

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია (ინგლისური ფილოლოგია)

ელისო სუხიტაშვილი

თამაშის სიმბოლიკა 1950-60-იანი წლების ინგლისურენოვან დრამატურგიაში

ინგლისური ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,  
ასოცირებული პროფესორი დავით მაზიაშვილი

თბილისი

2023 წელი

## ანოტაცია

წინამდებარე ნაშრომში განხილულია ინგლისურენოვან დრამატურგიაში ოთხი დრამატურგის: სემუელ ბეკეტის, ჯონ ოსბორნის, ედუარდ ოლბისა და ჰაროლდ პინტერის 1950-60-იან წლებში დაწერილი პიესები („გოდოს მოლოდინში“, „თამაშის დასასრული“, „ყოველნი დაცემულნი“, ‘Look Back in Anger,’ ‘Under Plain Cover,’ „ზოოპარკის ამბავი“, „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ ‘A Delicate Balance,’ “დაბადების დღის წვეულება“, „კოლექცია“, „საყვარელი“). კვლევის მიზანი ამ პიესების ტექსტური ანალიზი, თამაშის სახეების გამოკვეთა და მათი ფუნქციის განსაზღვრაა.

ნაშრომში დარგის სპეციალისტთა თეორიულ ნაშრომებთან გავლებული პარალელების მეშვეობით, გაანალიზებულია ისეთი თამაშის სახეები, როგორცაა როლების თამაში, ენობრივი თამაშები, ავტორების თამაშები და ასე შემდეგ, რომელთაც სხვადასხვა ფუნქცია აქვთ პიესებში.

პირველ თავში გაერთიანებულია ორი ავტორი - ბეკეტი და ოსბორნი. ნაშრომის ამ ნაწილში ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია რამდენიმე თამაშზე: ლოდინზე, ავტორის თამაშზე გოდოს წინააღმდეგ, ტექსტებით თამაშზე, როლების თამაშზე. ლოდინის თამაში, რომელიც „გოდოს მოლოდინით“ იწყება, აერთიანებს სხვა რამდენიმე თამაშს, მათ შორის ბიბლიურ თამაშობებს. ეს თამაში კი მთავრდება „თამაშის დასასრულით“, რომელშიც გოდოს წინააღმდეგ თამაში, თითქოს წაგებული სახით გვევლინება.

ნაშრომის მეორე თავში განხილულია ედუარდ ოლბის პიესები. განხილულ პიესებში დიდი ადგილი უკავია „ბავშვურ თამაშებს“, ავტორის ტექსტებით თამაშსა და „დიდურ თამაშებს.“ „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟები ბავშვურები არიან, თუმცა ეს სიტუაცია თითქოს „დიდურ თამაშში“ იზრდება “დელიკატურ ბალანსში.”

პინტერის პიესები განხილულია მესამე თავში. „თვალახვეული დაჭერობანა“ ერთ-ერთი მთავარი თამაშია პინტერთან როლების თამაშთან ერთად. როლების თამაში აზრს აძლევს პერსონაჟების სხვა მხრივ მოსაწყენ ცხოვრებას.

დასკვნის სახით ნაშრომში გამოვლენილია მსგავსება-განსხვავებები ამ ავტორების პიესებს შორის და ძირითადი თამაშის სახეები.

## Abstract

This paper discusses the plays written in the 1950s and 1960s (Waiting for Godot, Endgame, All That Fall, Look Back in Anger, Under Plain Cover, The Zoo Story, Who's Afraid of Virginia Woolf? A Delicate Balance, The Birthday Party, The Collection, The Lover) by four playwrights in English-language drama: Samuel Beckett, John Osborne, Edward Albee and Harold Pinter. The purpose of the research is to analyze the text of these plays, outline the types of games and determine their function.

Through parallels with the theoretical works of specialists in the field, the paper analyzes the types of games such as a game of roles, language games, author games and so on, which have different functions in the plays.

The first chapter combines two authors - Beckett and Osborne. In this part of the work, attention is mainly focused on several games: waiting, author's game against Godot, playing with texts, a game of roles. The waiting game, which begins with Waiting for Godot, combines several other games, including Bible games. This game ends with Endgame, in which the game against Godot seems to be lost.

The second chapter of the work discusses Edward Albee's plays. In the plays discussed, a large place is given to "childish games," playing with texts by the author, and "adult games." In Who's Afraid of Virginia Woolf? the characters are childish, although this situation seems to turn into "adult games" in a Delicate Balance.

Pinter's plays are discussed in chapter three. Blind man's buff is one of the main games along with a game of roles in Pinter's plays. The game of roles gives meaning to the characters' otherwise boring lives.

As a conclusion, the paper shows the similarities and differences between the plays of these authors and the main types of games.

## შინაარსი

შესავალი.....	1
თავი I. ბეკეტისა და ოსბორნის თამაში .....	9
1.1 თამაშის დასაწყისი - ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“ და “თამაშის დასასრული”.....	9
1.2 ოსბორნის თამაშის გაგრძელება .....	28
თავი II თამაშის სიმბოლიკა ედუარდ ოლბის პიესებში.....	49
2.1 „ბავშვური თამაშების“ სიმბოლური მოტივი პიესებში „ზოოპარკის ამბავი“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“.....	49
2.2 „დიდური თამაშები“ ოლბის „დელიკატურ ბალანსში“.....	81
თავი III პინტერის თამაში პიესებში „დაბადების დღის წვეულება,“ „კოლექცია“ და „საყვარელი.“.....	100
3.1 „თვალახვეული დაჭერობანას“ სიმბოლური დატვირთვა პიესაში „დაბადების დღის წვეულება“ .....	101
3.2 როლების თამაში „კოლექციასა“ და „საყვარელში“.....	131
დასკვნა.....	149
ბიბლიოგრაფია .....	152
დანართი.....	160

## შესავალი

თამაშს 1950-60-იანი წლების ინგლისურენოვან დრამატურგიაში საკმაოდ დიდი როლი აქვს. ეს წლები ის პერიოდია, როდესაც სამყაროს მეორე მსოფლიო ომისგან დატოვილი იარები ჯერ კიდევ არ გამოშუშებია და ბეკეტის (1906-1989), ოსბორნის (1929-1994), ოლბისა (1928-2016) და პინტერის (1930-2008) შემოქმედებაშიც ნაწილობრივ იგრძნობა ეს ტრაგედია. განსაკუთრებით ეს ბეკეტის შემოქმედებაში გვხვდება და შეიძლება ამის მიზეზი ისიც იყოს, რომ პინტერთან და ოლბისთან შედარებით მან ადრე დაიწყო წერა. თუმცა 1957 წელს გამოქვეყნებულ "თამაშის დასასრულში" განსაკუთრებით იგრძნობა კატასტროფის შემდგომი სიტუაცია. იმდენად უაზროა ადამიანების ყოფა, რომ ერთადერთი გზა, რაც მათ დარჩენიათ თამაშია. თამაში გახდა თითქოს ამ უაზრობის გასანეიტრალებელი საშუალება. შეიძლება ითქვას, თამაში ყველაფერია მათთვის. თამაში მათი ცხოვრებაა და ცხოვრებისათვის აზრის მიმცემი.

ჰერბერტ დე ლეი სტატიაში „თამაშის სახელწოდება: თამაშის თეორიის გამოყენება ლიტერატურაში“ ახსენებს სტივენ ბრამსს და მის „ბიბლიურ თამაშებს“ (De Ley 1988:33-35). ბრამსის წიგნი იმ კუთხითაა საინტერესო, რომ „თამაშს“ თითქოს სამყაროს ერთ-ერთ მთავარ ნაწილად წარმოგვიჩენს და მას ქვეყნიერების დასაბამშივე უპოვის ადგილს. ქვეყანაზე სიცოცხლის გაჩენის პირველივე დღიდანვე თამაში თითქოს ადამიანთა ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცევა. მნიშვნელოვანი ნაწილია თამაში დისერტაციაში განხილული დრამატურგების პიესების პერსონაჟთათვისაც. ამ დრამატურგების შემოქმედებაში თამაში იმდენად ფართო მასშტაბებს მოიცავს, რომ უბრალოდ შეუძლებელია მისი არ განხილვა და უკანა პლანზე გადაწევა. თამაში ზღვარს შლის რეალურ და ირეალურ სამყაროთა შორის. პერსონაჟები ირეალური სამყაროსკენ მიისწრაფვიან, გამონაკლისების გარდა მასში ცხოვრებას არჩევენ. მათთვის ირეალური სამყარო იქცევა რეალურ სამყაროდ. ირეალურ სამყაროში ცხოვრება იქცევა პერსონაჟების ყოველდღიურობად. ზოგიერთ შემთხვევაში პერსონაჟები ვერც კი გრძნობენ იმას, რომ არარეალურ სამყაროში ცხოვრობენ. ხოლო, თუკი ამას ხვდებიან, ზოგიერთ შემთხვევაში, ცდილობენ თავი დააღწიონ ირეალურობას, როგორც, ვთქვათ, ამას „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის,“ ან კიდევ „დელიკატური ბალანსის“ პერსონაჟები

ახერხებენ. ზოგიერთ შემთხვევებში კი პერსონაჟებს უბრალოდ ურჩევნიათ იცხოვრონ წარმოდგენებში, ანდა მათ მიერ გამოგონილ სამყაროში და გააგრძელონ თამაში. ირეალურ სამყაროში ცხოვრებასაც და მისგან თავის დაღწევასაც სწორედ თამაშების საშუალებით ახერხებენ პერსონაჟები.

თამაში ბეკეტთან, ოლბისთან, პინტერთან, თითქოს იქცევა პიესის თხრობის საშუალებად. ეს ავტორები თამაშებით ცდილობენ გადმოსცენ თავიანთი სათქმელი, თუმცა ეს რომ სწორედ თამაშის საშუალებით ხდება, ხანდახან რთულია ამოვიცნოთ. თითქოს პერსონაჟების ყოველი ქმედება თამაშია, ისევე როგორც ზოგიერთ შემთხვევებში თამაშად აღიქმება ის ენობრივი ფორმა, როგორცაც ამა თუ იმ ავტორს აქვს გადმოცემული ესა თუ ის ეპიზოდი. გარდა ამისა, ამ დრამატურგებთან მოიძებნება თამაშის სხვადასხვა სახეები, რომლებსაც სხვადასხვა ფუნქცია აქვთ და ეს თამაშები ოთხივე ავტორს აერთიანებს. თავიანთ პერსონაჟებს ავტორები მეტ-ნაკლებად ერთი და იმავე თამაშებს ათამაშებენ, ისევე როგორც თვით ეს ავტორებიც ებმებიან პერსონაჟებთან ერთად თამაშებში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი თამაში როლების თამაშია, რომლის წინამორბედადაც იტალიელი დრამატურგის - ლუიჯი პირანდელოს 1918 წლის ამავე სახელწოდების („როლების თამაში“) პიესა შეიძლება მივიჩნიოთ.

დისერტაციაში განხილულმა დრამატურგებმა სიცოცხლეშივე მოიპოვეს აღიარება და ორმა მათგანმა (ბეკეტმა და პინტერმა), სხვა ჯილდოებთან ერთად, ნობელის პრემიაც კი დაიმსახურეს 1969 და 2005 წლებში. პერიოდულად იდგმება ამ ავტორების პიესები და იწერება სამეცნიერო სტატიები, იმართება კონფერენციები და საზაფხულო სკოლები, რაც სწორედ ამ ავტორების პოპულარობასა და მნიშვნელობაზე მეტყველებს.

საქართველოში (და საზღვარგარეთაც) ამ ავტორებიდან, დანარჩენ ორთან შედარებით, ნაკლებად შესწავლილია ედუარდ ოლბი და ჯონ ოსბორნი. შედარებით მწირია მასალა ოსბორნის “Under Plain Cover”-ზე, ოლბის “A Delicate Balance”-ზე. საქართველოში ნათარგმნია ოლბის „ზოოპარკის ამბავი“ ასმათ გეშიძის მიერ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ ირაკლი ავალიანის მიერ. 2007 წელს დაიდგა „ზოოპარკის ამბავი“ „რა მოხდა სამხეცეში“ სათაურით თუმანიშვილის თეატრში მამუკა ტყემალაძის რეჟისორობით, რომელიც 2018 წელს ისევ გაცოცხლდა. ეს პიესა საქართველოს სხვა

ქალაქების თეატრების სცენებზე დაუდგამთ. 2022 წელს კი „რა მოხდა სამხეცეში“ დაიდგა ქუთაისის ერემია სვანიძის სახელობის დამოუკიდებელ თეატრში. რაც შეეხება ჯონ ოსბორნს, ნათარგმნია “Look Back in Anger” ინგა მაცაბერიძის მიერ. მინის თეატრის “Look Back in Anger” 2012 წელს დაიდგა რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე რევაზ შატაკიშვილის რეჟისორობით.

ბეკეტისა და პინტერის შემოქმედება, შეიძლება ითქვას, უფრო მეტადაა შესწავლილი როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც, რაც, ალბათ, იმან განაპირობა, რომ ორივე ავტორს მოპოვებული აქვს ნობელის პრემია. საქართველოში არსებობს ბეკეტის რამდენიმე პიესის თარგმანი. კერძოდ ნათარგმნია „გოდოს მოლოდინში“ ფრანგულიდან თამილა ცინცაძის მიერ, „თამაშის დასასრული“ ფრანგულიდან გიორგი ეკიზაშვილის მიერ. ინგლისურიდან გია ბერაძემ სხვა პიესებთან ერთად თარგმნა „ყოველნი დაცემულნი.“ ნათარგმნია ბეკეტის სხვა პიესებიც, რაც ამ ავტორის პოპულარობაზე მეტყველებს ჩვენს ქვეყანაში.

ბეკეტის პიესები სხვადასხვა დროს დადგმულია საქართველოს სხვადასხვა თეატრების სცენებზე. კერძოდ, „გოდოს მოლოდინში“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დაიდგა 2002 წელს რობერტ სტურუას რეჟისორობით, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის თეატრის სცენაზე კი დაიდგა 2011 წელს პაატა მილორავას რეჟისორობით. 2011 წელს „გოდოს მოლოდინში“ ასევე დაიდგა გიორგი აფხაზავას რეჟისორობით. რობერტ სტურუამ „თამაშის დასასრული“ 2020 წელს დადგა რუსთაველის თეატრში. 2022 წლის ნოემბერში „გოდოს მოლოდინის“ პრემიერა გაიმართა „თეატრში ათონელზე.“ 2022 წელს გიორგი აფხაზავას რეჟისორობით გაიმართა ბეკეტის „ბედნიერი დღეების“ ჩვენება თბილისის კამერული თეატრის სცენაზე. 2022 წლის დეკემბერში კი მარლენ ეგუტიას 85 წლის იუბილესადმი მიძღვნილ საღამოზე მარჯანიშვილის თეატრში წარმოადგინეს მოხეტიალე მთვარის თეატრის „კრეპის უკანასკნელი ფირის“ თოჯინური ვერსია. ეს ყველაფერი კი კიდევ ერთხელ მოწმობს ბეკეტის აქტუალურობაზე.

რაც შეეხება პინტერს, საქართველოში ნათარგმნია მისი რამდენიმე პიესა. მათ შორისაა „ღალატი“, „წარსული“, „დარაჯი“, „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“, „ოთახი“, „მთის ენა.“ „დარაჯი“ ნიკო ყიასაშვილმა თარგმნა და იგი 1975 წელს გამოიცა ჟურნალში

„საბჭოთა ხელოვნება.“ „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“ თარგმნა ზაზა ჭილაძემ. „ოთახი“ 2014 წელს თარგმნა ნინო ხუნდაძემ, 2015 წელს კი დიმიტრი უჩანეიშვილმა. „მთის ენა“ ინგლისურიდან თარგმნა გუგა მგელაძემ და 2020 წელს გამოიცა ჟურნალში „ახალი საუნჯე.“

პინტერის პიესების დადგმებიდან აღსანიშნავია „ღალატი“, რომელიც ახმეტელის თეატრში დაიდგა 1999 წელს დავით ანდლულაძის რეჟისორობით. ნანა ხატისკაცმა კი რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგა „კარისკაცი.“ გიორგი კავილაძის რეჟისორობით მარჯანიშვილის თეატრში 2016 წელს დაიდგა „საყვარელი.“ თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე კი დაიდგა „კოლექცია“ იგორ საბოს რეჟისორობით.

დისერტაციაში განხილული დრამატურგების შესახებ, როგორც აღვნიშნე, დიდი რაოდენობის თეორიული მასალა არსებობს - ძირითადად უცხოურ ენაზე, რომელშიც ეს ავტორები განხილულია სხვადასხვა კუთხით. კრიტიკოსები დაწვრილებით შეისწავლიან ამ ავტორების შემოქმედებას, მაგრამ მწირია კრიტიკული მასალა თამაშის კუთხით. ამ კუთხით თითოეული ავტორი - ბეკეტი, ოსბორნი, ოლბი და პინტერი სიღრმისეულად არავის შეუსწავლია. წინამდებარე ნაშრომის სიახლე სწორედ ამაში მდგომარეობს. ამ კუთხით არ არსებობს საფუძვლიანი მონოგრაფიული კვლევა, თუმცა არსებობს ცალკეული სტატიები, ან თეზისები, რომლებშიც მხოლოდ ნაწილობრივია საუბარი თამაშზე. ამასთანავე, ოთხივე დრამატურგი და შერჩეული პიესები ერთდროულად, ერთ ჭრილში არ განუხილავთ და ესეც კვლევის სიახლეს წარმოადგენს. ქართულ აკადემიურ სივრცეშიც დიდია ინტერესი ამ დრამატურგებზე. დისერტაციებიც კი არსებობს ბეკეტისა და პინტერის პიესებზე, თუმცა არც ესენი განიხილავენ ამ დრამატურგებს თამაშის კუთხით. ნაშრომში დასკვნები მიღებულია ამ ოთხი დრამატურგის პიესების ანალიზის, მათ შორის გავლებული პარალელებისა და შედარების საფუძველზე. კვლევის მეთოდოლოგია კომპარატივისტულია.

საკვლევად შერჩეულია განსახილველ თემასთან დაკავშირებული პიესები 1950-60-იანი წლებიდან. შედარებით მეტად აქტუალური თამაშის თემა სწორედ ამ პერიოდის პიესებშია. კვლევის მიზანი სწორედ ამ პერიოდის პიესების შესწავლა და იმის ჩვენებაა, თუ როგორაა გამოკვეთილი თამაშის ძირითადი სახეები ამ დრამატურგებთან.



ნაწარმოებების შედარების საფუძველზე გამოყოფილი თამაშის სახეებიც მეტ-ნაკლებად სიახლეს წარმოადგენს.

დისერტაციაში განხილული დრამატურგების გარშემო არსებული თეორიული თუ მეთოდოლოგიური კრიტიკულ-სამეცნიერო ლიტერატურა თუ სტატიები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დავყოთ:

*კრებულები:* კრებულებიდან აღსანიშნავია სტივენ კონორის მიერ გამოცემული კრიტიკული ესეების კრებული სემუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინსა“ და „თამაშის დასასრულის“ შესახებ. კრებულში შესული ესეებიდან კი აღსანიშნავია ჯეფრი ნილონის „სემუელ ბეკეტი და პოსტმოდერნისტული ენობრივი თამაშები, თამაში და „გოდოს მოლოდინში.“ ნილონი საუბრობს იმაზე, რომ გოდოს მოლოდინი ერთი დიდი მეტათამაშია, რომელთანაც ყველა დანარჩენი თამაშია დაკავშირებული. სწორედ კონორის ამ ნაშრომმა ითამაშა წინამდებარე კვლევაში მთავარი როლი თამაშების სახეთა ჩამოყალიბებაზე ბეკეტის პიესებში.

*თანამედროვე სტატიები:* სტატიებიდან აღსანიშნავია ანსარის „სიმბოლიზმი ჯონ ოსბორნის პიესაში “Look Back in Anger.“ ანსარის სტატია მნიშვნელოვანია იმ კუთხით, რომ ჯიმის სოციალურ მდგომარეობასთან ერთად განიხილავს ამ პიესის მთავარ - “ციყვისა და დათვის“ თამაშსაც. სწორედ მის მოსაზრებებზე დაყრდნობითაა განხილული ეს თამაში წინამდებარე კვლევაში.

ოლბის კვლევასთან მიმართებაში აღსანიშნავია შარლინ ტეილორის სტატია „მოწიფულობის ასაკი ახალ კართაგენში, ოლბის ზრდასრული ბავშვები.“ ტეილორი განიხილავს ბავშვურ თამაშებს „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში,“ პერსონაჟების მოუმწიფებლობის თემას და, ზოგადად, პიესას სიღრმისეულად აანალიზებს. ტეილორის ეს სტატია გახდა ერთ-ერთი საფუძველი ბავშვური თამაშების განხილვისას დისერტაციაში.

ქეროლ საიქსი სტატიაში „ოლბის პირუტყვული იგავები: „ზოოპარკის ამბავი“ და „დელიკატური ბალანსი,“ სიღრმისეულად განიხილავს სათაურში ხსენებულ ოლბის ორივე პიესას და აღნიშნავს, რომ მავნებლობა ერთგვარი სიყვარულის გამოხატულებაა. საიქსის ანალიზი მნიშვნელოვანია ზოგიერთი თამაშის გამოსაკვეთად „ზოოპარკის

ამბავში.“ „დელიკატური ბალანსის“ განხილვისასაც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საიქსის კრიტიკას თამაშების სიმბოლური დატვირთვის გამოსაკვეთად.

ოლბის კვლევისას ასევე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფიუ თისონის 2018 წელს გამოქვეყნებული “Edward Albee’s Sadomasochistic Ludonarratology in Who’s Afraid of Virginia Woolf?” იგი მართას მამას სამყაროს შემოქმედის სახედ წარმოგვიდგენს და სწორედ ამის და როუზ ზიმბარდოს სტატიის „სიმბოლიზმი და ბუნებრიობა ედუარდ ოლბის „ზოოპარკის ამბავში.“ საფუძველზეა წარმოდგენილი გოდოს წინააღმდეგ თამაში ოლბის პიესებში.

პინტერის კვლევისას აღსანიშნავია ბერნარდ დუკორის სტატია „ჰაროლდ პინტერის თეატრი,“ რომელიც მნიშვნელოვანია „ოთახის,“ “The Dumb Waiter”-ისა და „დაბადების დღის წვეულების“ განხილვისას პიესებში თამაშების გამოკვეთის კუთხით, განსაკუთრებით კი პინტერის გოდოს წინააღმდეგ თამაშის გამოსაკვეთად.

„კოლექციაში“ როლების თამაშის განხილვისას მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რიკი მორგანის სტატია „ემოციური მდგომარეობების მრავალფეროვნება პინტერის „კოლექციაში.“ პინტერის კვლევისას სხვა სტატიების ავტორებმაც არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს.

*მონოგრაფიები:* მონოგრაფიებიდან აღსანიშნავია მარტინ ესლინის “The Peopled Wound: The work of Harold Pinter,” რომელიც განიხილავს პინტერის თითქმის ყველა პიესას და ესლინის მოსაზრებებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დისერტაციაში „დაბადების დღის წვეულების“ განხილვისას გოდოს წინააღმდეგ პინტერის თამაშთან მიმართებაში.

*დისერტაციები:* ცალკეული სტატიების გარდა დისერტაციაში განხილული დრამატურგების კვლევაში თამაშის კუთხით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დისერტაციებსაც. ამიტომ ამ კუთხით შეიძლება გამოიყოს მერლინ სტროუმ ვაგნერის „თამაში მეოცე საუკუნის აბსურდისტულ დრამაში: დრამატული ტექნიკის კვლევა.“ ვაგნერი თავის ხედვას გვთავაზობს თამაშის კუთხით ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფზე,“ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინსა“ და „თამაშის დასასრულზე,“ ასევე პინტერის „კოლექციასა“ და „საყვარელზე.“ ბევრი იდეა, რომელიც წინამდებარე კვლევაშია

წარმოდგენილი სწორედ ვაგნერის ნაშრომს ეყრდნობა. იგი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა „გოდოს მოლოდინში“ და „კოლექციაში“ თამაშების გამოსაყოფად.

ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნისაგან. შესავალში საუბარია ზოგადად საკვლევ თემაზე, მიმოხილულია საკვლევ თემის გარშემო არსებული ძირითადი წყაროები, კრიტიკული ლიტერატურა.

ნაშრომის პირველი თავი შედგება ორი ქვეთავისგან. ამ თავში საუბარია ორ ავტორზე, სემუელ ბეკეტსა და ჯონ ოსბორნზე, რომლებმაც დანარჩენ ორთან შედარებით ცოტათი ადრე დაიწყო თავიანთი კარიერა. თამაშის კუთხით განხილულია მათი პიესები: „გოდოს მოლოდინში,“ „ყოველნი დაცემულნი,“ „თამაშის დასასრული,“ „Look Back in Anger“ და „Under Plain Cover.“ ნაშრომის ამ ნაწილში ძირითადად ყურადღება გამახვილებულია რამდენიმე თამაშზე: ლოდინზე, ავტორის თამაშზე გოდოს წინააღმდეგ, ტექსტებით თამაშზე, როლების თამაშზე. ლოდინის თამაში, რომელიც „გოდოს მოლოდინით“ იწყება, აერთიანებს სხვა რამდენიმე თამაშს, მათ შორის ბიბლიურ თამაშობებს. ეს თამაში კი მთავრდება „თამაშის დასასრულით,“ რომელშიც გოდოს წინააღმდეგ თამაში, თითქოს წაგებული სახით გვევლინება. ბეკეტი თამაშობს თავისი პიესების ტექსტებით. ერთ პიესაში დაწყებული თამაში მთავრდება მეორე პიესით. პირველ ქვეთავშია სწორედ მოქცეული ბეკეტის პიესები. მეორე ქვეთავში კი უკვე წარმოდგენილია ჯონ ოსბორნი, რომლის „Look Back in Anger“-ში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია „ციყვისა და დათვის“ თამაშს, რომელიც, ნაწილობრივ, როლების თამაშია. როლების თამაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია „Under Plain Cover“-შიც. ბეკეტთანაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია როლების თამაში. როლების ცვლილება გამოხატულია ტანსაცმლის ცვლილებით, გამოცვლით. ამ ავტორებს აერთიანებთ რამდენიმე თამაში, რომლებსაც ისინი თავიანთ პიესებში იყენებენ.

მეორე თავი შედგება ორი ქვეთავისგან. ამ თავში განხილულია ამავე პერიოდში ოკეანის გადაღმა მოღვაწე ედუარდ ოლბის პიესები: „ზოოპარკის ამბავი,“ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ და „დელიკატური ბალანსი.“ განხილულ პიესებში დიდი ადგილი უკავია „ბავშვურ თამაშებს,“ ავტორის ტექსტებით თამაშსა და „დიდურ თამაშებს.“ „ვის

ემინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟები ბავშვურები არიან, თუმცა მათი თამაშები თითქოს „დიდურ თამაშებში“ გადადის „დელიკატურ ბალანსში.“ პირველ ქვეთავში განხილულია „ზოოპარკის ამბავი“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ „ზოოპარკის ამბავი“ ლოგიკურადაა გადაჯაჭვული „ვის ემინია ვირჯინია ვულფთან“ და, თითქოს, ზოოპარკში მომხდარი ამბავი გრძელდება „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში.“ ეს ორი პიესა ერთ მთლიანობად შეიძლება მოვიაზროთ. მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ასოციაციურად ამბების გახსენებას. „ზოოპარკის ამბის“ წაკითხვისას მკითხველს უნებურად ახსენდება ვირჯინია ვულფის „მისის დელოვეი.“ საინტერესოა ისიც, რომ ოლბის პიესის სათაურშიც სწორედ ვირჯინია ვულფის სახელი და გვარი ფიგურირებს. მეორე ქვეთავში განხილულია ოლბის „დელიკატური ბალანსი.“ სხვა თამაშებთან ერთად, ამ პიესაშიც ვხვდებით როლების თამაშს.

მესამე თავიც შედგება ორი ქვეთავისგან. ამ თავში განხილულია ჰაროლდ პინტერის პიესები: „ოთახი,“ „The Dumb Waiter,“ „დაბადების დღის წვეულება,“ „კოლექცია,“ და „საყვარელი.“ პირველი ორი პიესა განხილულია „დაბადების დღის წვეულებასთან“ კონტექსტში ვინაიდან და რადგანაც სამივე პიესა თითქოს ერთი მთლიანობაა და ავტორი თამაშობს თავისი პიესების ტექსტებით. სწორედ ეს სამი პიესა ერთიანდება ერთ ქვეთავში, რომელშიც „თვალახვეული დაჭერობანა“ ერთ-ერთი მთავარი თამაშია. მართალია, ეს თამაში „დაბადების დღის წვეულებაში“ გვხვდება, მაგრამ დანარჩენ ორ პიესაშიც („ოთახი,“ „The Dumb Waiter“) მოიძებნება ამ თამაშის გამოძახილი. „კოლექცია“ და „საყვარელი“ მოქცეულია მეორე ქვეთავში და განხილულია როლების თამაშის კუთხით, რადგან სწორედ ეს თამაშია ამ პიესების მამოძრავებელი ძალა. როლების ცვლილება წარმართავს სიუჟეტს სხვა თამაშებთან ერთად. განხილული პიესების პერსონაჟები არიან ჩვეულებრივი ადამიანები, თავიანთი ყოველდღიური პრობლემებითა და რუტინული საქმეებით. მკითხველმა შეიძლება ადვილად გააიგივოს თავი ამა თუ იმ პერსონაჟთან.

დასკვნაში შეჯამებულია დისერტაციის მთავარი დასკვნები.

## თავი I

### ბეკეტისა და ოსბორნის თამაში

#### 1.1 თამაშის დასაწყისი - ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“ და „თამაშის დასასრული“

„გოდოს მოლოდინში“ ის პიესაა, რომელმაც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დიდი გავლენა იქონია დრამატურგიისა და თეატრის განვითარებაზე და განსაზღვრა მისი შემდგომი ნაბიჯები. ბეკეტის პიესები გვიხატავენ ადამიანის სულიერ კრიზისს სამყაროში. მისი პიესების პერსონაჟები მარტონი, ან განმარტოებულები არიან. მათი ყოფა თითქოს იმედია, მაგრამ, ამავე დროს, უიმედოა. თვით გოდომაც (თუკი გოდოში უფალს ვიგულისხმებთ) კი მიატოვა ისინი. ბეკეტს როდესაც ჰკითხეს თუ ვის ვიგულისხმობდა გოდოში, მან უთხრა: If by Godot I had meant God I would (have) said God, and not Godot. This seemed to disappoint him greatly <sup>1</sup>(Knowlson 1996:372). თუმცა, ბევრი რამ მიგვანიშნებს პიესაში იმაზე, რომ სწორედ ლოგიკური იქნება გოდოში უფალი ვიგულისხმობთ. ტექსტის ინტერპრეტაციის სწორედ ეს ვერსიაა გამოყენებული დისერტაციაში სხვადასხვა პიესის (არა მხოლოდ ბეკეტის პიესების) განხილვისას და გოდოში ნაგულისხმებია უფალი. სამყაროში, რომელშიც ნიცშესთვის, ისევე როგორც ბეკეტისთვის, „ღმერთი მოკვდა,“ ყველაფერი აბსურდულია. ერთადერთი რამ, რაც პერსონაჟებს დარჩენიათ, ცხოვრების ბოლომდე „გათრევაა.“

ბეკეტი „გოდოს მოლოდინში“ იყენებს სხვადასხვა თამაშებს, რათა პერსონაჟების ცხოვრებას რაღაც აზრი მაინც მიეცეს. ყველაზე მთავარი თამაში, რომელსაც პერსონაჟები თამაშობენ, ლოდინია. რიჩარდ სჩეჩერი სვამს კითხვას, თუ რატომ თამაშობენ ესტრაგონი და ვლადიმირი და თვითონვე პასუხობს, რომ თამაშის მიზეზი ლოდინის გრძნობის მიყუჩებაა. „One may say that "waiting" is the larger context within which "passing time" by playing games is a sub-system, protecting them from the sense that they are waiting“ <sup>2</sup>(Wagner 1971:57). ბეკეტის ლოდინი შეიძლება დავყოთ რამდენიმე ქვე-

<sup>1</sup> გოდოში თუკი ვიგულისხმებდი ღმერთს, მაშინ პირდაპირ ღმერთს ვიტყოდი და არა გოდოს.“ „ეს მას დიდად გაანაწყენებდა“

(ამ და ყველა მომდევნო ციტირების თარგმანი ეკუთვნის ე. სუხიტაშვილს)

<sup>2</sup> ვიღაცამ შეიძლება თქვას, რომ „ლოდინი“ არის უფრო დიდი კონტექსტი, რომელშიც თამაშებით „დროის გაყვანა“ არის ქვესისტემა, რომელიც იცავს მათ ლოდინის გრძნობისგან.

