთოს შვილისთვის, რომ მათ გაზრდას ფული სჭირდება და რომ დიპლომები „მუქთად“ არავის მიუცია მათთვის. აქვე უნდა ითქვას, რომ კონფლიქტი კულმინაციამდე არ მიდის, სიტუაცია იუმორით ნეიტრალდება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შვილებს მამა მობეზრდათ, განსაკუთრებით, უფროს ძმას, რომელიც ამბობს, რომ მამის ხასიათის გამო თავის ოჯახთან ერთად ცხოვრება არ შეუძლია, რომ მეუღლე სახლში ვერ მოჰყავს და ოჯახი ენგრევა. აქ უმცროსი ძმა ირონიულ შეკითხვას სვამს: „აბა, ქალები ყველაფერს უძლებენო?“ (ტურაშვილი, 2012 : 79). მაგრამ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს ის თაობა აღარ არის, რომელიც ყველაფერს უსიტყვოდ იტანს და ემორჩილება, თითქოს შვილები დედების ნაცვლად იყრიან ჯავრს აქ უსაქმოდ მყოფ მამაკაცებზე. უმცროსი უფროსს გამოსავალს სთავაზობს – დოდოს ფული გამოაგზავნინოს და სხვა სახლი იყიდოს. აშკარაა, რომ ისინი მიჩვეულნი არიან უშრომელ შემოსავალს, უკვე სრულწლოვანი მამაკაცებიც კი დედის ხელისშემყურენი არიან და არც სიბრალულს განიცდიან და არც მონატრებას გრძნობენ მის მიმართ. არ ცდილობენ, რომ დამოუკიდებლად შექმნან მომავალი და დედას შინ დაბრუნების უფლება მისცენ. უფროსი ძმა განსაკუთრებით გაგულქვავებულია მშობლების მიმართ. მას მყარად აქვს გადაწყვეტილი, მამა მოხუცთა თავშესაფარში ჩააბაროს და ამგვარად გაითავისუფლოს მისგან თავი. უმცროსი ამ აზრს ვერ ეგუება და წინააღმდეგობას უწევს ძმას, მაგრამ უფრო იმიტომ, რომ ხალხის აზრი აფრთხობს. კიდევ ჩნდება ერთი პრობლემა – როგორ უთხრან დოდოს? მაგრამ ამასაც ადვილად გადაწყვეტენ – როცა მამა თავშესაფარს მიეჩვევა, მერე დაარეკვინებენ და ყველაფერი თავისთავად მოგვარდება. საბოლოოდ კი უმცროსი უფროს ძმას მიანდობს ამ საქმის მოგვარებას და თვითონ პილატეს როლში გვევლინება. როცა მამა ამ ამბავს შეიტყობს, არაფერს ამბობს, მხოლოდ ტირის. დილით კი, როდესაც მის წასაყვანად თავშესაფრიდან

წარმომადგენელი მოვა, ძმები აღმოაჩენენ, რომ მამა ფანჯრიდან გაიპარა. უმცროსი ძმა გახარებულია ამ ფაქტით, თითქოს გულზე მოეშვა, რომ მამამ თავად მოძებნა სიტუაციიდან გამოსავალი. პიესაში არ ჩანს, სად მიდის მამა ჩემოდნით, თუმცა მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ – მეუღლესთან, რადგან მის გარდა, გულშემატკივარი არავინ ჰყავს.

დრამატურგის კრიტიკა მიმართულია ქართველი მამაკაცების მიმართ, რომლებსაც ცოლები და დედები „საშოვარზე“ გაუშვიათ და მოუხსნიათ პასუხისმგებლობა. ეს დაშვება მათი (ქართველი მამაკაცების) მხრიდან განპირობებულია სიახლესთან ადაპტირების უნარის უქონლობით, შინაგანი სისუსტით, ღირებულებების რღვევით, რასაც მივყავართ უპასუხისმგებლობასა და სიხარბესთან. როდესაც სიხარბეზე ვლაპარაკობთ, იგი არ შეიძლება განვიხილოთ ზედაპირულად. სიხარბე, ერთი მხრივ, როგორც მომხვეჭელობის გარკვეული ფორმა: „ახლანდელი ცივილიზაციის პირობებში მცხოვრები თითქმის ნებისმიერი ადამიანი სიხარბის ნიშნებს ავლენს. ერთადერთი, რასაც საშუალო ადამიანი ახერხებს, – ესაა მათი გადაჭარბებული ხელგამლილობის ქვეშ დამალვა, რაც, საბოლოო ჯამში, დაიყვანება მხოლოდ მოწყალების გაღებამდე, მოჩვენებითი გულუხვობის დახმარებით სხვების ხარჯზე თვითშეფასების მცდელობებამდე“ (ადლერი, 2014 : 235-236) და, მეორე მხრივ, სიხარბე, რომელიც მომხვეჭელობას არ გულისხმობს: „არის კიდევ სხვა, მისი უფრო ფართო ფორმა, რომელიც ძირითადად სხვებისთვის სიამოვნების მინიჭების სურვილის უქონლობაში გამოიხატება. სიხარბე განმსჭვალავს ასეთი ადამიანის საზოგადოებასა და სხვა ინდივიდუუმებთან ყველა ურთიერთობას“ (ადლერი, 2014 : 235).

ასე რომ, აღნიშნულ მამაკაცებს განუვითარდათ სიხარბის აღნიშნული ფორმები: მომხვეჭელობა (რაც შეიძლება მეტი ფული დასცინცლონ გადახვეწილ ცოლებსა და დედებს), შეინარჩუნონ და თავისთვის მოიხმარონ, რაც უშრომლად იშოვნეს, არ იფიქრონ სხვებზე. ამგვარი ადამიანები კი სულიერად და ზნეობრივად დევალვირებულნი არიან და საზოგადოებისთვის გამოუსადეგარნი, უფრო მეტიც, ხშირად მავნენი: „მამასადამე, თუ ადამიანები უღირსებო და არალოკალიზებადი

ცოდვის სამყაროში ცხოვრობენ, ე. ი., ღირსების გარეშე ცოცხლობენ“ (მამარდაშვილი, 2011 : 208).

პიესის კიდევ ერთი პერსონაჟია ოთარი, რომელმაც ნაირა საბერძნეთში გაიცნო, შემდეგ საქართველოში წამოვიდა, მაგრამ, რადგან ნაირას გარეშე ვერ გაძლო, კვლავ საბერძნეთში დაბრუნდა. ის ყოფილი ფოტოგრაფია, მაგრამ, რადგან ახლა ეს პროფესია არავის ჭირდება და ყველა კამერას „აჩხაკუნებს“, მეკუბოვედ მუშაობს. იგი ძველი დროის ნოსტალგიით არის შეპყრობილი, თავისი ისტორიებით იკვებება და, გარკვეულწილად, ტრაბახობს კიდევ განვლილი ცხოვრებით. შეიძლება ითქვას, რომ მისი გონება და ფსიქიკა ბავშვობიდანვე სტრესირებული და დამახინჯებულია, მისთვის სტალინი ბელადი და ლეგენდაა. არ შეიძლება მოძალადის გაფეტიშებამ მძიმე კვალი არ დაატყოს ადამიანის ფსიქიკას და მასშიც არ ჩამოყალიბდეს მოძალადე, ამჟღავნებს ამას თუ არა, შესაძლოა, მხოლოდ შესაფერის დროს ელოდეს მის ქვეცნობიერში ჩაბუდებული მოძალადე.

ზემოჩამოთვლილ პრობლემებთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ პიესის პერსონაჟთა ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა შრომის არგადანაწილებაა, რასაც მნიშვნელოვანი როლი აკისრია სოციუმთან თანაარსებობის დროს: „შრომის განაწილება ადამიანური არსების ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. თითოეულმა ოდესღაც და სადღაც მასში თავისი წვლილი უნდა შეიტანოს, ნებისმიერი, ვისაც თავისი წვლილი არ შეაქვს, ვინც უარყოფს საზოგადოებრივი ცხოვრების ფასეულობას, ანტისოციალური პიროვნებაა და თავის თავს ადამიანთა თანამეგობრობის გარეშე ამყოფებს“ (ადლერი 2014 : 124).

2. 5. „რის დავიწყებასაც დღემდე ვერ ვახერხებ...“

(ერეკლე დეისაძის პიესა „FaceFack“)

ერეკლე დეისაძის პიესაში „FaceFack“ სამი პერსონაჟია: 23 წლის სტუდენტი ნიკა, რომელიც აფხაზეთიდან დევნილია, 20 წლის ქმარსგაცილებული სტუდენტი კესო და ტერმინეტორ – გასაბერი კაცი. ნიკა და კესო ძალადობის მსხვერპლნი არიან და მათი ფსიქიკა დასახინჯებულია, რაც მათ ცხოვრებაზე მძიმედ აისახა.

ნიკას მძაფრი შეგრძნებები აკავშირებს აფხაზეთთან. სიტყვა, რომელიც ყველაზე ხშირად ესმოდა, ევაკუაცია იყო, რაც მასში შიშის შეგრძნებას იწვევდა. „შიში – ადამიანური არსებების ცხოვრებაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენაა. ამ გრძნობის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ის არ წარმოადგენს ადამიანების მხოლოდ განმაცალკეველ ემოციას, მაგრამ, ნაღველის მსგავსად, თავის მსგავსებთან ცალმხრივი კავშირის დამყარებაში ეხმარება“ (ადლერი, 2014 : 285). შესაძლოა, სწორედ ეს იყოს იმის მიზეზი, რომ კესოსა და ნიკას გზები გადაიკვეთა. ის (ნიკა) ჩვეულებრივი ბავშვი იყო თავისი ოცნებებით, რომლებიც, რა თქმა უნდა, არ აუხდა. ის ამბობს, რომ მოხუცები მასში სიბრალულსა და ზიზღს იწვევენ, რასაც ბებიას აბრალებს. ერთი შეხედვით, ეს ორი გრძნობა ურთიერთგამომრიცხავია. „ზიზღი ანტიპათიის გრძნობაა. მისი თანმდევი გრიმასები ნიშნავს ყველას და ყველაფრის არად ჩაგდებას და უარყოფის ჟესტით პრობლემის გადაჭრის მცდელობას“ (ადლერი, 2012 : 285). სიბრალული, სრულიად ბუნებრივად, შესაძლოა დავუკავშიროთ თანაგრძნობას. „თანაგრძნობა – სოციალური გრძნობის ყველაზე წმინდა გამოხატულებაა. ... ალბათ, ამ გრძნობით საყოველთაოდ ცნობილი ბოროტად სარგებლობა უფრო მეტად გავრცელებულია, ვიდრე თავად ის, წმინდა სახით“ (ადლერი 2012 : 291). ბოროტად სარგებლობა ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილებასა და მოჩვენებით თანაგრძნობას გულისხმობს. აქედან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, ზიზღსა და სიბრალულში ლოგიკურ კავშირსაც დავინახავთ. ნიკა აგრესიულად არის განწყობილი უფროსი თაობის მიმართ და ამისათვის არაერთი მიზეზი აქვს: „დღეს ჩემი მთავარი პრობლემა უფროსი თაობაა, ჩვენ მათ ხმასაც არ უნდა ვცემდეთ. ... ვერ წარმოიდგენთ როგორი რთულია, როცა ისინი მორალს გიკითხავენ. მომავალს გიხატავენ და გიდგენენ წესებს, რომლის გამოც მათი გენოციდი სრულიად დასაშვებია. ოღონდ ამის უფლება მხოლოდ ახალგაზრდებს გვაქვს“ (დეისაძე, 2012 : 96). მისი ცხოვრების ერთ-ერთი უმძიმესი სტრესი თბილისამდე ასობით კილომეტრის გავლას უკავშირდება. ამ გზაზე შავებით მოსილ ქალს უმძიმესი ჩემოდნის წამოღებაში ეხმარებოდა, როგორც ბავშვებს ჩვევიათ, ისეთი სიმამაცით. ბოლოს აღმოჩნდა, რომ იმ ჩემოდანში მიწაწაყრილი ბავშვის გვამი იდო. მისთვის არანაირი ფასი არ აქვს სიტყვებს: „გახსოვდეს აფხაზეთი“, რადგან ფიქრობს, რომ

ყველა ომი რეკლამაა, რომელსაც „უსინდისო მარკეტოლოგები ქმნიან“ (დეისაძე, 2012 : 96). „გახსოვდეს აფხაზეთი“ მისთვის ომისკენ მოწოდებაა, იმ ომისკენ, რომლის მსხვერპლადაც ის იქცა. ამ ომმა, ყველაზე დიდი ძალადობის იარაღმა, იგი დათრგუნა. ნიკა შინაგანად გაბრაზებულია, გაბრაზებულია თავის ქვეყანაზე, უფროს თაობაზე, მამაზე, რომელიც ჩამოვარდნილმა ჭურვმა „შემთხვევით გმირად“ აქცია, დედაზე, რომელიც, ერთი მხრივ, შვილის თვალში მამის გმირად წარმოჩენას ცდილობს, ხოლო, მეორე მხრივ, პედოფილ მამაკაცზე ცვლის მას ისე, რომ ვერც კი ხვდება, რამხელა სატანჯველში ჩააგდო შვილი. ნიკა ომში დამარცხებული სოციუმის ნაწილია. იგი ქვეცნობიერად ამ დამარცხების გამოა დათრგუნვილი და აგრესიაც აქედან მოდის. ამ ფონზე მას ჩემოდანში ჩადებული მიწაწაყრილი ბავშვის ცხედარი (რომელიც მას, თავად ბავშვს, ათრევინეს) ისევე აღიზიანებს, როგორც დამარცხებული და დევნილი მამების „გმირობა“ და ბაქიბუქი.

საბოლოოდ კი მისი ცხოვრება მამინაცვალმა გაანადგურა. რომელმაც დედა-შვილი მოჩვენებითი მზრუნველობით შეიფარა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ პატარა ბიჭით მოიხიბლა და იგი გააუპატიურა. შიშმა, იმავე ევაკუაციამ, სახელი შეიცვალა და მას მამინაცვალი დაერქვა. ამ ფაქტს ნიკას მხრიდან რეალური პროტესტი არ მოჰყოლია და შეეგუა კიდევ: „შეგუება შეიძლება გახდეს სინამდვილისაგან გაქცევის საბაზი. ის შეიძლება თვითიზოლაციის ჟესტად გადაიქცეს, მსუბუქი დეპრესიის თანხლებით, რაც საფრთხის შემცველი სიტუაციიდან გაქცევის მზადყოფნის ტოლფასია“ (ადლერი, 2014 : 292).

შეგუება არსებობს მოჩვენებითი და რეალური. რეალურად შეგუება მაშინ ითვლება, როდესაც შინაგანად მთლიანად ქრება პროტესტის გრძნობა და, რასაც ეგუები, ის სამართლიანად და ბუნებრივად გეჩვენება. ნიკას გაღიზიანება, მამათა თაობის გენოციდის სურვილი მამინაცვლისაგან ძალადობას უკავშირდება და მის შეუგუებლობაზე მიგვანიშნებს.

გამოდის, რომ ძალადობამ (ომი, მამინაცვალი) შექმნა სკეფსისით გულგამოჭმული, აპათიური, სამყაროზე გულაყრილი ადამიანი, შექმნა პოტენციური მოძალადე, რომელიც, საშუალებას და გასაქანს თუ მისცემ, აწამებს, მოკლავს, გაანადგურებს.

კესოს სტრესი მის ქორწინებასა და პირველ ღამეს უკავშირდება. თავდაპირველად იგი მამამ ძალით გაათხოვა თავისი ბიზნესპარტნიორის შვილზე, ხოლო მას შემდეგ, რაც პირველ ღამეს ქალწულობის დამამტკიცებელი სისხლი არ წამოუვიდა, ჯერ ქმარმა სცემა, შემდეგ – მამამ და ყველა ნათესავმა, ვისაც არ ეზარებოდა. არავის მოსვლია აზრად, ერთი ნათესავის გარდა, რეალობა გაერკვია. ამ ნათესავის წყალობით გაირკვა, რომ კესო ქალწული იყო და არაფერში იყო დამნაშავე, თუმცა ამ შეცდომის გამო ბოდში არავის მოუხდია. იგი დარწმუნებულია, დედა რომ ცოცხალი ჰყოლოდა, ამას არ დაუშვებდა. როგორც ზემოთ განხილულ პიესებში, დედა აქაც მფარველის როლშია. კესოს იმ დღის გახსენება არ სურს, რადგან მისთვის მოუშუშებელი ჭრილობაა და ტკივილს გაურბის: „შუალამე იქნებოდა, სახლში რომ მივედი. არ მკითხოთ, როგორ მოვახერხე ეს, არ მინდა იმის გახსენება, რის დავიწყებასაც დღემდე ვერ ვახერხებ“ (დეისაძე, 2012 : 99). კესო მამის მიმართ ზიზღს განიცდის და არც არის გასაკვირი. იმის ნაცვლად, რომ საკუთარი ქალიშვილის რწმენა ჰქონოდა და დაეცვა, თავად იქცა მის უპირველეს მტანჯველად. ამის შემდეგ გასაკვირი არაა, რომ მამას სრულიად უპატივცემულოდ, უხეშად და უზრდელად ესაუბრება. მამა მის ცნობიერში ტანჯვასთან, უნდობლობასთან, ძალადობასთან ასოცირდება. ბუნებრივია, რომ კილო მისი საუბრისა, რომელსაც ის მამასთან ურთიერთობისას იყენებს (და არა მარტო მამასთან) გამოძახილია იმ ტკივილისა, რომელიც მას ბნელმა საზოგადოებამ (მამამაც) მიაყენა. ეს კილო მისთვის ერთგვარი თავდაცვაა, რომ კვლავ მსხვერპლის როლში არ აღმოჩნდეს. „ის (არაეთიკურად მოსაუბრე ადამიანი – ნ. თ.) ნათლად ახდენს ჩვენ წინაშე იმის დემონსტრირებას, რომ არ ეთანხმება წესებით თამაშს და ამჯობინებს სხვა ადამიანებისგან განრიდებას“ (ადლერი, 2014 : 259).

ვფიქრობთ, ნათელია, თუ რამ გამოიწვია ახალგაზრდების ზიზღი უფროსი თაობის მიმართ, მაგრამ მათ არც თავიანთი თაობის წარმომადგენლები მოსწონთ, რადგან, მათი აზრით, ისინი ბოლომდე ვერ თავისუფლდებიან ტრადიციებისგან, მაგალითად, როგორცაა „ქალიშვილობის ინსტიტუტი“, ეს მათთვის დაცინვის საგანია. თავის მხრივ, მამათა თაობა მათ ვერ პატიობს იმ გარკვეულ, შესაძლოა, დოზირებულ თავისუფლებას, რომელიც შვილებმა მოიპოვეს, თავად კი არ ჰქონდათ.

კესოსა და ნიკას, შესაძლოა ითქვას, ზღვარგადასული სექსუალური ცხოვრება გამოსავლად ქცევიათ. ეს მათთვის არის ერთგვარი თრობა, რომლისგანაც თავის დაღწევა არც უნდათ. პირიქით, ისწრაფვიან მისკენ, როგორც ხსნისაკენ. ამ დამოკიდებულების, გოგოსა და ბიჭის დამახინჯებული ცხოვრების (რაშიც მათი დანაშაული ნაკლებია) მეტაფორულ-გროტესკული სახეა გასაბერი კაცი, ტერმინეტორი.