თამაშად, რათა ეს მთავარი „ლოდინის თამაში“ შედგეს. ქვე-თამაშებად შეგვიძლია მოვიაზროთ: 1) ამბების გახსენება 2) ენობრივი თამაშები 3) „გარედან“ სხვა პერსონაჟების შემოსვლა 4) ერთმანეთის მიბაძვა 5) როლების თამაში და 6) ავტორის თამაში. ავტორის მთავარი თამაში გოდოს წინააღმდეგაა მიმართული. ბეკეტი სწორედ პერსონაჟების პირით თამაშობს გოდოს წინააღმდეგ. გოდოს წინააღმდეგ თამაში გაერთიანებულია ზემოთ ჩამოთვლილ თამაშებში. ჯეფრი ნილონის აზრით, პერსონაჟები როცა სხვა პატარ-პატარა თამაშებს ამოწურავენ, ყოველთვის უბრუნდებიან გოდოს მოლოდინის თემას (Connor 1992:46), რაც ამართლებს ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას, რომ მთავარი თამაში პიესაში სწორედ გოდოს მოლოდინია. მათი მოლოდინი კი დაუსრულებელია და, შესაბამისად, პერსონაჟებიც მუდმივად თამაშობენ. პიესაში ერთ მხარეს თამაშობენ მთავარი პერსონაჟები - ესტრაგონი და ვლადიმირი, მეორე მხარეს - გოდო, მესამე მხარეს მოთამაშენი „გარედან მოსული“ სხვა პერსონაჟები არიან, მეოთხე მოთამაშე თვითონ ავტორია. გოდოს მოლოდინი სცდება პიესის საზღვრებს და მაყურებელიც პერსონაჟებთან ერთად ერთვება გოდოს მოლოდინის თამაშში, რომელიც თითქოს წრეზე ტრიალებს და დასასრული არ აქვს. მაყურებელი რომ მოლოდინის თამაშში ერთვება ამაზე საუბრობს ვაგნერიც (Wagner 1971:69). პიესის სიუჟეტი თითქოს ინაცვლებს რეალურ სამყაროში, რომელშიც, პიესის მსგავსად, გოდოს მოლოდინია. თითოეული ადამიანიც თითქოს რაღაცა ახლის, ცვლილების მოლოდინშია. მუდმივად მოლოდინშია რაღაცის. ცხოვრება კი, როგორც პატარ-პატარა „თამაშებისგან“ შემდგარი ერთი პიესა, თითქოს ისეთივე მოლოდინის მომენტში მთავრდება, როგორი მოლოდინის მომენტშიც ბეკეტის ეს პიესა. მეხუთე, მაგრამ პასიურ მოთამაშეებად შეგვიძლია სწორედ მკითხველი (მაყურებელი) მოვიაზროთ. ეს თამაში უპირობოდ გოდოს გამარჯვებით უნდა დამთავრდეს, რადგან სწორედ მასზეა დამოკიდებული მოვა, თუ არ მოვა. პიესის პერსონაჟებისგან განსხვავებით, გოდოს, ამ თამაშში, „უპირატესობები“ აქვს და ავტორისეული თამაშიც სწორედ ამ უპირატესობების მქონე პერსონაჟის წინააღმდეგაა მიმართული.

ამბების გახსენების თამაში ძირითდად ბიბლიასთან არის კავშირში. ამ თამაშში ესტრაგონი და ვლადიმირი ერთვებიან ჯვარცმული ავაზაკების გახსენებით:

VLADIMIR: One of the thieves was saved. It is a reasonable percentage. Gogo!

ESTRAGON: What?

VLADIMIR: Suppose we repented.

ESTRAGON: Repented what?

VLADIMIR: Oh ... [He reflects.] We wouldn't have to go into the details.

ESTRAGON: Our being born? <sup>3</sup>(Beckett 2006:12).

ამ ეპიზოდს ადამის შეცოდებასთან მივყავართ. ადამის შთამომავლები პასუხს არ ვაგებთ ამ ცოდვისთვის. არც ესტრაგონი და არც ვლადიმირი არ აგებენ პასუხს ამისთვის. ამ ქვეყნად გაჩენა გულისხმობს, რომ დაზიანებული ბუნებით ვიბადებით, თუმცა ეს ცოდვა არ არის და, შესაბამისად, ვერც მოვინანიებთ. თუმცა ადამიანს ბევრი ცოდვა აქვს, თავისი დაზიანებული ბუნების გამო ბევრ ცოდვას ჩადის. პიესის ზემოთ ნახსენებ ეპიზოდში თითქოს ესტრაგონს და ვლადიმირს დაბადების გარდა სხვა ცოდვა არ ჰქონდეთ. თითქოს ბეკეტი აქ საყვედურივით გამოთქვამს ღმერთის წინაშე ადამიანის ცოდვილობასთან დაკავშირებით. თუკი დაზიანებული ბუნებით დავიბადეთ ადამიანს სხვა ცოდვები რატომ ეთვლება ცოდვად? თითქოს ცდილობს ეს კითხვა დასვას ავტორმა. ეს კითხვა კი სწორედ პიესის მთავარი მოთამაშის - გოდოს წინააღმდეგ არის მიმართული.

შემდეგ კი პერსონაჟები იხსენებენ მახარებლებს:

VLADIMIR: But all four were there. And only one speaks of a thief being saved. Why believe him rather than the others?

ESTRAGON: Who believes him?

VLADIMIR: Everybody. It's the only version they know.

ESTRAGON: People are bloody ignorant apes. <sup>4</sup>(Beckett 2006:14) - პიესის ამ ეპიზოდში შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ესტრაგონი და ვლადიმირი უარყოფენ ზოგადად ადამიანის

---

<sup>3</sup> ვლადიმირი: ერთ-ერთი ავაზაკი გადარჩა. მაინც ჭკვიანური პროცენტულობაა. გოგო!  
ესტრაგონი: რა?  
ვლადიმირი: დავუშვით მოვინანიეთ.  
ესტრაგონი: რა მოვინანიეთ?  
ვლადიმირი: ოჰ...(დაფიქრდება). დეტალურად ახსნაც არ დაგვჭირდებოდა.  
ესტრაგონი: ჩვენი დაბადება?

ქრისტეს მიერ ცოდვებისგან გამოსხნას და ქრისტეს მიერ ადამიანის გადარჩენის უნარს. შესაბამისად ეწინააღმდეგებიან უფალს და გოდოს, რადგან გოდოში სწორედ უფალს მოვიაზრებთ. ბეკეტი ამბობდა: „მე მაინტერესებს ფორმა აზრისა, მაშინაც, როცა აზრი არ მწამს... ამ წინადადებას საოცარი ფორმა აქვს, აქ ფორმაა მთავარი“ (აბაიშვილი 1984:311). ბეკეტი შინაარსზე არაფერს ამბობს. ანუ თითქოს ამ საყოველთაოდ მიღებულ მოსაზრებას ერთი ავაზაკის გადარჩენის შესახებ კიდევ ერთხელ კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. ისევ და ისევ, ამ ეპიზოდში ბეკეტის თამაში მიმართულია გოდოს წინააღმდეგ. გარდა ამისა, პიესაში ბევრი ბიბლიური ალუზიაა, რომელიც ამყარებს გოდოს წინააღმდეგ ბეკეტის თამაშს.

ვაგნერიც გამოყოფს „გოდოს მოლოდინში“ თამაშებს და ერთ-ერთ თამაშად მიიჩნევს „ამბების თხრობას.“ მაგალითად კი მოჰყავს სახარებისეული ამბავი ორ ქურდზე, ამბავი ინგლისელზე საროსკიპოში და ვლადიმირის სიმღერა. თუმცა მათ განიხილავს არა ბიბლიური კუთხით. (Wagner 1971:58)

რაც შეეხება ენობრივ თამაშებს, ისინი პიესაში სხვადასხვა სახით გვხვდება. მათ ვიტგენშტეინი ჭადრაკის თამაშს ადარებს: A word is analogous to a chess piece, and utterances can be thought of as moves within the language games that make up the human social bond <sup>5</sup>(Connor 1992:44). გოგოსა და დიდის ლაპარაკი, ხშირად არანაირი აზრის მატარებელია, ულოგიკოა და ამ ულოგიკობაშია სწორედ ის შეფარული აზრი, რომ მთავარი, სიტყვები და მათი ლოგიკური თანმიმდევრობა კი არა, ერთად ყოფნაა. ენობრივი თამაშების ერთ-ერთი ფუნქცია სწორედ ესაა.

„გოდოს მოლოდინში“ ვხვდებით პოსტმოდერნულ ენობრივ თამაშს. როგორც ნილონი აღნიშნავს: „In postmodern language games, the goal of the game is to make moves

---

<sup>4</sup> „ვლადიმირი: მაგრამ ოთხივენი კი იქ იყვნენ და მხოლოდ ერთი საუბრობს გადარჩენილ ავაზაკზე. რაღა იმას დავუჯერო და დანარჩენებს არა?

ესტრაგონი: იმას ვინ უჯერებს?

ვლადიმირი: ყველა. ეს ერთადერთი ვერსიაა რაც მათ იცინან.

ესტრაგონი: ადამიანები უვიცები არიან.

<sup>5</sup> სიტყვა ჭადრაკის ფიგურის ანალოგიურია და გამოთქმები შეიძლება ენობრივ თამაშებში მოძრაობებად ჩავთვალოთ, რომლებიც ადამიანთა სოციალურ კავშირს ქმნიან.



which expand the limits of the game, constantly disrupting its margins” <sup>6</sup>(Connor 1992:47). ვლადიმირისა და ესტრაგონის თამაშები არ სცდება გოდოს და არ გადადის პერსონაჟებისთვის „მეტაფიზიკურ“ სამყაროში, თუ არ ჩავთვლით თვითონ გოდოს მეტაფიზიკურობას. ესტრაგონი და ვლადიმირი არც თვლიან, რომ გოდო მეტაფიზიკური არსებაა, აქამდე მათი გონება ვერ სწვდება. თუმცა საზღვრებიდან გადასული ენობრივი თამაშია ლაკის მონოლოგი, რომელიც გოდოს მოლოდინით არ შემოიფარგლება. თუკი „გოდოს მოლოდინში“ ესტრაგონისა და ვლადიმირის ლოდინი ახსნილია გოდოს მოსვლით, ლაკის მონოლოგი თითქოს ამ საზღვრებს სცდება, გოდოს სცდება. მასში ჩანს გოდოსადმი ირონიული დამოკიდებულება. „LUCKY: Given the existence as uttered forth in the public works of Puncher and Wattmann of a personal God quaquaquaquaqu with white beard quaquaquaqu outside time without extension who from the heights of divine apathia divine athambia divine aphasia loves us dearly with some exceptions for reasons unknown but time will tell“<sup>7</sup> (Beckett 2006:42).

გრეგ ტიგანი სტატიაში „პარალელები ქრისტესა და ლაკის შორის“ განმარტავს აპათიის, ათამბიის და აფაზიის მნიშვნელობას. აპათია, მისი აზრით, არის ყურადღების ნაკლებობა; აფაზია ლაპარაკის უუნარობა და ათამბია კი ათეიზმთანაა ახლოს, ან ღმერთის არარსებობის რწმენასთან. ქრისტემ გააცნობიერა აპათია, ათამბია და აფაზია სულიერად დაცლილი სამყაროსი, რომელიც ღვთისადმი ინტერესის, საუბრის და რწმენის ნაკლებობას განიცდიდა (Tigani 2016). გრეგ ტიგანისგან განსხვავებით, ვფიქრობ, რომ ლაკის ამ მონოლოგში ღმერთის გულგრილობა ჩანს ადამიანთადმი. მას არ შეუძლია მათთან საუბარი, რადგან არ შეუძლია მეტყველება, კომუნიკაცია. თუკი ლაკის ამბობს, რომ ღვთიური აფაზიის, ათამბიისა და აპათიის მწვერვალებიდან ვუყვარვართ უფალს ჩვენ, მაშინ გამოდის, რომ თვითონ იმყოფება ამ მწვერვალებზე ღმერთი. ამ ეპიზოდში ჩანს ბეკეტის ირონიული ტონი. თუ კი ღმერთი უყურადღებოა ადამიანთა მიმართ,

---

<sup>6</sup> პოსტმოდერნულ ენობრივ თამაშებში თამაშის მიზანია გაკეთება ისეთი სვლებისა, რომლებიც თამაშის საზღვრებს აფართოებენ, გამუდმებით შლიან მის ნაპირებს.

<sup>7</sup> ენიჭა არსებობა როგორადაც იგი წარმოდგენილია პანჩერისა და ვატმანის საზოგადოებრივ ნაშრომებში პიროვნულ ღმერთად კვაკვაკვაკვა თეთრი წვერით კვაკვაკვაკვა დროის გარე მყოფად ვისაც ღვთიური აპათიის ღვთიური ათამბიის ღვთიური აფაზიის მწვერვალებიდან ვუყვარვართ ჩვენ თუ ვინ არ უყვარს უცნობია მაგრამ დრო გვეტყვის.

თუკი მას არ შეუძლია კომუნიკაცია და ბიბლიის მცნებები გაუგებარია, მაშინ გაუგებარია ესტრაგონისა და ვლადიმირის ლოდინის არსი. პიესის მთავარი თამაში - გოდოს მოლოდინი აბსურდულ სახეს იღებს. შესაბამისად, ესტრაგონისა და ვლადიმირის ქმედებებიც არ არის გონივრული. მართალია, ესტრაგონსა და ვლადიმირს ბოლომდე მაინც სჯერათ, რომ გოდო მოვა და მათ ცხოვრებას შეცვლის, მაგრამ მკითხველი (თუ მაყურებელი) ხვდება, რომ მათი მოლოდინი მხოლოდ მოლოდინად რჩება. ლაკის მონოლოგშიც ბეკეტი ლიდერობს თამაშში და ამ მონოლოგსაც სწორედ გოდოს წინააღმდეგ წარმართავს.

ენობრივი თამაშის ერთ-ერთი მაგალითია ერთმანეთისთვის შეურაცხყოფის მიყენების ეპიზოდი, როდესაც პერსონაჟები ერთმანეთს შეურაცხყოფას აყენებენ: Moron! Vermin! Abortion! Morpion! Sewer-rat!<sup>8</sup> (Beckett 2006:73) და ასე შემდეგ. ასევე ესტრაგონის სიტყვები ვლადიმირის მიმართ: Naughty! ..... Gonococcus!<sup>9</sup>(Beckett 2006:70) და ასე შემდეგ. საინტერესო ენობრივი თამაშის მაგალითია ასევე waagerrim სიტყვის გამოყენება ვლადიმირის მიერ, რომელსაც შემდეგ განმარტავს: You want to get rid of him <sup>10</sup>(Beckett 2006:32). ამ ენობრივ თამაშებს განიხილავს ვაგნერიც (Wagner 1971:62-63). ამ თამაშებს, შეიძლება ითქვას, პიესაში პერსონაჟების ერთად ყოფნის ფუნქცია აქვს. მთავარია, რომ პერსონაჟები ერთად არიან და სიტყვებს უკვე მნიშვნელობა ეკარგება.

ენობრივი თამაშების კიდევ ერთი მაგალითია „შაბათის“ ეპიზოდი, როცა ესტრაგონი კითხულობს ამ საღამოს უნდა ელოდნენ თუ არა გოდოს.

VLADIMIR: He said Saturday. [Pause.] I think. (.....)

ESTRAGON: [Very insidious.] But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? [Pause.] Or Monday? [Pause.] Or Friday? (.....)

Or Thursday? <sup>11</sup>(Beckett 2006:16) - თითქოს კვირის დღეებით თამაშია ამ ეპიზოდში და კიდევ და კიდევ ხაზგასმა იმ ფაქტზე, რომ გოდო არ მოვა. ამით კი ბეკეტი შეიძლება

<sup>8</sup> იდიოტო! პარაზიტო! დღენაკლულო! რწყილო! კანალიზაციის ვირთხა!

<sup>9</sup> უწესო! გონოკოკო!

<sup>10</sup> waagerrim. შენ მისი მოშორება გინდა.

<sup>11</sup> ვლადიმირი: მან შაბათი თქვა. (პაუზა) მგონი.

ესტრაგონი: მაგრამ რომელი შაბათი? შაბათია? უფრო კვირა ხომ არ არის? ან ორშაბათი. ან პარასკევი. (.....)

სწორედ მეორედ მოსვლის ქრისტიანულ ხედვას აყენებდეს ექვქვემ, ან კიდევ აღდგომის აღდგომაც შაბათიდან კვირა დღეზე გარდამავალ დროს მოხდა, როცა ისევ ბნელოდა (იოანე 20:1). ამ თამაშშიც ბეკეტი იწევს წინა პლანზე გოდოს წინააღმდეგ თამაშში.

სხვა პერსონაჟების შემოსვლის თამაში „გოდოს მოლოდინში“ პოცოსა და ლაკის შემოსვლით იწყება. სხვა პერსონაჟების შემოსვლას რაღაცა ცვლილებებიც მოაქვს პიესაში. პოცო და ლაკი ახალი თამაშების წყარო ხდება პერსონაჟებისთვის დროის გასაყვანად. პოცოსა და ლაკის სტუმრობის დროს დრო სწრაფად გადის. ამ თამაშს ახსენებს ვაგნერიც (Wagner 1971:60). გარდა პოცოსა და ლაკისა, პიესაში, ორივე მოქმედებაში, შემოდის ბიჭი. ბიჭის შემოსვლას, გარდა ბიბლიური ალუზიისა და ბეკეტის მიერ გოდოს წინააღმდეგ მიმართული კიდევ ერთი სვლისა თამაშში, აკისრია ლოდინის გაგრძელების, ანუ პერსონაჟების მთავარი თამაშის გაგრძელების ფუნქცია.

BOY: (in a rush). Mr. Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow <sup>12</sup>(Beckett 2006:50).

ეს ეპიზოდი გვახსენებს სახარებას: „მაგრამ ის დღე და ის საათი არავინ იცის: არც ციურმა ანგელოზებმა, არამედ მხოლოდ მამამ.“(მათე 24:36). „გოდოს მოლოდინის“ ზემოთ ნახსენები ციტატა ისე შეიძლება გავიგოთ, რომ ბიჭი პერსონაჟებს აკავებს არ წავიდნენ და დაელოდნონ გოდოს. ასეთი „ხვალ“ კი არასდროს მოდის პიესაში. არავინ იცის ეს „ხვალ“ როდის დადგება. თამაშის ეს სვლა, შეიძლება ითქვას, უკვე გოდოს სვლაა. გოდო გზავნის ბიჭს შეიძლება იმისთვის, რომ იგი არ დაივიწყონ და მუდმივად ლოდინის პროცესში იყვნენ. მისი არ დაივიწყება კი ამ პერსონაჟის - გოდოს გამარჯვებაზე შეიძლება მეტყველებდეს. საინტერესოა ბიჭის შემოსვლის ეპიზოდი იმ კუთხით, რომ თუკი ვამბობთ, რომ ღმერთი კომუნიკაციას ვერ ამყარებს ადამიანებთან, მაშინ როგორ დააბარა ბიჭს, რომ ესტრაგონისა და ვლადიმირისთვის გადაეცა, თუ როდის მოვიდოდა?

„გოდოს მოლოდინის“ სტურუას დადგმაში ბიჭი თეთრებში გამოწყობილი შემოდის და თავზე გვირგვინი ადგას, რაც თითქოს ჯვარცმისეულ ეკლის გვირგვინს გვაგონებს. იქნებ სწორედ ეს ჰქონდა ჩაფიქრებული რეჟისორს? თამარ ბოკუჩავა

---

ან ხუთშაბათი?

<sup>12</sup> ბიჭი: (აჩქარებით) მისტერ გოდომ მითხრა, რომ გადმომეცა თქვენთვის, რომ ის არ მოვა ამ საღამოს, მაგრამ ხვალ დანამდვილებით მოვა.

სტატიაში „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“ ამბობს, რომ სტურუამ „გოდოს მოლოდინს“ გოდოს მარადიული თანაყოლა დაურთო თან პოცოს სახით. შემდეგ კი, თითქოს სასხვათაშორისოდ, ამბობს: „იქნებ ბიჭი იყო გოდო?“ (ბოკურავა 2002:16).

ერთმანეთისადმი მიბაძვის თამაშის მაგალითია პოცოსა და ლაქის მიბაძვის ეპიზოდი. პოცოსა და ლაქის მიბაძვა, ერთის მხრივ, ესტრაგონსა და ვლადიმირს დროის გაყვანაში ეხმარება, მეორეს მხრივ კი მათ სხვა როლში გადასვლას გულისხმობს. პოცოსა და ლაქის როლში გადასვლა კი თითქოს იმის მანიშნებელია, რომ პოცოც და ლაქიც ისეთივე ადამიანები არიან, როგორც ესტრაგონი და ვლადიმირი და ისინიც მოლოდინის რეჟიმში იმყოფებიან, თუმცა ეს გაუცნობიერებლად შეიძლება ხდებოდეს.

VLADIMIR: We could play at Pozzo and Lucky.

ESTRAGON: Never heard of it.

VLADIMIR: I'll do Lucky, you do Pozzo. (He imitates Lucky sagging under the weight of his baggage. Estragon looks at him with stupefaction.) Go on <sup>13</sup>(Beckett 2006:70) პოცოსა და ლაქის მიბაძვის თამაშს ახსენებს ვაგნერიც (Wagner 1971:68)

„გოდოს მოლოდინში,“ როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, თამაშის კიდევ ერთი სახეა როლების თამაში. როლების ცვლილების ქვე-თამაში, რომელიც ტანსაცმლის ცვლილებით გამოიხატება პიესაში თავიდანვე იწყება, როდესაც ესტრაგონი ფეხსაცმლის გახდას ცდილობს. იგი ამას პიესის განმავლობაში კიდევ ცდილობს და როგორც იქნება გაიხდის. დადებს მათ სცენის ნაპირზე და ამბობს: „Another will come, just as ... as ... as me, but with smaller feet, and they'll make him happy.“ <sup>14</sup>(Beckett 2006:51)

ამ ეპიზოდში თითქოს ესტრაგონი ცდილობს თავისი როლიდან გამოსვლას. ფეხსაცმლის გახდა სწორედ ამას შეიძლება დავუკავშიროთ. სამაგიეროდ სხვა ფეხსაცმელებს პოულობს:

---

<sup>13</sup> ვლადიმირი: პოცო და ლაქი შეიძლებოდა გვეთამაშა.

ესტრაგონი: არასოდეს მსმენია ამ თამაშზე.

ვლადიმირი: მე ლაქის გავაჯავრებ, შენ პოცოს. (აჯავრებს ლაქის რომელსაც თავისი ბარგი ზნიქავს.

ესტრაგონი გაოცებული უყურებს.) მიდი.

<sup>14</sup> ვიღაცა სხვა მოვა, ჩემნაირი, მაგრამ უფრო პატარა ფეხებით, და ესენი მას გააბედნიერებს.

VLADIMIR: It's elementary. Someone came and took yours and left you his <sup>15</sup>(Beckett 2006:65).

სხვა ფეხსაცმლების პოვნა კი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ იმ სხვა ადამიანის როლს ირგებს ესტრაგონი, ხოლო ესტრაგონის ფეხსაცმლები ვინც ჩაიცვა, ის ესტრაგონის როლს ირგებს. ახალი ფეხსაცმლით, ანუ, შეიძლება ითქვას, უკვე სხვა ვიღაცის როლში მყოფი ესტრაგონი ისევ გოდოს ლოდინს იწყებს, რაც სწორედ იმის მანიშნებელი უნდა იყოს, რომ არა მხოლოდ ესტრაგონი და ვლადიმირი ელოდებიან გოდოს, არამედ სხვა ადამიანებიც. ლოდინის თამაშში სხვა ადამიანებიც ერთვებიან. ფეხსაცმლის ჩაცმის თამაშს ვაგნერიც ახსენებს (Wagner 1971:59). თუმცა იგი ამას მოიაზრებს „ფიზიკურ რიტუალად.“ „ფიზიკური რიტუალის“ სხვა მაგალითებად კი მოჰყავს ესტრაგონისა და ვლადიმირის საუბარი ჩამოხჩობაზე და მათი ჭამის ეპიზოდი. თუმცა, ფეხსაცმლის ჩაცმის ეპიზოდი, როგორც აღვნიშნეთ, როლების თამაშს უფრო ემსგავსება.

ასევე როლების ცვლილების ფუნქცია აქვს ქუდსაც.

VLADIMIR: [To POZZO.] Tell him to think.

POZZO: Give him his hat.

VLADIMIR: His hat?

POZZO: He can't think without his hat. <sup>16</sup>(Beckett 2006:41)

ლაკის ქუდის გარეშე არ შეუძლია ფიქრი, ლაპარაკი. ქუდი თითქოს იდენტობის განმასახიერებელია, ისევე როგორც ეს ფეხსაცმელზე შეიძლება ითქვას. ლაკის მონოლოგის დროს ქუდი აფარია და მისი მოხდისას კი წყვეტს საუბარს.

ქუდების გაცვლის ეპიზოდიც ერთმანეთის როლების ცვლილებად შეიძლება აღვიქვათ. ვლადიმირი ლაკის ქუდს პოულობს, თავისას კი ესტრაგონს აძლევს:

VLADIMIR: Hold that. [ESTRAGON takes Vladimir's hat. VLADIMIR adjusts Lucky' hat on his head, ESTRAGON puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to VLADIMIR. VLADIMIR takes Estragon's hat. ESTRAGON adjusts Vladimir's hat on his head.

---

<sup>15</sup> ვლადიმირი: ელემენტარულია. ვიღაცა მოვიდა, შენები აიღო და თავისი დაგიტოვა.

<sup>16</sup> ვლადიმირი: (პოცოს) უთხარი იფიქროს.

პოცო: მიეცი თავისი ქუდი.

ვლადიმირი: თავისი ქუდი?

პოცო: თავისი ქუდის გარეშე ფიქრი არ შეუძლია.

VLADIMIR puts on Estragon's hat in place of Lucky's which he hands to ESTRAGON. ESTRAGON takes Lucky's hat. VLADIMIR adjusts Estragon's hat on his head, ESTRAGON puts on Lucky's hat in place of Vladimir's which he hands to VLADIMIR <sup>17</sup>(Beckett 2006:69) და ასე შემდეგ.

როლების ცვლილებით, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ხაზი ესმება იმას, რომ ყველა ეს პერსონაჟი ელოდება გოდოს.

თავის ნაშრომში ვაგნერი თამაშის ერთ-ერთ სახედ გამოყოფს „პანტომიმას“ და მაგალითად მოჰყავს ვლადიმირის მიერ ქუდების გაცვლის ეპიზოდი (Wagner 1971:67). მაგრამ ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელ პიესებში როლების თამაშია უფრო მეტად აქტუალური და სწორედ ამიტომ ქუდების გაცვლაც როლების ცვლილებად უფრო უნდა მოვიაზროთ.

ის ტენდენციები, რომლებიც ბეკეტის(1906-1989), შეიძლება ითქვას, თანამედროვე დრამატურგების (ოსბორნის (1929-1994), ოლბის (1928-2016), პინტერის (1930-2008)) მოგვიანებით შექმნილ პიესებში შეიმჩნევა, კერძოდ კი „გარედან მოსული“ ადამიანების მიერ ცვლილებების შემოტანა პერსონაჟების ცხოვრებაში ჯერ კიდევ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ შეიმჩნევა. შეიძლება ბეკეტი სწორედ მათ წინამორბედად მივიჩნიოთ. ბეკეტთან „გარედან მოსულ“ პოცოს და ლაკის, ისევე როგორც გოდოს შიკრიკ ბიჭს, დიდად ცვლილებები ვერ მოაქვთ პერსონაჟების ცხოვრებაში, ისეთი ცვლილებები, როგორც, ვთქვათ, პინტერის „დაბადების დღის წვეულებაში“ მოაქვთ მაკკენსა და გოლდბერგს. თუმცა, გოდოს მოსვლა, პერსონაჟების მოლოდინით, მათ ცხოვრებას ძირფესვიანად შეცვლიდა. ცვლილება, რომელიც ამ „გარედან მოსულ“ პერსონაჟებს მოაქვთ, ლოდინის გაგრძელებაა.

ბეკეტის შემოქმედებაში ბიბლიური თამაშის ირგვლივ თამაშის სხვადასხვა მაგალითი გვხვდება პიესაში “ყოველნი დაცემულნი.“ კერძოდ, ამ პიესაში ვხვდებით 1)

---

<sup>17</sup> ვლადიმირი: დაიჭირე. (ესტრაგონი იღებს ვლადიმირის ქუდს. ვლადიმირი ირგებს ლაკის ქუდს თავზე. ესტრაგონი იხურავს ვლადიმირის ქუდს თავისი ქუდის ნაცვლად, თავისას ვლადიმირს აძლევს. ვლადიმირი იღებს ესტრაგონის ქუდს. ესტრაგონი ირგებს ვლადიმირის ქუდს თავზე. ვლადიმირი იხურავს ესტრაგონის ქუდს ლაკის ქუდის ნაცვლად, ლაკის ქუდს ესტრაგონს აწვდის. ესტრაგონი იღებს ლაკის ქუდს. ვლადიმირი ირგებს ესტრაგონის ქუდს თავის თავზე, ესტრაგონი იხურავს ლაკის ქუდს ვლადიმირის ქუდის ნაცვლად, რომელსაც ვლადიმირს აძლევს.

ამბების თხრობის, გახსენების თამაშს, 2) „ბავშვის სიკვდილს,“ ახალ თამაშს, რომელიც ამ პიესაში შემოდის და 3) გოდოს წინააღმდეგ ავტორის თამაშს. ეს თამაშები ერთმანეთშია გაერთიანებული.

ამბების თხრობის, გახსენების თამაშს დროის გაყვანის ფუნქცია აქვს. მისტერ და მისის რუნები უშვილოები არიან და მათთვისაც თითქოს ცხოვრება დროის გაყვანად იქცა. ამბის თხრობის, გახსენების თამაშის ერთ-ერთი მაგალითია ექიმის ამბავი. ერთხელ მისის რუნი ექიმის ლექციას დაესწრო. ექიმმა მოყვა ისტორია პატარა გოგოსი, რომელსაც მკურნალობდა და რომელიც მოკვდა (Beckett 2006:197). როგორც ვხედავთ ამ თამაშში ერთიანდება მეორე თამაშიც - „ბავშვის სიკვდილი.“

მისტერ რუნი ერთ-ერთ ეპიზოდში ეუბნება მისის რუნს: Did you ever wish to kill a child? [Pause.] Nip some young doom in the bud. <sup>18</sup> (Beckett 2006:192). თითქოს, ეს სიტყვები გვაგონებს ექიმის მიერ მოთხრობილ ამბავს პატარა გოგოს სიკვდილის შესახებ.

ეს სიტყვები სიმბოლურია და უკავშირდება სახარებისეულ ეპიზოდს, როდესაც იესოსთან მიდიან მოწაფეები და ეკითხებიან თუ ვინ არის უფრო დიდი სასუფეველში. იესო კი ბავშვს უხმობს:

„უთხრა: „ჭემმარიტად გეუბნებით თქვენ; თუ არ მოიქცევით და არ იქნებით, როგორც ბავშვები, ვერ შეხვალთ ცათა სასუფეველში (მათე 18:3). შემდეგ თავში კი ამბობს: „გამოუშვით ბავშვები და ნუ აბრკოლებთ მათ ჩემთან მოსასვლელად, ვინაიდან მაგათნაირებისაა ცათა სასუფეველი“ (მათე 19:14). სახარების სიტყვებიდან გამომდინარე, ბავშვივით უცოდველი უნდა იყოს ადამიანი რომ სასუფეველში შევიდეს. მისტერ რუნის მოსაზრება კი გადახვევაა სახარებისეული ტექსტიდან, რადგან ბავშვი უნდა განადგურდეს. ეს კი ბეკეტის კიდევ ერთი სვლაა გოდოს წინააღმდეგ, რომელიც ბავშვის სიკვდილის თამაშთანაა გაერთიანებული.

პიესის ბოლოს, ამბების თხრობის თამაშში ერთვება პატარა ბიჭი ჯერი, რომელსაც მოაქვს სამწუხარო ინფორმაცია წყვილისთვის. კერძოდი კი ის, რომ მატარებლის დაგვიანების მიზეზი პატარა ბავშვის ლიანდაგებში ჩავარდნა ყოფილა. ბავშვი ნადგურდება, ბავშვი - სიმბოლო სიცოცხლის გაგრძელებისა და შთამომავლობისა.

<sup>18</sup> ოდესმე ბავშვის მოკვლა თუ მოგდომებია? (პაუნა). სასიკვდილოდ განწირული თავიდანვე უნდა განადგურდეს.

მისტერ რუნი, რომელსაც ბავშვების განადგურება სურს, პიესის ბოლოს, თითქოს იმ ბავშვის მკვლელად გვევლინება. ჯერის მოაქვს მისტერ და მისის რუნებთან ბურთის მსგავსი რაღაც, რაც მათ დაუვარდათ და შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ სწორედ იმ ბავშვის სათამაშო „ბურთია,“ რომელიც მისტერ რუნიმ გადააგდო. შემდეგ კი მისი ბურთი აიღო. შეიძლება ისიც ვიგულისხმოთ, რომ მისტერ და მისის რუნები ამ ეპიზოდში ბავშვურ პერსონაჟებად წარმოგვიდგებიან, ბავშვის სათამაშო დააქვთ და ამით ისინი დავაკავშიროთ ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფთან,“ რომლის პერსონაჟებიც ბავშვებად წარმოგვიდგებიან თავიანთი ბავშვური თამაშებით. მისტერ რუნის სიცილი ქადაგების სათაურის გაგონებისას, კერძოდ კი იმის გაგებისას, რომ ქადაგების თემა დაცემული ადამიანების აღმართვაა, იმაზე უნდა მიანიშნებდეს, რომ მისტერ რუნის მიერ გადაგდებული ბავშვი უფალმა არ აღმართა. რუნი ამით რწმუნდება ფსალმუნის სიტყვების სიცრუეში. აქ ბეკეტის კიდევ ერთი სვლაა გოდოს წინააღმდეგ და ეს თამაში გაერთიანებულია ბავშვის სიკვდილისა და ამბების თხრობის თამაშებთან.