უთუოდ უნდა აღინიშნოს პიესაში წარმოდგენილი ახალგაზრდების სამშობლოსადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულება, რაც ჩვენი ეპოქის პრობლემად იქცა. ეს თემა პიესაში ტერმინეტორის სიტყვებით ცხადდება: „ლოდინს მიჩვეული არა ვარ, ერთადერთი, რისი მოლოდინიც არ მწყინდება, იბერიის გაბრწყინებაა“; „ო, ენავ ჩემო, ქართულო ენავ!“ (დეისაძე, 2012 : 107) და ა. შ. მას ახალგაზრდების მიმართ, ერთგვარად, ირონიული დამოკიდებულება აქვს, ტექნოფილებს ეძახის და ამბობს, რომ მათ არაფერი ესმით. ასევე, სიმართლის თქმასთან დაკავშირებით საკუთარი მოსაზრება აქვს: „სიმართლის თქმას გაუცხოვებაც მოჰყვება, ყოველგვარი ერთიანობის სათავე კარგად შეფუთული ტყუილია“ (დეისაძე, 2012 : 108). სრულიად მართალია ფაქტი, რომ ხშირად სიმართლის თქმას კონფლიქტი და გაუცხოება ახლავს თან, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ტყუილში ცხოვრება არავის მოუტანს სიკეთეს. ამდენად, უმჯობესია, ადამიანმა გაუცხოება დასძლიოს, ვიდრე მთელი ცხოვრება ტყუილში გაატაროს. ვფიქრობთ, ეს პერსონაჟი მამათა თაობას განასახიერებს. პიესა მთავრდება მისი სიტყვებით: „ყველაფერს გაპატიებ, შვილო, მაგრამ მე იმისთვის არ გამიზრდინხარ, რო პროტესტი გქონოდა“ (დეისაძე, 2012 : 114). არავისთვის არის უცხო, რომ ყოველ წინა თაობას მომდევნო თაობის მხრიდან პროტესტი აფრთხობს, რადგან საკუთარ შეცდომებსა და დანაშაულთან თვალის გასწორების ემინიათ, თუმცა ამას არ აცნობიერებენ, უბრალოდ, მათ მორჩილი შვილები უნდათ, რათა უკეთ იგრძნონ თავი, დაკმაყოფილდეს მათი პატივმოყვარეობა. ამას აღზრდის პრობლემებთან მივყავართ. კითხვა უნდა დაისვას ასე: რა გვსურს ჩვენ, მივიღოთ „პროტესტანტი“, განვითარების მოწადინე, სიახლის მძებნელი, მოაზროვნე, პროგრესზე ორიენტირებული თაობა თუ დამყოლი, საკუთარი აზრის უქონელი,

უნიციატოვო, მორჩილი და შემგუებელი? თუ საზოგადოება პირველზე შეაჩერებს არჩევანს, პრობლემის გადაჭრის შესაძლებლობაც გაჩნდება.

ავტორი შემზარავი სიცხადით ხატავს დამახინჯებულ, ძალადობის მსხვერპლ ადამიანებს. პიესა მიმართულია პიროვნების ზომბირების წინააღმდეგ, საზოგადოების განვითარება კი სწორედ პიროვნულ თავისუფლებაზეა დამყარებული. ამიტომაც უშლიდა საბჭოთა რეჟიმი ხელს ინდივიდის განვითარებას და ქმნიდა ე. წ. „კოლექტიურ ცნობიერებას“. ამ თემას ეხება მერაბ მამარდაშვილი: „საბჭოთა კავშირის სინამდვილეში ჩამოყალიბდა გამჭვირვალობის ისეთი მეტაფიზიკური გრძნობა, რომ კერძო პირთათვის დამახასიათებელი ხელშეუხებელი სიღრმე, ეს უკუმშვადი სიღრმე, რომელიც ჩემშია, რომელიც არსებობს „მე-სა“ და „ჩემს“ შორის და რჩება მარად შეუვალი, დაინგრა სამოქალაქო საზოგადოების ნგრევასთან ერთად. ნივთთა ფანტომურობა და ადამიანთა ფანტომური, ზომბის ხასიათი ცხოვრების წესად იქცა. რაციონალური კრიტიკით ამის დანგრევა შეუძლებელია“ (მამარდაშვილი, 2011 : 189).

2. 6. „ჩვენ პრობლემები არ გვაქვს...“

(გურამ მეგრელიშვილის პიესა „როგორ გავაკეთოთ ბიჭი“)

გურამ მეგრელიშვილის პიესა „როგორ გავაკეთოთ ბიჭი“ ერთი ოჯახის ისტორიას გვიყვება. უნდა აღინიშნოს, რომ მწერალი საფუძვლიანად იცნობს იმ პრობლემებსა და თემებს, რომლებსაც პიესაში ეხება. ერთ-ერთი მტკივნეული თემა აბორტია და განსაკუთრებით შემზარავი – გოგოების მოშორება ბიჭის მოლოდინში. პიესის გმირები ამ თემაზე ერთგვარი ირონიითა და გულგრილობით საუბრობენ. „თურმე ახლა მორწმუნე ექოსკოპისტობაა მოდაში და ბავშვის გადარჩენის მიზნით, ექოსკოპისტი მშობელს ატყუებს, „წიპა“ შეეშალას ვარიანტში, ამაზე პასუხს ვინ მოთხოვს, ხო? ხოდა, მერე დგას რიგები არამიანცში და კამოში, მაშები და გამოფხეკვა“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 123). ასევე ხაზგასმულია ფაქტი, „12 კვირიანზე ვითომ სქესს რომ ამბობენ“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 123). 12 კვირის შემდეგ აბორტის გაკეთება სისხლის სამართლის დანაშაულია და კანონით ისჯება. „2014 წლის

ოქტომბრის თვეში საქართველოს სისხლის სამართლის კოდექსში შევიდა ცვლილება, რომლის მიხედვითაც უკანონო აბორტების შესახებ კანონში დაწესებული სანქციები გამკაცრდა. უკანასკნელი ცვლილების მიხედვით უკანონო აბორტი დაისჯება საზოგადოებისთვის სასარგებლო შრომით 120-დან 300 საათამდე ვადით, ან თავისუფლების აღკვეთით 1-დან 2 წლამდე“ (ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტი). სტატისტიკური მონაცემები ამ კუთხით სავალალოა. „აბორტების სტატისტიკამ საქართველოში 2004-2012 წ.წ. ნათლად აჩვენა, რომ 2012 წლამდე ყოველწლიურად შეინიშნებოდა აბორტების რაოდენობის მატების მზარდი ტენდენცია და 2012 წელს ოფიციალურად ორსულობის შეწყვეტის 39 225 ფაქტი დაფიქსირდა. როგორც მიღებული დოკუმენტაციით ირკვევა, მომდევნო წლებში გარკვეულწილად აბორტების კლებადი ტენდენცია ფიქსირდება. 2013 წელს აღნიშნული 36 537 შემთხვევამდე შემცირდა, ხოლო 2014 წელს, წინასწარი მონაცემებით, 31 908 შემთხვევა არის დაფიქსირებული“ (ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტი). მაგრამ ეს ყველაფერი არ არის. ერთ-ერთი კვლევის თანახმად, რომელიც გაეროს მოსახლეობის ფონდისა და მსოფლიო ბანკის ორგანიზებით ჩატარდა სახელწოდებით „გენდერული ნიშნით სქესთა შერჩევა საქართველოში“ დადგინდა, რომ 1990-2010 წლებში სელექციური აბორტის შედეგად 25 000 გოგონა „გაქრა“. ამასთან დაკავშირებით შვეიცარიის სოციალისტთა ჯგუფის წარმომადგენელი, დორის სტაპი, თავის ანგარიშში წერს: „დაბადებამდე სქესის განსაზღვრა და სქესის მიხედვით ოჯახის დაგეგმვა კულტურული ფენომენია და მიანიშნებს, რომ ქვეყანაში გენდერული დისბალანსია. ეს ტენდენცია ზიანის მომტანია, როგორც პოპულაციის და სოციალური უწყესრიგობის საფრთხის, ასევე კრიმინალის გაზრდისა და ადამინთა უფლებების დარღვევის კუთხით. ადამიანები დადგებიან ტრეფიკინგის, სექსუალური ექსპლოატაციის და ოჯახის შექმნასთან დაკავშირებული პრობლემების წინაშე“ (კალანდია). ამავე კვლევაში წერია, რომ თუ ასე გაგრძელდება, 2050 წლისათვის ეს რიცხვი 80 000-მდე გაიზრდება. პრობლემა მეტისმეტად მწვავე და ტრაგიკულია.

დრამატურგი „ბიჭზე დაორსულების“ „მეთოდებსა და ხერხებზე“ მწვავე ირონიით საუბრობს.

პიესაში არაერთგზის არის ხაზი გასმული ფსევდორწმენაზე, რომლითაც დღევანდელი საზოგადოებაა შეპყრობილი. საილუსტრაციოდ მრავალი მაგალითის მოყვანა არის შეასძლებელი. პერსონაჟები მადლობას წირავენ უფალს იმის გამო, რაც აქვთ და ეს მადლობა ძალიან ჰგავს პლატონის სამადლობელ სიტყვას, რომელსაც სარჩოს დაკარვის შიშით შეპყრობილი წარმოთქვამს. პერსონაჟები ირონიულად საუბრობენ იმ ექოსკოპისტების შესახებ, რომლებიც მშობლებს სქესს არ უმხელენ და მათ გოიმებს უწოდებენ. მწერლის ირონიული დამოკიდებულება ჩანს იმ სამღვდლო პირების მიმართ, რომლებიც ფულის ხათრით „წმინდა რევაზსაც“ შექმნიან, ამავე დროს, არც საყვედურს ერიდებიან ღმერთის მიმართ, რადგან შესაწირსაც სწირავენ, ეკლესიაშიც დადიან, უპატრონო ბავშვებთანაც და ბიჭს მაინც არ აძლევს, ვერ ხვდებიან, „რა დააშავეს ასეთი?“, როცა აბორტს აბორტზე აკეთებენინებენ რძალს – „ისინი ჩვიან და საკუთარ თავს თანაუგრძნობენ, ასევე, ცდილობენ ტვირთის მწყალობელი ღმერთის მხრებზე აკიდებას. „ისინი მხოლოდ საკუთარ პერსონაზე ფიქრობენ. ამიტომაც მათთვის სავსებით ბუნებრივია ივარაუდონ, რომ თითქოს ღმერთი, ეს მეტისმეტი პატივისცემით მოსარგებლე არსება მხოლოდ მათი მსახურებითაა დაკავებული და ყოველ მათ საქციელზეა პასუხისმგებელი. მათი აზრით, მისი კიდევ უფრო მეტი ყურადღება შეიძლება მიიპყრო ხელოვნური საშუალებებით, მაგალითად, განსაკუთრებული გულმოდგინე ლოცვით ან სხვა რელიგიური წეს-ჩვეულებებით. ... ასეთ რელიგიურ თაყვანისცემაში იმდენი ერესია, რომ, ინკვიზიციის დრო რომ დაბრუნებულიყო, ეს რელიგიური ფანატიკოსები, ალბათ, პირველნი ავიდოდნენ კოცონზე“ (ადლერი, 2014 : 276).

პიესაში ასევე ყურადღება გამახვილებულია სოციალურ ფენათა განსხვავებულობის საკითხზე. პერსონაჟები ფიქრობენ, რომ განათლება ყველასთვის არ არის: „უფ, მაგას ნუ იტყვი. მთელი მუშათა კლასი მანდ ეტენება. ვერ შეიგნო ამ ხალხმა, რომ განათლება ყველასთვის არაა“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 124). ასე „მოაზროვნე“ ადამიანი, რასაკვირველია, პირველი შესაძლებლობისთანავე დაჩაგრავს მეორე ადამიანს, რომელიც, მისი წარმოდგენით, „შესაბამისი“ სოციალური წრიდან არ არის გამოსული. ამ ტიპის ძალადობის მსხვერპლი ჩვენს საზოგადოებაში მრავლადაა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პიესაში მოქმედება ერთი ოჯახის გარშემო ვითარდება. რევაზს (მაკას მამამთილი) ძალიან უნდა ბიჭი შვილიშვილი, მაკა კი გოგოებზე ორსულდება და აბორტ(ებ)ის გაკეთებას აიძულებენ. დედამთილი ათას რჩევას აძლევს, თუ როგორ უნდა დაფეხმძიმდეს ბიჭზე, რაც ტრაგიკომიკურ სიტუაციას ქმნის. მაკას მეუღლეს, ენრიკოს, სატელევიზიო გადაცემა მიჰყავს თემაზე: „ძალადობის პრევენცია ოჯახში“, რაც მკითხველში ირონიას იწვევს, რადგან ძალადობა ენრიკოსავე ოჯახში უმძიმესი ფორმით არსებობს. პასაჟში მხილებულია სიყალბე და ფარისევლობა, რომლებსაც ფარავს, ვითომცდა, სამართლიანობის ფასადი.

რევაზი ე. წ. „ახალი ქართველია“. უყვარს დალევა, დადის რესტორნიდან რესტორანში, უხამსად ეარშიყება ქალებს, მაკას დედასაც კი, ხაზს უსვამს თავის ქართველობას და სურს, რომ, რაც კარგია, რამე ქართული ერიოს მასში, რაც, ზოგადად, არაერთი ქართველის თვისებაა და მწერლის მხრიდან ამაზე ყურადღების გამახვილება ირონიულია. უნებურად გვაგონდება ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ („ეტყობა, რომ ქართველია“). რევაზი „აღმერთებს“ დედას, როგორც ყველა ქართველი კაცი. ეს არის ბანალური და გაცვეთილი პათეტიკა: „რამხელა სიღრმე და სინათლეა სიტყვაში „დედა“. დედამიწა, დედაბოძი, დედასამშობლო, დედაენა... გასამწარებლადაც ხომ დედას ვიგინებით“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 134), დრამატურგი მწვავე ირონიას იყენებს, რომ დაგვანახვოს – დედისადმი შვილის დამოკიდებულება დაცლილია შინაარსისაგან. რევაზის სიტყვები ყალბია – დედის მეხოტბე კაცი, საქმე საქმეზე თუ მიდგება, გოგონას (მომავალ დედას) უყოყმანოდ მოაშორებინებს ცოლს ან რძალს. მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს არ ჩანს მისი მხრიდან ვინმეზე ფიზიკური ძალადობა, სიტყვიერად ყველა გარშემომყოფზე ძალადობს, რაც გამოიხატება ლანძღვა-გინებაში, დამცირებასა და უხამს ხუმრობებში. „თითოეულ კულტურაში არსებობს აზრები და სიტყვები, რომელთა წესიერ საზოგადოებაში წარმოთქმაც მიღებული არაა. მათი ვულგარულობა და უხეშობა გავლენას ახდენენ ადამიანის მთელ მეტყველებაზე და ზოგჯერ თავად მთქმელს აშინებენ. მეტყველების მსგავსი სტილი მიუთითებს მოსაუბრის წარმოსახვისა და გემოვნების ნაკლებობაზე“ (ადლერი, 2014 : 266). შემდეგ, შესაძლოა, ბოდიშიც

მოიხადოს, მაგრამ ამ დროს იგი არ არის გულწრფელი, ეს მხოლოდ ფასადური სინანულია. მისი უხამსობა გარყვნილებამდე მიდის – მაკას ხელებს უფათურებს (მსგავსი პასაჟი ოთარ ჭილაძის „გოდორშიც“ გვხვდება, როგორც ზნედაცემულობის უმკვეთრესი პარადიგმა), ხოლო პიესა ისე მთავრდება, რომ მკითხველი მიხვდეს – იგი სქესობრივ კავშირს დაამყარებს მეორე რძალ მეგუნასთან, რომელიც, როგორც ჩანს, ენრიკოსაგან ბიჭზე ვერ ფეხმძიმდება. ეს გროტესკულ-ტრაგიკული პასაჟი ბოლომდე ხდის ნიღაბს რევაზს – ეგოისტს, უზნეო, ლაჩარ და მოძალადე ადამიანს. პერსონაჟის ბუნებაში ცნობიერად ბიჭის გაჩენის სურვილი დევს, რაც, ერთი მხრივ, ერთგვარი კლიშეა, საზოგადოების მიერ დროთა მანძილზე შექმნილი, და ასე ფორმულირდება: „გვარი უნდა გაგრძელდეს“, მეორე მხრივ, პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილების საშუალებაა, პატივმოყვარეობა კი ხშირად გადაიზრდება ხოლმე ძალადობასა და ბოროტებაში. „პატივმოყვარეობა ინდივიდუუმს სწრაფად გადააჩვევს წესებით თამაშს. ძალიან ხშირად იგი აიძულებს მას სხვა ადამიანებს თამაში მოუშალოს. მაშასადამე, შეიძლება აღმოვაჩინოთ, რომ ის ინდივიდუუმები, რომლებსაც არ გააჩნიათ საკუთარი პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილების უნარი, ხშირად მისწრაფვიან სხვებს არ მისცენ ცხოვრების სრულად ტკბობის საშუალება“ (ადლერი, 2014 : 198).

მაკას დედამთილი, ინესა, უხეშად ერევა ცოლ-ქმრის ურთიერთობაში. მასთან შეთანხმების გარეშე სექსუალური ცხოვრებაც არ შეიძლება, რადგან ბიჭის ჩასახვას განსაკუთრებული დღეები, სათუთად შედგენილი გრაფიკი და სპეციფიური კვება სჭირდება. სიზმრიც ნახვაც კი არ შეიძლება სექსუალური აქტის შემდეგ! მისთვის წარმოდგენელია, ცოლ-ქმარმა სასტუმროში გაათიოს ღამე: „სასტუმროში რა გინდათ, ვიღაცა ქუჩის ქალი და იმნაირი (აქცენტს აკეთებს ამ სიტყვაზე) ხომ არა ხარ? ვიღაცა ჩათლაშკა!“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 129). მიუხედავად ამისა, იგი საკუთარი ოჯახის ცხოვრებას ირონიითაც უყურებს და ამბობს, რომ „პრობლემები არ აქვთ“ (თუმცა, ნათლად ხედავს იმ პრობლემებს, რომლებიც ოჯახში მრავლადაა). ნიცშეანური გააზრებით, ინესა არის „უკანასკნელ ადამიანთა“ განზოგადებული სახე: „ასეთმა ადამიანებმა აღარც კი უწყიან, რა არის ვარსკვლავი, საკუთარი თავის სიძულვილიც არ შეუძლიათ და თან იმეორებენ: „ბედნიერი ვართ, ბედნიერი ვართ

და ერთმანეთს თვალს უკრავენ“ (მამარდაშვილი, 2011 : 303). ჩვევად აქვს არაბუნებრივი გადაკისკისება, რაც მისი ნერვიული ფონის მანიშნებელია. ისიც ისეთივე ძალადობის მსხვერპლია, როგორისაც მაკა, რაც პიესის ბოლოს ირკვევა, მაშინ, როცა რძალი ეკითხება: „ასე მე გეჯავრებით თუ მთელი კაცობრიობა?“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 139). იგი უპასუხებს, რომ, როდესაც პირველი გოგო გააჩინა, გააშვილებინეს და იმ საღამოსვე მისი ქმარი და მამა დასაღვევად წავიდნენ. როდესაც გათხოვდა, დედამთილ-მამამთილთან ცხოვრობდა და თავისუფლად ამოსუნთქვის საშუალებაც კი არ ჰქონია და ამიტომ მაკას არა აქვს უფლება უსაყვედროს, რადგანაც არ არის გასაკვირი, რომ ინესას მთელი კაცობრიობა სძულს, რადგან თავად არავის შესცოდებია. შესაძლოა ითქვას, რომ ამ სტრესმა ის მოძალადედ ჩამოაყალიბა. არის შემთხვევები, როდესაც ადამიანები ცდილობენ, რაც მათ თავს გადახდენიათ, ის სხვებს ააშორონ, მაგრამ ამ შემთხვევაში ასე არ ხდება, პირიქით, ის ცდილობს, სხვასაც იგივე ტანჯვა განაცდევინოს, რაც თავად გამოიარა. ინესა მეორე რძალზეც აპირებს უფლებების გავრცელებას, სურს, თავს მოახვიოს თავისი სურვილები, მაგრამ ჩანს, რომ მეგუნა არავის ჰკუაზე არ გაივლის და ყველაფერს გააკეთებს იმისათვის, რომ თავისუფალი იყოს.

ნუნუკა მაკას დედაა. ის გარეუბანში ცხოვრობს და ცდილობს, ცხოვრების სტილით მძახლებს გაუთანაბრდეს, ფსიქოლოგიურად ძალადობს შვილზე, აქტიურად არის ჩართულია ბიჭის ჩასახვის მცდელობაში და ამბობს, რომ, თუ კიდევ არ იქნა ბიჭი, ფანჯრიდან გადახტება. სავარაუდოა, რომ მას „გავლენიან“ მძახლებთან კავშირის გაწყვეტა აფრთხობს.

მეგუნას (მეორე რძალი) დედა, ნათია ერთ-ერთი უმაღლესი სასწავლებლის ადმინისტრაციული მუშაკია, მაგრამ „დოცენტობს“ და, როგორც ამ ტიპის ადამიანებს სჩვევიათ, თავისი განათლებით, დაზეპირებული ციტატებითა და ფრაზებით მოაქვს თავი. „მათი მოსმენა იაფფასიანი რომანის კითხვის ტოლფასია, მათი მეტყველება კი სლენგებითა და ჟარგონული გამონათქვამებითაა სავსე. ... ხოლო აზროვნებენ და მოქმედებენ კომიქსებისა და კინოფილმების სტერეოტიპების შესაბამისად. არ არის საჭირო ავხსნათ: ბევრ ადამიანს არ შეუძლია სხვანაირად აზროვნება, რაც მეტყველებს მათი ფსიქიკური განვითარების დარღვევაზე“ (ადლერი, 2014 : 266).

მაკას სტრესულ გარემოში უწევს ცხოვრება. ყველა მას უთვალთვალეს და აკონტროლებს. ის პასიურ როლშია, თითქოს ეგუება, რაც მის გარშემო ხდება, თუნდაც იმიტომ, რომ გოგონები (შვილები) უპატრონოდ არ დარჩეს. პიესის ფინალში ის ილაშქრებს ოჯახის წევრების წინააღმდეგ, ის ბოღმა და ბრაზი, რაც წლებიც მანძილზე დაგროვდა, ცინიზმად და ღვარძლად გადაიქცა. მომავალ რძალთან საუბრისას სატირულ ფერებში აღწერს ოჯახს, რომელშიც ცხოვრობდა და არც საკუთარ თავს ინდობს. მაკა რჩევებსაც აძლევს მეგუნას, როგორ მოიქცეს, რომ მასაც იგივე ბედი არ ეწიოს: „როცა ქმარს ბიჭის გაკეთება არ შეუძლია, დაუწევი მამამთილს. დნმ-იც ერთი ექნებათ და არც დანაშაულია მაინცდამაინც. მით უმეტეს, რომ ძვირფას მამიკოს უყვარს ხელების მოთათუნება“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 144).

მეგუნა ამბობს, რომ ის პატიოსანი გოგოა და მაკასა და ენრიკოს ოჯახის დანგრევაში თავად წვლილი არ მიუძღვის, რომ ეს მათმა მშობლებმა გადაწყვიტეს და ისიც ხელს უწყობს საკუთარ ოჯახს, რადგან ბატონი რევაზი მეგუნას მამას, სოსოს, ფეხზე წამოდგომაში დაეხმარება. ის მაკას პირობას აძლევს, რომ მას და მის შვილებს ყურადღებას არ მოაკლებს და შურს იძიებს ენრიკოს ოჯახზე. პიესის დასასრულს ნათლად ჩანს, რომ მეგუნა ნამდვილად იძიებს შურს ნებისმიერი მეთოდით, მიუხედავად ფასადური მორჩილებისა, იგი არაფერს გააკეთებს ისე, როგორც დედამთილს ან რომელიმე ოჯახის წევრს სურს. ასევე ჩანს, რომ მან მაკას დარიგება უყურადღებოდ არ დატოვა. პიესა მთავრდება მეგუნას რეპლიკით: „მამა, ენრიკო სადღაც წავიდა და სიბნელის მეშინია“ (მეგრელიშვილი, 2012 : 147). მეგუნა არ არის დედამთილის, ან ქმრის, ან სხვა ადამიანის მორჩილი, მაგრამ იგი მორჩილია უზნეობისა, რომელიც მას „აიძულებს“ მამამთილთან დაწვეს. რაც შეეხება ენრიკოს ოჯახზე შურისძიებას, შური მეგუნამ იმით იძია, რომ თუნდაც გარეგნული წესრიგი და თავდაჭერილობა ბოლომდე დაარღვია. პიესა საზოგადოების სრულ დეგრადაციას და ზნეობრივ კატასტროფას აღწერს.

პიესაში დრამატურგი არაერთ სოციალურ თუ მორალურ-ეთიკურ პრობლემას შეეხო და ნათლად ასახა ის საჭირბოროტო თემები, რომლებიც ჩვენი ეპოქისთვისაა ნიშანდობლივი. პიესაში აღწერილი თემები და მოვლენები გროტესკული,

სატირული, ირონიული და ცინიკური მხატვრული შტრიხებითაა გადმოცემული, რაც მთლიანობაში ტრაგიკომედიის განცდას ქმნის.

2. 7. ფსევდომორჩილების ტრაგიზმი

(ირმა ტაველიძის პიესა „მაქსს უყვარს მარია“)

ირმა ტაველიძის პიესაში „მაქსს უყვარს მარია“ მოქმედება რთულდება იმის გამო, რომ გმირებს რამდენიმე როლი აქვთ მორგებული. სალომესა და თეას წყვილი დროდადრო ივიწყებს საკუთარ (რეალური სქესით, წარმომავლობით და საქმიანობით განსაზღვრულ) პიროვნებებს და 40 წელს მიტანებული ოფთალმოლოგის, მაქსის, და მისი 25 წლის ცოლის, მარიას, ურთიერთობებზე აგებულ თამაშს იწყებენ. თუმცა, ამას თამაში ნაკლებად შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან მაქსს და მარიას შესაძლოა თეასა და სალომეზე უფრო მეტი უფლებები აქვთ.

თეას დედა, 50-55 წლის სკოლის დირექტორი, ხშირად სტუმრობს წყვილს. მისთვის მაქსის და მარიას რეალობა დამალულია. ხვდება, რომ მის ქალიშვილსა და სალომეს შორის რაღაც უფრო მეტი ხდება, ვიდრე ბინის მეზობლობაა, ერთ საწოლში წვანან, ერთ წიგნზე მუშაობენ. მაგრამ, რადგან მაქსი და მარია სააშკარაოზე არასოდეს გამოდიან, გული საგულეს აქვს. მხოლოდ გაუთავებელი კითხვებით მიაქვს იერიში ხან ერთზე და ხან მეორეზე. შვილისადმი მისი დამოკიდებულება მბრძანებლურია. თეა მის გარეშე ვერც მიწისძვრის შიშს დაძლევს, ვერც საკუთარ ელექტრონულ ფოსტაში დაგროვებულ წერილებს გაუმკლავდება და ვერც იმას შეიგნებს, რომ, ბოლოს და ბოლოს, დრო ტყუილად არ კარგოს ლესბოსურ ურთიერთობასა და მარკიზ დე სადზე წიგნის წერაზე, არამედ რაიმე პრაქტიკული და კარიერისთვის სასარგებლო ნაბიჯი გადადგას, მაგალითად, სადოქტორო თემაზე გადაერთოს. „არ ვიცი სადამდე მივლენ, ან ახლა სად არიან“ (ტაველიძე, 2012 : 155) – ბუტბუტებს წყვილის საქმეებში ქექვისას. შვილს უცერემონიოდ და დატუქსვის ტონით ელაპარაკება: „ჩემი მოსწავლე რომ იყო, იგი, რას გიზამდი?“, „წყალს ხომ ყიდულობ, ონკანის წყალს ხომ არ სვამ?“, „ჩემსავით სკოლის კედლებში უნდა დაბერდე?“ (ტაველიძე, 2012 :155). მისი რეპლიკები თეას ინფანტილურ პორტრეტს ხატავს –

სუსტი, თავქარიანი, უმოქმედო, მოუმწიფებელი მოზარდი, რომელიც ვერასოდეს აფრინდება ჭკვიანი, ძლიერი, აქტიური და გონიერი დედის ფრთიდან, თუმცა, საბოლოოდ, ვხედავთ, რომ ეს ასე სულაც არ არის.

სალომესთან უფრო შემპარავად მოქმედებს. ცდილობს, მისი კეთილგანწყობა მოიპოვოს, აქებს, დახმარებას სთავაზობს წიგნის შეფასებაში. ის ხვდება, რომ ამ ქალზე მისი კონტროლი არ ვრცელდება, სამაგიეროდ ამ ქალს მის შვილზე აქვს რაღაც ძალა და ამიტომ ხვდება, რომ ჯიქურ აქ ვერაფერს გახდება. თუმცა, სალომე მის აშკარა მლიქვნელობას, გულგრილობასა და დაუდევრად გამოხატულ ანტიპათიას ახვედრებს. ყველა მის კითხვასა და შეთავაზებაზე ერთი პასუხი აქვს: „ არა, არ ღირს“ (ტაველიძე, 2012 : 156). ხოლო ქებაზე: „სალომე, შენ ნამდვილი პოეტი ხარ“ – „არ ვიცი, ვინ ვარ და რა ვარ...“ (ტაველიძე, 2012 : 156). ორივე ქალი თეას გზავნის წყალზე ზუსტი მითითებებით: როგორ მოამზადოს, ყინულით, ლიმონით თუ მათ გარეშე და რამდენი. ეს მრავალჯერ გამეორებული ფრაზა თითქოს თეაზე გავლენის განმამტკიცებელი მაგიური ფორმულაა – აბა, როგორი მზაობით და ენთუზიაზმით გაიქცევა დავალების შესასრულებლად.

მაქსს (სალომე) და მარიას (თეა) თავიანთი წარმოსახვითი ახალი „მე-ს“ თამაშისას მოქმედება სრულიად სხვა ქვეყანაში, კულტურასა და სოციალურ წრეში გადააქვთ. თეა პროფესიას იტოვებს და ასაკსაც, მაგრამ მაქსი ექიმია და 40 წელს მიტანებული წარმატებული და თავდაჯერებული ევროპელი კაცი, რომელიც ოდნავ აგდებულად და ირონიულად უყურებს საკუთარ საქმიანობას და წრეს, როგორც ეს ყველა „ძალიან ჭკვიანი“ კაცის ვალია: „ასე რიგ-რიგობით უნდა ვიფრინოთ ერთმანეთის ქვეყნებში, რომ ვინმეს რამე არ ეწყინოს“ ან „ნება მიბოძეთ, მარცხენა თვალი ამოგიღოთ და სანამ ცოტა გავერთობით ექიმები, თქვენ აქვე საოპერაციო მაგიდაზე წაიხემსეთ“ (ტაველიძე, 2012 : 160). მარია ფრანგული ენის ცენტრში მუშაობს და ინოვაციური სახელმძღვანელოს შექმნაში წვლილი შეაქვს, რომლის წყალობით სტუდენტები მთელი მსოფლიოდან ექვსთვიანი კურსის მერე წარმატებით ლაპარაკობენ. ქვეყნების ჩამოთვლისას საქართველო ავიწყდება. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველო ასე უმნიშვნელოა, მაქსი ქართველ კაცებზე ეჭვიანობს. ეჭვიან და გაღიზიანებულ მაქსს მარია ენას უჩლექს: „აი აქ იყო ჩემი მაქსი,

ამ სკამზე იჯდა და იღრინებოდა, მერე კი ფრრ... გაფრინდა“ (ტაველიძე, 2012 : 158). მაქსი კი უფრო გულდიდობს და უფრო ემსგავსება ქართველ კაცს. მისი პასუხები პირდაპირია, უხეში, დამამცირებელი, მბრძანებლური და საკუთარი განსაკუთრებულობის განცდით გამსჭვალული, რომელსაც მარიას ინფანტილურობა და მუდმივი ალერსიანი მორჩილება კვებავს. მაქსს მოსწონს დამყოლი, გამოკვეთილი ხასიათის არმქონე და მუდამ ხალისიანი თეას წვალემა. ეს წვალემა მათი სასიყვარულო თამაშია. მსუბუქი აგრესია მაქსის მხრიდან: „არ შეგიძლია დილიდანვე თავი არ ამხადო“ (ტაველიძე, 2012 : 158); „გამორთე, იმიტომ რომ ნერვებს მიშლის“ (ტაველიძე, 2012 : 159); „ერთი დედაშენისაც“ (ტაველიძე, 2012 : 160); „არ მითხრა, რომ ქართველი კაცები არ მოგწონს“ (ტაველიძე, 2012 : 161); „პირდაპირ მითხარი. რა გაწუხებს, ის კაცი რას დაგპირდა? – რომელი კაცი?.. ნუ ეჭვიანობ, მაქს. ასე მხოლოდ სუსტები იქცევიან. შენ ხომ ჩემი დიდი და ძლიერი მაქსი ხარ“ – „და ჭკვიანი“ – „ და ჭკვიანი“ – „ძალიან ჭკვიანი“ – „ძალიან ჭკვიანი“ (ტაველიძე, 2012 : 160) – და მუდმივი დასტური და ენის ჩლექა მარიასგან. მცირე კინკლაობა და ძიძგილაობა, ერთმანეთის გახელება ეჭვიანობით და მოჩვენებითი გულგრილობით და ბოლოს მაქსის მიერ მარიას აყოლიება სასიყვარულო სარეცელზე მცირე ძალდატანების შემდეგ.

ბინა, რომელშიც სალომე და თეა ცხოვრობენ, მუდმივი მიწისძვრის ბიძგებისგან ირყევა. შესაძლოა, ის მეტაფორაა იმ ილუზორული და შემზარავი ცხოვრებისა, რომელიც წყვილმა ერთმანეთისთვის შექმნა. ვარდისფერი (ფერსაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს – ნ. თ.) ძველი კორპუსი, რომელიც ისევე ადვილად დასანგრევია, როგორც არამყარ ნიადაგზე დარგული ილუზიები. სალომეს არ აკმაყოფილებს რეალობა, რომელსაც ვერ მართავს და ვერ მიემართება. მისი წიგნი არსად მიდის, მისი პოეზია არავის ესმის, მისი ჟურნალისტური საქმიანობა მხოლოდ და მხოლოდ ლუკმაპურის მოსაპოვებლად აუცილებელი მოსაბეზრებელი საქმეა. თუმცა ისიც არ იცის, როდის დაამთავრებს წიგნს, თავს იმით იმშვიდებს, რომ დასამუშავებელი მასალა ჯერ კიდევ ბევრია, საჩქარო არაფერია, თუმცა წიგნზე მუშაობისას კონცენტრირებას ვერ ახერხებს და ამას თეას აბრალებს – „თანავტორი, რომელიც მუდმივად ხელს მიშლის“ (ტაველიძე, 2012 : 163). თეას, შვიდი წლისას, უკვე

სრულიად არარომანტიკული წარმოდგენა აქვს კაცებზე, რომლებიც დესპოტი ქმრები და საზიზღარი ლოთები არიან. იგი ფიცს დებს არასოდეს გათხოვდეს, თუმცა თავს ვერ აღწევს დედის დესპოტიზმს და, მოგვიანებით, ქალი საყვარლის მიერ შექმნილი წარმოსახვითი მამაკაცის „საყვარელ“ დესპოტიზმს. თვითონ დესპოტიზმის ერთადერთი საშუალება ეძლევა, როცა მოზარდ თანაკლასელ ირაკლის მხოლოდ მკერდზე მოფერების საშუალებას აძლევს საკუთარი სიამოვნებისთვის. და არც ყოყმანობს, ისე უღალატებს სალომეს, როცა ერთ დღესაც ეს ირაკლი, უკვე გაზრდილი და მეტ-ნაკლებად ცნობილი, მათ ვარდისფერ კორპუსში გამოცხადდება. ღალატამდე იგი სალომეს წარმოსახვითი სამყაროსგან გამოფხიზლებას იწყებს. აღარ უჩლექს ენას „მაქსს“, ადანაშაულებს დესპოტიზმში და უარს ამბობს მარიას როლის თამაშზე. მერე ირაკლისთან ჩივის და მის უფრო დაჟინებულ მოთხოვნას ემორჩილება. თეა იბნევა. ყველაფერი თავზე ენგრევა. სკოლიდან მოდის: „რამდენი წლისაც არ უნდა იყო, სკოლაში მაინც მოსწავლე ხარ, განსაკუთრებით იმ სკოლაში, რომლის დირექტორიც დედაშენია“ (ტაველიძე, 2012 : 176), მაქსს კარგავს, „მაქსი კვდება, 60 აბი გრანდაქსინი დალია და სიკვდილის პირასაა“ (ტაველიძე, 2012 : 177). სალომე ირაკლისთან აღიარებს, რომ მარია მისი ილუზიაა და „წიგნის წერა არც კი დამიწყია, რაღაც ზოგადი მონახაზი მაქვს. ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მოსაზრებები. ახლა ყველაფერმა აზრი დაკარგა“ (ტაველიძე, 2012 : 177), თუმცა, ჰქონდა თუ არა საერთოდ აზრი? – ამას არ ეკითხება თავს. ყველაფერი ირევა. მარია დაბრუნებას ცდილობს, თუმცა უარს იღებს. მარიას როლს დროებით ირაკლი ირგებს. საბოლოოდ მიწისძვრა სახლს ანგრევს და სალომე ნანგრევებში დაბრმავებული დაბორიალობს. ირაკლის წარმატება უბრუნდება და დიდსულოვნად სთავაზობს სალომეს ფინანსურ დახმარებას, თუმცა უარს ამბობს მარიას როლი ითამაშოს კვლავ. ხოლო თეა დეპრესიას უძვრება და საფრანგეთში მიდის ახალი ცხოვრების დასაწყებად. აქ გზა სიმბოლიზდება ხსნასთან. მამარდაშვილი წერს: „ესაა გზა, რომლის გავლით ადამიანი გამოდის რაღაც სიბნელიდან; თავისი ცხოვრების სიბნელიდან, შთაბეჭდილებათა სიბნელიდან, არსებულ ჩვეულებათა სიბნელიდან, არსებული სოციალური წყობის სიბნელიდან, არსებული კულტურის სიბნელიდან, საკუთარი „მე“-დან – მისი მატარებლიდან, და უნდა წავიდეს სადღაც იქ, საითაც

მიანიშნებს უნიკალური პირადი გამოცდილების მანიშნებელი ისარი“ (მამარდაშვილი, 2013 : 317).

„მაქსი და მარია ამ დილით დაიღუპნენ. მიწისქვეშა ბიძგების სიმძლავრემ 7 მაგნიტულა შეადგინა და მთელი ვარდისფერი კორპუსი ორ წამში მიწასთან გაასწორა. მაქსსა და მარიას სამყარო თავზე ისე ჩამოენგრათ, რომ ვერაფერი გაიგეს. ამ დროს შუა ძილში იყვნენ, ოთახის ოთხივე კუთხეში კი სურნელოვანი სანთლები ციმციმებდა. ისინი ერთ სიზმარს ხედავდნენ, რომელშიც ზაფხულის პეპლებივით უდარდელად დაფარფატებდნენ ყვავილების მტვერში. სალომე გაჩუმდა და ჭერში იმ ადგილს აშტერდება, სადაც ადრე ნათურა ეკიდა“ (ტაველიძე, 2012 : 186).