„ყოველნი დაცემულნი“ მსვლელობისას მისტერ და მისის რუნების დიალოგებში აშკარაა ბიბლიის კრიტიკა. თუკი „გოდოს მოლოდინი“ ცოლ-ქმრული ურთიერთობების გარეშე მიმდინარეობს, „ყოველნი დაცემულნი“ უკვე ვხვდებით წყვილს. ბეკეტის „გოდოს მოლოდინზე“ ცოტა მოგვიანებით დაწერილ პიესებში თითქოს ნელ-ნელა შემოდის ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობები. „ყოველნი დაცემულნი“ სწორედ ცოლ-ქმარნი არიან მთავარი პერსონაჟები, მაგრამ მთავარი „თამაში“ მაინც ფართო მასშტაბებისაა და შემოქმედის წინააღმდეგ არის მიმართული. „ბედნიერ დღეებშიც“ ცოლ-ქმარი - ვინი და ვილი არიან პერსონაჟები. ცოლ-ქმარს შორის სადომაზოხისტური დამუკიდებულება ჩანს ოლბის პერსონაჟებთან, რომელიც, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შემოქმედის წინააღმდეგ არის მიმართული და პარალელი შეიძლება მოვძებნოთ მისტერ და მისის რუნებთან. ესენიც თავიანთი დამოკიდებულებით ეწინააღმდეგებიან შემოქმედს.

„ყოველნი დაცემულნი“ მთავარი პერსონაჟები მისტერ და მისის რუნები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უშვილო პერსონაჟები არიან. ამ პიესაში კი არ ხდება დაბადება. ამ კუთხით იგი ჰგავს როგორც ბეკეტის სხვა პიესებს - „გოდოს მოლოდინსა“ და „თამაშის



დასასრულს“ და ოლბის - „ზოოპარკის ამბავს“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის,“ ასევე პინტერისა და ოსბორნის პიესებს. „ყოველნი დაცემულნი“ ბავშვის სიკვდილი სიმბოლურად უკავშირდება ოლბის „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში“ წარმოსახვითი შვილის სიკვდილს პიესის ბოლოს, ასევე ოსბორნის „Look Back in Anger-ში“ ალისონის მუცლის მოშლას. მისტერ და მისის რუნების უშვილობა ბავშვის სიკვდილის თამაშის ერთ-ერთი გამოხმაურება შეიძლება იყოს ბეკეტის მხრიდან და გოდოს წინააღმდეგ თამაშის ერთ-ერთი ეტაპი.

„ყოველნი დაცემულნი“ პერსონაჟების უნაყოფობას სიმბოლურად უკავშირდება მისტერ და მისის რუნების დიალოგი ჯორჯენის გამრავლების შესახებ (Beckett 2006:198). მერი ბრაიდენი აღნიშნავს: Sexual activity has become impossible and in most part unlamented in Beckett's drama of the later 1950s and early 1960s. <sup>19</sup>(Barfield, Feldman and Tew 2009:172). ბეკეტის პიესებს ლაიტმოტივად გასდევს ფრაზა „ხსნა არ არის“ და ამიტომ სიცოცხლის გაგრძელებასაც აზრი არ აქვს.

„თამაშის დასასრულიც“ არანაკლებ მნიშვნელოვანი პიესაა თამაშის კუთხით. პიესის სათაური, რა თქმა უნდა, არ უნდა იყოს შემთხვევითი და იგი სწორედ თამაშსა და დასასრულზე მოგვითხრობს. ჰამის პირველი სიტყვებიც „Me to play“ <sup>20</sup>(Beckett 2006:97) სწორედ თამაშზე მიგვანიშნებს. როგორც ზოგიერთი მკვლევარიც მიიჩნევს, პიესის პერსონაჟები ჭადრაკის ფიგურები არიან. ჰამი მეფეა, კუ კი კლოვი, რომელსაც ნაკლებად აქვს ეტლის, ანდა, მხედრის თვისებები. თუმცა, ერთ-ერთ ეპიზოდში ჰამი ამბობს: 'My kingdom for a nightman.'<sup>21</sup>(Beckett 2006:108) აქ, ერთის მხრივ, შექსპირის „რიჩარდ მესამესთანაა“ ალუზია, ხოლო მეორეს მხრივ გვაგონებს knight man-ს, ანუ მხედარს. ამ ფრაზის თქმის შემდეგ ჰამი სასტვენს ჩაბერავს და კლოვი შემოდის. ამ ეპიზოდში კლოვის მხედრობაზე შეიძლება იყოს მინიშნება. ბეკეტსაც, თავის ცხოვრებაში, ხშირად ნახავდით კაფეში მჯდომარეს წარმოსახვით ჭადრაკს რომ თამაშობდა მაგიდაზე. პიესის სიუჟეტიდან გამომდინარე, ვხვდებით, რომ ყველაზე

<sup>19</sup> სექსუალური აქტივობა შეუძლებელი გახდა და უმეტესწილად არა სამწუხარო ბეკეტის 1950-იანი წლების ბოლო ხანებისა და ადრეული 1960-იანი წლების დრამაში.

<sup>20</sup> თამაში მინდა

<sup>21</sup> ჩემს სამეფოს ასენიზატორში ვაძლევ!

ძლიერი ფიგურა კლოვია და იგი არა კუს, ან მხედრის, არამედ ლაზიერის სიძლიერეს უფრო ამჟღავნებს. ნაგვის ურნაში მცხოვრები ნაგი და ნელი კი შეიძლება პაიკებს შევადაროთ, ისინი ყველაზე სუსტი „ფიგურები“ არიან სცენაზე. პიესის სათაურზე უკავშირდება ჭადრაკის ბოლო ნაწილს, როცა დაფაზე მხოლოდ რამდენიმე ფიგურაღაა შემორჩენილი. „Their continual repetitive actions, such as Clov’s using the ladder and looking out of the window or Hamm’s calling Clov, can be likened to the moves in a game of chess when one is approximating the end“<sup>22</sup>(Ozden 2016:307). ტრადიციული პიესებისგან განსხვავებით ბეკეტის პიესები არ მიჰყვება ფრეიტეგის პირამიდის პრინციპებს და არ აქვს „exposition, climax, denouement. “Beckett’s plays have a cyclical structure which might indeed be better described as a diminishing spiral.”<sup>23</sup>(Ozden 2016:305). პერსონაჟების მიერ მოქმედებების გამეორება სწორედ რომ ისევ და ისევ ჭადრაკს გვაგონებს.

Eastman გამოთქვამს საინტერესო მოსაზრებას ფიგურების ფერებთან დაკავშირებით: Hamm and Clov have "very red" faces; the faces of Nagg and Nell are "very white." Hamm sits in his armchair like a Red King, helpless, immobile, but central“<sup>24</sup> (Wagner 1971:85). კლოვი კი მართალია მოძრაობს, მაგრამ მისი მთავარი სამსახური მეფის მსახურებაა, მეფის, რომელსაც ყველა ფიგურა „ემსახურება“ ჭადრაკში. „თამაშის დასასრული“ რომ ჭადრაკს უკავშირდება ამტკიცებს ჯონ შიდის მოსაზრებაც: “Hamm is in a hopeless position and by the sacrifice of other pieces (two trapped pawns and a greatly restricted knight) can delay but not prevent checkmate.”<sup>25</sup>(Wagner 1971:80) პაიკებში ჯონ შიდი სწორედ ნაგს და ნელს უნდა გულისხმობდეს, მხედარში კი კლოვს (ე.ს.). თამაშის ბოლოს მეფე შამათდება და თამაშიც წაგებულია. მეფესთან ერთად კვდებიან სხვა ფიგურებიც. თუმცა სხვა ფიგურები მანამდეც გარდაცვლილებად შეიძლება მოვიაზროთ. მაგალითად, ერთ-ერთ ეპიზოდში კლოვი ნელს პულსს უსინჯავს და ჰამს

<sup>22</sup> მათი განუწყვეტელი ერთი და იგივე მოქმედებები, როგორცაა კლოვის მიერ კიბის გამოყენება და ფანჯრიდან გადახედვა, ან ჰამის კლოვისადმი ძახილი, შეიძლება შევადაროთ ჭადრაკის თამაშის მოძრაობებს როცა თამაში დასასრულს უახლოვდება.

<sup>23</sup> ექსპოზიცია, კულმინაცია, კვანძის გახსნა. ბეკეტის პიესებს აქვთ წრიული სტრუქტურა, რომელიც უკეთესად შეიძლება აღწეროთ როგორც კლებადი სპირალი.

<sup>24</sup> ჰამს და კლოვს აქვთ „ძალიან წითელი“ სახეები, ნაგისა და ნელის სახეები არის „ძალიან თეთრი.“ ჰამი ზის თავის სავარძელში როგორც წითელი მეფე, უძწეო, უმოძრაო, მაგრამ ცენტრალური.

<sup>25</sup> ჰამი უიმედო ადგილზეა და სხვა ფიგურების გაწირვით (ორი დატყვევებული პაიკისა და ძალიან შეზღუდული მხედრისა) შეუძლია დააყოვნოს, მაგრამ შამათს თავიდან ვერ აიცილებს.

ეუბნება, რომ მას პულსი არ აქვს (Beckett 2006:108). „თამაშის დასასრული“ რომ ჭადრაკთან კავშირშია მიგვანიშნებს ასევე ამ პიესის რობერტ სტურუასეული ინტერპრეტაცია. მისი მსვლელობისას სცენაზე ვხედავთ მხედრის ფორმის ნამცხვრებს.

მთავარი თამაში “თამაშის დასასრულში,” შეიძლება ითქვას, ისევ გოდოს უკავშირდება. „გოდოს მოლოდინით“ დაწყებული ლოდინის თამაში თითქოს ამ პიესაში სრულდება. მიუხედავად ავტორის მიერ გოდოსადმი მიყენებული მრავალი „დარტყმისა,“ იგი მაინც მოდის. ამ პიესაში ვხვდებით 1) ამბების თხრობის, გახსენების თამაშს, 2) ენობრივ თამაშებს, 3) ავტორის თამაშს, რომელიც ისევ და ისევ გოდოს წინააღმდეგაა.

„თამაშის დასასრულის“ დასაწყისშივე ვხვდებით ამბების გახსენების თამაშს. კლოვი იხსენებს სახარებისეულ ამბავს ხორბლისა და ღვარძლის შესახებ.

CLOV: Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished. Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap. I can't be punished any more <sup>26</sup>(Beckett 2006:96-97).

პიესის ამ პირველსავე სიტყვებს მივყავართ სახარებისეულ იგავთან ხორბლისა და ღვარძლის შესახებ, მტერმა რომ ხორბალში ღვარძლი შეურია. „მკის დროს კი ვეტყვი მომკალებს: ჯერ ღვარძლი მოაგროვეთ და ძნებად შეჰკარით, რომ დაწვით ისინი. ხორბალი კი ჩემს ბეღელში შეაგროვეთ“ (მათე 13:24-30). რადგან პიესის პირველივე სიტყვაა „დასრულდა,“ პიესის სათაური კი „თამაშის დასასრული,“ ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ პიესაც რაღაცა დიდი თამაშის დასასრულია. მაგრამ, ვინაიდან და რადგანაც, პიესა ეს ესაა დაიწყო, მაშინ მისი მსვლელობა თამაში უნდა იყოს. სახარებისეული მარცვლების ეპიზოდი ავტორს თამაშად აქვს გამოყვანილი. ხორბლისა და ღვარძლის დათესვა ერთგვარი „თამაშია,“ რომელშიც ერთ მხარეს ხორბლის მთესველნი, ხოლო მეორე მხარეს ღვარძლის მთესველნი გვევლინებიან. კლოვი მარცვალს თესავს და მისგან მოწეულ მოსავალსაც დადგამენ გროვებად, და თუკი მას აღარ დასჯიან, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი „კარგი თესლის“ მთესველია. „კარგი

---

<sup>26</sup> კლოვი: დასრულდა, დასრულებულია, თითქმის დასრულდა, თითქმის დასრულებული უნდა იყოს. მარცვალზე მარცვალი, სათითაოდ, და ერთ დღეს, მოულოდნელად, გახდება გროვა, პატარა გროვა, დაუჯერებელი გროვა. აღარ დამსჯიან.

თესლის“ თესვაში კი ვიგულისხმობთ კლოვის ჰამისადმი სამსახური. ჰამისადმი, რომელიც ბრმაა და ვერ გადაადგილდება. კლოვი თითქოს სამყაროს აღსასრულის ჟამს გადარჩენასა და ღმერთის მარჯვნივ - ცხვრებს შორის მოელის ადგილს. ალბათ, სწორედ ამიტომაც ამბობს აღარ დამსჯიანო. თითქოს დარწმუნებულია, რომ ამ კეთილი საქმით სასუფეველს დაიმკვიდრებს. საბოლოოდ, შესაძლებელია, ამ თამაშში სწორედ კლოვი იმარჯვებს პიესის პერსონაჟებიდან.

მეორეს მხრივ, პიესის დასაწყისმა შეიძლება გაგვახსენოს მთესველის იგავი. მხოლოდ პოხიერ ნიადაგზე დავარდნილი მარცვალი რომ გამოიღებს ნაყოფს, დანარჩენს კი ან ფრინველი აკენკავს, ან მზე დააჭკნობს, ან ეკლები მოაშთობენ. (მათე 13:1-8). თუმცა კლოვი არაფერს ქადაგებს ისეთს, რომ მისმა სიტყვამ ნაყოფი გამოიღოს და ვინმემ ისმინოს. ამით კი ბეკეტი ირონიულად შეიძლება გამოხატავდეს თავის აზრს. კერძოდ კი იმას, რომ ქრისტეც არაფერს ქადაგებდა ისეთს, რისი მოსმენაც ღირდა და რისი შესმენაც შეიძლებოდა. როგორც ვხედავთ, ისევ ბეკეტი აკეთებს სვლას მთავარ თამაშში გოდოს წინააღმდეგ. მთესველის იგავთან ნაკლებად კავშირი ჩანს იმ მხრივაც, რომ თუკი ამ იგავსაც თამაშად აღვიქვამთ, იმავე მიზეზის გამო, რომელიც ზემოთ აღვნიშნე, კერძოდ კი იმის გამო, რომ პიესის მსვლელობაც თამაშია, მაშინ, გამოდის, ვიღაც სხვა მოქმედი პირია საჭირო, რათა თამაში შედგეს. თამაშში მოწინააღმდეგე კი მთესველის იგავში არ ჩანს, ის მარტოა თესვის დროს. ხორბლისა და ღვარძლის იგავში კი ვხვდებით ხორბლისა და ღვარძლის მთესველებს. თუმცა, მთესველის იგავში ნაწილობრივ მოწინააღმდეგედ შეგვიძლია მოვიანზროთ ის ბოროტი აზრები, რომლებიც „მარცვალს“ - ღვთის სიტყვას ფესვის გადგმაში უშლის ხელს.

პიესის გაგრძელებაში ჩანს, რომ თამაში პერსონაჟებმა წააგეს. ირკვევა, რომ კლოვის მარცვლები არ გაღივებულა:

HAMM: Did your seeds come up?

CLOV: No.

HAMM: Did you scratch round them to see if they had sprouted?

CLOV: They haven't sprouted <sup>27</sup>(Beckett 2006:102).

---

<sup>27</sup> ჰამი: შენი თესვები ამოვიდა?

მარცვლების არ გაღივება სწორედ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ მოგებული მოწინააღმდეგეა, ან კიდევ არავინ.

ამბების თხრობის, გახსენების თამაშში ერთიანდება ნაგის მიერ ნელისთვის მოყოლილი თერძის ისტორია. ინგლისელი კაცი მკერავთან მიდის შარვლის შესაკერად. მკერავი ოთხი დღის მერე დაიბარებს წასალებად. შემდეგ კი ერთ კვირას კიდევ გადაუწევს. შემდეგ კიდევ ორჯერ გადაუწევს თარიღს ათი და თოთხმეტი დღით, რაზეც გაბრაზებული ინგლისელი პასუხობს:

In six days, do you hear me, six days, God made the world. Yes Sir, no less Sir, the WORLD! And you are not bloody well capable of making me a pair of trousers in three months! [Tailor's voice, scandalized.] 'But my dear Sir, my dear Sir, look — [disdainful gesture, disgustedly] — at the world — [pause] — and look — [loving gesture, proudly] — at my TROUSERS!' <sup>28</sup>(Beckett 2006:107).

„თამაშის დასასრულის“ ტექსტიდან გამომდინარე ვიგებთ, რომ ეს ისტორია ნაგს ბევრჯერ აქვს მოყოლილი ნელისთვის. ამ ისტორიას ნელის გასამხიარულებლად ჰყვება. თითქოს მოელის ნაგი, რომ ნელი ამჟამადაც გაიცინებს, მის მიერ მოყოლილ ამბავს რეაქცია მოჰყვება, მაგრამ ამაოდ. ნელი გულგრილად ხვდება ამ ამბავს. თითქოს ამ ამბების მოყოლის თამაშს ერთგვარი კომუნიკაციის დამყარების ფუნქცია აქვს. მეორეს მხრივ კი აქ ავტორისეული თამაშია გოდოს წინააღმდეგ.

მეორე ამბავი, რომელსაც „თამაშის დასასრულში“ ნაგი და ნელი ჰყვებიან ტბა კომოზე მათი ამოყირავების თემას ეხება, ლამის რომ დაიხრჩვენენ (Beckett 2006:106-107).

ამბების გახსენების თამაშის მაგალითია ასევე ჰამის მიერ ნაგისთვის მოთხრობილი ამბავი ერთ კაცზე, რომელიც შობის წინა ღამეს მივიდა მასთან და პური სთხოვა პატარა ბიჭისთვის. ეს კაცი კი ძველ აღთქმისეულ იოსების მამასთან ასოცირდება, პატარა ბიჭი კი ბენიამინთან. ასევე აღსანიშნავია ამბავი ვილაცა გიჟზე (რომელშიც ნოე შეიძლება

---

კლოვი: არა.

ჰამი: გარშემო თუ ამოუჩიჩქნე რომ გენახა გაღივდნენ თუ არა?

კლოვი: არ გაღივებულან.

<sup>28</sup> ექვს დღეში, გესმის, ექვს დღეში, ღმერთმა შექმნა სამყარო. დიახ სერ, არც მეტი არც ნაკლები, სამყარო.

შენ კი სამ თვეში ჩემთვის ერთი შარვლის შეკერვის უნარიც კი არ გაქვს! (თერძის ხმა, აღშფოთებული) „კი მაგრამ, ჩემო ძვირფასო სერ, შეხედე (აგდებული ჟესტით, ზიზღით) სამყაროს (პაუზა) და შეხედე (სიყვარულით აღსავსე ჟესტით, ამაყად) ჩემს შარვალს.“

მოვიაზროთ), რომელიც ფიქრობდა, რომ სამყაროს აღსასრული დადგა, და რომელსაც ჰამი უყვება კლოვს. ეს ამბები მეორედ მოსვლაზე უსვამენ ხაზს „თამაშის დასასრულში.“

„თამაშის დასასრულში“ ვხვდებით ენობრივ თამაშებსაც:

NELL: Can you see me?

NAGG: Hardly..... Our sight has failed.

NELL: Yes. (Pause. They turn away from each other.)

NAGG: Can you hear me?

NELL: Yes. And you?

NAGG: Yes. (Pause.) Our hearing hasn't failed.

NELL: Our what?

NAGG: Our hearing.

NELL: No. <sup>29</sup>(Beckett 2006:104) ამ ეპიზოდში კარგად ჩანს სიტყვებით თამაში.

თამაში რომ დასრულდა და გოდომ გაიმარჯვა ჩანს იმ ეპიზოდში, როცა კლოვი ფანჯრიდან ხედავს უამრავ ხალხს: “I see ... a multitude ... in transports ... of joy <sup>30</sup>(Beckett 2006:111). ეს ეპიზოდი გვახსენებს გამოცხადებას. ეს ეპიზოდი რომ გამოცხადებას გვახსენებს არც სხვა მკვლევარებისთვის დარჩა შეუმჩნეველი. მაგალითად, თომასი თავის თეზისში „სემუელ ბეკეტის პიესების კვლევა აბსურდის თეატრთან მიმართებაში“ ახსენებს მას (Thomas 2003:222). „ამის შემდეგ ვიხილე: აჰა, უამრავი ხალხი, რომლის დათვლა არავის შეეძლო, ყოველნი ერიდან და ტომიდან, ხალხებიდან და ენებიდან. იდგნენ ტახტის წინ და კრავის წინ სპეტაკი სამოსელით შემოსილნი და პალმებით ხელში“ (გამოცხადება 7:9). ესენი ალბათ სწორედ ის ხალხია, ვინც თამაში მოიგო. ის ხალხია, ვინც გაიმარჯვა იმ თამაშში, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია. ის ხალხი, რომლებიც

---

<sup>29</sup> ნელი: მხედავ?

ნაგი: ძლივს... მხედველობა გვდალატობს.

ნელი: ჰო. (პაუზა. ერთმანეთს ზურგს აქცევენ.)

ნაგი: გესმის ჩემი?

ნელი: ჰო. შენ?

ნაგი: ჰო. (პაუზა). სმენა არ გვდალატობს.

ნელი: რა არ გვდალატობს?

ნაგი: სმენა.

ნელი: არა.

<sup>30</sup> ვხედავ... მრავალს... უაღრესად გახარებულს...

გადარჩენ და „ადარ მოშივდებათ“ და „ადარ მოსწყურდებათ.“ ჰამი და კლოვი კი მათ შორის არ არიან. ისინი სხვა მხრიდან უყურებენ გამარჯვებულებს. ისინი ვერ შევიდნენ სასუფეველში. უკვე აღსასრულია, უკვე მეორედ მოსვლაა. პიესის პერსონაჟები კი თეთრი სამოსლით ვერ შეიმოსნენ და ვერ დადგნენ კრავის მარჯვნივ. მთელი პიესის მსვლელობა სწორედ წაგებული თამაშია. გოდოს წინააღმდეგ მიმართული ბეკეტის თამაშის მიუხედავად, გოდომ მაინც გაიმარჯვა.

რობერტ სტურუას „თამაშის დასასრულის“ დადგმაში პიესის დასაწყისში სანთლით და ბიბლიით ხელში სცენაზე გამოდის ბიჭი, რომელიც ქრისტეს განასახიერებს, და ისმის გალობა კირიე ელეისონ, ხანდახან კი, ქრისტე ელეისონ, რაც სწორედ მეორედ მოსვლაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. პიესის დასასრულშიც გამოდის სცენაზე ბიჭი და ბიბლიას ხელში იღებს, ისევ დადებს და ხელებს ცისკენ ადაპრობს, მისკენ გასროლილი თოფი კი ვერ კლავს მას. ისევ და ისევ, თითქოს მეორედ მოსვლაზეა ამ მოქმედებითაც ყურადღება გამახვილებული. სცენაზე გამოსახული კარიბჭე კი, ხელში საყვირმომარჯვებული ანგელოზით, იოანეს გამოცხადებას გვაგონებს. სწორედ გამოცხადებიდან ამოიკითხავს ტექსტს კლოვი სცენაზე: „ამოდი აქ და გიჩვენებ, რაც უნდა მოხდეს.“ პიესის სტურუასეული ინტერპრეტაციაც ადასტურებს მეორედ მოსვლის თემასა და წაგებულ თამაშს.

ჰამი ბრმა პერსონაჟია და პიესის ბოლოსაც, ისევე როგორც პიესის მსვლელობისას, სახეს ცხვირსახოცით იფარავს. ამით თითქოს გვაგონებს პინტერის „დაბადების დღის წვეულებას“, რომელშიც პერსონაჟები „თვალახვეულ დაჭერობანას“ თამაშობენ. ჟოზე სარამაგუ რომანში „სიბრმავე“ უსინათლოებსა და მკვდრებს ერთმანეთთან აიგივებს და ამ ლოგიკით ჰამი მკვდარია. მართალია იგი მეფესავით მართავს, მაგრამ ეს „მეფე“ თითქმის მკვდარი პერსონაჟია და, აქედან გამომდინარე, თამაშიც თითქმის წაგებულია. ბოლო წამებიღაა დარჩენილი წაგებამდე და პიესის ბოლოს უკვე „მეფეც“ კვდება, სახეს ცხვირსახოცით იფარავს და არ მოძრაობს, რაც სწორედ მის სიკვდილზე და თამაშის საბოლოო წაგებაზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

ვაგნერი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ჰამი შეიძლება თამაშობდეს თამაშს, რომლის მოწინააღმდეგეც სიკვდილია. It is only when he thinks Clov has left him that he covers

himself with the sheet— or the shroud, if you like, and gives up<sup>31</sup> (Wagner 1971:77). თუმცა, პერსონაჟების მოწინააღმდეგე მხარეში არა სიკვდილი, არამედ მეორედ მოსვლა შეგვიძლია მოვიაზროთ. ფაქტობრივად, პერსონაჟები უძლურნი არიან და ამიტომაც მარცხდებიან. მეორედ მოსვლის შემდგომ ეს პერსონაჟები ვერ შედიან სასუფეველში, რაც სიკვდილადაც შეგვიძლია მოვიაზროთ.

რეალურად ბეკეტის გოდოს წინააღმდეგ თამაში, რომელიც „გოდოს მოლოდინში“ დაიწყო დასრულდა „თამაშის დასასრულში.“ როგორც ვხედავთ, ბეკეტი თამაშობს თავისი პიესების ტექსტებით. იწყებს ერთ პიესაში ამბავს, რომელსაც მეორე პიესაში ასრულებს. არა მხოლოდ ბეკეტი თამაშობს პიესების ტექსტებით, არამედ რეჟისორებიც. მაგალითად, რობერტ სტურუამ „გოდოს მოლოდინის“ მხოლოდ პირველი მოქმედება დადგა, მეორე მოქმედებიდან კი მხოლოდ ძაღლის შესახებ სიმღერა დატოვა. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმაც „ითამაშა“ პიესის ტექსტით.

## 1.2 ოსბორნის თამაშის გაგრძელება

ბეკეტისა და ოსბორნის პიესები ერთმანეთთან საერთოს პოულობენ სხვადასხვა თამაშების სახით. გოდოს მოლოდინით დაწყებული თამაში მთავრდება „თამაშის დასასრულით,“ მაგრამ ოსბორნი, ბეკეტის პერსონაჟების წაგების მიუხედავად, სხვა თამაშებთან ერთად, მაინც აგრძელებს გოდოს წინააღმდეგ თამაშს.

ბეკეტმა და ოსბორნმა თითქმის ერთდროულად დაიწყეს წერა. ოსბორნმა პირველი პიესა 1950 წელს დაწერა შეყვარებულთან - სტელა ლინდენტან ერთად. თამაშის კუთხით კი 1956 წელს გამოქვეყნებული “Look Back in Anger” გამოირჩევა. ჩემ მიერ თამაშის კუთხით განხილულ პიესებს შორის „გოდოს მოლოდინის“ შემდგომ ქრონოლოგიურად სწორედ “Look Back in Anger” მოდის.

“სამზარეულოს ნიჟარის რეალიზმი“ აღმოცენდა 1950-იანი წლების ბოლოსა და 1960-იანი წლების დასაწყისში და აღწერს ბრიტანელი მუშათა კლასის საშინაო

---

<sup>31</sup> როცა ის ფიქრობს, რომ კლოვმა იგი მიატოვა, იგი საკუთარ თავს ზეწრით იფარავს - ან, თუნდაც, სუდარით, და ნებდება.



ცხოვრებას, რომელნიც არც ისე სახარბიელო პირობებში ცხოვრობდნენ. სამზარეულოს ნიჟარა სწორედ უსიამოვნო და ბინძურ ადგილთან ასოცირდება სახლში და ამ სახელით გამოხატულია ის უსიამოვნო და ცუდი პირობები, რომლებშიც მუშათა კლასს უწევდა ცხოვრება. “Look Back in Anger”-იც ამ მიმდინარეობას მიეკუთვნება. ჯონ ოსბორნი, რომელიც ცნობილია „გაბრაზებულ ახალგაზრდა კაცად,“ თავადვე გახლდათ მსახიობიც, რეჟისორიც და პიესის ავტორიც. თავისი კარიერა მსახიობობით დაიწყო. მოგვიანებით კი პიესების წერასაც შეუდგა. იგი 1956 წელს აქვეყნებს პიესას “Look Back in Anger,” რომელიც პირველი პიესაა ავტორმა რომ მარტომ დაწერა. მანამდე მხოლოდ თანაავტორი გახლდათ. სწორედ ამ პიესის გამოქვეყნების შედეგომ ეწოდა „გაბრაზებული ახალგაზრდა კაცი,“ რადგან მთავარი პერსონაჟი უკმაყოფილოა ომის შემდგომი თანამედროვე პოლიტიკური და სოციალური მდგომარეობით. ეს პიესა ამავე წელს დაიდგა პირველად რვა მაისს სამეფო კარის თეატრში და წარმატებაც მალევე მოიპოვა. გაზეთ Observer-ის კრიტიკოსმა ქენით თაინენმა (Kenneth Tynan) იგი დადებითად შეაფასა მიმოხილვაში “ახალგაზრდების ხმა“ (The Voice of the Young) და სწორედ ამას მოჰყვა მისი პოპულარობაც. პიესა აღწერს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ დაბალი სოციალური კლასის წარმომადგენლების ყოფას მაღალ კლასთან მიმართებაში ჯიმისა და ალისონის მშობლების სახით. მასში ხუთი პერსონაჟია: დაახლოებით 25 წლის ჯიმი პორტერი (რომელსაც ტკბილეულის დახლი აქვს და აქედან იღებს შემოსავალს) და მისი ცოლი ალისონ პორტერი. ჯიმის მეგობარი კლიფ ლუისი, რომელიც ტკბილეულის დახლის მართვაში ეხმარება, ალისონის მსახიობი მეგობარი ელენე ჩარლსი და ალისონის მამა პოლკოვნიკი რედფერნი, რომლისგანაც, თითქოს, ჯიმიმ იხსნა ალისონი. ალისონის მამა ნიგელი პიესაში არ ჩანს, თუმცა ჯიმის პირით საკმაოდ არის გაკრიტიკებული. მოქმედება მიმდინარეობს მიდლენდსში ინგლისში. პიესა იწყება ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელი აღწერილობით - თავიდანვე ირკვევა, რომ დიდი ვიქტორიანული სახლის სხვენის ერთ ოთახში ხდება მოქმედება, როგორც ეს ხდება ამ პერიოდის ისეთ დრამატურგებთან, როგორცაა ჰაროლდ პინტერი და ედუარდ ოლბი. პინტერის „ოთახი,“ “The Dumb Waiter,” “დაბადების დღის წვეულება,“ ოლბის „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ - ყველა პიესა თითქოს „შემოზღუდულ“ გარემოში

მიმდინარეობს და ერთი ოთახით შემოიფარგლება. ოლბის „ზოოპარკის ამბავი“ ამათგან განსხვავებულია იმ კუთხით, რომ მოქმედება მიმდინარეობს პარკში, თუმცა მის წინა ნაწილში, რომელშიც პიტერისა და ენის ცხოვრებაა აღწერილი, მოქმედება ოთახში მიმდინარეობს. პიესების ერთ ოთახში მიმდინარეობა მკითხველში (მაყურებელში) იწვევს ისეთ წინათგრძნობას, რომ თითქოს ვინმე ახალი პერსონაჟი უნდა შემოვიდეს პიესაში და პერსონაჟების ცხოვრებაში.

“Look Back in Anger”-ში ვხვდებით 1) ავტორისეულ ენობრივ, სიტყვით თამაშს, 2) ავტორის თამაშს ტექსტებით, 3) გოდოს წინააღმდეგ თამაშს, 4) „ადამიანად ყოფნის“ თამაშს, 5) „ციყვისა და დათვის“ თამაშს, რომელიც როლების თამაშის ერთ-ერთ სახედ შეიძლება აღვიქვათ, 6) გარედან მოსული სხვა პერსონაჟების თამაშს (მსგავსი თამაში გვხვდება „გოდოს მოლოდინშიც“), 7) როლების თამაშს (რითაც პიესა ასევე ემსგავსება „გოდოს მოლოდინს“), 8) „ბავშვის სიკვდილის“ თამაშს (რითაც პიესა ემსგავსება „ყოველნი დაცემულს“), 9) ამბების გახსენების თამაშს.

“Look Back in Anger”-ში ავტორის ენობრივი თამაშის მაგალითია მთავარი პერსონაჟისადმი გვარის მინიჭება. მთავარი პერსონაჟების გვარი - პორტერი გვაგონებს ელიოტის „უნაყოფო მიწის“ პერსონაჟს - მისის პორტერს, რომლისკენაც მიდის სუინი და რომელსაც, სავარაუდოდ, ბორდელი აქვს გახსნილი (Eliot 1930:29-30). მისის პორტერი არაწმინდა სექსუალური ურთიერთობის, ცარიელი ვნების სიმბოლოდ შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომლისკენაც სუინის მსგავსი მამაკაცები ისწრაფვიან თანამედროვე საზოგადოებაში. ამ ეპიზოდის შემდგომ კი „უნაყოფო მიწაში“ ვკითხულობთ:

„Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

So rudely forc'd.

Tereu“<sup>32</sup>(Eliot 1930:30). პირველი ორი სტრიქონი ბულბულის გალობას შეგვიძლია შევადაროთ, რაც გვახსენებს ფილომელას, რომელიც მეფე ტერევსმა, მისმა დის ქმარმა,

---

<sup>32</sup> Twit twit twit

Jug jug jug jug jug jug

ასე უხეშად იძულებული.

ტერევსი.

გააუპატიურა, ენა მოაჭრა და გადამალა. ტერევსისგან თავის დაღწევის მიზნით კი ღმერთებმა ფილომელა ბულბულად გადაიქციეს. ისევ და ისევ არაწმინდა სექსუალურ ურთიერთობაზეა მინიშნება ელიოტთან. ოსბორნის მიერ თავისი მთავარი პერსონაჟებისთვის პორტერის გვარად მიცემა შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ამ სიტყვის თამაშით ოსბორნი პიესის დასაწყისშივე მიგვანიშნებს არაწმინდა სიყვარულზე, ვერ შემდგარ ურთიერთობაზე, ვნებაზე, რაც პიესაში ალისონის, ელენესა და ჯიმის ურთიერთობაში ჩანს.

ნაწილობრივ სუინისაც შეიძლება შევადაროთ ჯიმი. ინგლისურად Sweeney ჰგავს Swine-ს და პერსონაჟის ეს სახელი თითქოს მის ველურობაზე უსვამს ხაზს. ველურად ეპყრობა ჯიმი ალისონსაც. როგორც ჯეფრი მეიერსიც აღნიშნავს ჯიმის სიყვარული ალისონისადმი ხორცში ჩასობილ ეკალს ჰგავს. He wants to dominate or destroy her, and his carefully rehearsed attacks, which try to crush her and rub her face in the mud, are predatory and suspicious, nasty and savage <sup>33</sup>(Mayers 2009:327). ველურ პირობებში წაყვანასა და შეჭმას სთავაზობს დორისს სუინი აგონისტის ელიოტის დაუმთავრებელ პიესაში „სუინი აგონისტშიც.“ ჯიმის საქციელშიც თითქოს მჟღავნდება ცხოველური ინსტიქტები.

ოსბორნის სიტყვით თამაში ჩანს ელენეს სახელშიც. ალისონისა და ელენეს მიერ პარტნიორის „გაცვლა“ უკავშირდება შექსპირის „შუა ზაფხულის ღამის სიზმარს,“ რომლის ერთ-ერთ პერსონაჟსაც სწორედ ელენე ჰქვია და ჰერმიას მეგობარია, როგორც ოსბორნის ელენეა ალისონის მეგობარი. მოჯადოებულ ლისანდრეს მცირე ხნით ელენე უყვარდება, ისევე, როგორც დემეტრიუსს უყვარდება ჯერ ჰერმია, ხოლო ბოლოს კი ელენესთან რჩება. მსგავსი სიტუაციაა ჯიმის შემთხვევაშიც, რომელიც ჯერ ალისონთანაა, მერე ელენესთან, ბოლოს კი ისევ ალისონთან.

ალისონისა და ელენეს მიერ პარტნიორის ცვლილება ასევე შეიძლება დავაკავშიროთ ბერძნულ მითოლოგიაში ზევსის ასულთან - უმშვენიერეს ელენესთან, რომელმაც სპარტის მეფე მენელაოსზე იქორწინა და რომელიც ტროელმა უფლისწულმა - პარისმა მოიტაცა (სხვა ვერსიით კი ელენე თვითონ გაჰყვა). ამის გამო მენელაოსმა

---

<sup>33</sup> მას სურს მასზე(ალისონზე) დომინირება, ან მისი განადგურება და მისი განმეორებითი თავდასხმები, რომლებიც მის გასრესასა და მისი სახის ტალახში ამოსვრას ცდილობს, არის მტაცებლური, უნდობელი, საშინელი და მხეცური.

წამოიწყო ცნობილი ტროას ომი და დაიბრუნა ელენე. ელენეს მიერ აქაც პარტნიორის ცვლილებაა, რაც დიდი სისხლისღვრის საფუძველი გახდა. ოსბორნი თავისი პერსონაჟისთვის ელენეს დარქმევით შეიძლება სწორედ “Look Back in Anger”-შიც პარტნიორის ცვლილებაზე მიგვანიშნებდეს. თუმცა, ოსბორნის ამ პიესაში პარტნიორის იცვლის არა მდებარეობითი სქესის წარმომადგენელი ალისონი, არამედ მისი მეუღლე - ჯიმი.

ოსბორნის ტექსტით თამაშია “Look Back in Anger”-ში სცენების გამეორება. ამ პიესაშიც, ისევე როგორც პინტერის „კოლექციაში“ იარის მაგალითზე ჩანს, თითქოს რაღაცა სცენები მოგვიანებით მომხდარ ამბავს ასახავენ. მაგალითად, ერთ-ერთ ეპიზოდში ჯიმი ეუბნება ალისონს, რომ მას ბევრი აქვს სასწავლი და სურს, რომ ისეთი რაღაც მოხდეს ალისონის ცხოვრებაში, რაც მას გამოაღვიძებს (Osborne 1957:37). მაგალითად ის, რომ თუკი ბავშვი ეყოლებოდა, რომ მომკვდარიყო და, მართლაც, პიესის ბოლოს ვიგებთ, რომ ეს ასე ხდება. პიესის ბოლოს ჯიმი ახერხებს ალისონს განაცდევინოს თუ რას ნიშნავს ტკივილის განცდა. ალგუზოს აზრით, ბავშვის დაკარგვით თითქოს ალისონის სული იწმინდება და მხოლოდ ამის შემდეგ ახერხებს ალისონი ჯიმის გაგებას და ისინი კვლავ ერთიანდებიან (Alguzo 2020:4).

ოსბორნის თამაში გოდოს წინააღმდეგ, როგორც აღვნიშნეთ, “Look Back in Anger”-შიც გრძელდება, მიუხედავად „თამაშის დასასრულში“ ბეკეტისა და მისი პერსონაჟების მიერ თამაშის წაგებისა. ოსბორნის შეტევა გამოხატულია მისი გმირის - ჯიმის ეკლესიაში არ წასვლით. ერთ-ერთი ინტერპრეტაციით ეკლესია მაღალ კლასთა განმსახიერებელია პიესაში, რასაც ისიც ამტკიცებს, რომ ჯიმის სძულს და იქ მხოლოდ ალისონი და ელენე მიდიან. For Jimmy it is the symbol of the oppression of the working class society and that is why he hates the ringing of the Church bells <sup>34</sup>(Ansari 2019:169-170). ანსარი აქვე ამატებს, რომ ზარების ხმა სხვადასხვა დროს ისმის პიესაში და ეს ზარის ხმა იმ წესების სიმბოლოა, რომელი წესებიც ეკლესიის სახით მაღალი კლასის წარმომადგენლებმა დააწესეს. ეს წესები კი ყველგანაა მსოფლიოში. როგორც ზარების ხმა ესმის ხშირად ჯიმის, ისევე ხშირად აღწევენ ჯიმის ცხოვრებაში მაღალი კლასის

<sup>34</sup> ჯიმისთვის ის მუშათა კლასის საზოგადოების ჩავვრის სიმბოლოა და ამიტომ სძულს ეკლესიის ზარების რეკვა.

საზოგადოების წესები. თუმცა, ეკლესიის ასეთი სახით გამოყვანა პიესაში ოსბორნის გოდოს წინააღმდეგ თამაშზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

ის ფაქტი, რომ იქ ელენე და ალისონი მაინც მიდიან ნაწილობრივ ასუსტებს ავტორის სვლას გოდოს წინააღმდეგ. ალისონის ეკლესიაში წასვლა და პოლკოვნიკ რედფერნთან - მამასთან დაბრუნება იმაზე მეტყველებს, რომ ის მაღალი კლასის წარმომადგენლებთან უკეთესად გრძნობს თავს და თავის წრეს ქმარსაც კი ამჯობინებს. ალისონი ასევე ინდიფერენტულია დაბალი კლასის წარმომადგენელთა პრობლემების მიმართ და ეს იქიდან ჩანს, რომ იგი არ მიჰყვება ქმარს სიკვდილის პირას მყოფი ჰიუს დედის სანახავად და ეკლესიაში მიდის. ამით კი ოსბორნი იმას შეიძლება გამოხატავდეს, რომ უფალიც ინდიფერენტულია ადამიანების პრობლემების მიმართ და აპათიურია. ამით კი ისევ და ისევ მის წინააღმდეგ უნდა თამაშობდეს ავტორი.

„ადამიანად ყოფნის“ თამაში “Look Back in Anger”-ში თითქოს იწყება ალისონის მიერ იდენტობის დაკარგვით. პიესის დასაწყისში ჯიმი და კლიფი გაზეთებს კითხულობენ, ალისონი კი ტანსაცმელს აუთოვებს. წლებია ალისონს არაფერი მოუფიქრებია და არც იდეა მოსვლია თავში. თითქოს ჯიმისთან თანაცხოვრების პერიოდში ალისონმა, როგორც პიროვნებამ, ფუნქცია დაკარგა. ის ფაქტი, რომ ალისონს იდეა აღარაფერი მოსდის, თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ალისონმა დაკარგა იდენტობა. ჯიმი უკმაყოფილოა იმით, რომ ყოველი კვირა ერთნაირია და მათი ცხოვრებაც გადის: „Why don't we have a little game? Let's pretend that we're human beings, and that we are actually alive. Just for a while <sup>35</sup>(Osborne 1957:15). თითქოს აქ იმაზეა მინიშნება, რომ პერსონაჟების ცხოვრება მდორედ მიედნება, მკვდრების ყოფას ემსგავსება და მცირე ხნით მაინც „ცოცხალი“ ყოფნა პერსონაჟებს შვებას მოჰგვრის. მეორეს მხრივ კი გამოდის, რომ პერსონაჟები თითქოს არ მიიჩნევენ თავიანთ თავს ადამიანებად. სალმა ნაზი აღნიშნავს, რომ “Jimmy is melancholic over the fact that people have escaped „the pain of being alive“ by living in the past“ <sup>36</sup>(Naz 2016:5). „ადამიანად

<sup>35</sup> იქნება გვეთამაშა? მოდი ვითომ ადამიანები ვართ და რეალურად ცოცხლები. მხოლოდ ცოტა ხნით.

<sup>36</sup> ჯიმი მელანქოლიურია იმის გამო, რომ ადამიანები წარსულში ცხოვრებით გადაურჩნენ „სიცოცხლის ტკივილს“.

ყოფნის“ თამაშით პერსონაჟები თითქოს აწმყოს უბრუნდებიან და ცდილობენ რეალობას თვალი გაუსწორონ.

“Look Back in Anger” - ში “ციყვისა და დათვის“ თამაში ერთგვარ როლების თამაშადაც შეიძლება განვიხილოთ. ეს არის პიესის მთავარი თამაში. ამ თამაშით პერსონაჟები, „ადამიანად ყოფნის“ თამაშისგან განსხვავებით, ცდილობენ რეალობას მოწყდნენ და „ცხოველად ყოფნის“ თამაშში გადადიან. ჯიმი დათვის როლში გვევლინება, ალისონი კი ციყვის. „ციყვისა და დათვის“ თამაშს სიღრმისეული დატვირთვა აქვს პიესაში და სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებს გარემოების მიხედვით. თითქოს ცხოველების როლში ყოფნა ერთადერთი გზაა ადამიანობისგან, ადამიანად ყოფნისგან, ადამიანური ტკივილისგან თავის დასაღწევად. ერთ ოთახში გამოკეტვა და ყოველდღე ერთი და იმავეს კეთება თითქმის ოთხი წლის მანძილზე თითქოს მტკივნეულია პერსონაჟებისთვის.

კლიფისა და ჯიმის კინკლაობა ერთგვარად მათ ცხოველის როლში ყოფნაზე მიგვითითებს. ალისონი ეუბნება: “Look out, for heaven’s sake! Oh, it’s more like a zoo every day!”<sup>37</sup> (Osborne 1957:26). თითქოს პერსონაჟები ზოოპარკში იყონ გამომწყვდეულები და თვითონაც ცხოველები იყვნენ, რაც ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებას ამართლებს იმის შესახებ, რომ პერსონაჟები ადამიანებად არ მიიჩნევენ თავს და შეიძლება სწორედ ზოოპარკში გამოკეტილი დათვი, ციყვი ან რომელიმე სხვა ცხოველი არიან. ეს ეპიზოდი გვახსენებს ედუარდ ოლბის „ზოოპარკის ამბავს,“ რომელშიც პიტერი და ჯერიც „ჩხუბობენ“ და რომელშიც ადამიანური ყოფა შედარებულია ზოოპარკთან, ადამიანები კი ცხოველებთან. ჯიმის ცხოველთან მსგავსებას რამდენიმე ეპიზოდი გამოხატავს პიესაში. სანდრა ლიც აღნიშნავს, რომ “as the natural animal, Jimmy first displays concern for his possessions when he complains about Cliff’s reading of his papers”<sup>38</sup>(Lee 1975:54). ცხოველების როლში ყოფნით კი თითქოს ერთგვარად პერსონაჟები თავს არიდებენ რეალობას.

<sup>37</sup> ფრთხილად იყავით, ღვთის გულისათვის! ოჰ, ზოოპარკს ემსგავსება აქაურობა დღითი დღე.

<sup>38</sup> როგორც ცხოველი, ჯიმი პირველ რიგში წუხს თავისი საკუთრების გამო როცა ის უკმაყოფილოა კლიფის მიერ მისი გაზეთების კითხვით.

ჯიმი თავის თავს უწოდებს „მტაცებლურს“ (Osborne 1957:36). თითქოს მტაცებლად გადაიქცა ჯიმი ალისონთან ცხოვრების მანძილზე. ალისონიც არ არის ნაკლები. ჯიმის თქმით: „She has the passion of a python. She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit”<sup>39</sup>(Osborne 1957:37). თითქოს ისეთი სიტუაცია იქმნება, როგორც თომას ჰობსი აღნიშნავს „ბუნებრივ მდგომარეობაზე.“ ოლბისთანაც პიტერი და ენი ასეთ მდგომარეობაში არიან, ცხოველურ დონემდე არიან დაყვანილი და ერთმანეთისთვის „მგლებადაც“ მოიაზრებიან იმ ეპიზოდში, როცა ისინი წარმოიდგენენ, რომ შვილებს ჭამენ. ცხოველების როლში ყოფნით, როგორც აღვნიშნე, პერსონაჟები თვალს არიდებენ რეალობას.

მეორეს მხრივ, კი „ციყვისა და დათვის“ თამაში ჯიმის და ალისონს საშუალებას აძლევს ერთმანეთის მიმართ გამოხატონ სიყვარული და დაამყარონ კომუნიკაცია. ადამიანად ყოფნისას კი ეს მათ თითქოს არ შეუძლიათ. ელენესთან საუბარშიც აღწერს ალისონი, რომ კომოდზე შემოდებული ციყვი და დათვი თვითონ ალისონი და ჯიმია. ისინი საკუთარ მყუდრო ორი ადამიანისთვის განკუთვნილ „ზოოპარკში“ ერთმანეთისთვის ცხოველები გახდნენ. „A silly symphony for people who couldn't bear the pain of being human beings any longer”<sup>40</sup>(Osborne 1957:47). რეალურ ცხოვრებაში თითქოს ჯიმი და ალისონი კომუნიკაციას ვერ ამყარებენ, ალისონი მაღალი კლასის წარმომადგენელია, ჯიმი დაბალის და სწორედ ამიტომაც სძულს ჯიმს ალისონის მშობლები და ალისონი მათი კლანჭებისგან იხსნა ქორწინების შემდეგ: „You rescued me from the wicked clutches of my family, and all my friends”<sup>41</sup>(Osborne 1957:51) - ამბობს ალისონიც. სამაგიეროდ ჯიმი თავს კარგად გრძნობს თავის მეგობარ ჰიუსთან და დედამისთან. კლასებს შორის ამ წყვილის განსხვავება დაღს ასვამს მათ კომუნიკაციის უნარს და, კიდევ ერთი გაგებით საკომუნიკაციო თავშესაფრად შეიძლება მოვიაზროთ „ციყვისა და დათვის“ თამაში. ამ თამაშის ფონზე იკარგება კლასებს შორის განსხვავება. პერსონაჟები ცხოველების როლში უფრო ახერხებენ კომუნიკაციას და სიყვარულის

<sup>39</sup> მას აქვს პითონის ლტოლვა. ის უბრალოდ მთლიანად მსანსლავს ყოველ ჯერზე, თითქოს ზედმეტად დიდი კურდღელი ვიყო.

<sup>40</sup> სულელური სიმფონია ადამიანებისთვის, რომლებიც ვეღარ იტანენ ადამიანად ყოფნის ტკივილს.

<sup>41</sup> შენ მიხსენი ჩემი ოჯახისა და ყველა ჩემი მეგობრის ბოროტი კლანჭებიდან.

გამოხატვას, ვიდრე რეალურ ცხოვრებაში. რეალურ ცხოვრებაში დაბრუნებული ჯიმი მუდმივად რაღაცას აკრიტიკებს, მუდმივად უკმაყოფილოა თავისი ყოფით. ალი ანსარი აღნიშნავს, რომ „Jimmy is not rude by nature, but the harsh realities of life, his failure in life, and injustice which he sees around him has made him bitter“ <sup>42</sup>(Ansari 2019:167) და ამბობს, რომ როგორც კი თამაშს დაიწყებენ „forget their bitterness in their married life and feel happy“ <sup>43</sup>(Ansari 2019:167).

პიესის ბოლოსაც ახლდება „ციყვისა და დათვის“ თამაში. ალისონი ძირს ეცემა, ჯიმი კი ხელში აიყვანს სიტყვებით “We will be together in our bear’s cave, and our squirrel’s drey, and we will live on honey, and nuts – lots and lots of nuts“ <sup>44</sup>(Osborne 1957:96). ალისონი ხელს ხვევს მას და ასე მთავრდება პიესა. აქ კიდევ ერთხელ ჩანს რომ „ციყვისა და დათვის“ თამაში სიყვარულის გამოხატველი თამაშიც ყოფილა გარდა ადამიანობისგან თავის არიდებისა და ადამიანური ტკივილისგან გაქცევისა. „The game helps them to reconcile and to start a new life again in the end of the play“ <sup>45</sup>(Ansari 2019:168). თუმცა სათუთა ის ფაქტი, ნამდვილად შეძლებენ თუ არა ეს წყვილი ერთად მიაღწიოს ბედნიერ ცხოვრებას, რადგან ელენე ჯიმის შესახებ აღნიშნავს, რომ “There's no place for people like that any longer - in sex, or politics, or anything. That's why he's so futile. Sometimes, when I listen to him, I feel he thinks he's still in the middle of the French Revolution“ <sup>46</sup>(Osborne 1957:90). შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ჯიმი „საფრანგეთის რევოლუციის დროს“ ცხოვრებით ცდილობს რეალობაში არსებულ ადამიანურ ტკივილს დააღწიოს თავი. ჯიმისთვის აწმყო ყოველგვარი ღირებულებებისგან დაცარიელებულია. ის ღირებულებები კი, რომლებიც აწმყოს არ გააჩნია, სწორედ წარსულში უნდა ვეძებოთ. თუმცა, მეორეს მხრივ, წარსულის „ღირებულებები“ უნდა ყოფილიყო აწმყოში არსებული „ღირებულებების“ წინაპირობა და ამიტომ აწმყოდან გამომდინარე

<sup>42</sup> ჯიმი ბუნებით უხეში არ არის, მაგრამ ცხოვრების მკაცრმა რეალობამ, მისმა წარუმატებლობამ ცხოვრებაში და უსამართლობამ, რომელსაც ირგვლივ ხედავს, გაამწარა.

<sup>43</sup> ავიწყდებათ სიმწარე თავიანთ ცოლ-ქმრულ ცხოვრებაში და თავს ბედნიერად გრძნობენ.

<sup>44</sup> ჩვენ ერთად ვიქნებით ჩვენი დათვის გამოქვაბულში და ჩვენი ციყვის ბუდეში, და ვიცხოვრებთ თავლით და თხილით - ბევრი, ბევრი თხილით.

<sup>45</sup> თამაში ეხმარება მათ შერიგებაში და ახალი ცხოვრების დაწყებაში პიესის ბოლოს.

<sup>46</sup> ასეთი ადამიანების ადგილი აღარ არის – სექსში, პოლიტიკაში, ან სხვა რამეში. ამიტომ არის ის ასეთი უსარგებლო. ზოგჯერ, როცა მას ვუსმენ, ვგრძნობ, რომ ფიქრობს, რომ ჯერ კიდევ შუა საფრანგეთის რევოლუციაშია.



წარსულიც ნაწილობრივ გაკრიტიკებულია ოსბორნის მიერ. შეიძლება სწორედ ამიტომაც უყურებს ჯიმი წარსულს გაბრაზებული, როგორც ამას პიესის სათაურიც გვეუბნება.

ოსბორნის ამ პიესაში გამოყენებული სათამაშოები (ციყვი და დათვი) თითქოს პერსონაჟების ბავშვურობაზეც უსვამს ხაზს. ისინი ჯერ კიდევ ვერ ეგუებიან ზრდასრულთა ცხოვრებას და მხოლოდ მაშინ ჰპოვებენ სიხარულს, როცა თამაშობენ. ეს თამაში გვახსენებს ედუარდ ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებს, რომლებიც ასევე „ბავშვური თამაშებით“ მოუმწიფებელ პერსონაჟებად წარმოგვიდგებიან. მათაც „ბავშვური თამაშებით“ ურჩევნიათ რეალობას თვალი აარიდონ.

“Look Back in Anger”- ში „გარედან მოსული პერსონაჟების თამაში“ იწყება მოსვლით ელენესი, რომელსაც მოქვს ცვლილებები პერსონაჟებისთვის. ელენე ალისონის მამას - პოლკოვნიკ რედფერნს გაუგზავნის წერილს და ისიც მოდის ალისონის სახლში წასაყვანად. ალისონი მიდის. რეალურად, ამ ორი პერსონაჟის მოსვლას მოაქვს ძირეული ცვლილებები პიესაში. ეს თამაში ერთიანდება როლების თამაშში. როლების თამაშია ალისონისა და ელენეს როლების შეცვლა. ალისონის წასვლის შემდეგ მის ადგილს ელენე იკავებს. ჯიმი ელენესთან უფრო კარგად გრძნობს თავს და სამომავლო გეგმებსაც კი აწყობს: “I will close that damned sweet-stall and we’ll start everything from scratch.” “I’ll make such love to you, you’ll not care about anything else at all” <sup>47</sup>(Osborne 1957:86). თითქოს ეს წყვილი უფრო ამყარებს ურთიერთობას ერთმანეთთან, ვიდრე ჯიმი და ალისონი. „ციყვისა და დათვის“ თამაშიც აღარ სჭირდებათ ამისთვის. ოთახში შემოსვლისას ერთ-ერთ ეპიზოდში კი ჯიმი ხედავს ალისონს და კლიფს ხელები აქვთ შემოხვეული, რაც ნაწილობრივ ალბათ პერსონაჟების როლების ცვლილებებზე მიგვანიშნებს. თითქოს ნელ-ნელა კლიფი იკავებს ჯიმის ადგილს.

ჯიმისა და ელენეს ურთიერთობა ჰგავს გოეთეს რომანს - “Elective Affinities.” ამ რომანშიც „როლების თამაშია.“ ეს სახელწოდება ქიმიაში გამოიყენებოდა ისეთი ნაერთების მიმართ, რომლებიც ერთმანეთთან მხოლოდ კონკრეტულ, შერჩეულ

<sup>47</sup> მე დავხურავ იმ დაწყევლილ ტკბილეულის დახლს და ყველაფერს ნულიდან დავიწყებთ.” „ისეთი სიყვარულით შეგიყვარებ, შენ საერთოდ აღარაფერი გექნება სხვა საზრუნავი.

სიტუაციებში ურთიერთმოქმედებდნენ. გოეთეს ამ რომანში აღწერილია ედვარდისა და შარლოტას ურთიერთობა, რომელნიც შეყვარებულები არიან, მაგრამ ოჯახი იძულებულს ხდის სხვაზე დაქორწინდნენ. თუმცა მათი ქორწინებები დიდ ხანს არ გრძელდება, მათი პარტნიორები იღუპებიან და ედვარდი და შარლოტა შეუღლდებიან. მათთან სტუმრად მოდის ედვარდის მეგობარი კაპიტანი, რომელსაც დახმარება სჭირდება საცხოვრებლით. ედვარდიც თავისთან იღებს მას და მის ქალიშვილს - ოტილიეს. დაახლოებით ისეთივე სცენა იმართება, როგორც ელენეს ალისონთან მოსვლისას. ელენესა და ჯიმის ურთიერთობა ჰგავს შარლოტასა და კაპიტანის, ასევე ედვარდისა და ოტილიეს ურთიერთობას. ისევე როგორც ჯიმი და ელენე თავს ერთად კარგად გრძნობენ, ასევე ერთმანეთის მიმართ გრძნობები უჩნდებათ ედვარდსა და ოტილიეს, შარლოტასა და კაპიტანს. ამ რომანშიც „გარედან მოსულ“ პირებს - კაპიტანსა და ოტილიეს მოაქვთ არეულობა წყვილის ცხოვრებაში. ალისონისა და შარლოტას მსგავსებას ხაზს უსვამს ის ფაქტიც, რომ შარლოტაც ფეხმძიმედაა და აჩენს შვილს, რომელიც იღუპება - ოტილიე კლავს. ამის შემდგომ კი ოტილიე დეპრესიაში ვარდება და კვდება. მას, ცოტა ხნის შემდეგ, უკან მისდევს ედვარდიც. ჯიმისა და ალისონისგან განსხვავებით, გოეთეს ამ რომანში შარლოტა და კაპიტანი ბოლოს ერთად არ რჩებიან.

„როლების თამაში“ “Look Back in Anger”- ში კულმინაციას აღწევს ალისონის დაბრუნებით. აქ ალისონი და ელენე კვლავ ადგილებს ცვლიან. რამდენიმე თვის შემდეგ ალისონი ბრუნდება უკან სახლში და ამ დროს ელენე უკვე ჯიმის ცოლია და ტანსაცმელს აუთოვებს. კლიფი და ჯიმი კი გაზეთებს კითხულობენ. შექმნილია იგივენაირი სიტუაცია, როგორც ალისონისა და ჯიმის თანაცხოვრებისას იყო. ალისონთან საუბარში ელენე ამბობს, რომ რაც მან გააკეთა სწორი არ იყო და ამიტომ უნდა მიატოვოს ჯიმი. შემდეგ ჯიმის საყვირის ხმა მაღლა იწევს (Osborne, 1957:91). მუსიკალური ინსტრუმენტის, ან ზარების გაჟღერება თამაშებში მნიშვნელოვან, გარდამტეხ ფუნქციას ასრულებს და ეს მეორდება სხვადასხვა პიესებში. როგორც ედუარდ ოლბის „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ ბოლოს ზარების რეკვა წარმოსახვითი შვილის სიკვდილს გვაუწყებს, აქაც სიმბოლურად შეგვიძლია ჯიმის მიერ საყვირის დაკვრა შვილის სიკვდილის მაუწყებლად მივიჩნიოთ ჯიმისთვის, რადგან სწორედ ამ

დროს ირკვევა, რომ ალისონს მუცელი მოეშალა. მეორეს მხრივ, საყვირის დაკვრა სიმბოლურად სწორედ ჯიმისა და ელენეს ურთიერთობის დამთავრებას შეიძლება მოასწავებდეს, როგორც პინტერის „საყვარელში“ რიჩარდის მიერ დოლის დაკვრა რიჩარდისა და სარას საყვარლის როლების დასრულების სიმბოლოა. როგორც რიჩარდი ამთავრებს სარას საყვარლის როლში ყოფნას, ასევე მიდის ელენეც ჯიმის ცხოვრებიდან. გარეთ ზარები იწყებენ რეკვას, რაც ისევ და ისევ რაღაც მნიშვნელოვან ცვლილებაზე უნდა მიუთითებდეს. ჯიმი ამბობს: *The heaviest, strongest creatures in this world seem to be the loneliest. Like the old bear, following his own breath in the dark forest* <sup>48</sup>(Osborne 1957:94). თუკი მივყვებით იმ ლოგიკას, რომ ზარების გაჟღერება, ან რაიმე ინსტრუმენტზე დაკვრა მნიშვნელოვან ცვლილებაზე უნდა მიუთითებდეს და ეს ცვლილება „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფშიც“ და „საყვარელშიც“ უარყოფითისკენ, ცუდი ცვლილებისკენ უფრო იხრება, მაშინ აქ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჯიმი მარტო რჩება. ზემოთ ნახსენებ ციტატაში დათვის შესახებ ალბათ თავის თავს გულისხმობს ჯიმი და მის სამომავლო მარტობას წინასწარმეტყველებს. მართალია, პიესის ბოლოს, თითქოს, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჯიმი და ალისონი ერთად რჩებიან, მაგრამ ეს საკითხი ექვის ქვეშ დგება იმ ფაქტის გამო, რომ ჯიმი თავის დროში არ არის დაბადებული.

ჯიმის მიერ საყვირზე დაკვრა ანსარის აზრით, გამაღიზიანებელი და ნერვების მომშლელი სამყაროდან თავის დაღწევის სიმბოლოა, რომელსაც შვება მოაქვს ჯიმისთვის. ის ასევე გამოხატავს თავისუფლების მანიშნებელია, რადგან ჯიმი იქ უკრავს, სადაც არ აქვს საზოგადოებისგან წინააღმდეგობა და სადაც შეუძლია, რომ დომინანტი იყოს. სცენაზე არ ყოფნის დროსაც კი გვაუწყებს იგი არავერბალურად, საყვირის ხმით თავის არსებობას (Ansari 2019:170). თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, უფრო სიღრმისეულად, ზარებისა და საყვირის გაჟღერება მნიშვნელოვანი ცვლილებების მაუწყებელი უნდა იყოს პიესაში.

საყვირის გაჟღერება ცუდის მანიშნებელია ბიბლიაშიც. იოანეს გამოცხადებაში მეორედ მოსვლის წინ შვიდი ანგელოზის მიერ საყვირის გაჟღერებას მოსდევს ნგრევა და განადგურება. *“Look Back in Anger”* - შიგ ალისონისა და ჯიმის შვილი ნადგურდება

<sup>48</sup> ყველაზე მძლავრი, ძლიერი არსებები ამ სამყაროში, როგორც ჩანს, ყველაზე მარტოსულები არიან. როგორც ბებერი დათვი, რომელიც საკუთარ სუნთქვას მიჰყვება ბნელ ტყეში.

ალისონის მუცლის მოშლით. ჯიმის საყვირის ხმის აწევაც შეიძლება სწორედ მეორედ მოსვლაზე მიგვანიშნებდეს. მათე მახარებელი გვამცნობს, რომ როცა სამეფო სამეფოს წინააღმდეგ აღდგება, იქნება სნეულებანი და მიწისძვრანი, ეს მხოლოდ მშობიარობის ტკივილთა დასაწყისი იქნება (მათე 24:7-8). იერუსალიმის განადგურების წინა პერიოდი მათე მახარებელთან მშობიარობის ტკივილებთანაა შედარებული. იგივე ტკივილებს შეგვიძლია შევადაროთ მეორედ მოსვლის წინა პერიოდიც. ალისონის მუცლის მოშლით კი ოსბორნი შეიძლება იმას გვამცნობდეს, რომ მშობიარობის დასაწყისი არ იქნება. ალისონის მუცლის მოშლით თითქოს ოსბორნს არ სურს მეორედ მოსვლა მოხდეს. გოგოსა და დიდივით ოსბორნი არ ელოდება გოდოს. ალისონის მუცლის მოშლა ერთგვარად ოსბორნის გოდოს წინააღმდეგ სვლად შეიძლება ჩავთვალოთ, რადგან სიცოცხლის არ გაგრძელება სწორედ გოდოს წინააღმდეგ იქნებოდა სვლა. ჯიმის საყვირის ხმის აწევა და ალისონის მუცლის მოშლა იმაზეც შეიძლება მიგვითითებდეს, რომ, მართალია ახლოსაა, მაგრამ მეორედ მოსვლას ოსბორნამდე ჯერ არ მოუღწევია, თამაში ჯერ არ დასრულებულა. ბეკეტის პერსონაჟების მსგავსად ოსბორნი ჯერ არ დამარცხებულა.

ჯიმის პერსონაჟში თვით ჯონ ოსბორნის ცხოვრება ჩანს. ოსბორნიც პირად ცხოვრებაში არ გახლდათ ბედნიერი. ხუთჯერ იქორწინა და მისი პირველი ქორწინების დეტალებს ვხვდებით “Look Back in Anger” - ში. ოსბორნის პირველი მეუღლე - პამელა ლეინი ალისონის პერსონაჟშია გამოხატული. “Osborne marries Lane against the wishes of her parents who tried to prevent the marriage because he belongs to the lower class” <sup>49</sup>(Alguzo 2020:3) - აღნიშნავს ალგუზოც. პამელას „ციყვს“ ემახდა მოფერებით ოსბორნი და ბედნიერ წუთებში „ციყვისა და დათვის“ თამაშს თამაშობდნენ. (Mayers 2009:328) პამელაც მაღალი კლასის წარმომადგენელია და მისმა მშობლებმაც დაიქირავეს კერძო დეტექტივი ჯონ ოსბორნს რომ მიჰყოლოდა, ისევე როგორც ალისონის დედამ დაიქირავა ჯერძო დეტექტივი ჯიმის სათვალთვალოდ.

1956 წელს კი იორკის სადგურზე შეხვედრისას განქორწინებამდე პამელამ აბორტის შესახებ უთხრა ოსბორნს. ერთხელ კი მუცელიც მოეშალა მას როცა ოსბორნისგან

<sup>49</sup> ოსბორნი ქორწინდება ლეინზე მისი მშობლების სურვილის საწინააღმდეგოდ, რომლებიც ცდილობდნენ ქორწინების თავიდან აცილებას, რადგან ოსბორნი დაბალ კლასს მიეკუთვნება.