გმირების სახეები კარგადაა გამოკვეთილი პიესაში, საინტერესოა სიუჟეტის გართულება პიროვნული გაორების თამაშით და ამგვარად არა მარტო პერსონაჟების ხასიათის, არამედ რეალობისა და გამოგონილის მრავალი მხრით და განზომილებით ჩვენება, მაგრამ საბოლოოდ გაურკვეველია ამ აბსურდის გამომწვევი, ჩამხლართავი და დამაბოლოვებელი მიზეზების ზუსტი წარმომავლობა. რომელ ადამიანურ სისუსტეს და მსოფლხედვას უნდა ვუმადლოდეთ ნგრევას. შესაძლოა გმირებიდან ერთადერთი – თეა აღწევს თავს ამ აბსურდს, მოდის სკოლიდან, რეალურად ტოვებს ქვეყანას, მაგრამ ეს გარდატეხა სიუჟეტში იმდენად მოულოდნელი და ლოგიკურად განუპირობებელია, რომ ვერ ვხვდებით, სად იპოვა ამის ძალა თეამ. მისი პროტესტი ადრეული ასაკიდან ქორწინების ინსტიტუტის მიმართ, შემდეგ მარიას როლისა და დედის დესპოტიზმისგან გათავისუფლება შინაგანი ბრძოლის ჩვენების გარეშე ხდება. ჩვენ არ ვიცით, როგორ მოერია ამ ყველაფერს თეა. უფრო გასაგებია სალომეს ბედი. ესაა ტიპაჟი, რომელიც რეალობას გაურბის გამოგონილ სამყაროში, გამოგონილი გმირებით და გამოგონილი დასასრულით და ამგვარად სრულიად მარხავს საკუთარ შემოქმედებით პოტენციალს. ხოლო ირაკლი, ცნობილი ეგზოტიკური შეფი, უბრალოდ, სკანდალის სუნზეა დაგეშილი და მერე სათავისოდ იყენებს დიდების მცირეხნიანი აფეთქებების მოსაპოვებლად. „როგორც ამბობენ, მთელ ქალაქში შენი სურათებია – ავტობუსებზე, ბილბორდებზე.... ვინც დადის, ყველა ამაზე ლაპარაკობს“ (ტაველიძე, 2012 : 184).

პიესა თანამედროვე ქართული საზოგადოების მწვავე, მძაფრი, კრიტიკაა. თუმცა ავტორი ვერ ახერხებს ბოლომდე დაგვანახოს პერსონაჟთა პიროვნული განვითარების გზა და ასევე არ ქმნის სახეებს, რომლებიც რეალობის ღრმა და მრავალგანზომილებიანი მეტაფორული ინტერპრეტაციის საშუალებას მოგვცემდა. თუმცა ერთი ცხადია – რეალობა უგულებელყოფილია, ინდივიდუალური სამყარო იმდენად მყიფე ილუზიებს ეფუძნება, რომ ნებისმიერ გარეშე პირს შეუძლია მისი დანგრევა. ასეთ გარემოში ადამიანი ვერ განვითარდება.

2. 8. საზოგადოების მანკიერებათა მხილება

(მიხო მოსულიშვილის პიესა „ჩემო მეჟოლია...“)

მიხო მოსულიშვილის პიესა „ჩემო მეჟოლია...“ ერთი ოჯახის ისტორიას გადმოგვცემს. 42 წლის ქართველი ქალი, სოფო, ყოფილი მევიოლინე, 12 წელია ამერიკაში მომვლელად მუშაობს. ის ქმრის წლისთავზე ბრუნდება და აღმოაჩენს, რომ ქმარი სულაც არ გარდაცვლილა და მისი საფლავი, სახლის ეზოში, ბუტაფორიაა, მაგრამ მხოლოდ ეს არ არის მისთვის სიურპრიზი. ჩიტოს, სოფოს ქმარს, ცოლად შეურთავს სოფოს სკოლის მეგობარი, შოკა, რომელიც ფეხმძიმედაა. ქელებისა და საფლავის ფული კი იმიტომ გამოსძალეს, რომ ბანკში ჩადებული სახლის პროცენტი გადაეხადათ. ჩიტოსა და სოფოს შვილი, თოკა – გაიძვერა და ჰაკერი, მამისა და დედინაცვლის თანამზრახველია.

ჩიტო – ვალიკო ჩიტორელიძე, რომელსაც „ქრონიკულად სჭირს დეპრესია და გაიძვერობა“, გაურკვეველია, რას წარმოადგენს, მაგრამ თავად გამუდმებით ამბობს, „რომ ვიღაც ის კი არ არის“, ხელოვანი კაცია და ამით ცდილობს თავისი ქმედებების გამართლებას. მაგრამ, უნდა აღინიშნოს, რომ მას ხელოვნებასთან არაფერი აკავშირებს, რადგან სრულიად უინტელექტოა, ვერასოდეს ახერხებს, სათქმელი ნათლად ჩამოაყალიბოს, სიტყვებს ვერ პოულობს აზრის ნათლად გადმოსაცემად: „ეს ისე, თავისდაუნებურად მოხდა... განა ისეთი რა არის, მაგრამ მაინც თავისებურად რაღაცა იმნაირი ის გამოვიდა რა... აი, გულზე ხელი დამიდია და, რომ არ დავმალო

და სუ პიტალო სიმართლე ვილაპარაკო, ისეთი ამბავია რა, რაღაცა ის მაინც თავისებური რა... ეს არის სუპერ თანამედროვე „ლავ სტორი“ (მოსულიშვილი, 2012 : 195). დრამატურგის მხრიდან სამწერტილების ასეთი სიხშირით გამოყენება, სწორედ ამას მიანიშნებს. ცოლ-ქმრის დიალოგიდან ირკვევა, რომ თავდაპირველად ამერიკაში ერთად წასულან, მაგრამ ჩიტომ „ნოსტალგიას ვერ გაუძლო“, დეპრესია „აიკიდა“ და ამიტომ უკან დაბრუნდა, თუმცა შემდეგ, უნებურად, სიმართლეს ამბობს – იქ ვილაც მდიდარს ვერ მოუვლიდა, ვერც ტუალეტებს გახეხავდა, ვერც ბუჩქებს გაუსხლავდა „იმ დამპლებს“, რადგან ისევ და ისევ „ხელოვანი კაცია“. ამავე დროს, სოფოს ადანაშაულებს, რომ 10 წელი „ცოცხალი ცოლის ქვრივი“ იყო და სიმართლე ვერ უთხრეს, რადგან: „დიდი უზნეობა იქნებოდა, შენთვის მეთქვა, რომ შენი დაქალი მომყავდა ცოლად... მორწმუნე კაცი ვარ, ბოლობოლო!...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 196).

ამ პასაჟში მკვეთრად ჩანს დრამატურგის დამოკიდებულება საზოგადოებაში დამკვიდრებული ორმაგი სტანდარტის მიმართ. ერთი და იგივე ქმედება, გარკვეულ შემთხვევაში, „უზნეობაა“, გარკვეულში – „სწორი ქცევა“. ჩიტოს უზნეობად მიაჩნია სიმართლის თქმა (რომ მეუღლის დაქალი ცოლად შეირთო) ცოლისთვის, ხოლო თავად უზნეობის ფაქტი მის მორალს არ ეხება მანამ, სანამ დამალულია. გავიხსენოთ ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“: „განა უწინ კი არ იყო მაგისტანა ამბები, ხორციელები არ იყვნენ თუ? მაგრამ უწინ სულ დაფარული იყო, ისე დაიჭერდნენ საქმეს – რომ ხორციელ ადამიანს არ გააგებინებდნენ, – ბევრი მაგისტანაები მომხდარა უწინაც, მაგრამ აბა ერთი შეგიტყვიათ რამე? სულ ისე ჩუმად და გონიერად იცოდნენ უწინ ყველაფერი, ამიტომ რომ პირში წყალი ჰქონდათ“ (ჭავჭავაძე, 1988 : 64).

მდგომარობიდან გამოსავალს სოფოს უკან, ამერიკაში, დაბრუნებაში ხედავს, ან, თუ სოფო არ წავა, მაშინ სამივემ ერთად იცხოვროს: „გადასხვაფერებული კი იქნება, მაგრამ სიყვარული მაინც ხო გამოვა? თავისებური და ერთგვარი ის იქნება რა... ჰა?“ (მოსულიშვილი, 2012 : 200). საბოლოოდ კი საკუთარ დანაშაულს ყველას აბრალებს, საკუთარი თავის გარდა: „სჯობდა, სულ არ მოსულიყო ეს დამპალი ოცდამეერთე საუკუნე. ზნეობა დაკვარგეთ, ზნეობა! და ჭეშმარიტ მართლმადიდებლობას ავცდით...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 200). რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ზედაპირული სიტყვებია, მას არც ღმერთის სწამს და არც მართლმადიდებლობის დაკნინება

აწუხებს: „იმ შენი კრუასანებისთვის ამ ჩემ ვერცხლის ჯვარს დავაგირავებ მაშინ...“ დამფრთხალი შოკა ეკითხება, ღმერთი აპატიებს თუ არა ასეთ საქციელს. ჩიტო კი უპასუხებს: „ღმერთი ისეთი ჯიგარია, რო ჩემ მდგომარეობაში შედის ხოლმე და ეხლაც ეგრე იზამს...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 225). ეს ადამიანები სრულიად დაცლილი არიან სინდისის გრძნობისაგან. რამდენადაც არ უნდა იტყუოს თავი ადამიანმა, რომ თავისი ქმედება სინდისიერია და მოცემულ სიტუაციაში, ამდენად, გამართლებული, ეს მაინც სიყალბეა. მამარდაშვილი წერს: სინდისი „ის მოვლენაა, რომელსაც საკუთარ თავში აქვს საფუძველი, სინდისი ასევე განუყოფელი ანუ მთლიანი მოვლენაა იმ გაგებით, რომ თუ სინდისი არის, ის თავის მთლიანობაში მჟღავნდება; არ არსებობს სინდისის ნახევარი ან მეოთხედი“ (მამარდაშვილი, 2013 : 38). იმის გამო, რომ სოფო, შურისძიების მიზნით, ამერიკაში დაბრუნებას არ აპირებს და, ამდენად, აღარც უშრომელი შემოსავალი ექნებათ, თოკო, შოკა და ჩიტო გადაწყვეტენ, ის მამაკაცი, ბაქსტერი, რომელსაც სოფო უვლიდა, რომელიც ძალიან უცნაურია და მასთან ვერავინ ძლებს, საქართველოში ჩამოიყვანონ და ასე შეინარჩუნონ მატერიალური კეთილდღეობა. განზრახვას სისრულეში მოიყვანენ, მაგრამ როლები იცვლება – ბაქსტერის მომვლელი სოფო კი არა, არამედ ჩიტო, თოკო და შოკა ხდებიან ის კი მათ (უსაქმურობისა და გამომძალველობის გამო) უხეზად ექცევა და „ბურდუჯუებს“ უწოდებს, ჩიტო კი თავს იმით იმართლებს რომ: „მთელი ქვეყანა ეგრე ცხოვრობს“ (მოსულიშვილი, 2012 : 229). ამდენად, უსაქმურობა, გამომძალველობა და ძალადობა ქვეყნის სენად ქცეულა.

თოკო ისეთივე უსაქმური და გამომძალველია, როგორც ჩიტო. იგი მიჯაჭვულია კომპიუტერსა და სოციალურ ქსელებს და მათ გარეშე ცხოვრება ვერ წარმოუდგენია. მისთვის მთავარი მატერიალური კეთილდღეობაა და არ აქვს მნიშვნელობა, რა გზით მოიპოვებს ამას. მოვლენებს ზედაპირულად უყურებს და ყველა სიტუაციას იუმორისტულად აღიქვამს. მისი მეტყველება ჟარგონულია და უინტელექტო. როცა დაინახავს, რომ გაბრაზებულ სოფოს ჩანგლები ჩაურჭია ჩიტოსა და შოკასთვის ამბობს: „ეს ჩიტო და ჩიორა ეგრე მოშნად შენ დაბრიდე, დე?“; „მაგრა ქანაობენ ეს ჩანგლები და... აი იმენნა ძაან საკაიფოდ აქვს გარჭობილი ორივეს!... ძაან საკაიფოდ რა!...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 198). ამ თვისებებთან ერთად, ის მშიშარაა და

იმიტომ კი არ იჭერს დედის მხარეს, რომ ნანობს თავის საქციელს, არამედ იმიტომ, რომ ეშინია: „ვახ, ჩემი, დე, გეხვეწები, ეგ ჩანგალი დადე რა! მეც კვერცხი გამოვდექი!... მაგარი კვერცხი! იმენა!“ (მოსულიშვილი, 2012 : 199). შეურაცხყოფისაგან ჭკუზე გადასული დედის ეშინია, ცდილობს, ახალი ცოლ-ქმარი შეაბრალოს და საბოლოოდ უკვირს, რომ „სულ გააფრინა“. ასევე ეშინია საქართველოში ჩამოსული ბაქსტერის და მის დავალებებს, მცირედი შეწინააღმდეგებით, მაგრამ, საბოლოოდ, მაინც უსიტყვოდ ასრულებს. იმის შემდეგ, რაც სოფომ სამივე სახლიდან გაყარა და მხოლოდ ეზოსა და ავტოსადგომში მისცა ყოფნის უფლება, თოკო მამის მხარეს გადადის, ოღონდ – დედისგან მალულად, და აგულიანებს, რომ სოფო მათ მიმართ უსამართლოა: „სპრავედლივი“ ჩანგლები რო მოგხვედროდათ, კიდეც სხვა იყო და ეხლა იმენა ძან უსამართლო ჩანგლები იყო ეგენი...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 211). იგი, და არა მხოლოდ თოკო, ჩიტოც, არაერთხელ იმეორებენ სიტყვებს: „საქართველოც გაბრწყინდება!...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 212). „საქართველო გაბრწყინდება“ – ამ სინტაგმამ უკვე დიდი ხანია მიიღო ირონიული ელფერი. გროტესკული დატვირთვით იყენებს მას დრამატურგიც, რითაც კიდეც ერთხელ ხაზს უსვამს სიყალბეს, უმოქმედობას, უზნეობას. სულიერად და ზნეობრივად დასნეულებული საზოგადოების ფონზე „საქართველო გაბრწყინდება“ მხოლოდ გულისმომკვლელ ლოზუნგად გამოიყურება.

ბაქსტერ ო'სალივანი ნიუ-იუორკელი მილიარდერია, მას ეკუთვნის „წყალქვეშა ნაგების და ბატისკაფების მთელი სინდიკატი „ო'სალივან აბუ“ (მოსულიშვილი, 2012 : 209). ის ირლანდიელია და, თოკოს თქმით, გალურ ენაზე მისი გვარი „გამარჯვების ყიჟინას“ ნიშნავს. როგორც გაზეთები იუწყებიან (რომელთაც თან დაატარებს ო'სალივანი), ბაქსტერი მეუღლის ტრაგიკულად დაღუპვის გამო (ქალი ტყუპი ცათამბჯენების დანგრევას ემსხვერპლა) ჭკუიდან შეიშალა და თავზეხელაღებული სიგიჟით დაემებდა სიკვდილს ჯერ ერაყში, შემდეგ – ავღანეთში. ამის გამო მიიჩნიეს, რომ იგი, გაბოროტებული, შესაძლოა, მთელ სამყაროზე ცდილობდეს შურისძიებას და სერიულ მკვლევლობებს მიაწერენ. ის ხან „ლონგ-აილენდელი“ მკვლეელია, ხან – „ლონგ-აილენდელი მფატრავი“ და ხანაც – „გილგო-მკვლეელი“. ამჟამად სავარძელსაა მიჯაჭვული და, სოფოს გარდა, ვერც ერთ მომვლელს ვერ ეგუება. მას დიდ პატივს

სცემს, მისი სიყვარულით ქართული ენაც კი ისწავლა, მიაწვია სერჟანტის წოდება და „მეჟოლია“ (ჩიტო, რომელიც შაშვისებრთა ოჯახს მიეკუთვნება) შეარქვა, რომელიც ოსალივანების გერბზეა გამოსახული. სავარაუდოა, რომ ბაქსტერი პიესაში ამერიკას განასახიერებს. როდესაც ის სოფოს სახლში ჩამოდის, სოფო ეგებება სიტყვებით: „ოსალივან აბუ! (ჩიტოს გამოართმევს სალივანების გერბიან დროშას და გაშლის), მსუბუქმა ბრიზმა დაქროლა და დროა, სალივანების ჰიმნი შემოვძახოთ! სამი, ორი, ერთი!“ (მოსულიშვილი, 2012 : 214). და კიდევ შემოსძახებენ. სალივანისთვის ყველა პერსონაჟი რიგითი ჯარისკაცია, მხოლოდ სოფოს აქვს პატივი, იყოს სერჟანტი. ვფიქრობთ, ოსალივანი, ამერიკის მფარველობით შენიღბულ, ძალადობას განასახიერებს, რომელიც გიფარებს თავისი გაშლილი დროს ქვეშ, გამღერებს ჰიმნს – გამღერებს უფლებას, იყო მისი კულტურის ნაწილი და გაიძულებს ემსახურო მას – თუ კეთილდღეობა გინდა, მსხვერპლიც უნდა გაიღო. ამავე დროს, სოფო ოჯახის წევრებს ეუბნება, რომ, თუ სურთ საქართველოს გაბრწყინება, ისე უნდა ემსახურონ ოსალივანს, როგორც თავად ემსახურებოდა 7 წელი, თუ არა და საქართველო თავისით არ გაბრწყინდება. აქ ორი დისკურსია: პირველი – უმოქმედოდ ქვეყანას არაფერი ეშველება და მეორე – ქართული საზოგადოების ნაწილის ილუზია, რომ ამერიკა გადაარჩენს.

ოსალივანი კარგად იცნობს ქართულ კულტურას – თუ გინდა ერი ან ადამიანი დაიმორჩილო, ჯერ უნდა გაიცნო, რომ მისი სუსტი წერტილები გააცნობიერო. ბაქსტერის ჩამოსვლისთანავე იწყება ოჯახის წევრების წამება და მხილება მათი მანკიერი თვისებებისა. მაგალითად შოკას ეუბნება: „რა კარგად ათამაშებ რამე-რუმეებს, შენ სტრიპტიზიორი ხომ არ იყავი ადრე?“ და, როცა შეურაცხყოფილი შოკა უპასუხებს, რომ ის „იმნაირი ქალი“ არ არის, ბაქსტერი ეკითხება: „რიგითო შოკა, მერხის მეგობრის ქმარს რომ გაყვები, აბა რანაირი ხარ?!“ (მოსულიშვილი, 2012 : 215). როცა ჩიტო ეუბნება, რომ ის რიგითია და არა ბურდუჟუ, ბაქსტერი ეკითხება: „აბა მაშ, საკუთარი საფლავი რატომ გაქვს ეზოში? თუ ის შენი უცნაური ღმერთი ამჯერადაც შენ მდგომარეობაში შევიდა?!“, ჩიტო თავს იმით იმართლებს, რომ ეს მხოლოდ უწყინარი ხუმრობა იყო. „კაი უწყინარი ხუმრობაა, – უპასუხებს ოსალივანი – პირველ ცოლს ფული გამოსძალე და იმით მოიყვანე მეორე ცოლი“

(მოსულიშვილი, 2012 : 229). ის პერსონაჟებს ბურდუჟუებს ეძახის და მათ ქვეყანას ბურდუჟუების ქვეყანას. როცა ჩიტო ეკითხება, თუ რა არის „ბურდუჟუ“ იგი მიუგებს: „მე ჯერ ტერორისტები და მკვლელები მეგონა, მაგრამ მერე დავადგინე, რომ ბურდუჟუ შენი მეზობელი და ახლობელიც შეიძლება იყოს... მოკლედ, ბურდუჟუ არის ყველა უსაქმური და პარაზიტი!“ (მოსულიშვილი, 2012 : 228) და ის სწორედ ამ „ბურდუჟუებს“ ებრძვის: „თქვენ კი, იმის მაგიერ, რომ საქმე გენახათ, გემუშავათ და მიხმარებოდით, მუქთახორებად გადაიქცით... და ვინ იცის, ეგებ ლონგ-აილენდელ სერიულ მკვლელებადაც კი!“ (მოსულიშვილი, 2012 : 241). აქედან შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ მკვლელობა მხოლოდ ფიზიკურ განადგურებას არ ნიშნავს, შესაძლოა, უფრო დიდი ტრაგედია ადამიანის ფსიქიკის განადგურება იყოს. თოკოსაც პატარა ბურდუჟუს უწოდებს და არაერთხელ ახსენებს, რომ დედის წინაშე დამნაშავეა. ო'სალივანს დაჩემებული აქვს, რომ იბერია, და არა საქართველო, გაბრწყინდება, რომ ის მთაგრეხილების გასწვრივ, ატლანტიკის ოკეანეში კონტინენტად ამოტივტივდება და იქნება დიდი იბერია. მაგრამ პრობლემა ის არის, რომ ამას სჭირდება: „ძალა, სიბრძნე, ლოიალურობა ცვლილებებისაკენ სიარული, ანუ პროგრესი, დიდება და სახელი...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 235), მაგრამ, ბაქსტერის თქმით, ამ თვისებებს ქართველები ვერ დაიკვებნიან, რადგან ბურდუჟუები არიან. საბოლოოდ, ო'სალივანი გადაწყვეტს, რომ სოფო ცოლად ითხოვოს, მაგრამ გადაიფიქრებს, რადგან ოჯახის წევრების ბურდუჟუებად ჩამოყალიბებაში მას ადანაშაულებს და, ჩვენი აზრით, არც თუ უსაფუძვლოდ. ის სინანულით დაჰყურებს სოფოს სურათს, რომელსაც მედალიონით ატარებს და ამბობს: „თქვენც ბურდუჟუ ხართ... (მედალიონს გადააგდებს) თქვენ გადააქციეთ ესენი ეგეთებად...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 241). (შესაძლოა, სალივანი „იბერიაში“ თავის ისტორიულ სამშობლოსაც (ირლანდია – „იბერნია“), ან ირლანდიელთა და ქართველთა ხასიათის მსგავსებასაც გულისხმობდეს – აკი ჯოისი „დუბლინელებში“ მშობლიური ქვეყნის „დამბლაზე“ საუბრობს და „ულისეს“ პერსონაჟის – სტივენის გაუცხოების მიზეზიც ირლანდიის პასიურობა, შემგუებლობა და კონფრომიზმია).