ფეხმძიმედ იყო, რაც შეიძლება ალისონის მუცლის მოშლას შევადაროთ. სწორედ ეს გახდა საფუძველი „ბავშვის სიკვდილის“ თამაშისა “Look Back in Anger”- ში. ჯიმი ლონდონიდან - ჰიუს დედის გარდაცვალების შემდეგ დაბრუნებული იგებს ელენესგან, რომ ალისონი ფეხმძიმედაა, თუმცა ეს ამბავი მას დიდად არ აღელვებს. ალისონი ჯიმის სახლში დაბრუნებისას ამხელს მუცლის მოშლას და ეს ამბავი ერთგვარად მისტერ რუნის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას ეხმიანება. კერძოდ იმას, რომ ბავშვი უნდა განადგურდეს. ოსბორნის “Look Back in Anger” და ბეკეტის „ყოველნი დაცემულნი,“ შეიძლება ითქვას, ამ კუთხით ერთმანეთს ემსგავსება. ოსბორნს პამელასთან განშორებისას უკვე ჰქონდა ურთიერთობა თავის შემდგომ მეუღლესთან მერი იურთან, რაც სწორედ ჯიმის ალისონის შემდგომ მეუღლეს - ელენეს შეიძლება შევადაროთ. მერი იური ალისონს თამაშობდა 1956 წელს და სწორედ აქ გაიცნო, თუმცა ალისონის პერსონაჟში პამელაა ასახული.

ჯეფრი მეიერსი აღნიშნავს, რომ ოსბორნი „satirized his flamboyant wives in his plays, and two of his wives acted in these works, portraying a character based on herself or a previous wife“ <sup>50</sup>(Meyers 2009:323). თვითონ ოსბორნის ცხოვრებაც ძალიან ჰგავს ჯიმის ცხოვრებას. მასაც ბევრი წინააღმდეგობა ხვდა წილად თავისი დაბალი სოციალური მდგომარეობის გამო და “Look Back in Anger”-იც სწორედ საზოგადოების წინააღმდეგ არის მიმართული. თითქოს ამ სიბრაზით ჯიმის თავის დამკვიდრება სურს ამ საზოგადოებაში. ასეთ საზოგადოებაში ჯიმისნაირების ადგილი არ არის და იგი ცდილობს ამ სიბრაზით თავის არსებობას გაუსვას ხაზი.

ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრებით, ჯიმის სიბრაზე გამოწვეულია ალისონის ინდიფერენტულობით. ალისონს ჯიმის სიკვდილიც კი არ აღელვებდა. „Jimmy expects Alison to react against him when he taunts her with such words as “sycophantic, phlegmatic and pusillanimous.” However, the more Jimmy provokes, the more Alison withdraws <sup>51</sup>(Tecimer 2005:14). შეიძლება ითქვას, ჯიმი მხოლოდ მაშინ არ ბრაზდება, როცა ალისონი რეალურ

---

<sup>50</sup> დასცინოდა თავის ექსტრავაგანტულ ცოლებს თავის პიესებში და მისი ორი ცოლი თამაშობდა ამ ნაწარმოებებში, ასახავდა პერსონაჟს, რომელიც ეფუძნებოდა საკუთარ თავს ან წინა ცოლს.

<sup>51</sup> ჯიმი ელოდება ალისონისგან, რომ მის წინააღმდეგ რეაქციას გამოხატავს, როცა ის აჯავრებს მას ასეთი სიტყვებით: პირმოთნე, გულგრილი, მხდალი. თუმცა რაც უფრო მეტად იწვევს ჯიმი ალისონს, მით უფრო მეტად იხევს ალისონი უკან.

სახეს გამოხატავს მის მიმართ, რეალურად გაბრაზდება ჯიმის საქციელზე და მხოლოდ თავაზიანი ფორმით არ შემოიფარგლება. ოსბორნი Daily Mail-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში “რა დაემართა ქალებს“ წერდა, რომ რაც მას რეალურად აბრაზებდა ეს იყო ის ფაქტი, რომ მდედრობითი სქესის წარმომადგენელთა ღირებულებები ბატონობდნენ მათზე, და რომ ისინი (ქალები) ინდიფერენტულები იყვნენ პირადი ტანჯვის მიმართ (Esteban 2015:104) (Osborne 1994:256).

ამბების თხრობის, გახსენების თამაში “Look Back in Anger”-ში ნაკლებად არის, მაგრამ, სამაგიეროდ, მომხდარი სიტუაციები ასოციაციურად სხვა ამბებს გვახსენებს. მაგალითად ჯიმი პორტერის პერსონაჟი ემსგავსება სტენდალის „წითელსა და შავში“ აღწერილ ჟულიენ სორელს.

სემუელ ვეისი ჟულიენ სორელს ადარებს ჯიმის და აღნიშნავს, რომ ტრაგედიაა გმირული ამბიციისა და წმინდა იდეალების მქონე კაცის თანამედროვე სამყაროში დამარცხება, სამყაროში, რომელშიც ასეთი ადამიანებისთვის ადგილი არ რჩება. “Like Julien Sorel, Jimmy should have lived during the French Revolution. Both were born too late or too soon“ <sup>52</sup>(Weiss 1960:287). სტენდალი გვიხატავს 19 წლის დურგლის შვილს ჟულიენს, რომელსაც სოციალური კიბის სათავეში სურს მოხვედრა. მაღალი წრის ქალბატონთან - მადამ დე რენალთან იჭერს ურთიერთობას და ასევე მაღალი წრის წარმომადგენლის - მატილდა დე ლამოლის ცოლად შერთვა სურს. თუმცა თავისი განათლების მიუხედავად იგი ბოლოს მაინც მარცხდება და ავტორი გვიხატავს, რომ თანამედროვე სამყაროში მისნაირი ადამიანების ადგილი არ არის. “Look Back in Anger” - იც გამოხატავს გულისტკივილს დაბალი კლასის წარმომადგენელთა, რომელთაც ვერ მიაღწიეს წარმატებას თავიანთი სოციალური მდგომარეობის გამო, მიუხედავად თავიანთი განათლებისა, რომელსაც ოთახში გაზეთების გროვა გამოხატავს. როგორც სალმანი აღნიშნავს, „They fear of unknown future. ... In fact the characters are not looking back in anger to the past, but they are looking back in fear to the future“ <sup>53</sup>(Salman 2017:211).

---

<sup>52</sup> ჟულიენ სორელის მსგავსად, ჯიმისაც საფრანგეთის რევოლუციის დროს უნდა ეცხოვრა. ორივე ძალიან გვიან, ან ძალიან ადრე დაიბადა.

<sup>53</sup> მათ გაურკვეველი მომავლის ეშინიათ. ... ფაქტობრივად, პერსონაჟები ბრაზით კი არ იხედებიან უკან წარსულში, არამედ შიშით უყურებენ მომავალს.

ჟულიენიც და ჯიმიც თითქოს მარტოსული პერსონაჟები არიან, მაგრამ ჟულიენისგან განსხვავებით, ჯიმისთან ალისონი ბრუნდება და, თითქოს, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება პიესის ბოლოს, რომ ბედნიერები არიან. ალისონის სახლში დაბრუნება იმის მანიშნებელია, რომ იგი იზიარებს იმ მდგომარეობას, რომელშიც იმყოფებიან დაბალი კლასის წარმომადგენლები.

ჯიმი პორტერის პერსონაჟი ასევე გვაგონებს ჰამლეტს, რომელსაც სწორედ არსებული სიტუაციისა და საზოგადოების წინააღმდეგ უწევს ამხედრება და უნებურად გვახსენდება მარცელუსის შემდეგი სიტყვები „ჰამლეტიდან“: “Something is rotten in the state of Denmark.”<sup>54</sup> (Shakespeare 1992:22) ჰამლეტიც მარტოა ბრძოლაში. ჰამლეტსაც შეგვიძლია ვუწოდოთ „გაბრაზებული ახალგაზრდა კაცი“, რომელსაც ახალგაზრდობიდანვე უწევს მამის მკვლელთან ბრძოლა. ჯიმიც ჰამლეტივით ხშირად იყენებს მონოლოგებს. ალის ფერებიც აღნიშნავს, რომ „Jimmy is critically aligned with Shakespeare’s Oedipal heroes“<sup>55</sup>(Ferrebe 2012:101). თუმცა ჰამლეტისგან განსხვავებით, ჯიმი უფრო აქტიური პერსონაჟია და შემდგომ ნაბიჯზე დიდ ხანს არ ფიქრობს.

თამაშის კუთხით არა მხოლოდ ოსბორნის “Look Back in Anger,” არამედ “Under Plain Cover”-იც გამოირჩევა. “Under Plain Cover” ნაწილობრივ ჰგავს “Look Back in Anger”-ს და ბეკეტის პიესებს იმ კუთხით, რომ ამ პიესაშიც ვხვდებით ისეთ თამაშებს, როგორსაც ბეკეტის პიესებში და “Look Back in Anger”- ში.

“Under Plain Cover” ერთმოქმედებიანი პიესაა, რომელიც 1962 წელს დაიწერა. მასში რეპორტიორებისა და ქორწილის სტუმრების გარდა ოთხი პერსონაჟია: წყვილი - ტიმი და ჯენი, ფოსტალიონი და სტენლი, რომელიც ასევე ჟურნალისტია და მოგვიანებით ჯენისა და ფოსტის მოხელის მეჯვარე ხდება. ეს პიესა პირველად გამოიცა წიგნში „Plays for England.”

პიესაში შეგვიძლია გამოვყოთ შემდეგი თამაშები: 1) როლების თამაში, რომელიც ძირითადად ტანსაცმლის ცვლილებით არის გამოხატული, 2) გარედან მოსულ სხვა პერსონაჟების თამაში და 3) ამბების თხოვის, გახსენების თამაში.

---

<sup>54</sup> დანიაში რაღაცაა გახრწნილი

<sup>55</sup> ჯიმი შექსპირის ოიდიპურ გმირებთან შეიძლება გავაერთიანოთ.

როლების თამაშია “Under Plain Cover”-ის დასაწყისშივე. პიესა იწყება ფოსტალიონის მოსვლით და ირკვევა, რომ ამ დროს ტიმს თეთრი ხალათი აცვია და სტეტოსკოპი აქვს შემოხვეული. პერონაჟები ექიმების როლში გვევლინებიან. როლების თამაში გრძელდება პერსონაჟების, თითქოს, ბატონისა და მისი მოსამსახურის როლში ყოფნით. ტიმი წარმოიდგენს, რომ მდიდრულ სახლში არიან. ჯენი სერს უწოდებს მას და თითქოს მოსამსახურე ქალის როლს თამაშობს. ხან რა დაავიწყდება, ხან რა, და ტიმიც არ ინდობს:

“TIM: You don't want to be dismissed without a reference, do you?”

JENNY: Oh no, sir.

TIM: Think how upset your family would be if you lost your job. What would your father do to you?”<sup>56</sup>(Osborne 1964:90) პიესის ძირითადი მსვლელობა ამ თამაშს უკავია.

პიესაში თამაშები თითქოს დროის გაყვანის ფუნქციას ასრულებენ „გოდოს მოლოდინის“ მსგავსად. წყვილს, რომელიც ერთ ოთახშია გამოკეტილი და გარეთ არ გადის, ისღა დარჩენია რაღაცა თამაშები მოიფიქრონ და დრო გაიყვანონ. თამაშებს გარდა დროის გაყვანისა, სექსუალური ურთიერთობების გაძლიერების ფუნქციაც აქვს. თამაშებით თითქოს პერსონაჟები ცდილობენ თავიანთ ცოლ-ქმრულ ურთიერთობას რაღაცა სიახლე და მხიარულება შესძინონ. როგორც მაიკლ ბელინგტონიც აღნიშნავს, „John Osborne’s Under Plain Cover at the Royal Court showed a close-knit couple deriving sexual pleasure from clothes-fetishism and sadomasochistic games”<sup>57</sup>(Billington 1997:143). დაახლოებით იგივე მოსაზრებას გამოთქვამს ვაგნერიც: „The married couple must create illusions in order to maintain a lustful intrigue within the bounds of their married state.“<sup>58</sup>(Wagner 1971:121).

თამაშს წესები სჭირდება. ამ წესებს კი ტიმი ქმნის:

<sup>56</sup> ტიმი: არ გინდა, რომ გაგათავისუფლონ, არა?

ჯენი: ოჰ, არა, ბატონო.

ტიმი: დაფიქრდი, როგორ განაწყენდებოდა შენი ოჯახი, თუ სამსახურს დაკარგავდი. რას გაგიკეთებდა მამამენი?

<sup>57</sup> ჯონ ოსბორნის Under Plain Cover-მა სამეფო კარის თეატრში გვიჩვენა მჭიდროდ დაკავშირებული წყვილი, რომელიც სექსუალურ სიამოვნებას იღებს სამოსის ფეტიშიზმისა და სადომასოხისტური თამაშებისგან.

<sup>58</sup> დაქორწინებულმა წყვილმა უნდა შექმნას ილუზიები, რათა შეინარჩუნოს ვნებიანი ინტრიგა ქორწინების ფარგლებში.



“Jenny: You seem to make up all the rules.

Tim: Naturally. That is what I was born to”<sup>59</sup>(Osborne 1964:95).

როლების თამაში გრძელდება რეპორტიორის მოსვლის დროსაც. რეპორტიორი აჩერებს წყვილის სახლში მიმავალ ფოსტალიონს, რომელიც შემდგომ კარზე რეკავს ზარს. ამ დროს ტიმს ბოქსიორის ფორმა აცვია, რაც იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ წყვილი ისევ როლების თამაშითაა დაკავებული. ჯენი ამ დროს Girl Guide-ად არის ჩაცმული. კარს ჯენი აღებს და თავს იკატუნებს ვითომ სხვა ვიღაც, კერძოდ კი ჯენის პატარა და არის. სახლში ტანსაცმლის მანეკენის ქონა კიდევ ერთხელ უნდა მიანიშნებდეს იმაზე, რომ წყვილს ბევრი სამოსი აქვთ და ბევრ ფორმაში შეუძლიათ სათამაშოდ გამოეწყონ, ბევრი როლი მოირგონ.

ისევ გრძელდება როლების თამაში მაშინ, როცა ჯენი ექთნად გადაცმული გვევლინება, ტიმი კი მის „დამხმარედ.“ Tim: Why don't we have another baby? <sup>60</sup>(Osborne 1964:110) ამ დროს ბავშვი ტირილს იწყებს:

“Tim: Is that ours?

Jenny: Of course it's ours” <sup>61</sup>(Osborne 1964:120) ჯენი კი საძინებელში მიდის და ბავშვით ხელში ბრუნდება. სიმბოლურად ეს მომენტი შეიძლება სწორედ მათ კიდევ ერთ მორიგ თამაშს - ბეზიაქალობას განასახიერებდეს, ან კიდევ, უბრალოდ, მათი შვილის დაბადების იმიტაცია იყოს.

გარედან მოსული სხვა პერსონაჟების თამაში პიესაში იწყება მაშინ, როცა რეპორტიორი ერევა წყვილის ცხოვრებაში. შესაბამისად, მას მოქვს კიდევ ცვლილებები ტიმისა და ჯენის ცხოვრებაში. რეპორტიორ სტენლის ევალეზა გამოააშკარაოს ამ წყვილის ინცესტური კავშირი. კერძოდ ის, რომ ისინი რელურად და და ძმა არიან და ეს ამბავი მათთვისაც სიახლეა. როდესაც სტენლი მიდის წყვილის სახლში ტიმს შავი ტყავის მოტოციკლისტის სამოსელი აცვია, რაც კიდევ ერთ როლურ თამაშზე უნდა მიგვანიშნებდეს. გვერდით ბავშვი წევს აკვანში. ჯენი საპატარძლო კაბაში გამოწყობილი

---

<sup>59</sup> ჯენი: როგორც ჩანს, შენ ადგენ ყველა წესს.

ტიმი: ბუნებრივია. სწორედ ამისთვის დავიბადე.

<sup>60</sup> ტიმი: სხვა ბავშვი არ გავაჩინოთ?

<sup>61</sup> ტიმი: ეს ჩვენია?

ჯენი: რა თქმა უნდა, ჩვენია.

შემოდის, ეტყობა რომ ორსულადაა. როგორც ვხედავთ, პიესაში თითქმის ყველა მოქმედება ახალ ტანსაცმელში და პერსონაჟების ახალ როლში მყოფობით მიმდინარეობს. ამით პიესა „გოდოს მოლოდინში“ ქუდისა და ფეხსაცმლის ცვლილებასთან ასოცირდება. სტენლი აკაკუნებს კარზე, შემოდის და ბოლოს ჯენისთან და ბავშვებთან ერთად მიდის. ტიმი კი სახლში რჩება.

კულმინაცია პიესაში არის ქორწილი ჯენისა და ფოსტის მოხელისა, რომელიც სტენლიმ გააცნო ჯენის. ამ ეპიზოდშიც როლების თამაშია, ოღონდ აქ უკვე ტიმის ადგილს ფოსტის მოხელე იკავებს. ტიმიც ულოცავს მათ გაბედნიერებას, მაგრამ, როგორც საბოლოოდ ირკვევა, ჯენი და ტიმი ისევ ერთად იწყებენ ცხოვრებას ლეიკესტერის გარეუბანში. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქორწილის სცენა პრესისტვის თვალის ახვევის მიზნით წყვილმა წინასწარ დაგეგმა, თუმცა ფაქტები ამის შესახებ პიესაში ნაკლებად მოიძებნება. ეს პარტნიორის გაცვლის ეპიზოდი ჰგავს ტროას ომის მთავარი პერსონაჟის - ელენეს მიერ პარტნიორის ცვლილების ამბავს. ბოლოს ელენე და მენელაოსიც ერთად რჩებიან.

“Under Plain Cover” - შიგ დაახლოებით ისეთივე სიტუაციაა, როგორც პინტერის „საყვარელში,“ ან კიდევ ედუარდ ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში.“ ჯენი დროებით იცვლის პარტნიორს, ისევე როგორც პინტერთან სარა და რიჩარდი, ან კიდევ ოლბის ნიკი და მართა. პინტერის „საყვარლის“ პერსონაჟი - რიჩარდი საყვარლის ფორმაში გადაცმულია შუადღით. “Under Plain Cover” - ის პერსონაჟებიც სხვადასხვა როლისთვის იცვლიან ტანსაცმელს. ზემოთ ხსენებული პერსონაჟებისგან განსხვავებით, ტიმი და ჯენი ცოლ-ქმრის გარდა და და ძმაცაა და მათი ურთიერთობა ინცესტურია.

“Under Plain Cover” - ში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა პრესას და, შეიძლება ითქვას, მის მიერ მიყენებულ ზიანს. ინცესტი არის სწორედ ის, რაც იპყრობს პრესის ყურადღებას. შეიძლება ითქვას, პიესაში აქცენტი სწორედ ამაზეა გაკეთებული, მაგრამ სხვადასხვა პერსონაჟად გადაცმა უფრო მნიშვნელოვანია. როგორც ტეილორი აღნიშნავს: It is not just a game for keeping the marriage fresh and exciting but an acceptance of the inescapable fact that each person is “the sum of so many reflections” – husband and lover, rapist

and protector, sober, responsible wife, intelligent mistress, whore...<sup>62</sup>(Taylor 1969:350). „Under Plain Cover” - ის პერსონაჟებიც ერთდროულად არიან დედმამიშვილებიც, მეუღლეებიც, მოსამსახურე და ბატონიც, მოტოციკლისტიც, ბოქსიორიც და ექიმიც.

ამბების თხრობის, გახსენების თამაშს პიესაში შეიძლება მივაკუთვნოთ ჯორჯისა და ბეტის ქორწილი, რომლის შესახებაც გაზეთიდან ამოიკითხავენ (Osborne 1964:102-103), ან კიდევ ჯენის მიერ მოყოლილი საკუთარი გაჩენის ისტორია. ჯენი ყვება თუ როგორ განცალკევდნენ ის და თავისი ძმა ტიმოთი დედის გარდაცვალების შემდეგ და როგორ აიყვანეს ლეიკესტერებმა შვილად ჯენი. Jenny: I have decided to tell my full story – if only because it might prevent such a terrible thing happening again to anyone <sup>63</sup>(Osborne 1964:128).

გარდა ამისა, ამბების თხრობის თამაშში, როგორც აღვნიშნეთ, შეგვიძლია მოვიაზროთ ის ამბები, რომლებსაც პიესა ასოციაციურად გვახსენებს. კერძოდ კი, დაძმას შორის ცოლ-ქმრულ კავშირი გვახსენებს ანტიკურ მითოლოგიას, ისევე როგორც ძველ აღთქმას. დაძმურ ცოლ-ქმრული კავშირი არსებობდა ადამისა და ევას შვილებს შორისაც. სარა იყო აბრაამის ნახევარდა: „მართლაც ჩემი და არის ეს ქალი, მამაჩემის ასულია იგი, ოღონდ დედაჩემის ასული არ არის. ამიტომაც ვითხოვე ცოლად“ (დაბადება 20, 12). უფალი არ ამბობს არაფერს ინცესტის შესახებ და უბრალოდ მიმართავს აბრაამს: „უთხრა ღმერთმა აბრაამს: სარაის, შენს ცოლს, აღარ ერქვას სახელად სარაი, არამედ სარა იყოს მისი სახელი. ვაკურთხებ მას და ვაჭიშვილსაც შეგძენ მისგან; ვაკურთხებ და გახდება ხალხების დედა და ხალხთა მეფეები წარმოიშვებიან მისგან“ (დაბადება 17:15-16). თუმცა ინცესტი დაგმობილია ძველივე აღთქმაში სხვადასხვა ადგილას: „არავინ დაუახლოვდეს თავის ხორცილ ნათესავს მისი სიშიშვლის ასახდელად. მე ვარ უფალი.“ (ლევიაწი 18:6) „ვინც წაიყვანს თავის დას, თავისი მამის ასულს, ან თავისი დედის ასულს, და ორივენი დაინახავენ ერთმანეთის სიშიშვლეს, სამარცხვინოა და უნდა

---

<sup>62</sup> ეს არ არის თამაში მხოლოდ ქორწინების ახლად და საინტერესოდ შენარჩუნებისთვის, არამედ აღიარება იმ გარდაუვალი ფაქტისა, რომ თითოეული ადამიანი არის "ამდენ მაჩვენებელთა ჯამი" - ქმარი და შეყვარებული, მოძალადე და დამცველი, საღად მოაზროვნე, პასუხისმგებელი ცოლი, ჭკვიანი ქალბატონი, მეძავი...

<sup>63</sup> ჯენი: მე გადავწყვიტე ჩემი სრული ამბის მოყოლა - თუნდაც იმიტომ, რომ ამან შეიძლება თავიდან ააცილოს ასეთი საშინელი რამის გამეორება ვინმეს.

მოიკვეთონ თავიანთი ხალხის თვალწინ. თავის დას სიშიშვლე აჰხადა. ცოდვა აწევს“ (ლევიაწნი 20:17).

ბერძნულ მითოლოგიაში ზევსიც დებთან ამყარებს სექსუალურ კავშირს. მისი დები არიან ჰერა და დემეტრე. მათი მშობლებიც - კრონუსი და რეა და და ძმია ერთმანეთისთვის. ჰერაკლეს (ზევსისა და ალკმენეს შვილი) ნახევარდა და ცოლია ჰებეც (ზევსისა და ჰერას შვილი). ოკეანუსი და თეტისიც და-ძმანი არიან. როგორც ჩანს, ბერძნულ მითოლოგიაში და-ძმას შორის კავშირი მიღებული იყო და სისხლის არევად არ ითვლებოდა. შეიძლება სწორედ ისინი ჰქონდა ოსბორნს გონებაში, როდესაც და-ძმის ინცესტზე წერდა.

ამრიგად, განხილულ პიესებში ვხვდებით ისეთ თამაშებს, როგორცაა როლების თამაში, გარედან სხვა პირების მოსვლის თამაში, ავტორის თამაში, ენობრივი თამაშები, „ბავშვის მკვლელობისა“ და ამბების თხრობის, გახსენების თამაშები. როლების თამაში გამოხატულია ტანსაცმლის შეცვლით, ან მიბადვით. ესტრაგონისა და ვლადიმირის მიერ ქუდების გაცვლა, ასევე ესტრაგონის მიერ ფეხსაცმლების გამოცვლა უკავშირდება ოსბორნთან ჯენისა და ტიმის მიერ სხვადასხვა ტანსაცმელში გამოწყობას. თითქოს ქუდიც და ფეხსაცმლიც დაწყებული ეს თამაში უფრო ფართო მასშტაბებში გადავიდა და ოსბორნთან უკვე პერსონაჟების მთელი სხეული მოიცვა. ბეკეტის თამაში ძირითადად გოდოს წინააღმდეგ არის მიმართული, რაც გამოხატულია ბიბლიის კრიტიკით, ოსბორნის თამაში კი უფრო გადმოდის ამქვეყნიურ სამყაროში. „ციყვისა და დათვის“ თამაშიც ამქვეყნიურობასთანაა უფრო დაკავშირებული. ერთის მხრივ ეს თამაში ადამიანური ტკივილის შემამსუბუქებელ ფუნქციას ასრულებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, იგი ერთადერთი გზაა პერსონაჟებისთვის ერთმანეთისადმი სიყვარულის გამოსახატავად. ეს თამაში ასევე საშუალებას აძლევს პერსონაჟებს ცხოველების როლში ყოფნით დაივიწყონ თავიანთი სოციალური მდგომარეობა და ერთმანეთთან დაამყარონ კომუნიკაცია. სათამაშოები - ციყვი და დათვი თითქოს პერსონაჟების მოუმწიფებლობას გამოხატავს და გვაგონებს ედუარდ ოლბის „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებს.

## თავი II

### თამაშის სიმბოლიკა ედუარდ ოლბის პიესებში

#### 2.1 „ბავშვური თამაშების“ სიმბოლური მოტივი პიესებში „ზოოპარკის ამბავი“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“

ზოოპარკის ამბავი არის პიესა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, ოლბის „ბავშვური თამაშების“ საწყის ეტაპს წარმოგვიდგენს, და საერთოდ, ოლბის, როგორც დრამატურგის კარიერის პირველ ნაბიჯებსაც. იგი 1958 წელს დაიწერა და 1959 წელს ჰქონდა პრემიერა ბერლინში გერმანულ ენაზე. 1960 წელს კი უკვე სამშობლოშიც შედგა პრემიერა და დაიდგა სემუელ ბეკეტის „კრეპის უკანასკნელ ჩანაწერთან“ ერთად. ამ ორი პიესის ერთად დადგმა, რა თქმა უნდა, გამიზნულად მოხდა და მათ ნათესაობას უსვამს ხაზს. კრეპს სამყარო უაზრობად მიაჩნია და ცდილობს დაამყაროს კონტაქტი საკუთარ „მესთან“, ხოლო ჯერი ცდილობს კონტაქტის დამყარებას უცნობ ადამიანთან - პიტერთან. ორივე პერსონაჟს სურს კომუნიკაცია. „ზოოპარკის ამბავში“ ორი პერსონაჟია პიტერი, რომელიც ორმოც წელს გადაცილებულია, და ჯერი, ოცდაათს გადაცილებული მამაკაცი. მოქმედება მიმდინარეობს ცენტრალურ პარკში ზაფხულის ერთ-ერთ კვირა დღით.

„ზოოპარკის ამბავს“ ცალკე მოქმედების სახით წინ უძღვის პიტერისა და მისი მეუღლის - ენის ოჯახური ცხოვრება. ეს მოქმედება ავტორმა მოგვიანებით, 2004 წელს დაწერა და უწოდა „სახლის ცხოვრება“ („Homelife“). იგი ტრიალებს პიტერისა და მისი მეუღლის - ენის გარშემო და მთავრდება იმით, რომ პიტერი პარკში მიდის წიგნის წასაკითხად. 2007 წელს დაიდგა ორივე მოქმედება სცენაზე ერთდროულად. პირველ მოქმედებას ეწოდებოდა „სახლის ცხოვრება“, ხოლო მეორეს - „ზოოპარკის ამბავი“ („The Zoo Story“). საერთო სახელი ორივე მოქმედებისა ჯერ გახლდათ „პიტერი და ჯერი“, ხოლო შემდგომ „სახლში ზოოპარკში“ („At Home at the Zoo“). ავტორის თქმით, პიესის მოგვიანებით დაწერილი ნაწილი, პირველი მოქმედება, მხოლოდ და მხოლოდ იმ მიზანს ემსახურებოდა, რომ პიტერზე უფრო მეტი მოეთხრო და უფრო მეტი სივრცე მიეცა მისთვის, რადგან „ზოოპარკის ამბავში“ მას მცირე ადგილი უჭირავს ჯერისთან

შედარებით. თუმცა პირველ მოქმედებას („სახლის ცხოვრება“), ვფიქრობ, საკმაოდ სიღრმისეული დატვირთვა აქვს. პირველი მოქმედების პერსონაჟების - ენის და პიტერის ცხოვრება სწორედ რომ შესავალია არა მარტო მეორე მოქმედებისა - „ზოოპარკის ამბისა“, არამედ „სახლის ცხოვრება“ თითქოს შესავალს უკეთებს ოლბის მეორე პიესასაც - „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ რომელიც „ზოოპარკის ამბის“ შემდგომ, ცოტა მოვიანებით, 1962 წელს დაიწერა. პიტერი და ენი თითქოს „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟების - მართასა და ჯორჯის წინასახეები არიან.

პიესაში „სახლში ზოოპარკში“ ვხვდებით: 1) ოლბის თამაშს თავისი პიესების ტექსტებით, 2) „ბავშვის მკვლელობის“ თამაშს, 3) „ბავშვურ თამაშებს,“ 4) როლების თამაშს, 5) სიყვარულის გამომხატველ თამაშებს, 6) ამბების თხრობის, გახსენების თამაშსა და 7) ოლბის თამაშს გოდოს წინააღმდეგ, რომელიც მოიცავს „ზრდასრული ადამიანის მკვლელობის“ თამაშს.

ოლბი რომ თავისი პიესების ტექსტებით თამაშობს ჩანს „სახლში ზოოპარკში“ პირველ მოქმედებაში - „სახლის ცხოვრება.“ ამ მოქმედებაში ენისა და პიტერის ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში არსად ჩანს შვილები. ისინი მოქმედი პერსონაჟები არ არიან. მათ მხოლოდ სხვა პერსონაჟები ახსენებენ, მხოლოდ სხვისგან ნათქვამით ვიგებთ, რომ პიტერს და ენს შვილები ჰყავთ. თითქოს საფუძვლიანი ეჭვი ჩნდება იმისა, რომ ეს გოგონები მხოლოდ ენისა და პიტერის წარმოსახვაში არსებობენ. თუკი ვამბობთ, რომ ენი და პიტერი მართასა და ჯორჯის წინასახეები არიან, მაშინ შეგვიძლია ისიც ვიფიქროთ, რომ ეს გოგონები მხოლოდ წარმოსახვაში არსებობენ მართასა და ჯორჯის წარმოსახვითი შვილის მსგავსად. თითქოს აქ ოლბი თავისი ორი პიესით - „სახლში ზოოპარკში“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის“ თამაშობს და პირველ პიესაში მოთხრობილი ამბავი უკავშირდება მეორე პიესაში მოთხრობილ ამბავს.

„ბავშვის მკვლელობის“ თამაში სწორედ ამ წარმოსახვითი გოგონების მკვლელობაში ჩანს. ეს თამაში თითქოს პერსონაჟების ილუზორული მდგომარეობიდან გამოსვლას ემსახურება. მოქმედების („სახლის ცხოვრება“) ბოლოს ენი ამბობს, რომ ქაოსი უნდა და ის და პიტერი წარმოიდგენენ, რომ ტორნადაა:

Peter: knock over the cages and the birds would fly out...

Ann: .... and the cats would see that, and they would catch the parakeets and eat them...

Peter: ...and the girls would see this, and the girls would do – what?! – eat the cats?

Ann: Sure; Fearful symmetry.

Peter: And what... and what do we do then... eat the girls?

Ann: Sure! Even more fearful!

Peter: But who will eat us?

Ann: We do that ourselves. We eat ourselves – all up <sup>64</sup>(Albee 2004:21-22).

აქ ნაწილობრივ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პიტერისა და ენის გოგონები რეალურად არსებობენ და არა წარმოსახვაში. გოგონები კვდებიან.

ამ დიალოგის შემდეგ კი პიტერი პარკში მიდის წიგნის წასაკითხად და სწორედ აქ იწყება მეორე მოქმედება - „ზოოპარკის ამბავი“ და პერსონაჟების „ბავშვური თამაშები.“ პიტერი ზის სკამზე და წიგნს კითხულობს. მას მიეახლება ჯერი და საუბარს იწყებს, როგორც სახლში ყოფნისას მიეახლა ენი პიტერს და დაუწყო საუბარი. პიტერი და ჯერი ბავშვებს იმით ემსგავსებიან, რომ ისინი სკამზე იწყებენ ჩხუბს - ისეთ უმნიშვნელო რაღაცაზე, რაზეც ბავშვები ხშირად ჩხუბობენ ხოლმე. ‘I am a responsible person, and I am a GROWNUP. This is my bench, and you have no right to take it away from me.’ <sup>65</sup> (Albee 1958:45) – ამბობს პიტერი. თავის თავს ზრდასრულს უწოდებს, თუმცა „იცავს თავის სკამს“ პატარა ბავშვივით. პიტერი ისევე იცავს „საკუთარ“ სკამს, როგორც ჯერის სახლის მეპატრონის ძალი სახლს და ამას აკეთებენ ნებისმიერ ფასად. დაახლოებით მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს ზიმბარდოც (Zimbardo 1962:12).

ჯერის თამაშის წესები „ზოოპარკის ამბავში“ ძალიან ჰგავს ბავშვების თამაშს. სინტია ტომიზერის აზრით, ისინი არის წესები ძალაუფლების, ქონების, სიყვარულისა

---

<sup>64</sup> პიტერი: გადააყირავებდა გალიებს და ჩიტები გაფრინდებოდნენ...

ენი:.... და კატები დაინახავდნენ ამას, დაიჭერდნენ თუთიყუშებს და შეჭამდნენ...

პიტერი:...და გოგონები დაინახავდნენ ამას და გააკეთებდნენ – რას?! - კატებს შეჭამდნენ?

ენი: რა თქმა უნდა; საშინელი სიმეტრიაა.

პიტერი: და რა... რა ვქნათ მერე... გოგონები ვჭამოთ?

ენი: რა თქმა უნდა! კიდევ უფრო საშინელია!

პიტერი: მაგრამ ჩვენ ვინ შევჭამს?

ენი: ამას ჩვენ თვითონ გავაკეთებთ. ჩვენ შევჭამთ საკუთარ თავს - მთლიანად.

<sup>65</sup> მე პასუხისმგებელი ადამიანი ვარ, მე ზრდასრული ვარ. ეს ჩემი სკამია და შენ არ გაქვს უფლება ის წაიღო ჩემგან.

და სიძულვილის, რომელთაც ბავშვები გამოხატავენ თავიანთ თამაშში. "Therefore, by forcing Peter out of the adult zoo and into the wise brutality of children's games, Jerry has at least succeeded in restoring to him the far from innocent knowledge of childhood" <sup>66</sup> (Thomiszer 1982:57). - აღნიშნავს სინტია ტომიზერი და ამბობს, რომ ჯერისა და პიტერის შეხვედრა პიტერს გააცნობიერებინებს თავისი ცხოვრების სიცარიელეს (Thomiszer 1982:57). ზომბარდოც სტატიაში „სიმბოლიზმი და ბუნებრიობა „ზოოპარკის ამბავში““ მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს. როცა ჯერის პიტერის სამყაროში შეღწევა სურს, მას ლიტინს უწყებს. ზომბარდოს აზრით, ეს ლიტინით გამოწვეული ემოცია პიტერს გააცნობიერებინებს, რომ მისი ცხოვრებაც ცარიელია (Zimbardo 1962:13). ლიტინი კი სწორედ რომ ბავშვური საქციელია. მეორეს მხრივ, შეიძლება ითქვას, პიტერს საერთოდ არ აინტერესებს ჯერის ცხოვრება. შეიძლება ჯერი მარტოა, მაგრამ პიტერს ჰყავს ოჯახი, შვილები და სულაც არ არის მარტო. საინტერესო კი არის ის ფაქტი, რომ კვირა დილით პიტერი მარტო ზის პარკში და წიგნს კითხულობს, ის არ არის ცოლ-შვილთან ერთად, მაგრამ მას სახლში მაინც ჰყავს ვიღაცები, ვინც მისი ცხოვრების ნაწილები არიან. ზოგადად, ყოველი ადამიანი ინდივიდია და თავისი ბუნება, თავისი სამყარო აქვს და ამ სამყაროში ყველა მარტოა, მაგრამ გარშემო ადამიანები, ოჯახის წევრები ამას ამსუბუქებენ და ხშირ შემთხვევაში ადამიანები ვერც გრძნობენ ხოლმე თავიანთ სიმარტოვეს. "Peter represents the shallowness and pettiness of contemporary American society; Jerry is the perceptive individual who is profoundly alienated from that society." <sup>67</sup>(Sykes 1973:448) - აღნიშნავს ქეროლ საიქსი სტატიაში "Albee's Beast Fables: "The Zoo Story" and "A Delicate Balance." ხოლო ტომიზერი კი აგრძელებს: "Through games Jerry offers his prophetic vision about the emptiness at the core of adult life, an emptiness so profound

---

<sup>66</sup> შესაბამისად, პიტერის ზრდასრულთა ზოოპარკიდან ძალით გაგდებით და ბავშვური თამაშების ბრძნულ სისასტიკეში აღმოჩენით ჯერიმ მინიმუმ აღუდგინა მას უცოდველობისგან შორს მყოფი ბავშვობის ცოდნა.

<sup>67</sup> პიტერი განასახიერებს თანამედროვე ამერიკული საზოგადოების ზედაპირულობასა და უმნიშვნელობას. ჯერი არის შემცნობი ინდივიდი, რომელიც უკიდურესად გაუცხოებულია ამ საზოგადოებისგან.



that suicide is an admirable alternative’ <sup>68</sup>(Thomiszer 1982:57). სხვა საკითხია თვითმკვლელობა არის თუ არა სიმარტოვის გამოსავალი. იქნებ უარეს სიმარტოვეში ვხვდებით თვითმკვლელობის შემდგომ?

როლების თამაშია „ზოოპარკის ამბავში“ პიტერისა და ჯერის ცხოველის როლში ყოფნა. ცხოველების როლში ყოფნა კი თითქოს ადამიანურ ყოფას უადვილებს პერსონაჟებს. ისინი არა მხოლოდ ბავშვებს ემსგავსებიან თავიანთი თამაშებით, არამედ ცხოველებსაც და როგორც ზიმბარდომაც აღნიშნა, თვითონ არიან ცხოველები ჯერის მაგალითზე. თუმცა, არა მხოლოდ ჯერი, არამედ ორივე პერსონაჟი რომ ბევრად არ განსხვავდება ცხოველისგან, ფაქტია. როლების თამაშის სახეც სწორედ პიტერისა და ჯერის ცხოველების როლში ყოფნაა და სათაურიც „ზოოპარკის ამბავი“ სწორედ ამის მანიშნებელია. პერსონაჟები არ ინდობენ ერთმანეთს და ისევე იცავენ თავიანთ ტერიტორიას, როგორც ცხოველები. ჯერი იმიტომ მიდის ზოოპარკში, რომ ნახოს თუ როგორ არსებობენ ადამიანები ცხოველებთან ერთად (Albee 1958:39-40). ცხოველები გამოყოფილები არიან ერთმანეთისგან, ისევე როგორც ადამიანებისგან. ისინი რომ გამოყოფილები არ იყონ ერთმანეთისგან, ისეთივე ჩხუბს ატეხენ და დახოცავენ ერთმანეთს, როგორც პიტერმა და ჯერიმ. თითქოს სარკეა პიტერისა და ჯერის ამბავი ცხოველების საქციელისა და, პირიქით, ადამიანებსაც სჭირდებათ ერთმანეთისგან გამოყოფა, თორემ ისინი ფატალურად დაასრულებენ სიცოცხლეს. მართლაც რომ ზოოპარკის ამბავია აღწერილი პიესაში მთავარი გმირების სახით.

„ზოოპარკის ამბავში“ „უსიყვარულობა“ შეიძლება მოვიაზროთ სიყვარულის გამომხატველ ერთ-ერთ თამაშად. თუ ჩავუღრმავდებით, ზემოთ ნახსენები ციტატა ცხოველების გამოყოფაზე, სწორედ რომ სახეა ადამიანების ერთმანეთისგან იზოლირებულობისა და ჩაკეტილობისა. ჯერი მარტოა, იმდენად მარტოა, რომ სურათიც კი არავისი აქვს, რომ სახლში არსებულ ორ ცარიელ სურათის ჩარჩოში მოათავსოს. ხალხიც, რომელიც მის აპარტამენტში ცხოვრობს, ჩაკეტილები არიან და ურთიერთობები არ აქვთ მეზობლებთან. ჯერი გაუცხოვებულია და ერთადერთი

---

<sup>68</sup> თამაშებით ჯერი გვთავაზობს თავის წინასწარმეტყველურ ხედვას სიცარიელისა ზრდასრულთა ცხოვრების შუაგულში, ისეთი ღრმა სიცარიელისა, რომ თვითმკვლელობა არის შესანიშნავი ალტერნატივა.

საშუალება ადამიანებთან და ცხოველებთან ურთიერთობისა, ისე გამოდის ბოლოს, რომ მათდამი „უსიყვარულობაა,“ როგორც პიტერის, ისე სახლის მეპატრონის ძაღლის მიმართ. ქეროლ საიქსის აზრით, ჯერი ამ თავის სიმარტოვეს აცნობიერებს და „seeks to remedy it on a personal level. Yet it has only been since his experience with the dog that he has really understood the problem and, more importantly, known how to cope with it.“<sup>69</sup>(Sykes 1973:448). ერთი შეხედვით, პიესა ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ჯერი მარტოსულია, განცალკევებულია საზოგადოებისგან, მაგრამ, თუ ჩავუღრმავდებით პიესას, აღმოვაჩინებთ, რომ რეალურად პიტერი უფრო მარტოა და იზოლირებულია, ვიდრე ჯერი. ჯერის გაცნობიერებული მაინც აქვს თავისი სიმარტოვე, პიტერს კი ეს არ აქვს გაცნობიერებული. ჯერის გაცნობიერებული აქვს და ცდილობს ამ სიმარტოვიდან როგორმე თავის დაძვრენას კვირა დღეს პიტერთან ურთიერთობის დამყარებით. ცდილობს ჯერი პიტერის სკამიდან გადაგდებას, რაც სიმბოლურად სწორედ პიტერის იზოლირებულობაში შეჭრას. სიყვარულს ასეთი სახით ავლენს ჯერი. თითქოს ასე ეთამაშება პიტერს. ამ საქციელით ჯერი ცდილობს პიტერი გამოიყვანოს მარტოსულობის მდგომარეობიდან. მათ შორის ურთიერთობა კი მხოლოდ პიესის ბოლოს მყარდება, როდესაც ჯერი დანაზე დაეგება. მანამდე კი, ჯერის მონოლოგი უფროა პერსონაჟებს შორის კომუნიკაცია. პიტერიც იზოლირებულია სხვებისგან. პიტერი რომ იზოლირებული არ იყოს, ის ხომ დიალოგს გამართავდა ჯერისთან და აიყოლიებდა ლაპარაკში. პიტერთან ურთიერთობის დამყარება, ერთგვარად, როგორც აღვნიშნე, ჯერის მიერ სიყვარულის გამოხატულებაა, მაგრამ გარედან მისდამი უსიყვარულობას უფრო ჰგავს.

ერთმანეთისადმი ზიანის მიყენება სიყვარულის გამომხატველი თამაშის ერთ-ერთ სახედ შეიძლება ჩავთვალოთ „ზოოპარკის ამბავში.“ იგი ბავშვურ თამაშებსაც ემსგავსება. ძაღლთან ურთიერთობა ჯერის ზიანის მიყენებით გამოსდის. თავიდან კი ცდილობს მასთან მშვიდი ურთიერთობის დამყარებას, მაგრამ, საბოლოოდ, მისი მოწამვლის გარდა სხვა გზა აღარ დარჩენია. ასევე ჯერი აიძულებს პიტერს ჩაიდინოს

---

<sup>69</sup> ცდილობს გამოასწოროს ის პიროვნულ დონეზე. თუმცა მან მხოლოდ ძაღლთან ურთიერთობის გამოცდილებით გაიგო რეალურად პროლემა და, უფრო მნიშვნელოვანია ვთქვათ, გააცნობიერა თუ როგორ გამკლავებოდა მას.

ყველაზე საძრახისი საქციელი - მკვლელობა ჯერის დანაზე დაგებით და მადლობას უხდის ჯერი პიტერს იმის გამო, რომ არ იყო ინდიფერენტული მის მიმართ და მოკლა იგი. იგივე შეიძლება ითქვას „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებს შორის ურთიერთობაზეც. ისინიც მხოლოდ ერთმანეთისთვის ზიანის მიყენებით ახერხებენ ურთიერთობებს, როგორც ხშირად ბავშვებს სჩვევიათ. შეიძლება ითქვას, ეს მავნებლობა, ერთგვარად, ერთმანეთისადმი სიყვარულის გამოხატულებაცაა. კერძოდ ძალის მავნებლობა შემდეგ ინდიფერენტულობამ შეცვალა და ინდიფერენტულობას მავნებლობა სჯობს, როგორც ქეროლ საიქსიც აღნიშნავს, რადგან ის ერთგვარი ურთიერთობის სახე მაინც არის. "Cruelty is part of love-one cannot reach others without sometimes hurting them, and one cannot be reached himself without experiencing some pain"<sup>70</sup> (Sykes 1973:449-450).- ამბობს ქეროლ საიქსი.

ამბების თხრობის, გახსენების თამაშში შეიძლება მოვიაზროთ ჯერის მიერ ნახსენები ზოოპარკის ამბავი. იგი ამ ამბავს არასოდეს ასრულებს და რა მოხდა ზოოპარკში მკითხველისთვის გაუგებარი რჩება. შეიძლება სწორედ პიესის დასასრულია ზოოპარკის ამბის გაგრძელება და სწორედ იმის თქმა სურდა ავტორს, რომ ზოოპარკში ჯერიმ მოახერხა თავის მოკვლა და რომ მთელი სამყაროც ზოოპარკია.

გარდა ამისა, ამბების გახსენების თამაში ამ პიესაში სახეშეცვლილი სახითაც გვხვდება. მომხდარი სიტუაციები ასოციაციურად სხვა ამბებს გვახსენებს და თითქოს ამით ავტორი ეთამაშება მკითხველს და პიესას უფრო სიღრმისეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგალითად „ზოოპარკის ამბავი“ გვახსენებს ინგლისელი ფილოსოფოსის - თომას ჰობსის ბუნებრივ მდგომარეობას, რომელშიც არის ომი ყველასი ყველას წინააღმდეგ. სახელმწიფოს ჩამოყალიბებამდე ყველა ერთმანეთის თანასწორია, არ არსებობს ძალა, რომელსაც ყველა დაემორჩილება. 'Men's natural state, before they came together into society, was war; and not simply war, but a war of every man against every man'<sup>71</sup>(Hobbes 2003:29). ადამიანები ცხოველურ დონემდე არიან დასულები, რაც ნაწილობრივ

<sup>70</sup> უღმობელობა სიყვარულის ნაწილია - ადამიანი სხვებთან ვერ იურთიერთობებს მათთვის ზოგჯერ ზიანის მიყენების გარეშე, და ვერც საკუთარ თავთან რაღაც ტკივილის განცდის გარეშე.

<sup>71</sup> ადამიანების ბუნებრივი მდგომარეობა, სანამ ისინი საზოგადოებაში გაერთიანდებოდნენ, იყო ომი; და არა უბრალოდ ომი, არამედ ყველა ადამიანის ომი ყველა ადამიანის წინააღმდეგ.

ჩანს ენისა და პიტერის ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდშიც და რომელიც ზემოთაც აღვნიშნე. „ზოოპარკის ამბავში“ კი უფრო გამძაფრებულ სახეს იღებს. ადამიანები დაუცველები არიან და სანამ მათ ვინმე მოკლავს, ცდილობენ მათ დაასწრონ. ადამიანებს არ გააჩნიათ არანაირი მორალური ღირებულებები. საყოველთაო ომია გაჩაღებული, რომლის მონაწილენიც მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ სახელმწიფოსა და კანონების შექმნა მათივე უსაფრთხოებისთვისაა საჭირო. იმისათვის, რომ მშვიდობამ დაისადგუროს და „მოიქეცი ისე, როგორც გინდა რომ მოგექცნენ შენ“ კანონმა იმოქმედოს, სახელმწიფოს შექმნაა საჭირო. თუმცა, როგორც ვხედავთ, ოლბის პიესის პერსონაჟები ბუნებრივ მდგომარეობაში უფრო იმყოფებიან, ვიდრე ცივილიზებულში. უფრო სწორად, ცივილიზებულ სახელმწიფოშიც ზუსტად იგივე „კანონი“ მოქმედებს, რაც ბუნებრივ მდგომარეობაში. კერძოდ კი, ომი ყველასი ყველას წინააღმდეგ, და როგორც მგლები არ ინდობენ ერთმანეთს, ასევე არ ინდობენ ერთმანეთს პიესის პერსონაჟები და კანტის კატეგორიული იმპერატივი მხოლოდ ცარიელ სიტყვებად რჩება. ისევე არ გააჩნიათ მორალური ღირებულებები „ზოოპარკის ამბავში“ პერსონაჟებს, როგორც „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებს. ჯორჯი, რაღაც მომენტში, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ სწორედ „მგლების“ პრინციპით მოქმედებს და არ ინდობს ნიკს და ჰანის. ჯერის მკვლელობის სცენაში პიტერის მისამართით ნათქვამი სიტყვები სწორედ მის ცხოველურობას უსვამს ხაზს: You are not really a vegetable; It's all right, you're an animal. You're an animal, too <sup>72</sup>(Albee 1958:49). მაგრამ, თითქოს, ეს „ბუნებრივი მდგომარეობა“ უცნაური სახით გვევლინება „ზოოპარკის ამბავში.“ ჯერი იმას კი არ ცდილობს დაასწროს როგორმე და პიტერი მოკლას, არამედ პირიქით, ცდილობს თავი მოაკვლევინოს პიტერს. „ბუნებრივი მდგომარეობაში“ მყოფობის ასეთი სახით წარმოდგენა სიღრმისეულ მნიშვნელობას ატარებს. თითქოს ამ საქციელით იმის ჩვენება სურდა ავტორს, რომ ჯერის აღარ სურს „ცხოველურ მდგომარეობაში“ მყოფობა და სურს პიტერსაც გააგებინოს ის, რომ პიტერი ასეთ მდგომარეობაშია. ვფიქრობ, პიესის დასასრული სწორედ იმის გაცნობიერების მცდელობაა, რომ პიტერი „ბუნებრივ მდგომარეობაში“ იმყოფება, ჯერი კი ამას ცდილობს გაცნობიერებინოს პიტერს. სხვა

---

<sup>72</sup> შენ ნამდვილად არ ხარ ბოსტნეული; არაუშავს, შენ ცხოველი ხარ. შენც ასევე ცხოველი ხარ.

საკითხია აღწევს თუ არა ჯერი ამ მიზანს, ეს კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება. თუმცა, თუკი ვამბობთ, რომ პიტერი და ენი „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟების - ჯორჯისა და მართას წინასახეები არიან, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ „ზოოპარკის ამბის“ გაგრძელებაა. ეს თუკი ასეა, აღმოვაჩინოთ, რომ ჯერის მცდელობას ამაოდ ჩაუვლია. ჯერის გაცნობიერებული აქვს თავისი „ბუნებრივი მდგომარეობა“ და სწორედ ამიტომ არც ასწრებს და არ კლავს პიტერს, მაგრამ ამას ვერ აცნობიერებინებს პიტერს, რომელიც ჯორჯის სახით აგრძელებს „სასტიკი“ თამაშების თამაშს „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში.“ პიტერი და ენი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, უკვე ჯორჯისა და მართას სახით გვევლინებიან „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ და სტუმრებსაც იღებენ სახლში.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ამბების გახსენების თამაში „ზოოპარკის ამბავში“ სახეშეცვლილი სახითაც გვხვდება და მომხდარი სიტუაციები ასოციაციურად სხვა ამბებს გვახსენებს. მეორე ამბავი, რომელსაც „ზოოპარკის ამბავი“ ასოციაციურად გვახსენებს ვირჯინია ვულფის „მისის დელოვეია.“ ვულფის „მისის დელოვეიშიც“ საკმაოდ მძაფრად წარმოგვიჩნდება ცხოვრების სიცარიელე და ასეთ ცარიელ ცხოვრებას ერთ-ერთი გმირი - სეპტიმუსი ეწირება. მოგეხსენებათ, ჯერის მსგავსად, ისიც თვითმკვლელობით ასრულებს ცხოვრებას, გაურბის პრობლემებს. ომის ვეტერანი სეპტიმუსისთვის გარე სამყაროს აზრი აქვს დაკარგული, ის თავის შიდა სამყაროთი ცხოვრობს. განსხვავებით ჯერისგან, მას ცოლიც ჰყავს, ხმის გამცემი, მაგრამ სეპტიმუსისთვისაც გაუსაძლისი ხდება ასეთი ყოფა, ისევე როგორც ჯერისთვის და ორივე ფატალურად ასრულებს სიცოცხლეს.

გოდოს წინააღმდეგ თამაშს ოლბიც აგრძელებს. ოლბიც, ბეკეტიც, ოსბორნიც, თითქოს სამივე ავტორი თამაშობს გოდოს წინააღმდეგ. „ზოოპარკის ამბავს“ საკმაოდ დრმა სიმბოლური ფონი უდევს საფუძვლად. სახლი, რომელშიც ჯერი ცხოვრობს ასოცირდება ჯოჯოხეთთან. ჯერი ასოცირდება, ზოგიერთი მოსაზრებით იერემია წინასწარმეტყველთან, ხოლო სხვა მოსაზრებებით იესო ქრისტესთან, ასევე ნაწილობრივ თეზევსთან. როგორც ჯერი ცდილობს ხორციით ძაღლის გულის მოგებას და სახლში - ჯოჯოხეთში შესვლას, ისევე თეზევსიც თაფლაკვერების დახმარებით ჩადის ქვესკნელში

(Zimbardo 1962:14). მეორეს მხრივ, ეს ეპიზოდი ასოცირდება იესო ქრისტეს ჯოჯოხეთში ჩასვლასთან. სახლი ჯოჯოხეთად წარმოგვიდგება, რომელში შესვლასაც ცდილობს ჯერი. ქრისტე ჯვარცმის შემდგომ ჩადის ჯოჯოხეთში სულების გადასარჩენად, თუმცა სახლში მყოფთა გადარჩენას და იზოლაციიდან გამოყვანას ჯერი ალბათ ვერ შეძლებს. ერთადერთს პიტერს ცდილობს იხსნას. ბოლო ეპიზოდი „ზოოპარკის ამბისა“ ასოცირდება ჯვარცმასა და ხსნასთან. როუზ ზიმბარდოს მოსაზრებით, ჯერი ცდილობს პიტერის ხსნას, მაგრამ პიტერს მისი არ ესმის. ზიმბარდოს მოსაზრებით, ეს ასოცირდება ადამიანის მიერ სახარების სიტყვებთან გაუცხოებასთან, ადამიანსაც არ ესმის ხსნის სიტყვები (Zimbardo 1962:15). საინტერესოა თვითონ პიტერის სახელის იდენტობა პეტრე პოციქულთან. ბოლო ეპიზოდში კი, ჯერის სიკვდილის ეპიზოდში, იმართება შემდეგი სახის დიალოგი:

‘Peter: Oh my God, Oh my God, Oh my God.

Jerry (Jerry is dying): Thank you, Peter, I mean that now; thank you very much.’ ..... ‘I came unto you and you have comforted me, dear Peter.’

‘Peter (Almost fainting): Oh my God.

Jerry: You'd better go now. Somebody might come by and you don't want to be here when anyone comes.

Peter (Does not move, but begins to weep.): Oh my God, Oh my God. ‘

‘Jerry (His eyes still closed, he shakes his head and speaks): Oh... My...God.’ <sup>73</sup> (Albee 1958:47-49)

ამ ეპიზოდში პიტერი „ო, ღმერთო ჩემო“ წარმოთქმით, ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრებით, სწორედ ქრისტეს მიმართავს, ჯერის სახით. ჯერი ხომ ქრისტეა და პიესის ბოლოს ჯვარცმის სცენაა. როდესაც ჯერი ეუბნება წადი სანამ ვინმე მოვაო, სწორედ რომ

---

<sup>73</sup> “პიტერი: ო, ღმერთო ჩემო, ო, ღმერთო ჩემო, ო, ღმერთო ჩემო.

ჯერი: (ჯერი კვდება) გმადლობ, პიტერ, ვგულისხმობ რომ ახლა. დიდი მადლობა“.....“მე შენთან მოვედი და შენ ნუგეში მეცი, ძვირფასო პიტერ“

„პიტერი: (თითქმის გული მისდის) ო, ღმერთო ჩემო.

ჯერი: ჯობია ახლა წახვიდე. ვილაცამ შეიძლება გამოიაროს და შენ აქ არ უნდა იყო, როცა ვილაც მოვა.

პიტერი: (არ იხმრევა, მაგრამ იწყებს ქვითინს) ო, ღმერთო ჩემო, ო, ღმერთო ჩემო“

„ჯერი: (მისი თვალები ჯერ კიდევ დახუჭულია, ის არხევს თავს და ლაპარაკობს) ო, ღმერთო ჩემო.“

თავის უარყოფისკენ უბიძგებს. ვითომ ჯერის არ იცნობს პიტერი - კიდევ ერთი ალუზიაა ბიბლიასთან, კერძოდ კი პეტრეს მიერ ქრისტეს უარყოფასთან. მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს როუზ ზიმბარდოც.

საინტერესოა ბოლო სიტყვებიც ჯერისა, არა მხოლოდ პიტერი ამბობს „ო, ღმერთო ჩემო,“ არამედ ჯერიც ბოლოს. „ზოოპარკის ამბავი“ ჯერის სიტყვებით მთავრდება. ეს კი გვახსენებს ქრისტეს უკანასკნელ სიტყვებს ჯვარზე: „მეცხრე საათს ხმამაღლა შელადადა იესომ: ელოი, ელოი, ლამა საბაქთანნი? რაც თარგმანით ნიშნავს: ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო, რატომ მიმატოვე მე?“ (მარკოზი 15:34) თითქოს ასეთი ამოძახილი არის ჯერისა პიესის ბოლოს, თითქოს მართლაც ქრისტე იდგა პიტერის წინაშე. თუკი ჩავთვლით, რომ ეს მართლაც ასეა და ავტორს სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში, მაშინ ნაწილობრივ გამართლებულად შეიძლება ჩავთვალოთ ქეროლ საიქსის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ჯერის ურთიერთობა პიტერთან, ნაწილობრივ, სიყვარულის გამოვლინებაა. "love" as we normally think of it is impossible to attain and the closest we can come is a gruesome parody of it, hostility and murder." <sup>74</sup>(Sykes 1973:450) - აღნიშნავს ქეროლ საიქსი. ჯერი ცდილობს პიტერს ასწავლოს თვითონ რასაც მიხვდა სამყაროში, კერძოდ ის, რომ სამყარო იზოლირებულია და მარტოსული არსებებით აღსავსე. საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ პიტერს მაინც არ ესმის ჯერისი და ეს კი სიმბოლურად ასოცირდება სახარების სიტყვების ვერ გაგებასთან. როგორც პიტერს არ ესმის ჯერისი, ისევე არ ესმის საზოგადოებას სახარებისეული სიტყვების. რაც, შეიძლება ითქვას, ოლბის სვლაა გოდოს წინააღმდეგ.

ჯერისა და პიტერის საბოლოო „ურთიერთობის“ შემდგომ, პიტერი სახლში ბრუნდება და, რადგანაც „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ „ზოოპარკის ამბის“ გაგრძელებაა, პიტერი და მისი მეუღლე ენი აგრძელებენ თამაშებს, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ჯორჯისა და მართას სახით.

ბავშვურ თამაშებს, სხვა თამაშებთან ერთად, „ზოოპარკის ამბავთან“ შედარებით დიდი ადგილი უკავია პიესაში „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ რომლის პრემიერაც 1962 წელს შედგა. მასში ოთხი პერსონაჟია: უნივერსიტეტის ისტორიის დეპარტამენტის

<sup>74</sup> „სიყვარულის,“ ჩვეულებრივი გაგებით, მიღწევა შეუძლებელია და მასთან ყველაზე მიახლოებული, რასაც შეგვიძლია მივაღწიოთ, არის მისი შემზარავი პაროდია, მტრობა და მკვლელობა.

პროფესორი ჯორჯი, უნივერსიტეტის პრეზიდენტის ქალიშვილი და ჯორჯის მეუღლე მართა, უნივერსიტეტის ბიოლოგიის მიმართულების ახალი პროფესორი ნიკი და მისი მეუღლე ჰანი, რომლებიც დამის ორ საათზე სტუმრობენ ჯორჯს და მართას სახლში უნივერსიტეტის წვეულების შემდგომ.

თამაშები “ვის ემინია ვირჯინია ვულფში“ პიესის თითქმის მთელი მსვლელობისას გვხვდება. ამ პიესაში ვხვდებით: 1) „ბავშვურ თამაშებს,“ 2) „ბავშვის მკვლელობის“ თამაშს, 3) პერსონაჟების მიერ სახელდარქმეულ თამაშებს, როგორცაა: Humiliate the Host, Hump the Hostess, Get the Guests, Bringing up a Baby,<sup>75</sup> 4) როლების თამაშს, 5) გარედან მოსული პერსონაჟების თამაშს, 6) ავტორისეულ თამაშს ტექსტებით, 7) „ამბების თხრობის, გახსენების“ თამაშს, 8) გოდოს წინააღმდეგ თამაშს.

„ბავშვური თამაშები“ პიესის სათაურითვე იწყება. “ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?” თითქოს რეფრენად გასდევს პიესას სიმღერის სახით. ავტორს ამ სიმღერის ტექსტი, ერთ-ერთი ვერსიით, აღებული აქვს ფრენკ ჩერჩილის სიმღერიდან Who is Afraid of Big Bad Wolf,<sup>76</sup> (youtube 2020) რომელმაც თავდაპირველად უოლტ დისნეის მულტფილში „სამი პატარა გოჭი“ გაიჟღერა. ერთის მხრივ, საინტერესოა ეს რეფრენი იმიტომ, რომ პიესის პერსონაჟები - აკადემიური სივრცის წარმომადგენელი საზოგადოება, თითქოს ისევ ბავშვად რჩება და ჩერჩილის ამ სიმღერას ვერ გასცდა. ჯორჯს ისტორიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელობაშიც შესაძლოა სწორედ ამან შეუშალა ხელი. შარლინ ტეილორი სტატიაში „მოწიფულობის ასაკი ახალ კართაგენში: ოლბის ზრდასრული ბავშვები“ აღნიშნავს, რომ ოლბი იყენებს საბავშვო ლექსებს: „Georgie Porgie," "Who's Afraid of the Big Bad Wolf?", "Pop Goes the Weasel," and "Here We Go Round the Mulberry Bush"<sup>77</sup> (Taylor 1973:55). საბავშვო ლექსების გამოყენება სწორედ პერსონაჟების მოუმწიფებლობაზე უნდა მიუთითებდეს.

<sup>75</sup> „მასპინძლის შეურაცხყოფა,“ “მასპინძელთან სექსუალური ურთიერთობა,“ „სტუმრების მიღება,“ „ბავშვის აღზრდა.“

<sup>76</sup> ვის ემინია დიდი ცუდი მგლის.

<sup>77</sup> ჯორჯი ფორჯი, ვის ემინია დიდი ცუდი მგლის, Pop! Goes the Weasel და გარშემო ვუვლით თუთის ხეს.



ბავშვური თამაშები გრძელდება სტუმრების მოსვლამდე. სანამ სტუმრები მოვლენ მართა ჯორჯს უწოდებს 'Georgie-Porgie, put-upon-pie-ს' (Albee 1962:12), რომელიც საბავშვო ლექსიდან არის და რომელსაც მართა დამახინჯებული ფორმით იყენებს:

Georgie Porgie pudding and pie,  
Kissed the girls and made them cry.  
When the boys came out to play

Georgie Porgie ran away <sup>78</sup>(All nursery rhymes 2022) - შარლინ ტეილორის აზრით, ჯორჯი ზუსტად ასეთი პიროვნებაა, გაურბის მამაკაცთა საზოგადოებას, ვერ ამყარებს მათთან ურთიერთობას, სუსტია. 'His academic career seems to have been shaped by his lack of ability to join with or stand up to other men.' <sup>79</sup>(Taylor 1973:55) - აღნიშნავს ტეილორი. ერთის მხრივ, საგულისხმოა ეს აზრი, ხოლო მეორეს მხრივ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს ერთგვარი შესავალია მართას საქციელისა. კერძოდ კი მისი და სტუმრის - ნიკის ურთიერთობისა ჯორჯის თანდასწრებით. თუკი ჯორჯი იყო ის პიროვნება, რომელიც გოგოებს კოცნიდა და ატირებდა, არც მართა ჩამოუვარდებოდა ჯორჯს ბიჭების დევნაში და Georgie Porgie-ს ისტორია, შეიძლება ითქვას, ისევე ესადაგება ჯორჯს, როგორც მართას და კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ პიესის პერსონაჟები არ არიან მომწიფებულნი. ტეილორის თქმით, ორივე წყვილმა 'refused to enter the adult world of responsibility' <sup>80</sup>(Taylor 1973:60). ფიუ თისონის მოსაზრებით, ეპიზოდში, როდესაც მართა წყურვილზე დამახინჯებულად ამბობს 'I am firsty', სწორედ მის ბავშვობას ესმება ხაზი. მით უმეტეს, ჯორჯიც უწოდებს მას „პატარა დედიკოს“ (Tison 2018:9-10).

ერთ-ერთი მოსაზრებით, ამ საბავშვო ლექსში ხსენებული ჯორჯი არის მინიშნება ბუკინგემის პირველ ჰერცოგ - ჯორჯ ვილიერზე, რომლის რომანტიკული ურთიერთობაც ანა ავსტრიელთან, საფრანგეთის დედოფალთან, საქვეყნოდ ცნობილია. თუმცა ამას პიესის კონტექსტში არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. არც იმას აქვს არსებითი

---

<sup>78</sup> ჯორჯი ფორჯი პუდინგი და ღვეზელი, გოგოებს კოცნიდა და ატირებდა. როცა ბიჭები სათამაშოდ გამოდიოდნენ ჯორჯი ფორჯი გარბოდა.

<sup>79</sup> მისი აკადემიური კარიერა ჩანს, რომ მისი სხვა კაცებთან ურთიერთობის, ანდა სხვა კაცებისგან თავდაცვის უნარის ნაკლებობით ჩამოყალიბდა.

<sup>80</sup> უარი თქვა ზრდასრულთა პასუხისმგებლობის სამყაროში შესვლაზე.