სოფო ჯერ მარტო და შემდეგ ბაქსტერთან ერთად ცდილობს, შური იძიოს ოჯახის წევრებსა და მეგობარზე გაბითურებისა და შეურაცხყოფისათვის.

თავდაპირველად ის ემოციების კონტროლს ვერ ახერხებს და ხან დაბნეულია და ხანაც – განრისხებული. შურისძიება მხოლოდ მას შემდეგ იწყება, როცა ემოციების ადგილს გონება იკავებს. თავად ძალადობის მსხვერპლი მოძალადე ხდება. ადამიანურად მისი შურისძიება გამართლებულია, მაგრამ პიესის ფინალში ვხედავთ, რომ საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა დამღუპველია როგორც მსხვერპლის, ასევე მოძალადისათვის. იგი ყველაზე იძიებს შურს – მეგობარზე, ქმარზე, შვილზე, ელისს ო'სალივანზე (ბაქსტერის ქალიშვილი), რომელიც მამის მოვლაში არცთუ დიდ თანხას უხდოდა, იმის გათვალისწინებით, რომ მასთან ურთიერთობა არავის შეეძლო, სოფოს გარდა, და როცა სოფო დაინახავს, რომ ელისს, მის გარდა, სხვა გზა არ აქვს, რაც შეიძლება მეტ ფულს ძალავს ო'სალივანის მოვლისთვის. იგი ასევე იძიებს შურს ბაქსტერზე, როცა მასზე მზრუნველობასა და მოვლას ოჯახის წევრებს აკისრებს, რადგან, სანამ ო'სალივანი სოფოს მიეჩვეოდა, მასაც აწამებდა თავისი უცნაურობებით. იგი, რა თქმა უნდა, ტრაგიკული პიროვნებაა და თავისი ცხოვრება ამგვარად სულაც არ წარმოედგინა: „თვეში ერთი დასვენების დღე მქონდა და იმასაც მამადლიდნენ. დავიღალე, ძალიან დავიღალე. მაგრამ ვუძლებდი. თვითონ არ ვიცი, როგორ. თითქოს შევეჩვიე, მაგრამ მაინც ვწყევლიდი გაჩენის დღეს. ჩემი ვიოლინო თუ ოდესმე ხელში მჭერია და დამიკრავს, ვეღარ ვიხსენებ... ერთადერთი რამე ვიცოდი, ის ჩემი ავადმყოფი თუ მოკვდებოდა, სამსახურს დავკარგავდი და ფულს რომ ვეღარ გამოგიგზავნიდით, ამ ოჯახში შუქი ჩაქრებოდა, გაზი, ტელეფონი და ინტერნეტი გაითიშებოდა... თქვენ კი უსინდისოდ მატყუებდით... მე თქვენთვის ფულის ტომარა ვიყავი და მეტი არაფერი...“ (მოსულიშვილი, 2012 : 204). და ფაქტია, რომ სოფო თავისი მორჩილებითა და ოჯახზე მზრუნველობით დამნაშავედ იქცა, რადგან თავისდაუნებურად, მათ უსაქმურებად ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. სწორედ ამიტომ დასაჯა ის ბაქსტერმა პიესის ფინალურ ნაწილში.

შოკა, ჩიტოსა და თოკოს მსგავსად, მატერიალურად უზრუნველყოფილ ცხოვრებაზეა ორიენტირებული და, როგორც ხდება, უარს ამბობს მორალურ და ეთიკურ ღირებულებებსა და ფასეულობებზე. ზედაპირულად ბევრ რამეზე წუხს, მაგალითად იმაზე, რომ აფერისტებში მოხვდა, მაგრამ თვადაც რომ მათი განუყოფელი ნაწილია, ამას ვერ აცნობიერებს. მისი რწმენა და უფლის შიშიც

ზედაპირულია, რადგან ქმედებები სრულიად საწინააღმდეგოს მეტყველებს. სიტუაციის ტრაგიკულობას ვერ აანალიზებს. სოფოს თავიანთ რომანს ამგვარად უხსნის: „სოფო, მე და შენ ხომ სკოლის მერხიდან ვართ მეგობრები და ხომ იცი, მე სულ ისეთი კაცები მიყვარდება ხოლმე, მაინც რაღაცნაირად, ძალიან კეთილები რომ არიან და „ტკშ-ტკშ“ შუქით თვალეში... ეს შენთვის მკვდარი და ჩემთვის ცოცხალი შენი ქმარიც შემიყვარდა რაღაცნაირად და საშინლად... რა მოხდა მერე, ქვეყანა ხომ არ დაქვეულა? ამისთანები მომხდარა?“ (მოსულიშვილი, 2012 : 197). საუბრის მანერიდან ნათლად ჩანს, რომ სრულიად უინტელექტო ქალია. ისევე, როგორც ჩიტოს, მასაც არ შეუძლია აზრის ნორმალურად ჩამოყალიბება. მისი საყვარელი „დამხმარე“ სიტყვაა „რაღაცნაირად“, ჩიტოსი კი – „თავისებურად და ერთგვარად“. მისთვის, სამეულის ერთად ცხოვრების შემთხვევაში, ერთადერთ პრობლემას საწოლი წარმოადგენს – რის საფუძველზე ექნებათ სექსუალური ურთიერთობა სოფოს და ჩიტოს. ესენი „იმნაირი“ ქალები არ არიან, რომ „უნიადაგო“ სექსი ჰქონდეთ. ქალების უმეტესობისთვის სამი სახის სექსი არსებობს: სიბრაღის, მადლიერების და სიყვარულის გამომხატველი და ბოლოს ასკვნის: „მე ხომ დიდი ხანია ვაკვირდები სერიალებში და, მე მგონი, ეს იქნება სექსი რაღაცნაირ მეგობრულ საფუძველზე... რაღაცნაირად... არა?“ (მოსულიშვილი, 2012 : 201).

პიესის ფინალში ბაქსტერი პულტზე ხელის დაჭერით აფეთქებს ბუტაფორულ სასაფლაოს და ამას ემსხვერპლება პიესის ყველა პერსონაჟი, ბაქსტერის ქალიშვილის გარდა, რომელიც (მამის ჩამოყვანისთანავე) ამერიკაში ბრუნდება. ფინალური სცენა ზეციური სამსჯავროს მისადგომებთან ხდება. აქ კი როლები შეცვლილია. ჩიტო, თოკო და შოკა როგრიგობით სხდებიან ინვალიდის ეტლში და მათ სოფო და ბაქსტერი უვლიან. ამ ფინალით პიესის ავტორი გამოხატავს სათქმელს, რომ ძალადობა ძალადობით არ აღმოიფხვრება. ამ პრობლემის გადაჭრაზე ფიქრს კვლავ და კვლავ საზოგადოების ცნობიერების გარდაქმნისკენ მივყავართ. სოფო აცნობიერებს ქვეყანაში არსებულ სიტუაციას და საკუთარ დანაშაულსაც ხედავს. მისი სიტყვებით დრამატურგი საკუთარ სათქმელს გადასცემს მკითხველს, პიესაში ასახული პრობლემების ერთგვარ შეჯამებას: „იქ, საერთოდ, ბურდუჟუ-ქვეყანაა. უცხოეთში მომვლელებად წასული ცოლების, დედების და დების ხარჯზე

ცხოვრობენ... თქვენ მართალი ხართ, სამუშაოდ წასულებიც ბურღუჯები ვართ... მარტო საკუთარ ოჯახებს კი არა, ნათესავებსა და მეგობრებსაც ვინახავთ... თუ ვინმე გამოგვერია, ვინც ბურღუჯუ არ არის და ამბობს, რომ თუ საქმე არ გააკეთე, ბურღუჯუ იქნები სულ და ვერც ქვეყანა გაბრწყინდებაო, იმას სტრასბურგში და სხვა სტრუქტურებში ვუჩივლებთ ხოლმე..." (მოსულიშვილი, 2012 : 243). პიესის ფინალში ო'სალივანი და სოფო „სევდიანი საყვედურით“ გაჰყურებენ შორეთს, ბურღუჯუ ქვეყნის ხედს.

პიესა ტრაგიკომიკურია. მწერალი ჩვენი ეპოქისათვის დამახასიათებელ რეალურ სურათს ხატავს. წამოჭრილი პრობლემები, რა თქმა უნდა, მწვავეა და პერსონაჟთა როლებიც – დამაჯერებელი, რადგან მათი მსგავსი ადამიანები, მსგავსი პრობლემებით არაერთი ცხოვრობს ჩვენ გარშემო. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დრამატურგი ამ პრობლემებისაგან თავის დაღწევის ერთადერთ გზად რეალობისათვის თვალის გასწორებასა და მოქმედებაში ხედავს, რაც სრულიად ლოგიკური და ყურადსაღებია (კონცეპტი იგივეა, რაც „მგზავრის წერილებისა“: „მოძრაობა და მხოლოდ მოძრაობა“...).

2. 9. სისუსტე – ძალადობის მაპროვოცირებელი ფენომენი

(სანდრო კაკულიას პიესა „ხიდზე წვიმს ან ცრის“)

სანდრო კაკულიას პიესაში „ხიდზე წვიმს ან ცრის“ მოქმედება ვენაში, კონკრეტულად აუგარტენის ხიდზე, ვითარდება. მოქმედების უცხო სივრცეში გადატანით, ავტორი მიგვანიშნებს, რომ ძალადობა მსოფლიო პრობლემაა და მას ლოკალური სივრცე არ აქვს. პიესის პერსონაჟები არიან ვენაში მცხოვრები ქართველი ბიჭი ოთო, ორმოც წლამდე ავსტრიელი ქალი, შტეფანია, შტეფანიას ახალგაზრდა საყვარელი, ჰერმანი და შტეფანიას ქმარი, მოკრივე.

სიგარეტის საყიდლად გამოსული ოთო დაინახავს ხიდის მოაჯირზე მდგარ შტეფანიას და მის გადარჩენას ცდილობს. მათი საუბრიდან ხდება ცხადი ქალ-ვაჟის ბიოგრაფიული მომენტები.

დრამატურგი პიესას გარემოს აღწერით იწყებს. შუალამეა. აუგარტენის ხიდზე ახალგაზრდა ქალის ფეხსაცმელსა და ფეხებს ვხედავთ წვივამდე, რომელიც, როგორც მწერალი აღნიშნავს, ყანყალებს – ზემოთქმულის ხაზგასგმა ქალის არამყარ, მერყევ ხასიათზე უნდა მიუთითებდეს. მალე ის მთლიანად ჩნდება. სასიამოვნო გარეგნობისაა, თუმცა სახე შეშლილი აქვს. შემდეგ მოქმედება მისაღებ ოთახში გადადის. ქალი სიგარეტს ეწევა, რაც, კონკრეტულ მონაკვეთში (და შემდეგაც) მის მღელვარებაზე მიანიშნებს. ოთახში მამაკაცის შემოსვლისთანავე აქრობს სიგარეტს. კაცი შტეფანიას ქმარია, სახელი არ აქვს, მოკრივეა, რაც ძალისა (და ძალადობის) დემონსტრირებაზე მიანიშნებს. მამაკაცისთვის მნიშვნელოვანი მხოლოდ მისი პროფესიაა და ყველაფერი, რაც მისგან მომდინარეობს – მატერიალური კეთილდღეობა და სახელი. მოკრივესათვის ქალი მხოლოდ გარეგნობით ფასობს და მისთვის არანაირი მნიშვნელობა არ აქვს, თუ როგორია მისი შინაგანი სამყარო. ის შტეფანიას გამუდმებით აყვედრის, რომ უზრუნველად და მდიდრულად აცხოვრებს, რომ დღესაც ვინმეს მეგობარი გოგო იქნებოდა, „მხსნელად“ ის რომ არ გამოჩენილიყო და არ მალავს, რომ მოფერების შემდეგ, მისი აღარაფერი უნდა. ხშირად ლაპარაკის უფლებასაც არ აძლევს და მოითხოვს, რომ დადუმებული მაგნიტაფონივით ჩუმად იყოს. არ აძლევს უფლებას მოუსმინოს მუსიკას ყურსასმენების გარეშე. მისთვის შტეფანიას არანაირი ღირებულება არ აქვს, ის იმ ნივთს ჰგავს, რომლითაც ადამიანი ერთობა და მობეზრებისთანავე მიატოვებს: „ჩემი მომავალი შენთან ერთად ან შენს გარეშე ერთია! და ის კრივს, ჩემს სპორტულ კლუბსა და აი ამ ჯილდოებს უკავშირდება“ (კაკულია, 2012 : 268). საბოლოოდ, შტეფანია სახლიდან გამორბის, რადგან მოკრივე ორგიაში მონაწილეობის მიღებას აძალეებს. მოკრივე მოძალადე მამაკაცის ტიპური სახეა. მისი მხრიდან ძალადობა ვლინდება როგორც ფიზიკური, ასევე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით. ის მეტისმეტად პატივმოყვარეა და, საკუთარი თავისა და ინტერესების გარდა, ვერაფერს ამჩნევს. „პატივმოყვარეობის ყველაზე დიდი საფრთხეა ინდივიდუუმის რეალობისაგან მოწყვეტა. ის კარგავს ადამიანთშორისი ურთიერთობების გაგებას, და მისი რეალობისადმი დამოკიდებულება მახინჯდება. მას ავიწყდება ადამიანური არსების მოვალეობები და კარგავს საზოგადოებაში, როგორც ერთიან მთლიანში, თავისი როლის შესახებ

წარმოდგენას. არცერთ მანკიერ თვისებას არ შეუძლია ადამიანის თავისუფალი განვითარების ისე დამახინჯება, როგორც მას პატივმოყვარეობა ამახინჯებს, რომელიც ინდივიდუუმს აიძულებს, ნებისმიერ ადამიანს და ნებისმიერ მოვლენას ასეთი კითხვით მიუდგეს: „სამაგიეროდ რას მივიღებ?“ (ადლერი, 2014 : 197). ვფიქრობთ, ეჭვს არ იწვევს, რომ მოკრივე პატივმოყვარე ადამიანია. ამ თვისებამ მასში ჰუმანური თვისებები დათრგუნა და მოძალადედ ჩამოაყალიბა.

პატივმოყვარეობა და ნარცისიზმი არსობრივად მსგავსი ცნებებია. ვფიქრობთ, დამოუკიდებლად ისინი არც არსებობენ. ამ თვისებების მატარებელია შტეფანის ახალგაზრდა საყვარელი, ჰერმანი, რომელიც მას გათხოვებამდე ჰყავდა. ჰერმანი შტეფანიაზე გაცილებით ახალგაზრდაა. ქალი ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ მან ბედნიერად იგრძნოს თავი, ჰგონია, რომ თავისი დამოუკიდებულებითა და ქცევებით საყვარელი ბედნიერია, მაგრამ პირიქით აღმოჩნდება. ჰერმანი აღმოაჩენს, რომ ქალი ბევრ რამეს მხოლოდ მის საამებლად აკეთებს და მას სრულიად არ მოსწონს, მაგრამ ქალს საყვარლის ბედნიერება ახარებს, რაც ბიჭისთვის სრულიად უცხო და წარმოუდგენელი გრძნობაა. იგი ქალის სისუსტით სარგებლობს, მანამ, სანამ მის ცხოვრებაში სხვა ქალი არ გამოჩნდება – ახალგაზრდა, მხიარული, რომლის გვერდით გავლაც არ მოერიდება. ის ირონიულია შტეფანის მზრუნველობის მიმართ: „დაასრულე! თქვი, პატარა ბავშვი ვარ, ხო? უტუ-უტუ... დედიკო, შეიძლება რძე შევუკვეთო? ნესქვიკი მინდააა!! შენთვის ბავშვი ვარ, პატარა შავი არაბული ცხენი! გამხედნე, დედიკო!“ (კაკულია, 2012 : 258). ამ სიტყვებში, ირონიასთან ერთად, გაღიზიანებაც იგრძნობა და სრულიად ბუნებრივია, მეტისმეტმა მზრუნველობამ ამგვარი შეგრძნება გამოიწვიოს. მაგრამ აქ ამორალური ის ფაქტია, რომ ამ გრძნობებს ჰერმანი მის ცხოვრებაში სხვა ქალის გამოჩენის შემდეგ ავლენს და, უფრო უარესი – მას შემდეგ, რაც შტეფანია ამხელს, მანამდე კი გემრიელ ლუკმას ხელიდან არ უშვებს, რადგან უზრუნველად ცხოვრობს შტეფანის მკლავებში. ბოლო შეხვედრისას შტეფანია ეუბნება ჰერმანს, რომ იცის მისი ახალგაზრდა საყვარლის შესახებ, უფრო სწორედ, გრძნობს მის არსებობას. ისე ჩანს, თითქოს, ჰერმანი არ გეგმავდა ქალისთვის სიმართლის თქმას და ორმაგ თამაშს აპირებდა – ჰყოლოდა გვერდით სასურველი ქალი და, ამავე დროს, ქალი, რომლისგანაც მატერიალურ ხეირს ნახავდა. მაგრამ,

რადგან შტეფანიამ კუთხეში მიიმწყვდია, უკან აღარ დაიხია და დიდი ხნის ნაგროვები ბოლმა ერთბაშად ამოანთხია: „ყველა მეუბნებოდა, რომ ბოზი ხარ, ჩვეულებრივი, გარყვნილი 35 წლის ქალი, რომელსაც მე პატარა სექსუალურ ბიჭად გჭირდებოდი, და რომ შენ მიყენებდი! ხანდახან, როცა იმ გოგოსთან ვიყავი, მძულდი, მძულდა შენი ხელები, შენი მხრები, შენი ძუძუები და სახე! მახინჯი ხარ სინამდვილეში! ის კი ულამაზესია!“ (კაკულია, 2012 : 262). ჰერმანი სასტიკად ექცევა ქალს და მასში არანაირი მადლიერების გრძნობა არ არის იმ მსხვერპლის მიმართ, რომელიც შტეფანიამ გაიღო მისთვის.

„შიშით მოცული ინდივიდუუმები გარბიან, ერთმანეთთან დაცვას ეძებენ, და ამგვარად ცდილობენ ძალის იმ ხარისხამდე მოპოვებას, როცა ისინი თავის თავს იმ საფრთხეებთან შეხვედრის უნარის მქონედ შეიგრძნობენ, რომლებიც, მათი აზრით, ემუქრებათ“ (ადლერი, 2014 : 286). შტეფანიას ეშინია ცხოვრების და, განსაკუთრებით, მარტოობის. მოკრივესთან თმობს თავის პოზიციებს იმის გამო, რომ მარტო არ დარჩეს. ჰერმანის ბედნიერება იმიტომ უნდა და იმიტომ იღებს მსხვერპლს მისთვის, რომ წასასვლელი გზები მოუჭრას. თავდაპირველად ის ოთოსთან საუბრისას აღზნებული და აღელვებულია, ამის მიზეზი კი ის არის, რომ ის არავის სჭირდება, მაგრამ ოთოს თავაზიანი საქციელი არბილებს. ისინი საუბრისას არაერთ თემას განიხილავენ. მაგალითად, როგორცაა კულტურული განსხვავება ავსტრიელებსა და ქართველებს შორის. საუბრობენ როგორც ფიზიკურ, ასევე ფსიქოლოგიურ ძალადობაზე, რომელსაც მამაკაცები ქალების მიმართ ავლენენ. შტეფანია ამბობს: „შენ ცეცხლს ეთამაშებოდი! ადამიანის ცხოვრებას, მის ფსიქიკას! ვინ მოგცა შენ ამის უფლება?! ის წავიდოდა... ის შენგან აუცილებლად წავიდოდა... დანგრეული, განადგურებული, მაგრამ წავიდოდა“ (კაკულია, 2012 : 265). აქ მინიშნებაა იმაზე, რომ მორჩილება, რომელიც ბუნებრივად კი არ არსებობს ადამიანში, არამედ რაღაც ფაქტორებითაა გამოწვეული, აუცილებლად დასრულდება, თუნდაც ეს ძალიან მტკივნეული იყოს. იგი იქვე ამბობს: „ო, როგორი კომპლექსიანები ხართ, როგორი მშიშრები! ეგ ცემაზე უარესია, გესმის! იმიტომ, რომ ქალის ხანგრძლივი ფსიქოლოგიური ხმარება გაუპატიურებაზე უარესია, გესმის! უარესი... (ცრემლები ადგება)“ (კაკულია, 2012 : 265). ამით ის ამბობს, რომ ძალადობა სისუსტისა და

კომპლექსების უკიდურესი გამოვლენაა, რომელსაც მოძალადე თავისზე სუსტ არსებაზე ახორციელებს. ის აღიარებს, რომ სუსტია და მას იმედი სჭირდება, ოღონდ – არა ყალბი და არადამაჯერებელი, არამედ – ჭეშმარიტი. ჭეშმარიტ იმედს კი იმ ხალხისგან ვერ მიიღებს, რომელთაც არ უყვართ.

ოთო პიესაში შემოდის სიტყვებით: „... ხან წვიმს, ხან ცრის, მაგრამ დუნაი მაინც ჩუმი...“ (კაკულია, 2012 : 251). ეს ფრაზა მეტაფორულად ცხოვრებას უნდა ასახავდეს, მისი თანმდევი სხვადასხვა მოვლენით და ფაქტით, რომ, რაც არ უნდა ხდებოდეს, ადამიანები მაინც დუმდნენ ამჯობინებენ სიმართლის თქმას, რადგან დუნე და მიჩვეული ცხოვრება ურჩევნიათ შეუჩვეველსა და მშფოთვარეს. ოთო ხედავს ხიდის მოაჯირზე მდგომ ქალს, ხედავს მის სახეს, მაგრამ თვალებს – ვერა, რადგან მას თვალები დახუჭული აქვს. ვფიქრობთ, დახუჭული თვალების ხაზგასმა იმას ნიშნავს, რომ ქალს არ სურს გამოფხიზლება და მდინარის საწინააღმდეგო მიმართულებით გაცურვა, ამავე დროს, დახუჭულ თვალეში ადამიანის ემოციისა და შინაგანი სამყაროს დანახვა შეუძლებელია. ვაჟი ფრთხილად უახლოვდება ქალს, რომ არ დააფრთხოს. ქალი თავდაპირველად უხეშად ცდილობს ოთოს თავიდან მოშორებას, მაგრამ ბიჭი თავს არ ანებებს, რადგან ფიქრობს, რომ შტეფანია გადახტომას აპირებს. ის თავაზიანად ექცევა ქალს, ერთი შეხედვით, არაფრისმთქმელ, მსუბუქ თემებზე საუბრით ცდილობს, მისი ყურადღება სხვა რამეზე გადაიტანოს და განზრახვა გადააფიქრებინოს. მათი საუბარი ქოტურია, რადგან ერთი თემიდან მეორეზე გადადიან. ამ საუბარში ირკვევა ოთოს წარმომავლობა და ცხოვრებისეული მომენტები. იგი თბილისში, ერთ-ერთ ფირმაში, გაყიდვების აგენტი იყო. დედა, როგორც მრავალი ქართველი ქალი, საბერძნეთში მუშაობდა და ოთო აქ ჩამოვიდა იმედით, რომ „აეწყობოდა“, მაგრამ იმედი გაუცრუვდა და ახლა, როგორც ლტოლვილს, 450 ევროს უხდიან თვეში. თბილისში ცოლი ჰყავს, რომელთანაც მხოლოდ ჯვარი აქვს დაწერილი და ამბობს, რომ ჯვრისწერა ხელმოწერაზე ძლიერი დოკუმენტია საქართველოში. ის შტეფანიას ბოდიშს უხდის იმის გამო, რომ მოატყუა, მოატყუა, რომ მისი ცოლისთვის არაფერი აუკრძალავს. სინამდვილეში კი ცხოვრება ჯოჯოხეთად უქცია, რადგან უამრავ მოთხოვნას უყენებდა: არ ემუშავა, რადგან დიდი შანსი იყო, იქ ვინმეს მოსწონებოდა. უკრძალავდა თმის მოკლედ შეჭრას, რადგან

მოკლე თმა განსაკუთრებით უხდებოდა, უკრძალავდა მაღალქუსლიანი ფეხსაცმლის ჩაცმას, უკრძალავდა ულიფოდ სიარულს და ეუბნებოდა, რომ მის გვერდით გავლა რცხვენოდა. შემდეგ ქუჩაში მარტო ტოვებდა ატირებულს. მერე ოთო ურეკავდა და ის, კვლავ ატირებული, პატიებას სთხოვდა, რადგან უყვარდა და ყველა მისი მოთხოვნა თხოვნად ეჩვენებოდა. საბოლოოდ ოთო ამბობს: „მე ვართმევდი მთელ ენერჯიას და სანაცვლოდ არაფერს ვაძლევდი“ (კაკულია, 2012 : 264). ოთოს საქციელი ძალადობის ერთ-ერთი გავრცელებული ფორმაა, რომელიც სიყვარულისა და სხვა მამაკაცთა გარყვნილი მზერისაგან დაცვის სახელით არის შენიღბული. ქალი კი ბრმად ენდობა მას, რადგან ფიქრობს, რომ ამას სიყვარულის გამო აკეთებს. რეალურად ეს სიყვარული კი არა, სისუსტისა და ეგოიზმის უკიდურესი გამოვლინებაა. სიყვარული თავისი არსით მსხვერპლს მოითხოვს – აკეთო არა ის, რაც შენ გინდა, არამედ ის, რაც მას სურს. საბოლოოდ, ქალი, ხუთი წლის თავზე, წავიდა მასთან „რომელსაც ის გამოპრანჭული, მოკლედშეჭრილი თმითა და მაღალ ქუსლებზე შემდგარი მოეწონა“ (კაკულია, 2012 : 266). მან გაბედა და თავი დააღწია „სიყვარულად“ მონათლულ ძალადობას. ოთო კი იმაზე მეტად განადგურდა, ვიდრე ქალი მათი ერთად ცხოვრებისას. შესაძლოა ვთქვათ, რომ ოთომ საკუთარი დანაშაული გააცნობიერა, რადგან ის გულახდილად საუბრობს ამ თემაზე ქალთან, რომლისგანაც თანაგრძნობას არ უნდა ელოდეს, რადგან ეს ქალიც ძალადობის მსხვერპლია, თუმცა არ ვიცით, ეს გაცნობიერება და ერთგვარი სინანული არის თუ არა პრევენცია იმისა, რომ ოთო შეძლებს სძლიოს ეჭვიან ბუნებას და მსგავსად აღარ მოიქცევა. რადგან მხოლოდ სინანული არ არის პრობლემის გადაჭრის გზა. მამარდაშვილი წერს: „პრობლემის გადაწყვეტა ჩადენილის გამო მონანიება კი არ არის, არამედ ის, რომ მონანიების მდგომარეობისას მოხდეს ჩართვა ისეთ რეგისტრში, რომელშიაც აღარ ჩაიდენ ისეთ რამეს, რაც მონანიებასთან მიგიყვანს“ (მამარდაშვილი, 2013 : 46).

პიესის ფინალში ირკვევა, რომ ოთო ამოდ ირჯებოდა შტეფანიას გადასარჩენად, რადგან ის თავის მოკვლაზე სრულიად არ ფიქრობდა: „შენ გგონია, თავს ვიკლავდი? ჰაჰაჰა! არა! არა! უბრალოდ წამოვედი! შენ კარგად თქვი – გასანიავებლად! მე ვოლკსგარტენის პარკში წასვლას ვაპირებ... იცი, იქ გემრიელად

თენდება...“ (კაკულია, 2012 : 271). შტეფანია, როგორც პიროვნება, განადგურებულია. მის პიროვნულ განადგურებას კი იწვევს ხვედრთან მისი შეგუება, ბრძოლის უუნარობა, ინდიფერენტიზმი: „რაც უკვე კვლავინდებურად აღარ გვაღიზიანებს, რადგანაც გრძნობები ჩლუნგდება, და თუ რაიმე დამოკიდებულია გრძნობების დაჩლუნგებაზე, ეს „რამე“ განიბნევა და ქრება“ (მამარდაშვილი, 2013 : 49).

დასკვნის სახით შესაძლოა ვთქვათ, რომ დრამატურგმა საკმაოდ დამაჯერებელი პერსონაჟები დახატა – სამი განსხვავებული მამაკაცი, რომელთაც მოძალადის თვისებები აქვთ, მამაკაცთა გულცივობისა და დაუნდობლობის მსხვერპლი ქალი, რომელსაც წინააღმდეგობის გაწევის ძალა არ შესწევს, ვფიქრობთ, სწორედ მისი სისუსტე უნდა იყოს მასზე ძალადობის მაპროვოცირებელი მამაკაცების მხრიდან, რადგან ამგვარი ფსიქოტიპის მამაკაცები ურთიერთობისთვის სუსტ ქალებს ირჩევენ იმის გამო, რომ ძლიერ ქალებთან თავიანთ ეგოს ვერ იკმაყოფილებენ და გოგო, რომელიც ბურანიდან გამოერკვა და აღარ ისურვა ყოფილიყო ქმრის უსიტყვოდ მორჩილი ცოლი. ამ პერსონაჟების მეშვეობით მწერალმა ქალზე ძალადობის არაერთი ფორმა წარმოაჩინა და ამ ძალადობისავე დათრგუნვის გზაც დაგვანახა, რაც დანაშაულის გაცნობიერებასა და აღიარებაში გამოიხატება.

2. 10. ქვეცნობიერით გაცხადებული შიში

(ზურა პაპიაშვილის პიესა „შივიდი სიზმარი“)

ზურა პაპიაშვილის პიესაში „შივიდი სიზმარი“ აღწერილია პერსონაჟის შვიდი ზმანება. სიზმრებში გადმოცემულია ის შიშები და ემოციები, პერსონაჟს რომ თან სდევს და რომლებსაც სოციუმი განაპირობებს. „სიზმარი შეიძლება კვამლის სვეტს შევადაროთ, რომელიც იმაზე მიუთითებს, რომ სადღაც ცეცხლი ანთია; კვამლზე დაკვირვებისას გამოცდილმა მეტყვევებმა შეიძლება თქვას, თუ რომელი ხე იწვის, და ზუსტად ასევე ფსიქიატრს შეუძლია გააკეთოს დასკვნა ინდივიდუუმის ხასიათის შესახებ, თუკი მისი სიზმრების ახსნას დაეყრდნობა“ (ადლერი, 2014 : 121).

სიზმარი ლიტერატურაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული საშუალებაა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ავტორის სათქმელს. სიზმრის მოშველიებით

ავტორები ხატავენ პერსონაჟის ბუნებას, გადმოსცემენ მათი ხასიათის თვისებებს, შინაგან დაფარულ ემოციებს, განცდებს. სიზმრებს აკვირდებიან ფსიქოანალიტიკოსებიც. მათი შესწავლით ისინი ცდილობენ ახსნან ადამიანის (ხშირ შემთხვევაში) შეუცნობი ბუნება, მისი ამა თუ იმ ქცევის მოტივი. მწერალი, რომელიც პერსონაჟის სულიერ პორტრეტს ხატავს, ხშირად მიმართავს სიზმარს, როგორც მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებას. ავტორს შეიძლება შესწავლილი ჰქონდეს ფსიქოლოგთა ნაშრომები სიზმრის მნიშვნელობის შესახებ, ან თავად იგონებდეს სიზმარს, რომლის ქვეტექსტიც მკითხველის ამოსაცნობია და არავითარი შეხება არა აქვს ფსიქოლოგთა დაკვირვებებთან.

ძნელია თქმა, აღნიშნულ პიესაში რომელ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. ერთი ცხადია, ყოველგვარი ფსიქოანალიტიკური ჩართვის გარეშეც ცხადია აქ მოყვანილი ამა თუ იმ სიზმრის ლიტერატურული ფუნქცია.

პერსონაჟი ნანა ორმოც წლამდე გაუთხოვარი ქალია. სიზმრები მისი წარმოსახვის შედეგია, რაც ცხოვრებასა და სოციალურ დაკვირვებამ განაპირობა.

ნანას პირველი სიზმარი გათხოვების თემას ეხება. გურამისათვის მამაოს უთქვამს, რომ ოჯახი უნდა შექმნას და ამიტომ ნანას სთხოვს ცოლად გაჰყვეს. სიზმრიდან ირკვევა, რომ ისინი, ფაქტობრივად, არც კი იცნობენ ერთმანეთს, მაგრამ გურამს ეს მომენტი არ აფრთხობს. ის მამაოს დარიგებების მიხედვით იქცევა და თან ნანას ამუნათებს, რომ ქალია და ამიტომ არაფერი ესმის, არადა, მამაომ თქვა, რომ ქალი კაცის მორჩილი უნდა იყოს. ეს სიზმარი ნანას შინაგან პროტესტს ავლენს, ერთი მხრივ, გათხოვების მიმართ – საზოგადოება ქალს სრულფასოვნად არ ცნობს, თუ მას ოჯახი არ ჰყავს და, მეორე მხრივ, საზოგადოება მამაკაცს უნერგავს, რომ ქალი მას უნდა ემორჩილებოდეს. ასევე, თავს იჩენს ქალის პიროვნების მიმართ დამამცირებელი დამოკიდებულება როგორც, კონკრეტულად, სასულიერო პირის, ასევე, ზოგადად, მამაკაცის მხრიდან. ეს ყველაფერი ნანას პიროვნებაში პროტესტის გრძნობასა და აგრესიას იწვევს.

მეორე სიზმარში ნანას ემოცია კიდევ უფრო მძაფრდება, რადგან გურამი, ამ შემთხვევაში, უკვე ქმარი, შვილს (რეზიკოს), რომელიც მეოთხე კლასშია, აიძულებს, დაჩოქილმა მამულიშვილური სულისკვეთებით წარმოთქვას, რომ ის პატრიოტი

ქართველია, რომ ქართველებს ვერავინ დააჩოქებს და რომ, რაც კარგები ვართ, ქართველები ვართ! თან ეს ისე უნდა იყოს წარმოთქმული, მთელმა სამეზობლომ გაიგოს. ბავშვი ტირის, მამა კი სცემს მას, თუ რამე რიგიანად ვერ თქვა, ან შეეშალა, და არც ლანძღვა-გინებას აკლებს. ამავე დროს, აგინებს მასწავლებელსაც, რომელსაც მოსწავლეები თეატრსა და გამოფენებზე დაჰყავს და არა ეკლესიაში. ეკლესიაში უნდა იარონ, რადგან სამშობლოს ლოცვა სჭირდება: „უაზრო წიგნებს ხელი გაუშვი და ლოცვები დაიზეპირე. განსაკუთრებით, ქვეყნისადმი ლოცვები, თორემ ფეხით ჩამოგკიდებ და ისე გამღერებ საგალობლებს!“ (პაპიაშვილი, 2012 : 279). ამ სიზმარში ვლინდება ქალის პროტესტი ფსევდოპატრიოტიზმისა და ფსევდორწმენის მიმართ. აქვე შეგვიძლია გავიაზროთ კიდევ ერთი სათქმელი: მოჩვენებით სიყვარულს (ქვეყნისადმი, ღმერთისადმი) თან ახლავს სხვა ნეგატიური მოვლენებიც, როგორებიცაა: ძალადობა, სისატიკე, პიროვნების უპატივცემულობა. ამ პრობლემებს ხედავს ნანა ცხოვრებაში. ეს პრობლემები თრგუნავს მას და გამოსავალს ვერ პოულობს. ამიტომაც არის მისი ეს სიზმარი ჩაკეტილი, ფაქტობრივად, კომმარო. „მნიშვნელობა არა აქვს, საიდან წარმოიშვებიან ის აზრები და გრძნობები, რომლებიც სიზმრებს საფუძვლად ედებიან, და როგორ სახეებში პოვებენ გამოხატვას – მთავარია, რომ ის მართლა იპოვონ. სიზმრებში ის პრობლემები, რომელთაც ინდივიდუალური სიცხადეში ეჯახება, მეტაფორულად გამოიხატებიან“ (ადლერი, 2014 : 115).

ისევე, როგორც პირველი და მეორე, მესამე სიზმარიც ირონიულ ელფერს ატარებს, ერთი მხრივ – ვაიპატრიოტიზმის, მეორე მხრივ კი – რელიგიური ფანატიზმის მიმართ. გურამმა შეიტყო, რომ პატრიარქი მესამე შვილს უნათლავს ოჯახს და პატრიარქთან დანათესავების გეგმებს აწყობს, ფიქრობს, რომ ეს შანსი ხელიდან არ უნდა გაუშვას, მაშინ, როცა ჯერ მხოლოდ ერთი შვილი ჰყავთ.

მეოთხე სიზმარი მესამის გაგრძელებაა. გურამს ნანა ექიმბაშთან მიჰყავს, რომ სასწრაფოდ დაფეხმძიმდეს და თანაც – ტყუპებზე. ნანას გაცნობიერებული აქვს, რომ გურამისნაირებს არც პატრიარქი აინტერესებთ, არც შვილი და არც ნათლობა. ისინი პატივმოყვარენი, ფარისევლები, ყალბები არიან. ვერ აიტანენ, რომ სხვას ჰყავდეს პატრიარქის ნათლული შვილი და მათ – არა. ამიტომაც ამგვარი ადამიანები ხშირად

სრულ აბსურდამდე მიდიან, ინერციასა და ვნებას აყოლილები. ეს რომ მძაფრად დაანახვოს მკითხველს თუ მაყურებელს, სწორედ ამიტომ ჩართო ტექსტში ავტორმა, ერთი შეხედვით, მთელი ეს უაზრობა: ექიმბაში, მისი სასწაული, ტყუპი შვილები... „ჩვენ მხოლოდ იმას ვამჩნევთ, რაც გვაღელვებს, რაც გვახსენებს, რომ ჩვენი გაგებისათვის ყველაფერი ზეციური და ამქვეყნიური ხელმისაწვდომი როდია. სიზმრების განმჭვრეტელი ბუნება შეიძლება გავიგოთ, რამეთუ ვიცით: როგორც სიზმარში, ისე რეალობაში ასახულია ინდივიდუუმის ცხოვრების განწყობა“ (ადლერი, 2014 : 120-121).