მნიშვნელობა, რომ ამ საბავშვო ლექსის თავდაპირველ ვერსიაში ჯორჯის ნაცვლად საერთოდ Rowley Powley არის ნახსენები, ყველაზე გავრცელებულ ვერსიაში კი - ჯორჯი. მთავარი, პიესის კონტექსტში, ამ ლექსით პერსონაჟების ბავშვურობის თემის გაძლიერება და მართას საქციელის - ნიკთან ურთიერთობის ერთგვარი შესავლის გაკეთება იყო.

„ბავშვის მკვლელობის“ თამაში პიესაში ჰანის მიერ აბების სმით იწყება. ჰანის არ სურს დედობა. 'How do you make your secret little murders? Pills?' <sup>81</sup>(Albee 1962:177) - ეუბნება ჯორჯი ჰანის. ეს ერთგვარი თავის არიდებაა ზრდასრულთა სამყაროში გადასვლაზე.

მეორე მაგალითი „ბავშვის მკვლელობისა“ არის ჯორჯის მიერ წარმოსახვითი შვილის მოკვლა პიესის ბოლოს. თითქოს ეს „ბავშვის მკვლელობის“ თამაში დასაწყისში გვხვდება ბავშვის წარმოსახვის, „ბავშვის აღზრდის“ თამაშის სახით, რადგან მის მკვლელობას მხოლოდ პიესის ბოლოს ვიგებთ და პიესის მსვლელობის დროს პერსონაჟები მისი წარმოსახვით უფრო თამაშობენ, ბავშვს წარმოსახვაში ზრდიან. შვილი ერთგვარი პასუხისმგებლობაა მშობლისთვის და ერთ-ერთი მაჩვენებელი იმისა, რომ ადამიანი უკვე ბავშვი აღარაა. თითქოს „წარმოდგენა“ ორი ქალიშვილისა, რომელიც „ზოოპარკის ამბამდე“ არსებობდა ენისა და პიტერის ცხოვრებაში, ახლა უკვე ვაჟიშვილის წარმოსახვამ შეცვალა. წარმოსახვითი შვილი რამდენადაა პასუხისმგებლობა მშობლისთვის, ეს სხვა საკითხია. ბავშვის წარმოსახვით თამაში პერსონაჟების მოუმწიფებლობაზე უსვამს ხაზს, ხოლო მისი მკვლელობა კი პერსონაჟების სურვილზე გაუსწორონ რეალობას თვალს.

შვილის წარმოსახვით რომ თამაშობენ ამაზე მეტყველებს პიესაში რამდენიმე ადგილი. მაგალითად:

'Martha: I said never mind! I'm sorry I brought it up.

George: Him up... Not it. You brought him up' <sup>82</sup>(Albee 1962:70). ამ ეპიზოდში him-ის ნაცვლად, მართა it-ს იყენებს და მიგვანიშნებს იმაზე, რომ შვილი გამოგონილია. შემდეგ

---

<sup>81</sup> როგორ ჩადიხარ შენს საიდუმლო პატარა მკვლელობებს? აბები?

<sup>82</sup> მართა: მე ვთქვი არა უშავს! ვწუხვარ, რომ ეს არსება აღვზარდე.

ჯორჯი: არსება არა, ადამიანი. შენ ადამიანი აღვზარდე.

კი ჯორჯსაც ეწლება it და him: 'Martha doesn't want to talk about it...him. Martha is sorry she brought it up...him.'<sup>83</sup>(Albee 1962:70) შემდეგ კი შვილის თვალის ფერზე ჩხუბობენ, არა ასეთი თვალეები აქვს ჩვენს შვილს, არა ასეთიო. ესეც იმაზე მეტყველებს, რომ შვილის გამოგონებაში ასეთი დეტალები ჯერ კიდევ შესათანხმებელი აქვთ ერთმანეთთან და სტუმრების თანდასწრებით ეს მჟღავნდება. არა და, წესით, უკვე ოცდაერთი წლისაა ბიჭი. პერსონაჟების ეს თამაში ნაწილობრივ რეალობათან თვალის გასწორების შიშის ერთგვარი დაფარვის მცდელობად შეიძლება ჩავთვალოთ. 'So, too, the society of which they are the epitome also creates illusions rather than confront reality'<sup>84</sup>(Bigsby 1967:259)-შენიშნავს ბიგსბი.

ვაგნერი აღნიშნავს, რომ თითოეული თამაში, რომელიც პიესაში გვხვდება, თავის მხრივ არის მიკროკოსმოსი და ჰგავს ფრეითეგის პირამიდას, რომელიც წარმატებულად ამბის თხრობის მთავარ ნაწილებს გამოხატავს და პირამიდის სახით წარმოგვიდგება.<sup>85</sup> თამაში არის პიესის სიუჟეტის თხრობის ხერხი, როგორც ამას ვაგნერიც აღნიშნავს: „These games, and the rules which bind them, are a device to reveal the plot by providing convenient pegs on which to hang the action“<sup>86</sup>(Wagner 1971:34).

პერსონაჟები ზოგიერთ თამაშს თვითონვე არქმევენ სახელს. მაგალითად, Humiliate the Host იწყება მართას მიერ ჯორჯის მართასადმი ტყუილი თოფის სროლაზე პასუხით (ჯორჯი მართას ესვრის მის მიერ მათი ბოქსის მატჩის მოყოლის სამაგიეროდ). ეს ამბავი მიდის კულმინაციამდე მაშინ, როცა მართა იწყებს საუბარს ჯორჯის წარუმატებლობების შესახებ და ემუქრება, რომ მისი რომანის შესახებაც გაამჟღავნებს სიმართლეს (Wagner 1971:35). მართა შეურაცხყოფს ჯორჯს თავისი უუნარობის გამო. ჯორჯმა ვერ მიაღწია ისტორიის დეპარტამენტის ხელმძღვანელობას, ხოლო შემდეგ კი მთლიანად კოლეჯის. ჯორჯი თავის თავს ასე მოიხსენიებს: 'I am a doctor. A.B. M.A. PH.D. ... ABMAPHID! Abmaphid has been variously described as a wasting disease of the

<sup>83</sup> მართას არ უნდა, რომ ამ არსებაზე ისაუბროს...ადამიანზე. მართა წუხს, რომ ეს არსება აღზარდა... ადამიანი.

<sup>84</sup> ასევე საზოგადოებაც, რომელსაც ისინი განასახიერებენ, ქმნის ილუზიებს ვიდრე რეალობას უსწორებს თვალს.

<sup>85</sup> იხ. დანართი 1. ფრეითეგის პირამიდა. გვ.160

<sup>86</sup> ეს თამაშები, და წესები, რომლებიც მათ კრავს, არის საშუალება, რათა გამოავლინოს სიუჟეტი, მოსახერხებელი საკიდების მიწოდებით, რომელზედაც შეიძლება ჩამოვკიდოთ მოქმედება.

frontal lobes, and as a wonder drug. It's actually both. I am really very mistrusting.<sup>87</sup> (Albee 1962:37) ჯორჯი თავის განათლებას 'ავადმყოფობას' უწოდებს. შეიძლება სწორედ იმიტომ, რომ იგი ვერ გახდა ისტორიის დეპარტამენტისა და კოლეჯის ხელმძღვანელი. ვერ გამოიყენა თავისი განათლება და, ახლა კი, ეს მას ძალიან სტკივა და აწუხებს. ადამიანს, რომელიც მთელს თავის ცხოვრებას განათლებას შეაღწევს და მერე ვერ გამოიყენებს, რა თქმა უნდა, ეს ამბავი ძალიან შეაწუხებს. ისე შეაწუხებს, როგორც მძიმე ავადმყოფობა. ჯორჯისთვის ეს მძიმე სენად იქცა. პირველი მოქმედების ბოლოს, მართა ამას სტუმრებსაც უმხელს და ამბობს, რომ ჯორჯმა ვერ გამოიყენა თავისი შესაძლებლობები და ვერ მიაღწია წარმატებას, რაც კიდევ უფრო ამძიმებს ჯორჯის ტკივილს. დამსწრეთა წინაშე, მით უმეტეს კი თავისი უნივერსიტეტის ახალი პროფესორის წინაშე დამცირება ჯორჯს უფრო მეტად აყენებს ტკივილს და შეურაცხყოფს. ამ მოქმედებასაც სიმბოლურად ჰქვია „მასპინძლის შეურაცხყოფა.“ “A.B. M.A. PH.D.”- ის გამოყენებით თითქოს ავტორიც თამაშობს და ბაკალავრის ხარისხს შებრუნებულად წერს.

პერსონაჟების მოფიქრებული და სახელდარქმეული მეორე თამაში უკვე მაშინ იწყება, როცა ჯორჯი ტაშს შემოჰკრავს. „მასპინძლის შეურაცხყოფის“ შემდეგ 'hump the hostess' - ის თამაშის იდეა მოუვა ჯორჯს. თითქოს სურს, რომ მართაზე შური იძიოს, მაგრამ ბოლოს Get the Guests-ს თამაშობენ. მთლად უცოდველი ბავშვებივითაც არ არიან პიესის პერსონაჟები. როდესაც ვამბობთ, რომ ბავშვებად რჩებიან ეს ზრდასრული ხალხი, თითქოს თავში წარმოგვიდგება ბავშვის უცოდველობის იდეა, მაგრამ ეს ასე არ არის. პერსონაჟები არ არიან უცოდველი ბავშვებივით, არამედ ისეთი ბავშვებივით, რომლებიც ერთმანეთის შეურაცხყოფასა და განაწყენებასაც არ ერიდებიან ზემოთ აღნიშნული თამაშების თამაშით. „სტუმრების მიღების“ თამაშში ჩართულია ამბების თხრობის თამაში. ჯორჯი ყვება წყვილის ისტორიას, რომელიც ნიკისა და ჰანის ქორწინების ალეგორიაა. ჯორჯი ამ თხრობით, თითქოს შურს მიობს პირველ მოქმედებაში მისი შეურაცხყოფისთვის. ნიკისა და ჰანის ურთიერთობა არ იყო

---

<sup>87</sup> მე ვარ დოქტორი. ბაკალავრი. მაგისტრი. დოქტორი. .... ბაკალავრმაგისტრდოქტორი!  
ბაკალავრმაგისტრდოქტორი ზოგჯერ აღუწერიათ როგორც შუბლის წილის გამანადგურებელი დაავადება და როგორც ეფექტური წამალი. რეალურად ის ორივეა. მე ნამდვილად ძალიან უნდობი ვარ.

ურთიერთსიყვარულზე დაფუძნებული. ნიკი ამ ამბავს ეწინააღმდეგება და ბრაზდება. სწორედ ეს გაბრაზება შეიძლება ჩავთვალოთ კულმინაციად და ასევე მესამე თამაშის - Hump the Hostess-ის საწყისად.

როლების თამაშია მართასა და ჯორჯის ერთმანეთისადმი დამოკიდებულება. მართა სადისტის როლშია, ჯორჯი კი - მაზოხისტის. ფიუ თისონი სტატიაში „Edward Albee’s Sadoomasochistic Ludonarratology in Who’s Afraid of Virginia Woolf?” აღნიშნავს, რომ მართასა და ჯორჯის დამოკიდებულება სადომაზოხისტურია (Tison 2018:5). ნიკთან ურთიერთობისას, მართა აფრთხილებს ჯორჯს, რომ მართა და ნიკი აპირებენ გაართონ ერთმანეთი, რაზეც ჯორჯი პასუხობს, რომ ეს მშვენიერია. მართას ნიკთან ურთიერთობის ეპიზოდი Hump the Hostess – ის ერთ-ერთ მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ. მართას სადისტური დამოკიდებულება შეიძლება დავინახოთ ამ ეპიზოდში ქმრის მიმართ, ხოლო ჯორჯის - მაზოხისტური, რადგან ჯორჯი ხვდება მართას ქცევას. ‘When Martha begins seducing Nick, ... “George enters . . . stops . . . watches a moment . . . smiles . . . laughs silently, nods his head, turns, exits, without being noticed’<sup>88</sup> (Tison 2018:7). გარდა ამისა, პიესაში რამდენიმე ეპიზოდში ჩანს მართასა და ჯორჯს შორის სადომაზოხისტური დამოკიდებულება და მათი „თამაშებიც“ სწორედ ასეთი ქმედებებითაა გაჟღერებული. ამიტომ, პიესის თხრობის განმავლობაში, პერსონაჟების მეტ-ნაკლებად სადომაზოხისტური დამოკიდებულება უფრო ვლინდება მათი „თამაშების“ სახით, ვიდრე სიყვარული. თითქოს ნიკი თავისი ისტორიის გამოაშკარავებით ჯორჯის მიერ შურს იძიებს ჯორჯზე მართასთან სექსუალური ურთიერთობით.

თუმცა, თუ ჩავუღრმავდებით, მართას სადისტისა და ჯორჯის მაზოხისტის როლში ყოფნა შეიძლება ნაკლებად დავინახოთ ამ პერსონაჟებს შორის. პერსონაჟებს თავიანთი მდგომარეობა ნაკლებად აქვთ გაცნობიერებული და ერთმანეთისადმი სადომაზოხისტურ დამოკიდებულებას, მით უმეტეს, ვერ გააცნობიერებდნენ. ისინი უბრალოდ ინსტინქტურად იქცევიან ცხოველების მსგავსად. ან ისე, როგორც ბავშვები იქცევიან. ოლბიც არ ფიქრობს, რომ მართასა და ჯორჯის ურთიერთობა

<sup>88</sup> როცა მართა ნიკის შეცდენას იწყებს, ... „ჯორჯი შემოდის... ჩერდება... ცოტა ხანი უყურებს... იღიმის... ჩუმად ეცინება, თავს ხრის, ტრიალდება, გადის, შეუმჩნევლად.

სადომაზობისტურია და ამატებს: They've had a lot of battles, but they enjoy each other's ability to battle”<sup>89</sup>(Tison 2018:5). რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პიესის „სახლში ზოოპარკში“ გაგრძელებაა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ენი, რომელსაც ჯერ კიდევ პიესის „სახლში ზოოპარკში“ პირველ მოქმედებაში „სახლის ცხოვრება“ სურს სექსუალური ლტოლვის დაკმაყოფილება და რომელსაც პიტერი მხოლოდ მისი ერთ-ერთ გოგოსთან სექსუალური ურთიერთობის გახსენებით პასუხობს, სწორედ მართას სახით ახერხებს ამის დაკმაყოფილებას ნიკთან ურთიერთობისას. ოლბი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, თამაშობს თავისი პიესების ტექსტებით და „სახლის ცხოვრების“ თხრობა გადმოაქვს „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში.“

თუკი ერთმანეთისადმი ზიანის მიყენება თამაშის ერთ-ერთი სახეა და ერთგვარდ სიყვარულის გამოხატვაა, როგორც „ზოოპარკის ამბავში,“ მაშინ, შეიძლება ითქვას, რომ ჯორჯიც და მართაც სიყვარულს გამოხატავენ ერთმანეთის მიმართ ასეთი საქციელით. თუკი ჩავთვლით, რომ „ზოოპარკის ამბავში“ ჯერის ბოლო მოქმედება - სკამიდან პიტერის გადაგდება და პიტერის ხელში არსებულ დანაზე დაგება ერთგვარი სიყვარულის გამოვლინებაა, მაშინ სიყვარულის გამოვლინებაა ჯორჯისა და მართას ერთმანეთის მიმართ სადომაზობისტური საქციელი. ასეთი დამოკიდებულება და ქმედებები ურჩევნიათ მათ ერთმანეთის მიმართ ინდიფერენტულობას.

გარედან მოსული პირების თამაში პიესაში, ერთის მხრივ, გამოხატულია ნიკისა და ჰანის მოსვლით, რომელთაც გარკვეული ცვლილებები მოაქვთ მართასა და ჯორჯის ცხოვრებაში. თითქოს ნიკი და ჰანი იმისთვის ეწვივნენ ჯორჯს და მართას, რომ ილუზიების სამყაროდან გამოიყვანონ (ან უბრალოდ მართასა და ჯორჯის სადომაზობისტური დამოკიდებულების გასაძლიერებლად). მსგავსი სიტუაციაა აღწერილი ედნასა და ჰარის სტუმრობით ტობიასსა და აგნესასთან პიესაში „A Delicate Balance.“ ედნა და ჰარი ეხმარებიან აგნესასა და ტობიასს სინამდვილისადმი თვალის გასწორებაში. შეიძლება ითქვას, ნიკსა და ჰანის ეს დატვირთვა აქვთ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში.“ მეორეს მხრივ, გარეშე პირია პიესაში მართას მამა. პერსონაჟების მოუმწიფებლობას აძლიერებს ის ფაქტი, რომ ჯორჯი და მართა მართას მამის ნებას

---

<sup>89</sup> მათ ბევრი ბრძოლები გამოიარეს, მაგრამ ერთმანეთის ბრძოლის უნარით ისინი სიამოვნებას იღებენ.

ასრულებენ, მას უჯერებენ, როგორც ბავშვები უჯერებენ მშობლებს. სწორედ მართას მამა არ გამოაცემინებს ჯორჯს წიგნს, რომელშიც ისტორიაა აღწერილი პატარა ბიჭისა, რომელიც მშობლებს კლავს. რეალურად, შეიძლება ითქვას, „გარეშე პირი“ მართავს მართასა და ჯორჯის ცხოვრებას. მართას მამა პიესაში არ ჩნდება, მაგრამ ყველაზე გავლენიანი პერსონაჟია პიესისა. სწორედ მისი გავლენით არიან ნიკი და ჰანი ჯორჯისა და მართას სტუმრები.

არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ჯორჯი და მართა ამერიკის პირველი პრეზიდენტისა და მისი მეუღლის სახელება და ვფიქრობ პიესის პერსონაჟების „ბავშვებად“ წარმოჩენით ავტორს სწორედ იმის თქმა სურდა, რომ ამერიკამაც ვერ მიაღწია „მოწიფულობის ასაკს“ და მისი საზოგადოებაც „ბავშვად“ დარჩა. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ჯორჯ ვაშინგტონი სწორედ ვირჯინიაში დაიბადა და პიესის სათაურშიც ეს სახელი ფიგურირებს. მეორეს მხრივ, ოლბის ეს მინიშნება შეიძლება სწორედ იმაზე მეტყველებდეს, რომ ამერიკას მომავალი არ აქვს, ისევე როგორც პიესის პერსონაჟებს არ აქვთ მომავალი, ამერიკა ვერ განვითარდება. შეიძლება ითქვას, პიესაში ქვეყნის მომავლის ავტორისეული პესიმისტური ხედვა ჩანს. თუმცა, მეორეს მხრივ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ პერსონაჟების რეალობასთან დაბრუნებით, სწორედ, არა პესიმიზმი, არამედ ოპტიმიზმი უფრო ჩანს პიესის ბოლოს.

„ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“ პერსონაჟების „ბავშვებად“ დარჩენა ერთია, მაგრამ რატომ იყენებს ავტორი ვირჯინია ვულფს და არა სხვა რომელიმე ავტორს და თან პიესის სათაურად? ბიგსბი აღნიშნავს, რომ თვითონ ოლბის ახსნით, პიესის სათაური წარმოიშვა Greenwich Village ბარში ნანახი „who is afraid of life without false illusions-დან“ <sup>90</sup>(Bigsby 1987:142). ამ მოსაზრებასაც ნამდვილად აქვს არსებობის უფლება.

პიესის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის? სათაურში ოლბი თამაშობს სიტყვებით და თითქოს პიესის დაკავშირებას ცდილობს ვირჯინია ვულფის რომანთან „მისის დელოვეი.“ სწორედ „მისის დელოვეის“ პერსონაჟები ჰგვანან ოლბის ამ პიესის პერსონაჟებს. ვირჯინია ვულფი, მეოცე საუკუნის ეს მწერალი თავისი წერის ტექნიკით - ცნობიერების ნაკადით წერით არის ცნობილი. მისი პერსონაჟებიც, ასე თუ ისე, შეიძლება

---

<sup>90</sup> ვის ეშინია ცხოვრების ყალბი ილუზიების გარეშე .

ითქვას, ტრაგიკულები არიან. ტრაგიკულია ოლბის პიესის პერსონაჟების ცხოვრებაც. მისის დელოვეის უყვარს რჩეულ საზოგადოებაში ტრიალი, როგორც პიესის პერსონაჟებს, განსაკუთრებით კი მართას მამას. სწორედ მართას მამის მიერ გამართული წვეულებიდან ბრუნდებიან სახლში პიესის დასაწყისში მართა და ჯორჯი. მისის დელოვეისაც წვეულებების გამართვა და სოციალური ურთიერთობები იზიდავს. სოციალური ურთიერთობები იზიდავს იმიტომ, რომ პირადი, შეიძლება ითქვას, არ აქვს. 'Still there is no denying that Clarissa Dalloway cares mainly about socializing and, above all, giving parties'<sup>91</sup>(Allen 1999:589). კლარისას მეუღლესა და პიტერ უოლშს კი მაინცდამაინც არ ხიბლავთ კლარისას ეს საქციელი. ოლბის პიესის დასაწყისში სწორედ მართა უფრო მოწადინებულია სტუმრების მიღებაში, ხოლო ჯორჯს არ უნდა და ნაწილობრივ იგი პიტერ უოლშს და რიჩარდ დელოვეის ემსგავსება. სამაგიეროდ, მართას მამას იზიდავს სოციალური ურთიერთობები და აკადემიურ საზოგადოებაში ტრიალი და მართაც უფრო ამიტომ არის მოწადინებული სტუმრების მიღების საქმეში:

George: But why in God's name are they coming over here now?

Martha: Because Daddy said we should be nice to them, that's why.<sup>92</sup>(Albee 1962:10)

ისეთივე სიცარიელეა ჯორჯსა და მართას შორის, როგორი სიცარიელეც მისის დელოვეისა და მის მეუღლეს - რიჩარდს შორისაა. რიჩარდი, ყვაველებით სახლში დაბრუნებული „მიყვარხარ“-საც კი ვერ ეუბნება ცოლს, იმ მიზეზით, რომ უკვე დიდი ხანია მას შემდეგ გასული, რაც ბოლოს ეს სიტყვა უთხრა ცოლს. ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობები დეგრადირებულია ოლბის პიესაშიც და „მისის დელოვეიშიც.“ მართა იმიტომ თხოვდება ჯორჯზე, რომ უნდოდა ქმარი კოლეჯის ლექტორი ყოფილიყო, ხოლო ნიკი იმიტომ ირთავს ჰანის, რომ მას ფული აქვს და ფეხმძიმეაა. ფეხმძიმობის ამბავი კი, შემდეგ ირკვევა, რომ ტყუილია. კლარისა დელოვეიც, შეიძლება ითქვას, იმიტომ თხოვდება, რომ რიჩარდი, პიტერ უოლშთან შედარებით, უფრო მაღალი წრის

---

<sup>91</sup> და მაინც, ეჭვგარეშეა, რომ კლარისა დელოვეი ძირითადად სოციალურობაზე ზრუნავს და, ყველაზე მეტად კი, წვეულებების გამართვაზე.

<sup>92</sup> ჯორჯი: მაგრამ ღმერთმანი, რატომ მოდიან ისინი აქ ახლა?

მართა: იმიტომ, რომ მამიკომ თქვა, რომ მათ კარგად უნდა მოვექცეთ, ამიტომ.



საზოგადოებაში ტრიალებს - პარლამენტის წევრია. როგორც ვხედავთ, ოლბის პიესის პერსონაჟები ემსგავსებიან ვულფის პერსონაჟებს.

„ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ბოლოს მართას პასუხი კითხვაზე თუ ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის, სწორედ იმას უნდა გულისხმობდეს, რომ მართას ეშინია რეალური ცხოვრების აღქმის, გააზრების და მასში ცხოვრების. „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ სათაურის რეფრენად გადევნება და ბოლოს მართას მიერ იმის აღიარება, რომ თვითონ ეშინია ვირჯინია ვულფის, შეიძლება იმას მიუთითებდეს, რომ მართას ეშინია სიცოცხლის ისე დასრულების, როგორც ჯერიმ და სეპტიმუსმა დაასრულეს. ეშინია, რომ სეპტიმუსისა და ჯერის ბედი არ ხვდეს წილად და თვითმკვლელობით არ დაასრულოს მანაც ცხოვრება. უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ თვითონ ვირჯინიამაც მკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. პიესის დასასრული იქნებ სწორედ იმის მანიშნებელია, რომ შვილის, თუნდაც წარმოსახვითის, სიკვდილის შემდეგ მართას აღარაფერი დარჩენია თვითმკვლელობის გარდა? თითქოს ილუზიებიდან გამოსვლით პიესის პერსონაჟებს ჯერის ბედის გაზიარება ელოდებათ, ისინიც ჯერივით მარტონი რჩებიან. სათაურს „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ საკმაოდ სიღრმისეული დატვირთვა აქვს. ოლბი ამ პიესაში არა მხოლოდ პიესების ტექსტებით თამაშობს, არამედ ვირჯინია ვულფის რომანითაც. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ზოოპარკის ამბავი“ ერთგვარ წინასიტყვაობად შეიძლება ჩავთვალოთ პიესისა „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ჯერი და სეპტიმუსი ვედარ უძლებენ სამყაროს და „გარბიან“ ამ სამყაროდან. მათ აღარ უნდათ ცხოვრებისთვის თვალის გასწორება, მათთვის გაუსაძლისი ხდება ეს სამყარო. გარდა ჯერისა და სეპტიმუსის მსგავსებისა, მისის დელოვეიც ემსგავსება ჯერის იმ კუთხით, რომ მასაც უნდა სოციალური ურთიერთობები, საუბარი ვიღაცებთან, კავშირი და ამის მიღწევის გზად მან წვეულებები აქცია, ხოლო ჯერიმ პარკში ჯდომა.

გარდა „მისის დელოვეისთან“ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ მსგავსებისა და ავტორის მიერ ტექსტებით თამაშისა, გვარი „ვულფი“ მგლის ინგლისურ ვარიანტთან შეიძლება იყოს კავშირში. ისინი ერთმანეთს ერითმება და ბავშვებს ხომ მგლის ეშინიათ, პიესის პერსონაჟები კი „ბავშვები“ არიან.

ამბების თხრობის თამაში, როგორც ამ პერიოდის პიესებისთვისაა დამახასიათებელი, „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფშიც“ გვხვდება და ამით იგი ემსგავსება „გოდოს მოლოდინს“, „თამაშის დასასრულს“, „ყოველნი დაცემულს“, A Delicate Balance-ს და ასე შემდეგ. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჯორჯის გამოუცემელ წიგნში აღწერილია პატარა ბიჭის ისტორია, რომელმაც დედა მოკლა და მამა კი ავარიაში შემოაკვდა. ამ ინციდენტის დროს ბიჭი 16 წლის იყო. საგიჟეთში კი მან 30 წელი გაატარა. ამ ბიჭის ასაკი ემთხვევა ჯორჯის ასაკს (Taylor 1973:59). პიესაში ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჯორჯის წიგნში აღწერილი ამბავი თვით ჯორჯის ამბავია. “Truth and illusion merge indistinguishably, as the "fictional" murderer of his real parents becomes the "real" murderer of an imaginary child” <sup>93</sup>(Wagner 1971:43) - აღნიშნავს ბიგსბი ამასთან დაკავშირებით. არის კიდევ რამდენიმე მინიშნება იმაზე, რომ ეს ბიჭი ჯორჯია. ტეილორის აზრით, კიდევ ერთი მინიშნებაა პირველ მოქმედებაში, როცა ჯორჯი თოფით შემოვარდება და თითქოს მართას მოკვლა სურს, მართასი, რომელიც თავის თავს ხშირად უწოდებს დედიკოს. “The boy killed his mother with a shotgun and George, in his first symbolic act of violence against Martha, "shoots" her with a "short-barreled shotgun.”<sup>94</sup> ეს ეპიზოდი კი მართას, როგორც დედის კრახზე მიგვანიშნებს (Taylor 1973:59). მართლაც, თითქოს წინასწარ განჭვრეტაა იმისა, რომ მართა დედად ვერ შედგება, ვერ იქნება დედა და მის ფუნქციას, როგორც სამყაროში მოვლენილი ყველა ქალის ფუნქციას დედობისა, ვერ შეასრულებს. ეს ასეც ხდება. ამ ბიჭის ისტორიაში მშობლების „მკვლელობა“ თითქოს ჯორჯის მშობლობის შიშის მანიშნებელი იყოს, და ორივე, ჯორჯის მიერ მშობლებისა (რადგან წიგნში აღწერილი ამბავი თვით ჯორჯის ამბავია) და შვილის მკვლელობაც (მართალია წარმოსახვითის) პიესის ბოლოს ამაზე უნდა მიუთითებდეს. თითქოს მშობელი სძაგს ჯორჯს, არც თვითონ უნდა იყოს მშობელი და არც უნდა, რომ მშობელი ჰყავდეს.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ბიჭი, რომელმაც მშობლები მოკლა, მკვლელობის შემდეგ მანიაკალურად ხარხარებს. თითქოს ხარხარი იყოს იმ ტრაგედიის ერთგვარი

---

<sup>93</sup> "სიმართლე და ილუზია ერწყმის შეუმჩნევლად, რადგან მისი ნამდვილი მშობლების "გამოგონილი" მკვლელი ხდება წარმოსახვითი ბავშვის "ნამდვილი" მკვლელი."

<sup>94</sup> ბიჭმა მოკლა თავისი დედა იარაღით და ჯორჯი, თავის პირველ სიმბოლურ ძალადობრივ მოქმედებაში მართას წინააღმდეგ, „ესვრის“ მას “მოკლე ლულიანი იარაღით.”

შვების მომგვრელი, ისევე როგორც შვების მომგვრელია პიესის მანძილზე პერსონაჟებისთვის ალკოჰოლი, რომელიც პერსონაჟების ილუზიაში მყოფობას გამოხატავს სიმბოლურად. ასევე საგულისხმოა ის ფაქტიც, რომ შვილის მკვლელობის სცენასაც ზუსტად იმავე სიტყვებით აღწერს ჯორჯი, რა სიტყვებითც კაფეში შეხვედრილი ბიჭის ისტორიას: 'He swerved to avoid a porcupine, and drove straight into a ... large tree'<sup>95</sup> (Albee 1962:231). თუკი კაფეში შეხვედრილი ბიჭის ისტორია თვით ჯორჯის ისტორიაა და თავისი შვილის სიკვდილის ისტორიასაც იმავე სიტყვებით ჰყვება ჯორჯი, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ „სამ ადამიანს“ ერთი რამ აერთიანებთ - მშობლების სიკვდილი. ჯორჯის და მართას შვილმაც, შეიძლება ითქვას, „მოკლა“ მშობლები, იმ გაგებით, რომ ისინი რეალურ სამყაროს დაუბრუნა თავისი სიკვდილით. თუმცა ეს აუცილებელი იყო მათი გადარჩენისთვის. ვინაიდან და რადგანაც ჯორჯი და მართა, ამერიკის პირველი პრეზიდენტისა და მისი მეუღლის სახელებია და პიესის ავტორმა იმაზე ხაზგასმით, რომ პერსონაჟები რეალობას უნდა დაბრუნებოდნენ, თითქოს მომავლის იმედი დატოვა ამერიკისთვის. მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს ტეილორიც (Taylor 1973:65). ლი ბაქსანდალი კი გამოგონილი შვილის ამბავს მიიჩნევს ჯორჯის გიჟურ სურვილად ისტორიის გასაგრძელებლად (Wagner 1971:43).

შვილის მკვლელობის ეპიზოდს უფრო ღრმა სიმბოლური დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს პიესაში, ისევე როგორც ჯორჯის მიერ მამის მკვლელობის ისტორიას. მამის მკვლელობის შემდგომ ხარხარი სწორედ იმაზე უნდა მეტყველებდეს, რომ ჯორჯმა დააღწია თავი მამის გავლენას. შვილის მკვლელობით კი თითქოს მამის ბატონობის გაგრძელებას დაუსვა წერტილი. მამის ბატონობაზე უარს ამბობენ ჰანი და ნიკიც. ისინიც ცდილობენ ამას წერტილი დაუსვან თავიანთი უშვილობით. საბოლოოდ კი, შეიძლება დავასკვნათ, რომ პერსონაჟების ერთობლივი სადომაზოხისტური დამოკიდებულება, როგორც თისონიც ამბობს, სწორედ მამის - შემოქმედის წინააღმდეგაა მიმართული და შვილის მკვლელობით მთავრდება თამაში, რომლის შემდგომი რაუნდი აღარ იქნება, შემდგომი რაუნდი, რომელიც თვითონ მამისივე წინააღმდეგ არის მიმართული. ამკარაა, რომ ოლბი თამაშობს გოდოს წინააღმდეგ. თუმცა ვერ დავეთანხმები ფიუ თისონს.

---

<sup>95</sup> მან მოუხვია, რომ მაჩვენებლად არ დაჯახებოდა და პირდაპირ დიდ ხეს შეასკდა.

ვფიქრობ, რომ სწორედ ახლა იწყება ყველაზე შემზარავი რაუნდი თამაშებისა. იწყება რაუნდი ერთმანეთის განადგურებისა და გამართლება ჰობსისეული ბუნებრივი მდგომარეობისა *homo homini lupus est.*<sup>96</sup> როგორც ჰობსი აღნიშნავს ‘Man is a God to man and Man is a wolf to Man. The former is true of the relations of the citizens with each other, the latter of relations between commonwealths’<sup>97</sup>(Hobbes 2003:3). თუმცა ეს მეორე მათგანი ადამიანების დამოკიდებულებასაც კარგად ასახავს. ზიგმუნდ ფროიდი დაეთანხმა ჰობსს. მისი აზრით, ადამიანს სჭირდება მეზობელი ‘to seize his possessions, to humiliate him, to cause him pain, to torture and to kill him. *Homo homini lupus.*’<sup>98</sup>(Freud 1930:31). ახლა იწყება სწორედ ის რაუნდი, რომელიც ენმა და პიტერმა წარმოიდგინეს „სახლში ზოოპარკის“ პირველი მოქმედების ბოლოს. რაუნდი ერთმანეთის „შეჭმისა“ შვილების „შეჭმის“ შემდეგ.