მეხუთე სიზმარში ნანა ფსიქოლოგია და მასთან მიდის ქ-ნი ლამარა, რომელიც 60 წლისაა. ის პედაგოგია, ჰყავს 80 წლის მეუღლე და ამ სიბერეში გაირყვნა, რადგან, მერიის ხელშეწყობით, უფასოდ ისწავლა კომპიუტერი და „უზნეო ფილმებს“ უყურებს, ამავე დროს, დასჩემდა ცუდი გამონათქვამები, უხამსი მანერები და მეუღლესაც ისეთი რამეების გაკეთებას სთხოვს, რაც ქალისთვის მიუღებელი და ამორალურია, მაგრამ ლამარა არც ეჩხუბება, არც ემუქრება, მხოლოდ „სირცხვილით იწვის“, რადგან წინააღმდეგობის გაწევას მიჩვეული არ არის, მათი ოჯახიდან ყვირილის ხმა არასოდეს გასულა, ქმარი კი, იმის გამო, რომ ლამარა მის მოთხოვნებს არ ასრულებს, პროთეზს უმაღავს, რაზეც ლამარა ამბობს: „ისეთი საყვარელია, რომ... მარტო მაგით მაშინებს...“ (პაპიაშვილი, 2012 : 283). ამ სიზმარში ნანა აღარ არის ძალადობის მსხვერპლი. სხვებზე ფიქრობს, მას სურს, სხვებს დაეხმაროს ძალადობის აღმოფხვრაში. თუმცა შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ქალბატონი ლამარა და მისი მეუღლე იგივე ხანშიშესული ნანა და გურამი არიან. მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ამ სიზმარში ფსიქოლოგი გაჩნდა, რომელიც შეიძლება ხსნის გზის ძიებასთან დავაკავშიროთ. „სიზმრები განსაკუთრებით კარგად მორგებულია იმას, რომ ჩვენი ემოციები გააძლიეროს ან იმპულსი მისცეს, რაც საჭიროა მოცემული პრობლემის მოცემული ხერხით გადასაჭრელად. ... სიზმარი ინფორმაციას იძლევა სიზმრის მხედველის აზრობრივი პროცესების გამოხატვის ხერხზე, აგრეთვე – მისი ქცევის მანერაზე“ (ადლერი, 2014 : 121).

მეექვსე სიზმარი საიქიოში ხდება. იქ ნანას ხვდებიან კლარა ცეტკინი, ზოია კოსმოდემიანსკაია და აზონ ციციაშვილი – ყოფილი პოლიტიკური მიმომხილველი.

ნანა ტრეფიკინგის მსხვერპლია, ამერიკიდან გამოქცევა სცადა და ესროლეს. ამერიკაში წასვლის მიზეზი ბანალურია – ქმრისა და შვილის კეთილდღეობა. აბონ ციციაშვილი მეტისმეტად მტრულად არის ამერიკის მიმართ განწყობილი და ყველაფერს ამერიკელებს აბრალებს. დამხვდურთ აინტერესებთ, აწამეს თუ არა ნანა და, როდესაც დაიჯერებენ, რომ არ უწამებიათ, ზოია მიამიტური სახით კითხულობს: აბა, მე რა დავაშავე. როცა კლარა შეიტყობს, რომ დანარჩენი ქართველები დარჩნენ, სინანულით ამბობს: რა დროს გამოგეცალეთ, ქართველებო. უნდა ვივარაუდოთ, რომ კლარა და ზოია ემანსიპირებულ ქალებს განასახიერებენ და ეს უნდა იყოს ნანას ოცნება – გახდეს ემანსიპირებული ქალი! „სიზმრები სხვა არაფერია, თუ არა ინდივიდუუმის ქმედებებისა და ქცევის ნირის სიმბოლური და მეტაფორული ასახვა“ (ადლერი, 2014 : 121). თუმცა სხვა საქმეა, ესმის თუ არა ნანას, რა არის ემანსიპაცია, ან იცის თუ არა ზუსტად, რა უნდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ თავად ეს სიზმარი რამდენადმე ირონიზებულია და გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი ემანსიპაციის საკითხს ერთგვარი იუმორითაც კი უდგება. ამის დასტურია კომუნისტი ქალების (ზოია კოსმოდემიანსკაია, კლარა ცეტკინი) დასახელება. კომუნისტური ემანსიპაცია, ზოგადად, ემანსიპაციის არსისაგან შორს იდგა. აღნიშნულ (თუ ნებისმიერ) სისტემაში დევალვირებული და დემორალიზებული ქალის რეალურ გათავისუფლებაზე საუბარი ცოტა არ იყოს, არასერიოზულია. რაც შეეხება აბონ ციციაშვილს, ისიც ირონიზებული სახეა. ბატონი აბონი პოლიტიკური მიმომხილველი იყო საბჭოთა სისტემის და იდეოლოგიის დამცველი და ერთგვარი ადეპტიც. ის სიცოცხლეში მართლაც აკრიტიკებდა ამერიკის პოლიტიკას, არა ობიექტურად, არამედ – საბჭოთა კონიუქტურის კარნახით. ამიტომ ცოტა გაუგებარია, რატომ გაჩნდნენ კომუნისტები ნანას სიზმრებში. შესაძლოა ავტორს სურს გვითხრას, რომ ნანა მსხვერპლია საბჭოთა იდეოლოგიისა, მას არც ამერიკის მისიის ჭეშმარიტი არსის გაგება შეუძლია და არც ემანსიპაციის რეალური მნიშვნელობა ესმის.

მეშვიდე სიზმარში ნანას სიზმრიდან გამოფხიზლება სურს და კაცის ხმას ევედრება, რომ გააღვიძოს, მაგრამ ხმას ამის გაკეთება არ შეუძლია. ნანა ამბობს, რომ საშინელი სიზმრები ნახა, რომ ეს ყველაფერი იმ თოქ-შოუს „დამსახურება“, გუშინ

რომ უყურა ტელევიზორში. მას, თითქოს, არც კი ეგონა, რომ ქალები ასეთ საშინელ დღეში იყვნენ. ნანასთვის იმდენად შემადრწუნებელი აღმოჩნდა ნანახი სიზმრები, რომ სასწრაფოდ სურს, ზმანებები დასრულდეს. ხმას კვლავ ევედრება, გააღვიძოს, დაუყვიროს, ოღონდ – იმ კაცივით არა, თოქ-შოუში რომ ყვიროდა. „სიზმარი არა მხოლოდ იმას გვიჩვენებს, რომ მისი მნახველი ადამიანი თავისი ერთ-ერთი პრობლემის გადაწყვეტას ეძებს, არამედ იმასაც, თუ ამ პრობლემებს როგორ ხედავს. კერძოდ, სოციალური გრძნობა და ძალაუფლებისკენ მისწრაფება – ორი ფაქტორი, რომლებიც გარესამყაროსა და სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობებზე გავლენას ახდენენ, – ამ სიზმრებში განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდებიან“ (ადლერი, 2014 : 121-122).

გამოდის, რომ ნანა ცხოვრების, სოციუმის, კლიშეების მსხვერპლია. იკვეთება, რომ გათხოვებასა და რეალიზებაშიც შიშმა შეუშალა ხელი. მისი სიზმრების მიღმა შეიძლება დავინახოთ მოძალადე მამა, ან პაპა, შესაძლოა ბიძა, რომლებთანაც აქტიურად იყო დაკავშირებული ბავშვობისას. ფაქტი ერთია, რომ ნანას სიზმრები ავლენს შიშს, სასოწარკვეთას, უიმედობას, სულიერ ტკივილს.

ძნელი სათქმელია პიესის სუსტ თუ ძლიერ მხარედ უნდა ჩავთვალოთ ის, რომ სიზმრები (თუ მეექვსე სიზმარს არ ჩავთვლით), არ არის მეტაფორული, თითქოს რეალური ცხოვრებაა, არაფერი უცნაური და დაუჯერებელი, არაფერი ამოსახსნელი, მკითხველს თუ მაყურებელს ხელისგულზე უდევს სათქმელი, მაშინ რად დასჭირდა ავტორს სიზმრების შეთხზვა? შესაძლოა სწორედ ცხოვრებასა და სიზმარს შორის ზღვრის წაშლა ჰქონდა მიზნად, რითაც სურდა ეთქვა, რომ დათრგუნულ, დემორალიზებულ საზოგადოებაში სიზმარიც არ არსებობს ირეალური, განსხვავებული, სიზმრებიც ისეთია, როგორც თავად ცხოვრება.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია შეეხო უმწვავეს საზოგადოებრივ პრობლემებს. წინამდებარე ნაშრომის მეორე თავში წარმოვაჩინეთ ის პიესები, რომელთა უმთავრესი პრობლემა ძალადობის თემა იყო. ძალადობა არა მხოლოდ

საქართველოს, არამედ გლობალური პრობლემაა. მისი გადაჭრა მნიშვნელოვანია და ამ პროცესში უნდა ჩაერთოს საზოგადოების ყველა სფეროს წარმომადგენელი, ყოველი კეთილი ნების ადამიანი, უნდა იყოს უფრო ეფექტური და ინტენსიური კავშირები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანას შორის, საქმიანი შეხვედრები და ა. შ. ადამიანებმა ერთად უნდა მოძებნონ გზა პრობლემის გადასაჭრელად. ამ მწვავე საკითხის მოგვარებაში დრამატურგიამ შესაძლოა მნიშვნელოვანი როლიც შეასრულოს, თუ, რასაკვირველია, პიესები მხოლოდ ფურცლებზე არ დარჩება, დაინტერესდებიან რეჟისორები და დრამატული ნაწარმოებები სცენაზე გაცოცხლდება.

განხილულ პიესათა შორის გამორჩეულია ერეკლე დეისაძის პიესა. მასში პერსონაჟთა ხასიათის თვისებები საკმაოდ ოსტატურადაა დახატული და, მიგვაჩნია, რომ ამ პიესას პოპულარობისთვის ეპატაჟი სულაც არ სჭირდება, თუმცა, შესაძლებელია, სკაბრეზს ასე უხვად დრამატურგი სრულიადაც არ იყენებს ეპატაჟისთვის და გროტესკული ეპიზოდების დახატვით სურს, დაგვანახოს, თუ როგორ არყევს ადამიანის ფსიქიკას ძალადობა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სკაბრეზი, მეტ-ნაკლებად, დამახასიათებელია პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურისა და ზოგადად პოსტმოდერნიზმისათვის. თავად ავტორი სკაბრეზთან დაკავშირებით თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „როცა მივხვდი, რომ ბილწსიტყვაობას რეაქცია ჰქონდა, ძალიან დამაფიქრა ამ ფაქტმა. სიტყვას ძალიან დიდი ძალა აქვს. როცა ვირწმუნე ამ სიტყვების ძალა, შემდეგ დავიწყე ამ სიტყვების მოშინაურება, ტრანსფორმირება, გაცნობა, რადგან ხშირ შემთხვევაში, ამ იარაღის ძალას ვერ ხვდებიან ხოლმე, სამწუხაროდ, ადამიანები“ (დეისაძე, 2019).

იმავეს თქმა შეიძლება დავით გაბუნიას პიესაზეც. თუ სკაბრეზული ლექსიკის გამოყენება გარდაუვლად მნიშვნელოვანია, ეს უნდა მოხდეს ფაქიზად, მოზომილად, ლიტერატურული ეთიკის დაცვით. „ჩვენ ხშირად ვწერთ ისევე, როგორც ვლაპარაკობთ. ასეთ შემთხვევაში პრუსტი ამბობდა, რომ ასე ხდება, როდესაც ადამიანები წერენ სიყვარულის გარეშე, მხოლოდ საკუთარი თავის მიმართ სიყვარულის მოშველიებით ან თავმოყვარეობის გამო“ (მამარდაშვილი, 2013 :321).

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ მიერ განხილულ პიესებში არაერთი პრობლემა და ძალადობის სხვადასხვა ფორმა წარმოიჩნდა, ისინი თემატური თვალსაზრისით ერთმანეთს ჰგავს. პიესის ავტორებს საერთო სატკივარი აქვთ – ეს არის საზოგადოების სამოქალაქო თუ სულიერი განვითარების დაბალი დონე, რაც, თავის მხრივ, თითოეული ინდივიდის ცხოვრებაზეც აისახება. ზღუდავს მის პიროვნულ განვითარებას, ახშობს სიყვარულს, ემპათიას, ან, სხვა შემთხვევაში, მოჩვენებითი თანაგრძნობით თუ სიყვარულით ნიღბავს ნეგატიურ თუ გულგრილ დამოკიდებულებას. ყველა განხილულ პიესაში ისმის განგაში, რომ იღუპება ადამიანი, რომ პიროვნებას, ინდივიდს, რომელიც ცხოვრებს ვულგარულ და დემორალიზებულ სამყაროში, სჭირდება გადარჩენა. პრობლემა წამოჭრილია, მაგრამ ამ პრობლემის გადაჭრის გზა პიესებში არ ჩანს. უმეტესად, პერსონაჟები ვერ აცნობიერებენ საკუთარ შეცდომასა თუ დანაშაულს და, თუ აცნობიერებენ, ჩერდებიან, გზას არ განაგრძობენ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ არა მხოლოდ პერსონაჟები, ვერც ავტორები პოულობენ შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს, თუ არ ჩავთვლით მიხომოსულიშვილისა და სანდრო კაკულიას პიესებს, რომლებშიც უშუალოდ არის მინიშნება იმაზე, რომ ერთერთი გამოსავალი ამ მდგომარეობიდან პრობლემებისთვის თვალის გასწორებაა. ზოგადად, რა თქმა უნდა, მამხილებელი კილო პიესებისა, მნიშვნელოვანია და ხელს უწყობს საზოგადოებას, რომ სიმართლეს ჩახედოს თვალეში, მაგრამ ერთია სიმართლის დანახვა და მეორე – სწორი ქმედება. სასურველი იქნებოდა, რომელიმე პერსონაჟი მაინც იბრძოდეს იმის საწინააღმდეგოს დასამკვიდრებლად, რაც მთელი არსებით სძაგს და რასაც აპროტესტებს, რადგანაც საზოგადოებას სჭირდება მაგალითი, თუნდაც ლიტერატურასა და თეატრში, რათა მან არ დაკარგოს უკეთესი მომავლის რწმენა და ბრძოლის უნარი, რადგან: „ადამიანი ის ქმნილებაა, რომელიც მუდამ საკუთარი თავის შექმნის მდგომარეობაშია და მთელი ისტორია – ეს არის ადამიანად გახდომის მცდელობის ისტორია. ადამიანი არ არსებობს, იგი იქმნება“ (მამარდაშვილი, 2011 : 199).

დასკვნა

ჩვენი კვლევის მიზანი იყო, შეძლებისდაგვარად შეგვესწავლა პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართულ დრამატურგიაში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები, ამასთანავე ისიც, თუ როგორ ირეკლებოდა მასში ეპოქა, რაზე ამახვილებენ დრამატურგები განსაკუთრებულ ყურადღებას. სხვა ლიტერატურული დარგებისა და ჟანრებისაგან განსხვავებით, დრამატურგიაში, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, უფრო მკაფიოდ იჩენს თავს საზოგადოებრივი და პოლიტიკური პრობლემები. ჩვენ მიერ ჩატარებულმა კვლევამ ცხადყო, რომ თანამედროვე ქართველ დრამატურგებს ნაკლებად აინტერესებთ ინდივიდუმი, გამორჩეული ადამიანი. ხშირ შემთხვევაში პიესის გმირი განზოგადებული სახეა და ერთგვარ ტიპს წარმოადგენს, როგორც ეს ნიშანდობლივია კრიტიკული რეალიზმისთვის. ამ მხრივ, თანამედროვე ქართული დრამატურგია რეალისტური ტენდენციების გამგრძელებელია და მიზნად ისახავს გამოავლინოს საზოგადოებაში არსებული მანკიერებები, რაც, თავის მხრივ, თითქმის, ყოველი დროისა და ეპოქის დრამატურგიას ახასიათებს.

რა თქმა უნდა, წარმოუდგენელია ერთ ნაშრომში მოხერხდეს პოსტსაბჭოთა პერიოდში შექმნილი მთელი ქართული დრამატურგიის განხილვა, რადგან მასალა, მართლაც რომ, ძალზე დიდია. იმავდროულად, საინტერესოა, რამ გამოიწვია დრამატურგთა რიცხოვრები ზრდა ჩვენს ეპოქაში, მაშინ როცა მთელი XIX-XX საუკუნის განმავლობაში, სხვა ლიტერატურული დარგის მწერლებთან შედარებით, ისინი აშკარა უმცირესობაში იმყოფებოდნენ. ვფიქრობთ, ლიტერატურული წარსულის ხსენებული ფაქტი გარკვეულწილად განაპირობებს იმას, რომ ლიტერატურულ კრიტიკაში დღესაც დრამატურგია მეორეხარისხოვანი კვლევის ობიექტია. ჩვენი აზრით, თანამედროვე დრამატურგიის მრავალფეროვნება ახალი ეპოქის მოზღვავებულმა პრობლემებმა გამოიწვია. ტოტალიტარული რეჟიმის დასრულების შემდეგ ცენზურისაგან განთავისუფლებულ საზოგადოებაში პიროვნებამ გასაქანი მისცა თავისი აზრებისა და შეხედულებების შეუზღუდავ დემონსტრირებას. იდეოლოგიური შტამპებისაგან თავდახსნილი ადამიანი უსისტემოდ და ხშირ შემთხვევაში გაუაზრებლად მოქმედებდა. დიქტატის გარეშე დარჩენილმა საზოგადოებამ მოურიდებლად გამოაჩინა თავისი რეალური სახე.

ყველა ის თვისება, რომლებსაც ადრე საგულდაგულოდ მალავდა და ნილბავდა, ცხოვრების ზედაპირზე ამოტივტივდა. თუ ადრე დიქტატის შიში აიძულებდა დასაზღვრულ სივრცეში მოქცეულიყო და მოექცია თავისი აზროვნებაც, ახლა მას შეეძლო თამამად ელაპარაკა იმაზე, რაზეც სურდა. მას (საზოგადოებას) ჩააგონებდნენ, რომ თავისუფალია. ეს თავისუფლების განცდა მალე ფსევდოთავისუფლებად იქცა, რადგანაც გარედან მოსულმა ფორმალურმა თავისუფლებამ საზოგადოების შინაგან სამყაროს ვერ უშველა და მისი აზროვნება მაინც დატოვა საბჭოთა ინერციის ტყვეობაში. ამ წინააღმდეგობამ კიდევ უფრო მკვეთრად წარმოაჩინა საზოგადოებაში არსებული მორალური პრობლემები. ქართული მწერლობა არც საბჭოეთის პირობებში ეკიდებოდა გულგრილად ადამიანისა და ჩვენი ქვეყნის პრობლემებს. მწერლები ეხებოდნენ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ საკითხებს იმდენად, რამდენადაც ამის გამოხატვის შესაძლებლობა ჰქონდათ მაშინდელი მკაცრი ცენზურის პირობებში. საბჭოთა დიქტატის ტყვეობიდან გათავისუფლებულ მწერლებს მიეცათ სრული ასპარეზი ეწერათ ადრე ტაბუდადებულ თემებზე. ეპოქის ცვლილებამ, იდეოლოგიური მარწუხების ტყვეობიდან ადამიანის აზროვნების ნელ-ნელა გათავისუფლებამ გამოიწვია, ერთი მხრივ, გამოხატვის თავისუფალი ველისა თუ ასპარეზის შექმნა, მეორე მხრივ, კლიშეებისა და სტერეოტიპების რღვევა ლიტერატურაში როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით. ხსენებულმა პროცესმა, ბუნებრივია, აღძრა სურვილი, ამ შეგუბებულ ვნებებს, აზრებს, იმპულსებს შესაბამისი გზა მისცემოდა. ბევრმა, ვისაც კი ჰქონდა გარკვეული შემოქმედებითი უნარი, საკუთარი თავი ლიტერატურაში დაინახა. წარმოჩინდა არაერთი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი. შეიქმნა დიდი რაოდენობის მხატვრული ლიტერატურა. სამწუხაროდ, ამის კვალობაზე სათანადოდ ვერ განვითარდა ლიტერატურული კრიტიკა და თანამედროვე ავტორთა შემოქმედების ავ-კარგის გარჩევა ძირითადად თავად მკითხველის გადასაწყვეტი გახდა. თუ უახლოეს პერიოდში ლიტერატურული კრიტიკა სათანადოდ არ განვითარდა და თუ მან თავისი მნიშვნელოვანი როლი არ შეასრულა ლიტერატურულ პროცესებში, კიდევ დიდი დრო დასჭირდება იმის გარკვევას, რა შეიქმნა ღირებული და მნიშვნელოვანი თანამედროვე ქართულ მწერლობაში.

ჩვენ მიერ ჩატარებული კვლევა გვამჩნევს იმის თქმის საფუძველს, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული დრამატურგია, უდავოდ, საინტერესო და მრავალფეროვანია. ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნები, ის ცვლილებები და ძვრები, პრობლემები და გამოწვევები, რომლებიც ახალმა დროებამ მოიტანა, მკვეთრად აისახა თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში. პოსტმოდერნისტული მიმდინარეობაც, რომელიც ხსენებული ქრონოლოგიური პერიოდის ქართული ლიტერატურის (და არა მხოლოდ ლიტერატურის) „სამარკო ნიშანი“ გახდა, ნათლად გამოვლინდა თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაშიც.

ლიტერატურის თეორეტიკოსთა ნაწილის აზრით, პოსტმოდერნიზმის ეპოქა დასრულდა 2001 წლის 11 სექტემბერს: „ფსევდომოდერნიზმი არ შობილა 2001 წლის 11 სექტემბერს, მაგრამ პოსტმოდერნიზმი კი დაიმარხა იმ ნანგრევებში“ (კირბი, 2013: 25). შესაძლოა ეს დასავლურ სინამდვილეში ასეცაა, მაგრამ ფაქტია, რომ პოსტმოდერნიზმის ხანა ჩვენში 2001 წელს არ დამთავრებულა. ამის დადასტურებას შევეცადეთ ჩვენი ნაშრომის პირველ ნაწილში, რომელშიც ძირითადად 2000 წლის შემდეგ შექმნილი ქართველი დრამატურგების პიესები განვიხილეთ და მათში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები გამოვკვეთეთ. ჩვენი აზრით, ძნელია საუბარი იმაზე, რომ ქართულ სინამდვილეში პოსტმოდერნიზმის ხანა უკვე წარსულს ჩაბარდა. ის, რომ პოსტმოდერნისტული იდეებისადმი სიმპათია და გამოხატვის ეს ფორმა ჩვენს ლიტერატურაში დასავლურ სინამდვილესთან შედარებით გახანგრძლივდა, გასაკვირი არ არის, რადგანაც დრამატურგია ძირითადად არსებული რეალობის ინსპირაციით იქმნება. ჩვენს ქვეყანაში არსებული სინამდვილე, ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნიდა პოსტმოდერნისტული მიმართულების არა დაკნინების, არამედ კიდევ უფრო გამძაფრებით გამოვლენისათვის. ამდენად, ხსენებულ ლიტერატურულ მიმართულებას ჩვენში ყავლი ასე ადრე არ გასვლია და დღესაც ინარჩუნებს აქტუალობას. ის, რომ დასავლეთში უკვე პოსტმოდერნიზმის ხანის დასასრული გამოცხადდა, სულაც არ ნიშნავს, რომ ეს ეპოქა საქართველოშიც დასრულდა. რომელიმე ლიტერატურული მიმართულების დასრულება მხოლოდ ლიტერატურის თეორეტიკოსთა დირექტივებით უბრალოდ შეუძლებელია. მისი დასასრული დგება მაშინ, როდესაც ესა თუ ის მიმდინარეობა რეალურად ამოწურავს

თავის ძალასა და რესურსს და ეპოქისგანაც, უხეშად რომ ვთქვათ, აღარ იღებს დაკვეთას ამგვარ შემოქმედებით პროდუქციაზე. „აზრი პოსტმოდერნიზმის დასრულების თაობაზე ფილოსოფიურად უკვე დასაბუთებულია. არიან ადამიანები, რომლებმაც ძირითადად დაამტკიცეს, რომ რომელიღაც დროის განმავლობაში გვჯეროდა პოსტმოდერნიზმის იდეებისა. მაგრამ აწ უკვე აღარ, და ამიერიდან ვაპირებთ კრიტიკული რეალიზმისა ვირწმუნოთ“ (კირბი, 2013: 21-22) - აცხადებს აღან კირბი. იმისდა მიუხედავად, რომ მკვლევრი ხსენებულ შეხედულებას ცალსახად არ ემხრობა და მას სხვადასხვა ვარაუდზე დაყრდნობით განიხილავს. ჩვენი მხრივ უნდა აღვნიშნოთ, რომ თანამედროვე ქართული დრამატურგია(ც) პოსტმოდერნიზმთან ერთად აშკარად ამჟღავნებს კრიტიკული რეალიზმისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რაც ჩვენს ნაშრომშიც გამოიკვეთა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განხილული პიესები მკვეთრად გამოხატულ პოსტმოდერნისტულ ნიშან-თვისებებს ატარებს. ქართულ თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ დრამატურგიაში გამოვლინდა ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ნიშანი: ძველი ტექსტების, კლასიკის ნიმუშების ინტერპრეტირება, ერთგვარი „თარგმნა“; ტექსტის „დიალოგი“ სხვა ტექსტთან; ინტერტექსტუალობა და ერთგვარი დეკონსტრუირების მეთოდი; ორმაგი კოდირება, რეალურისა და გამოგონილი სამყაროების აღრევა; მკითხველის თანაავტორად ქცევა, რაც ახალი ტიპის მკითხველს ქმნის; პაროდირება, სადაც, ძირითადად, ირონია მიმართულია არა ჭეშმარიტი ფასეულობებისადმი, არამედ ამ ფასეულობების დამცრობის, გაყალბების, თავდაპირველი სახის დაკარგვისა და დაკნინების გამოსახატავად. შევეცადეთ, ყველა ეს მახასიათებელი, პიესათა პარალელურად, დეტალურად განგვიხილა და გაგვეანალიზებინა პირველი თავის – „პოსტმოდერნიზმი და მსოფლიოს კლასიკოსები თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში“ დასკვნით ნაწილში.

ნაშრომის მეორე თავში „დრამატურგები ძალადობის წინააღმდეგ – ფსიქოლოგიურ-ფილოსოფიური ასპექტები“ ყურადღება გავამახვილეთ როგორც ძალადობის ფენომენზე, ასევე მათ გამომწვევ მიზეზებზე ფილოსოფოსთა და ფსიქოლოგთა კვლევებზე დაყრდნობით. დრამატურგები ააშკარავებენ

საზოგადოებაში არსებულ არაერთ სოციალურ-პოლიტიკურ თუ ზნეობრივ-მორალურ პრობლემას, რომლებსაც ძალადობის თემა აერთიანებს. თეატრმცოდნე მანანა გეგეჭკორი აღნიშნავს: „შეიძლება ითქვას, რომ პოსტსაბჭოთა ქართული დრამატურგია. რომელიც თავისუფალ, დამოუკიდებელ ქვეყანაში იდეოლოგიური ცენზურის ზეწოლის გარეშე ვითარდება, სამ უმთავრეს განშტოებად იყოფა – ისტორიული პიესა, ფსიქოლოგიური დრამა და მეტისმეტად მოძალებული აფსურდულ-ფანტასმაგორიული გროტესკი. ასეთი მხატვრული ხერხი არსებული რეალობისათვის თავის არიდების ერთ-ერთი საშუალებაა. ვფიქრობ, რომ დღევანდელ ქართულ დრამატურგიას ყველაზე მეტად აკლია სოციალურ-პოლიტიკური ჟღერადობის ნაწარმოებები“ (გეგეჭკორი, 2012: 219). ჩვენი აზრით, რა თქმა უნდა, თვალშისაცემია დრამატურგიის ის სამი განშტოება, რომლებიც მკვლევარმა გამოჰყო, მაგრამ არც სოციალურ-პოლიტიკური საკითხები დგას თანამედროვე დრამატურგთა ყურადღების მიღმა, რაც წარმოჩნდა კიდევ ჩვენ მიერ ჩატარებულ კვლევაში. ვფიქრობთ, კრიტიკოსის ეს მოსაზრება იმან განაპირობა, რომ ქართულ სცენაზე რეჟისორები ძირითადად მის მიერ ხსენებული სამი კატეგორიის პიესებს დგამენ. რეჟისორთა ყურადღების მიღმა კი რჩება ქართველ დრამატურგთა ის ნაწარმოებები, რომლებშიც უაღრესად მწვავედ დგას სოციალური პრობლემები და წარმოჩენელია ადამიანთა ამორალურობა, უზნეობა, სისასტიკე, სისუსტე, უმწეობა და დაბნეულობა. თუ რატომ დგამენ ნაკლებად ქართველი რეჟისორები ასეთი ხასიათის თანამედროვე პიესებს, ეს უკვე სხვა კვლევის საგანია. ფაქტი ერთია, სოციალურ-პოლიტიკური ჟღერადობის დრამატურგიული ნაწარმოებები უმთავრესად სცენის მიღმა რჩება.

საბოლოოდ უნდა აღინიშნოს, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული დრამატურგია ეტაპობრივად მიჰყვება თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ პროცესებს და თუ იმ ხსენებულ თვალსაზრისსაც გავითვალისწინებთ, რომ მსოფლიო ლიტერატურაში შეინიშნება ტენდენცია კრიტიკული რეალიზმისაკენ მიბრუნებისა, გვეძლევა იმის თქმის შესაძლებლობაც, რომ ქართული დრამატურგია, ამ მხრივ, ეხმიანება დასავლური მხატვრული აზროვნების განვითარების ეტაპებს, რადგანაც

კრიტიკული რეალიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები საკმაოდ მკვეთრად გამოვლინდა თანამედროვე ქართულ პიესებშიც.

ბიბლიოგრაფია

- 1) აბულაძე ნ., მეფე ლირი მორიგი თავშესაფრის მოლოდინში..., „თავისუფალი თეატრალური პროექტები“, თბ., 2015-2016.
- 2) ადლერი ა., როგორ გავიგოთ ადამიანის ბუნება, თბ., „პეგა“, 2014.
- 3) არისტოფანე, კომედიები, თბ., „ლოგოს პრესი“, 2011.
- 4) ახალი აღთქმა, თბ., „ალილო“, 2005.
- 5) ბათიაშვილი გ., რომა და ჯულია, თბ., „თეატრი და ცხოვრება“, 2014, N3.
- 6) ბაქანიძე ნ., მეფისტოფელის ტრაგედია, თბ., ჟურნ. „ჩვენი მწერლობა“, 2012, N12.
- 7) ბადათურია ო., მეფე ლირი თავშესაფარში, ოთარ ბადათურია, თბ., 2013.
- 8) ბერძენიშვილი ლ., შენი შექსპირი, თბ., ჟურნ. „ჩემი სამყარო“, 2016, N13.
- 9) ბლოკი ა., შექსპირის „მეფე ლირი“, თბ., ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, N3.
- 10) ბრეგაძე კ., გოეთე და ქრისტიანული რელიგია, თბ., ჟურნ. „გელათის მეცნიერებათა აკადემიის ჟურნალი“, 2008, N8-12.
- 11) ბუაჩიძე თ., თანამედროვე დასავლური ფილოსოფიის სათავეებთან, „მერიდიანი“, თბ., 2013.
- 12) ბუღაძე ლ., ლისისტრატე, თანამედროვე ქართული დრამატურგია, „არტანუჯი“, თბ., 2015.
- 13) ბუღაძე ლ., ნუგზარი და მეფისტოფელი, ვიდრე მთავარ გმირს ეძინა, „სიესტა“, თბ., 2006.
- 14) გაბუნია დ., რამდენიმე დამამბიმბელი გარემოება, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 15) გაგნიძე ნ., გოეთეს რეცეფცია ნიცმეს შემოქმედებაში, ქუთ., „აკ. წერეთლის სახელმწ. უნ-ტის გამ-ბა და სტ.“, 2007.
- 16) გამსახურდია კ. დიდოსტატის მარჯვენა, თბ., „პალიტრა L“, 2013.

- 17) გამსახურდია კ., მკვდართან შეხვედრა, თბზულებანი, ტ. VI, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1980.
- 18) გამსახურდია კ., გოეტე, თბ., „ქართული წიგნი“, 1928.
- 19) გამსახურდია კ., გოეთე თუ მისტიკოსი, თბ., ჟურნ. „ილიონი“, 1922, N1.
- 20) გეგეჭკორი მ., პოსტსაბჭოთა დრამატურგია: აქცენტები ცენზურის გარეშე დარჩენილ სივრცეში, თბ., „ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი“, 2018.
- 21) გოეთე ი. ვ., ფაუსტი; თბ., „მერანი“, 1987.
- 22) გორდუზიანი რ., ბერძნული ლიტერატურა, ტ., I, თბ., „ლოგოსი“, 2002.
- 23) დეისაძე ე., ინტერვიუ გადაცემა „ვიზიტორში“ <https://fortuna.ge/fortuna-plus/show-archive/saidumlo-siroba-ghmertivitaa-yvelam-icis-rom-arsebobs-magram-wakitkhuli-aravis-ar-agvs-erekle-deisadze?fbclid=IwAR29-pnTpt7U11OF-XOxNlzSZIa9FsX3KhWVCEUrifcb3kPlvFWmZ1QRfos>
- 24) ვაჟა-ფშაველა, ბახტრიონი, პოემები, „ნაკადული“, თბ., 1990.
- 25) თავართქილაძე ე., ბავშვზე ძალადობის ძირითადი საკითხები, თბ., 2011.
- 26) იაკობაშვილი თ., აფხაზეთი: პოლიტიკა თუ პოპულიზმი; თბილისი, 2008.
- 27) ინფორმაციის თავისუფლების განვითარების ინსტიტუტი, აბორტების სტატისტიკა საქართველოში 2004-2014, <https://idfi.ge/ge/statistics-of-abortion-2004-2014>;
- 28) ირემაძე თ., ფრიდრიხ ნიცშე, „ნეკერი“, თბ., 2006.
- 29) კაკულია ს., ხიდზე წვიმს ან ცრის, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 30) კალანდია ა., 31446 „გამქრალი“ გოგონა, <https://storybuilder.jumpstart.ge/ka/31-446-gamqrali-gogona>;
- 31) კაპანელი კ., ჰამლეტი და ფაუსტი, თბ., ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1927.
- 32) კახიანი თ., ახალი ქართული პიესა, თბ., „თეატრი და ცხოვრება“, 2017, N2.
- 33) კიკვიძე ზ., პოსტმოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურული დისკურსი, ქუთ., „აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2011.

- 34) კირბი ა., პოსტმოდერნიზმის სიკვდილი და შემდგომი ამბები, თბ., ჟურნ. „ჩვენი მწერლობა“, 2013, N5.
- 35) კლდიაშვილი რ., ზარატუსტრას ჟამი, თბ., 2004.
- 36) ლომბროზო ჩ., დამნაშავე ქალები და მეძავეები, თბ., „პეგა“, 2014.
- 37) ლორთქიფანიძე ნ., თავსაფრიანი დედაკაცი, თხზულებანი ოთხ ტომად, ტ. III, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1977.
- 38) მამარდაშვილი მ., ლექციები ანტიკურ ფილოსოფიაში. „ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი“, 2013.
- 39) მამარდაშვილი მ., ცნობიერების ტიპოლოგია, „ქართული ბიოგრაფიული ლექსიკონი“, 2011.
- 40) მანიჟაშვილი ი., თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ძირითადი ტენდენციები, თბ., „მნათობი“, 2000, N 11-12.
- 41) მეგრელიშვილი გ., როგორ გავაკეთოთ ბიჭი, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 42) მოსულიშვილი მ., ჩემო მეჟოლია..., 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 33) მოსულიშვილი მ., ლისისტრატე კალიპიგოსი ანუ ჯარის დამშლელი მშვენიერი უკანალით, თბ., ჟურნ. „ლიტერატურული პალიტრა“, 2011, N4.
- 44) მუმლაძე დ., ქუთათელაძე თ., ქართული დრამატურგიის ისტორია, ტ. I, თბ., „კენტავრი“, 2014.
- 45) ნიცშე ფ., ესე იტყოდა ზარატუსტრა, თბ., „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, 1993.
- 46) პაპასქირი ზ., როგორ გადაარჩინა ქართველი პროფესორი რაულ ხაჯიმბამ, თბილისი, 2011.
- 47) პაპასქირი ზ., აფხაზეთი საქართველოა; თბილისი, 1998.
- 48) პაპიაშვილი ზ., შვიდი სიზმარი, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.

- 49) პაჭკორია ი., ჰამლეტი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი, თბ., „უნივერსალი“, 2018.
- 50) პონდოევი გ., მეფე ლირი, თბ., ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, N12.
- 51) რატიანი ი., ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2015.
- 52) ტაველიძე ი., მაქსს უყვარს მარია, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 53) ტურაშვილი დ., ჯამლეტ – გლ დანიის პრინცი, თანამედროვე ქართული დრამატურგია, თბ., „არტანუჯი“, 2015.
- 54) ტურაშვილი დ., დოდოს მოლოდინში, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 55) უსოვსკაია ე., პოსტმოდერნიზმი XX საუკუნის კულტურაში, თბ., ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2011, N1.
- 56) ქარუმიძე ზ., პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი, თბ., ჟურნ. „ლიტერატურა – ცხელი შოკოლადი“, 2009, N25.
- 57) ქეცბაია კ., პოსტმოდერნი და საზოგადოების თვითმკვლევლობა, თბ., „საქართველოს ფილოსოფიურ მეცნიერებათა აკადემია“, 2016, N20.
- 58) ყიასაშვილი ნ., შექსპირის სამყაროში, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1968.
- 59) შექსპირი უ., მეფე ლირი, თბ., „ლიტერა“, 2004.
- 60) შექსპირი უ., „თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად“, ტ. III, თბ., „ხელოვნება“, 1987.
- 61) შექსპირი უ., ჰამლეტი, ტ. I, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1986.
- 62) შექსპირი უ., რომეო და ჯულიეტა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტ. II, თბილისი, 1985.

- 63) ჩიღვინაძე ა., სიკვდილის დღის საჩუქარი, 9 პიესა VS ძალადობა, „საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო“, 2012.
- 64) ძნელაძე ს., პოსტმოდერნისტული ისტორია და ქართული რეცეფცია, თბ., „ლიტერატურული კვლევები“, 2014, N1.
- 65) ჭავჭავაძე ი., კაცია-ადამიანი?!, თხზულებანი, ტ. II, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1988.
- 66) ჭარხალაშვილი ზ., ფაუსტი და თანამედროვეობა; თბ., ჟურნ. „ცისკარი“, 1962, N6.
- 67) ჭელიძე მ., ფრიდრიხ ნიცშე და ქრისტიანობა; თბ., ჟურნ. „რელიგია“, 1993.
- 68) ჭილაია ა.; ჭილაია ს., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები; თბ., „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1984.
- 69) ჰამლეტი 400, თბ., 2004.
- 70) ჰასანი ი., პოსტმოდერნიზმიდან პოსტმოდერნამდე, თბ., ჟურნ. „განთიადი“, 2017, N9-10.