ოლბის თამაშია გოდოს წინააღმდეგ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ მართასა ჰანის მამების სამყაროს შემოქმედის როლში გამოყვანა. აქ ერთგვარი გაერთიანებაა ავტორის თამაშისა გოდოს წინააღმდეგ თამაშთან. მართას მამა რომ სამყაროს შემოქმედის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება ფიქრობს ფიუ თისონიც. იგი ისეთი პერსონაჟია პიესაში, რომლის წინააღმდეგაც ვერ ითამაშებ. თუმცა საბოლოოდ ისე გამოდის, რომ სწორედ მის წინააღმდეგ თამაშობენ. ‘George states sardonically, “He’s a god, we all know that”. In Martha’s account of her father—“Jesus, I admired that guy! I worshipped him . . . I absolutely worshipped him. I still do”—Albee deploys the ambiguity between “Jesus” as a mild exclamation and as a direct address’<sup>99</sup>(Tison 2018:10) - აღნიშნავს ფიუ თისონი. მეორე პერსონაჟი, რომელიც მეტ-ნაკლებად გავლენიანი პერსონაჟია და ასევე არ ჩანს პიესაში არის ჰანის მამა. “He was not a priest... He was a man of God”<sup>100</sup>(Albee 1962:110) - აღნიშნავს ნიკო

<sup>96</sup> ადამიანი ადამიანისთვის მგელია.

<sup>97</sup> ადამიანი ადამიანისთვის ღმერთია და ადამიანი ადამიანისთვის მგელია. პირველი ეხება მოქალაქეთა ერთმანეთთან ურთიერთობას, მეორე კი სახელმწიფოთა შორის ურთიერთობებს.

<sup>98</sup> რათა ქონება წაართვას, დამციროს, ტკივილი მიაყენოს, აწამოს და მოკლას. ადამიანი ადამიანისთვის მგელია.

<sup>99</sup> ჯორჯი აგდებულად ამბობს, „ის ღმერთია, ჩვენ ყველამ ვიცით ეს.“ მამაზე მართა კი ამბობს - „ღმერთო, მე მხიბლავდა ეგ ბიჭი! მე ვაღმერთებდი მას... მე სავსებით ვაღმერთებდი მას. მე ისევ ვაღმერთებ.“ ოლბი აქ ორაზროვნებას იყენებს „ღმერთს,“ როგორც უბრალო შორისდებულსა და როგორც მის პირდაპირ ადრესატს შორის.“

<sup>100</sup> ის არ იყო მღვდელი... ის ღვთის კაცი იყო.

მამათილზე. თისონის მოსაზრებით, მართასა და ჰანის მამები ახდნენ გავლენას არა მხოლოდ შვილებზე, არამედ სიძეებზეც (Tison 2018:11).

ოლბის გოდოს წინააღმდეგ თამაშის გაგრძელებაა „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ მიმდინარეობა ახალ კართაგენში, რაც ასევე პერსონაჟების მოუმწიფებლობისა და ბავშვობის თემსაც აძლიერებს. პიესის პირველ მოქმედებას „გართობა და თამაშები“ (‘Fun and Games’) ჰქვია. თამაშები და გართობა უცხო არც ზრდასრულთათვისაა, მაგრამ, უფრო მეტად ბავშვებისთვის და ახალგაზრდებისთვისაა დამახასიათებელი. ნეტარი ავგუსტინეც ახალგაზრდობაში იმყოფებოდა კართაგენში მჭევრმეტყველების შესასწავლად და პიესის მიმდინარეობა ახალ კართაგენში, ერთის მხრივ, შეიძლება სწორედ პიესის პერსონაჟების მოუმწიფებლობის თემის ერთ-ერთი გამაძლიერებელი ფაქტორი იყოს. ნეტარი ავგუსტინეც კართაგენში ყოფნის დროს ჯერ მთლად ჩამოყალიბებული ადამიანი არ იყო და თან კართაგენის მცხოვრებნი არც მთლად მორალურად ცხოვრობდნენ და, ალბათ, არც ერთმანეთის შეურაცხყოფას ერიდებოდნენ. პირველ მოქმედებაში ჯორჯი ეუბნება ნიკს ‘You think you are going to be happy here in New Carthage, eh? რაზეც ნიკი პასუხობს: ‘I hope we will stay here.’<sup>101</sup>(Albee 1962:40) ნეტარი ავგუსტინე „აღსარებანის“ მესამე წიგნს იწყებს სიტყვებით: „ჩავედი კართაგენში; ეს იყო სამარცხვინო სიყვარულით სავსე კარდალი, რომელიც დუღდა და გადმოდიოდა.“ (ნეტარი 1996:43) ამ ეპიზოდს ახსენებს ბიგსბიცი სტატიაში „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის? ედუარდ ოლბის მორალური პიესა“ (Bigsby 1967:259). მანამდე, სანამ ახალ კართაგენს ახსენებდეს, ჯორჯი ახსენებს გომორს, ცოდვებით დაცემულ ბიბლიურ ქალაქს, რომელიც განადგურდა თავისი ცოდვების გამო და ეს ეპიზოდი სწორედ იმის მანიშნებელია, რომ ახალი კართაგენიც ცოდვებით აღსავსე ქალაქია და მასაც განადგურება ემუქრება, თუკი მისი მცხოვრებნი გონს არ მოეგებიან და ცოდვებს არ მოინანიებენ. კართაგენში პიესის მიმდინარეობით ოლბი ურწმუნო და ცოდვიან ხალხს გვიხატავს, რომლებიც მთლიანი საზოგადოების სახეები არიან. მთლიანი საზოგადოებაც პერსონაჟებივით მოუმწიფებელია და არ გააჩნია მორალური ღირებულებები. არ

---

<sup>101</sup> შენ ფიქრობ, რომ ბედნიერი იქნები აქ, ახალ კართაგენში, ეპ? .... იმედი მაქვს აქ დავრჩებით.

ერიდებიან ერთმანეთის შეურაცხყოფას. სწორედ ამით ცდილობს ოლბი ითამაშოს გოდოს წინააღმდეგ.

„აღსარებანის“ მესამე წიგნში თეატრზე აგრძელებს ლაპარაკს ნეტარი ავგუსტინე და გადადის საკუთარ თავზე: „თავი სხვებზე უფრო მშვიდად მეჭირა და არავითარ მონაწილეობას არ ვღებულობდი „ამრევთა“ აღვირახსნილ გამოხდომებში (თვით ეს საბედისწერო და სატანური სახელი დახვეწილობის ნიმუშად იყო მიჩნეული). მე მათ შორის ვცხოვრობდი და, ჩემდა სამარცხვინოდ, მრცხვენოდა, რომ მათნაირი არ ვიყავი. თუმცა ხანდახან მათ წრეშიაც ვტრიალებდი და, ასე განსაჯეთ, ზოგჯერ კიდევაც ვმეგობრობდი ამ თავგასულებთან“ (ნეტარი 1996:46). ასე მძაფრად არა, მაგრამ ედუარდ ოლბის პიესის მოქმედ პერსონაჟებზე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი „სამარცხვინო სიყვარულით სავსენი“ არიან. უფრო მეტად კი ეს ჯორჯსა და მართას ეხება. მართას, რომელიც ქმრის თანდასწრებით ნიკს ცდილობს თავი მოაწონოს და კოცნის კიდევ. შეიძლება ითქვას, სწორედ ამისთვის გამოეწყო ახალ საცეკვაო ტანსაცმელში. ახალ კართაგენში პიესის მიმდინარეობა იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ საზოგადოება, და არა მხოლოდ პიესის პერსონაჟები, ასეთები არიან - მორალური ღირებულებები აღარ გააჩნიათ. 'Reduced to its simplest terms, New Carthage is a kind of Vanity Fair in which the Worldly Wise distract the pilgrim from his true path' <sup>102</sup>(Biggsby 1967:265) - აღნიშნავს ბიგსბიცი. ადამიანები ერთმანეთს და მორალურ ღირებულებებს შეურაცხყოფენ, ფეხქვეს თელავენ, ანადგურებენ და მერე კი ასეთ სამყაროში ცხოვრობენ, თუკი ამას ცხოვრებას ვუწოდებთ, რასაც ჯორჯისა და მართას მაგალითზე ალბათ ვერ ვუწოდებდით. 'Albee's play, set in a Carthage of the New World, is similarly dedicated to an insistence on the falsity of the values adhered to by that society' <sup>103</sup>(Biggsby 1967:259) - ამბობს ბიგსბიცი.

ოლბის გოდოს წინააღმდეგ „შეტევის“ კიდევ ერთი მაგალითია ის, რომ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პირველი მოქმედება იწყება და მთავრდება სიტყვებით Christ, რაც ერთგვარი ირონიაა იმისა, რაც პიესაში ხდება. ქრისტესთან, მის მოძღვრებასთან და

<sup>102</sup> ყველაზე მარტივ ტერმინებზე რომ დავიყვანოთ, ახალი კართაგენი არის ამოების ბაზრის მსგავსი, რომელშიც ამქვეყნიური სიბრძნე მლოცველს ჭეშმარიტი გზიდან გადაახვევინებს.

<sup>103</sup> ოლბის პიესა, რომელიც ახალი მსოფლიოს კართაგენში ხდება, ეძღვნება ამ საზოგადოებაზე მჭიდროდ მიკრულ ღირებულებათა სიყალბეს.

მორალთან მას არავითარი საერთო არ აქვს და, მით უმეტეს, მოქმედება ახალ კართაგენში ხდება. მეორე მოქმედებაში ჯორჯი ცდილობს, თავისი შეურაცხყოფისთვის სამაგიეროს გადახდას. ქრისტიანული მოძღვრება კი არ არის სამაგიეროს გადახდის მოძღვრება, არ არის „კბილი კბილისა წილ.“

ოლბის გოდოს წინააღმდეგ თამაშის მაგალითია ასევე „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ მეორე მოქმედების სათაური - Walpurgisnacht, რაც წარმართულ დღესასწაულს უკავშირდება. ეს დღესასწაული მომდინარეობს გერმანიაში გაზაფხულის მოსვლასთან დაკავშირებული სადღესასწაულო აღნიშვნებიდან. მას აღნიშნავენ პირველი მაისის წინა ღამეს. წმინდა ვალპურგა იყო ინგლისელი მონაზონი, რომელიც მე-8 საუკუნეში ჩავიდა გერმანიაში ხალხის გაქრისტიანების მისიით და შემდგომ იგი მონასტრის წინამძღვარიც გახდა. ვალპურგამ წარმატებას მიაღწია წარმართული ჯადოქრობის წინააღმდეგ ბრძოლაშიც. ვალპურგა ასოცირდება პირველ მაისთან იმიტომ, რომ ამ დღეს მოხდა მისი კანონიზება. პიესაში მეორე მოქმედების ამ სათაურს ქრისტიანობასთან არავითარი კავშირი არ აქვს. პირიქით, ის უფრო წარმართულ დღესასწაულთან ასოცირდება. წმინდა ვალპურგას ღამეს ჯადოქრები იკრიბებოდნენ და ბოროტი ძალები ამ დროს ყველაზე ძლიერები იყვნენ. პერსონაჟებს შორის ურთიერთობები მესამე მოქმედებაში უფრო იძაბება და თითქოს ჯადოქრების შეხვედრის ღამეს ემსგავსება თავისი შიშისმომგვრელი სახით. თითქოს ამით ოლბი კიდევ ერთ სვლას აკეთებს გოდოს წინააღმდეგ თამაშში.

ტილორის აზრით, 'Walpurgisnacht, in Teutonic folklore, is a witches' sabbath celebrated with revelry and dancing. Appropriately, Albee has a dance motif at the center of this act.'<sup>104</sup> (Taylor 1973:59) აღნიშნავს ტილორი სტატიაში „მოწიფულობის ასაკი ახალ კართაგენში, ოლბის ზრდასრული ბავშვები“ და ამატებს, რომ სწორედ ასეთი მუსიკა შეეფერებოდა მათ დემონურ შეკრებას. სწორედ ამ ეპიზოდში დაიწყებს მართა ცეკვას ბეთჰოვენის მეშვიდე სიმფონიაზე. პიესის ამ მოქმედების სათაურით თითქოს პერსონაჟების არაქრისტიანულ საქციელზეა ხაზგასმა.

<sup>104</sup> ვალპურგას ღამე, ტეუტონურ ფოლკლორში, არის ჯადოქრების უქმე დღე, რომელიც აღინიშნება ქვიფითა და ცეკვით. შესაბამისად, ოლბის აქვს ცეკვის მოტივი ამ მოქმედების ცენტრში.

რისხვის დღეს ვხვდებით „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ბოლო ნაწილში და ოლბის თამაში გოდოს წინააღმდეგ კიდევ გრძელდება. ნიკსა და ჯორჯს შორის იმართება დიალოგი. ჯორჯი ნიკს ეუბნება: ‘You take the trouble to construct a civilization, to build a society based on the principles of... of principle. ....Then, all at once, through all the music, through all the sensible sounds of men building, attempting, comes the Dies Irae. And what is it? What does the trumpet sound?’<sup>105</sup> (Albee 1962:117).

ირონია ჩანს ოლბისა ამ ეპიზოდშიც. ნიკის მიერ აშენებული ცივილიზაცია არ იქნება ცივილიზაცია. ნიკს არ აქვს მომავალი და ეს ერთგვარი დაცინვაა ავტორის მიერ ამერიკის საზოგადოებისა. საზოგადოება, რომელშიც ოლბის პერსონაჟების მსგავსი ადამიანები ცხოვრობენ, განადგურდება და Dies Irae - რისხვის დღე დადგება. თითქოს მეორედ მოსვლას ეხმიანება ეს ეპიზოდი. მოვა განკითხვის დღე. საყვირის ხსენებაც სწორედ მეორედ მოსვლას უკავშირდება. „ვინაიდან თვითონ უფალი ჩამოვა ციდან ბრძანების სიტყვით, მთავარანგელოზის ხმით და ღვთის საყვირით“ (1 თესალონიკელთა 4:16) - ვკითხულობთ თესალონიკელთა მიმართ ეპისტოლეში. „ერთ წამში, თვალის დახამხამებაზე, უკანასკნელ საყვირზე. ვინაიდან დასძახებს საყვირი და მკვდრები აღდგებიან უხრწნელად, ხოლო ჩვენ შევიცვლებით“ (კორინთელთა 15:52) - წერს პავლე მოციქული კორინთელთა ეპისტოლეში. მეორედ მოსვლის დროს, მკვდრები აღდგებიან, ბიბლიის მიხედვით, პიესის ბოლოს კი პირიქით ხდება, წარმოსახვითი შვილი კვდება, უფროსწორად - კლავენ. აქ კი ერთგვარი დაცინვაა ოლბის მიერ ბიბლიური მეორედ მოსვლის და კიდევ ერთი სვლა გოდოს წინააღმდეგ.

„ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ბოლოს ჯორჯს თავი შპენგლერის წიგნში „დასავლეთის დაისი“ აქვს თავი ჩარგული, რომლიდანაც ამოიკითხავს შემდეგ სიტყვებს: ‘And the west, encumbered by crippling alliances, and burdened with the morality too rigid to accommodate itself to the swing of events, must...eventually...fall.’<sup>106</sup>(Albee 1962:174) მთელს დასავლეთს მტკიცე, უდრეკი მორალურობით დატვირთულს

<sup>105</sup> შენ ცდილობ ააშენო ცივილიზაცია, საზოგადოება, რომელიც დაემყარება პრინციპთა პრინციპს. .... შემდეგ, უცებ, მთელი ამ მუსიკის ფონზე, ადამიანთა მშენებლობისა და მცდელობების მთელი ამ ბგერების ფონზე, მოდის რისხვის დღე. და რა არის ეს? რა ხმას გამოსცემს საყვირი?

<sup>106</sup> და დასავლეთი, ზიანის მომტანი კავშირებით დამძიმებული, და დატვირთული მეტისმეტად ხისტი მორალურობით რათა მოვლენათა ცვლილებებს მოერგოს, საბოლოოდ უნდა დაეცეს.



უწოდებს, რომლის ურყევობაც და უცვლელობაც არსებული მოვლენებისადმი მისი საბოლოო განადგურების მიზეზი გახდება. რიკარდო დუშენი სტატიაში „ოსვალდ შპენგლერი და დასავლეთის ფაუსტური სული“ აღნიშნავს, რომ შპენგლერი დასავლეთს ცოცხალ კულტურად მოიაზრებდა, რომელსაც მრავალი სხვა თვისებაც ახასიათებდა (Duchesne 2015:3). ეს სული, როგორც სტატიის სათაურიდანაც ჩანს, ფაუსტური სულის სახელითაც მოიხსენიება და ოლბის პიესის გმირებსაც ზედმიწევნით მიესადაგება. ფაუსტი, რომელიც მეფისტოფელთან საუბარში vehemently refutes faith, hope, and love, the three fundamental virtues, and adds patience for good measure.<sup>107</sup> (Van Der Laan 1999:453) პიესის გმირებიც სწორედ რომ უარყოფენ რწმენას, იმედს და სიყვარულსაც, თუკი მათ სადომოზოხისტურ დამოკიდებულებას ერთგვარ სიყვარულის გამოვლინებად არ ჩავთვლით. რწმენას და იმედს იმისა, რომ მათ მომავალი აქვთ და წარმოსახვით შექმნილ ერთადერთ შთამომავალს კლავენ მესამე მოქმედებაში. მართალია შვილი წარმოსახვითია, მაგრამ მისი არსებობა მათთვის იმედივითაა და ბოლოს კი ამასაც ამსხვრევენ, ამსხვრევენ ილუზიებს და რეალობას ცდილობენ გაუსწორონ თვალი. თუმცა, საკითხავია რამდენად არის შვილის მოკვლა უიმედობა. იქნებ, პირიქით, რეალობასთან თვალის გასწორება იყოს სწორედ იმედის მომცემი იმისა, რომ პერსონაჟები ნორმალურ ცხოვრებას დაუბრუნდებიან. შპენგლერის ეპიზოდი არის, ასე ვთქვათ, პერსონაჟებს შორის ურთიერთობის გამმაფრების წერტილი, მათი თამაშების უფრო სასტიკ საფეხურზე ასვლის მომენტი.

შპენგლერის წიგნიდან ციტატის ამოკითხვის შემდეგ ჯორჯი წიგნს მიახეთქებს და ზარები რეკვას იწყებენ, რაც სწორედ რეალობასთან დაბრუნების ერთ-ერთ ქმედებად შეიძლება ჩავთვალოთ. მორალი, რომელიც სამაგიეროს გადახდას მოიცავს, საბოლოოდ უნდა დაიმსხვრეს. სწორედ შეიძლება ამაზე მიგვითითებდეს ჯორჯის მიერ შპენგლერის წიგნიდან მორალზე ამოკითხული ფრაზა და შემდეგ კი ამ წიგნის კედელზე მიხეთქება. ასევე „მორალი,“ რომელიც რეალობას თვალს ვერ უსწორებს, უნდა დაიმსხვრეს.

---

<sup>107</sup> კატეგორიულად უარყოფს რწმენას, იმედს და სიყვარულს, სამ უმთავრეს სათნოებას და ამატებს მოთმინებას.

ჯორჯს სურს სიმართლეს ჩახედოს თვალეში. სურს აღარ ცხოვრობდეს წარმოსახვითი შვილის ილუზიებში და დაამსხვრიოს იგი თავისთვისაც და მართასთვისაც. The salvation of human contact is aborted by the refusal to abandon illusion.’<sup>108</sup> (Bigsby 1967:265). - აღნიშნავს ბიგსბი. თუმცა, ოლბის ამ პიესაში ჯორჯი პირიქით, ცდილობს დაამსხვრიოს ილუზია და რეალობის წინაშე დადგეს. ვენდალ ჰარისის მოსაზრებით ეს პიესა "does not assert that life is as much an illusion as that which occupies the stage"<sup>109</sup>(Harris 1964:255). სიმბოლურია ისიც, რომ შვილის დაბადების დღეს ხდება ცნობილი მისი გარდაცვალებაც და თითქოს ეს ფაქტი კიდევ უფრო ამძაფრებს შვილის გამოგონილობის ფაქტს.

ბიბლიური სიმბოლიკაა ჯორჯის შემოსვლაც. კარზე ზარია. ნიკი აღებს და შემოდის ჯორჯი ყვავილებით ხელში: ‘flores para los muertos’<sup>110</sup>(Albee 1962:195). ჯორჯს ნიკი ჰგონია თავისი შვილი და ეკითხება დაბადების დღისთვის მოხვედით? იმდენად აქვს ჯორჯსაც გამჯდარი გონებაში წარმოსახული შვილი, რომ თვით მისი მკვლელობის შემდეგაც კი ისევ ცოცხალი ჰგონია, თითქოს ჯორჯსაც უჭირს ამ წარმოსახვისგან გათავისუფლება. ყვავილები ერთგვარი შემზადებაა მართასი შვილის სიკვდილთან შესაგებებლად. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გამოერკვნენ ჯორჯი და მართა ილუზიიდან.

ზარების გაჟღერებისა და ჯორჯის ლომისპირებით შემოსვლის ეპიზოდი, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მძიმე ეპიზოდია, რომლის დროსაც უკანასკნელი შურისძიება ხდება. ბავშვური შურისძიების თამაში კულმინაციურ ეტაპზეა. პერსონაჟები თამაშობენ “ბავშვის აღზრდის“ („Bringng up a Baby“) თამაშს. ჯორჯი სტუმრების წინაშე ამხელს თავიანთი შვილის ამბავს. ამ თამაშის კულმინაცია კი, შეიძლება ითქვას, „ბავშვის მკვლელობის“ თამაშია. ეს ეპიზოდი მთლიანი პიესის კულმინაციადაც შეიძლება ჩავთვალოთ. ჰანის კითხვაზე, თუ ვინ დარეკა ზარები, ჯორჯი პასუხობს, რომ მესიჯი მოიტანეს თავიანთი შვილის სიკვდილისა. „სუინი აგონისტის“ ბოლოს კარზე კაკუნის საინტერესოა ამ ეპიზოდთან მიმართებაში. როგორც

<sup>108</sup> ადამიანების ხსნას ილუზიების მიტოვებაზე უარის თქმა აფერხებს.

<sup>109</sup> არ ამტკიცებს, რომ ცხოვრება ისეთივე ილუზიაა, როგორც ის სცენაზეა.

<sup>110</sup> ყვავილები გარდაცვლილთათვის.

ამ პიესის ბოლოს მართასა და ჯოჯს აცნობებენ თავიანთი შვილის (მართალია წარმოსახვითის) სიკვდილს, ისევე „სუნი აგონისტის“ ბოლოს კაკუნი შეიძლება იყოს სიკვდილის მაუწყებელი ელიოტის პერსონაჟებისთვის.

ჯორჯი თითქოს ცდილობს რეალობას თვალი გაუსწოროს. ადარ სურს მას ილუზიებში ცხოვრება. თითქოს ეს ზარების ხმა უკავშირდება ზემოთ ნახსენებ რისხვის დღეს, მეორედ მოსვლას. პიესაში „მეორედ მოსვლას“ მკვდრების აღდგომა კი არა, ერთადერთი ცოცხალი წარმოსახვის ნაყოფის - შვილის სიკვდილი მოსდევს. ასევე სიმბოლურია ეს ეპიზოდი იმ მხრივ, რომ მეორედ მოსვლა და მკვდრების აღდგომა სიმბოლურად ესადაგება პიესის პერსონაჟების ძილბურანიდან გამოსვლას, მკვდრები საფლავებიდან გამოდიან, ხოლო პიესის პერსონაჟები ილუზიების ძილბურანიდან და გადადიან მოქმედების სხვა, უფრო სასტიკ საფეხურზე. თითქოს პერსონაჟები „ბავშვური თამაშებიდან“ გადადიან „დიდურ თამაშებზე,“ რომლებიც *Delicate Balance*-შიც გრძელდება.

ჯორჯის მიერ მართაზე ლომისპირების მიყრა კი შეიძლება სიმბოლურად ჩავთვალოთ მართას მკვლელობად და შვილის სიკვდილის გაჟღერება მართასთვის სიკვდილის ტოლფასად. *St. George slew the dragon; Albee's George slew the dragon; Albee's George slays with snapdragons* <sup>111</sup>(Wagner 1971:41). აქ ერთგვარი ირონიაა ქრისტიანული სიკვდილის ცერემონიისა.

ყვავილების სცენა ალუზიაა ტენესი უილიამსის პიესასთან - “ტრამვაი, სახელად სურვილი.“ მეცხრე სცენაში როდესაც ბლანში ზის და იმ სიმღერას უსმენს, რომელზეც მისმა ქმარმა თავი მოიკლა, მოდის მიტჩი და ეუბნება, რომ ბლანშმა ის მოატყუა და მასთან ვეღარ დარჩება. ამის შემდეგ მოდის გამყიდველი და დასაკრძალავი ყვავილები მოაქვს და ესპანურად იმ სიტყვებს ამბობს, რასაც ჯორჯი ყვავილებით შემოსვლის სცენაში: *Flores para los muertos, flores – flores* <sup>112</sup> (Williams 1992:206). ამ ეპიზოდს ახსენებენ ტეილორიც და ვაგნერიც (Taylor 1973: 61)(Wagner 1971:39). სიმბოლურია ისიც, რომ

---

<sup>111</sup> წმინდა გიორგიმ მოკლა გველეშაპი; ოლბის ჯორჯმაც დრაკონი მოკლა; ოლბის ჯორჯი კლავს ლომისპირებით.

<sup>112</sup> ყვავილები, ყვავილები გარდაცვლილთათვის. ყვავილები.

ბლანში ამ დროს იმ მუსიკას უსმენს, რომელზეც მისმა ქმარმა თავი მოიკლა და ახლა უკვე მიტჩიც მიდის მისი ცხოვრებიდან, როგორც ქმარი წავიდა მისი ცხოვრებიდან ამ მუსიკის ფონზე. ეს მომენტი სიმბოლურია იმ მხრივ, რომ ოლბის პიესაში, მართას ქმარი არ მიდის მართას ცხოვრებიდან. მათი შვილი მიდის მათი წარმოსახვიდან. ანუ ოლბის პიესაშიც ვიღაცის წასვლა ფიგურირებს. ზოგიერთი მკვლევარის, მათ შორის ვაგნერის აზრით, ეს მომენტი იმ მხრივ არის სიმბოლური, რომ მიტჩი მოტყუებულია ბლანშის მიერ და ეს სწორედ იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ მართაც ატყუებს ჯორჯს (Wagner 1971:39). ტენესი უილიამსის პიესასთან ასოციაცია ერთგვარი თამაშია ოლბისას ასოციაციურად ამბების გახსენების.

ეს პიესა, სხვა აბსურდის თეატრის პიესებისგან იმითაც გამოირჩევა, რომ სიზიფეს მითის ქვასავით აბსურდი არ ტრიალებს წრეზე, პერსონაჟები ამ წრის გარეთ გადიან და ამსხვრევენ ილუზიებს. პერსონაჟები გადიან წრის გარეთ და თითქოს აღარ უწევთ თამაშების მოფიქრება, რითაც სწორედ „წრეზე“ სიარულისას გაჰყავდათ დრო. წრის გარეთ გასვლას ვერ ვხვდებით ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში,“ რომლის ბოლოსაც ესტრაგონი და ვლადიმირი წასვლას გადაწყვეტენ, მაგრამ მაინც დგანან და არსად მიდიან. ანუ ისევ ხელახლა იწყება ის აბსურდისტული მდგომარეობა, რაც მთელი პიესის განმავლობაში ხდება. გოგო და დიდი ვერ გადიან წრეწირის გარეთ.

„ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ ბევრი ისეთი რაღაც ხდება, რაც კითხვის ნიშნის ქვეშ არის. მართლა არის თუ არა ჯორჯი მისივე რომანის გმირი, რომელმაც მშობლები დახოცა? მართლა უღალატა თუ არა მართამ ჯორჯს? რეალობა და ილუზია ისე ირევა ერთმანეთში, რომ თვით კარგად დაკვირვებული მკითხველისთვისაც რთულია გარჩევა.

„ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ პერსონაჟებსა და მათ თამაშებს შორის არსებობს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. თამაშების შედეგად პერსონაჟები თავს აღწევენ ილუზიას. შეიძლება გაუცნობიერებლადაც, მაგრამ თამაშები მათ რელობასთან დაბრუნებაში ეხმარება. აბსურდისტულმა ელემენტმა - შვილის გამოგონებამ - თითქოს რაღაცა აზრი შესძინა მათ ცხოვრებას. შეიძლება ითქვას, აბსურდი მათ ცხოვრებაში რაღაცა აზრის მიმცემის სახით შემოდის, მაგრამ მასზე უარის თქმით იმსხვრევა ეს წარმოდგენები.

## 2.2 „დიდური თამაშები“ ოლბის „დელიკატურ ბალანსში“

„დელიკატური ბალანსი“ („A Delicate Balance“) ოლბის 1965-66 წლებში დაწერილი პიესაა. ოსბორნის ჯიმი პორტერისგან განსხვავებით, ამ პიესის პერსონაჟები მაღალი სოციალური კლასის წარმომადგენლები არიან, თუმცა ისეთივე პრობლემებით, როგორც დაბალი კლასის წარმომადგენლები შეიძლება ყოფილიყვნენ. შვილს ორივე პიესის წყვილი პერსონაჟები კარგავენ, მაგრამ ამ პიესის პერსონაჟები შედარებით ზრდასრულ ადამიანებად შეიძლება ჩავთვალოთ იმ კუთხით, რომ მათ შვილი რეალურად ჰყავთ და არ არიდებენ პასუხისმგებლობას თავს. მოქმედება „დელიკატურ ბალანსში“ კარგად მოწყობილი სახლის მისაღებ ოთახში მიმდინარეობს. პიესის პერსონაჟები არიან ცოლ-ქმარი აგნესა და ტობიასი, მათი შვილი ჯულია, აგნესას და კლარა და აგნესასა და ტობიასის მეგობრები ედნა და ჰარი. პიესა იწყება აგნესას მიერ იმის აღიარებით, რომ იგი გონებას კარგავს, ტობიასი კი ამხნევეს და ამბობს, რომ მას ლიქიორი უნდა. აგნესა კონიაკს სვამს. კლარაც ალკოჰოლიკია (Albee 2004:24). თითქოს პიესის დასაწყისშივე პერსონაჟებს სურთ ილუზორულ მდგომარეობაში ყოფნა, რასაც სწორედ ალკოჰოლი გამოხატავს სიმბოლურად, და რითაც პიესა ემსგავსება „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ რომელშიც ასევე ფიგურირებს ალკოჰოლი და რომლის პერსონაჟებიც წარმოსახვით ცხოვრობენ.

პიესის დასაწყისში აგნესა ისეთი ფიქრებითაა მოცული, რომ თითქოს ერთ დღეს გონებას დაკარგავს, უცხო გახდება სამყაროსთვის, მაგრამ პიესის ბოლოს ავტორის მთავარი მიზანი არა პერსონაჟების გაუცხოვება, არამედ მათი რეალობაში დაბრუნებაა „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟების მსგავსად.

„დელიკატურ ბალანსში“ ვხვდებით ისეთ თამაშებს, როგორცაა: 1) როლების თამაში, 2) გარედან მოსული პერსონაჟების თამაში, 3) ამბების თხრობის, ამბების გახსენების თამაში, 4) „ბავშვის სიკვდილის“ თამაში, 5) ენობრივი თამაშები.

ეს თამაშები „დელიკატურ ბალანსში“ ერთმანეთს ენაცვლება. პიესა როლების თამაშით იწყება, შემდეგ გადადის გარედან მოსული პერსონაჟების თამაშში, რომელსაც მოსდევს ამბების თხრობის თამაში. შემდეგ კი ისევ როლების თამაშს ვუბრუნდებით.

როლების თამაშს მოსდევს „ბავშვის სიკვდილის“ თამაში, ხოლო შემდეგ კი ისევ გარედან მოსული პერსონაჟების თამაში. პიესის ბოლო თამაში ენობრივი თამაშებია.

როლების თამაში პიესის დასაწყისშივეა. უკვე თამაშის ფაზაში შედის პიესა, როცა კლარა ეუბნება ტობიასს რატომ აგნესას არ მოკლავო. ეს ყველაფერი კი აგნესას ოთახში არ ყოფნის დროს ხდება. აქ თითქოს ჩანს კლარას სურვილი აგნესას როლში გადასვლისა. ირკვევა, რომ ტობიასმა თავის ცოლს უღალატა: What do you really have in common with your very best friend...’cept the coincidence of having cheated on your wives in the same summer with the same woman ... girl ... woman? What except that? <sup>113</sup>(Albee 2004:29) - ეუბნება კლარა ტობიასს. გამოდის, რომ კლარამ უფრო მეტი იცის ტობიასის შესახებ, ვიდრე მისმა ცოლმა აგნესამ. ეს ყველაფერი კი ეჭვს აჩენს კლარაზე. იქნებ სწორედ კლარა იყო ის გოგო, ვისთანაც ტობიასმა და მისმა საუკეთესო მეგობარმა ჰარიმ ცოლებს უღალატეს? ამ ეჭვს ამყარებს ის ფაქტიც, რომ კლარას აგნესას სიკვდილი სურს. შემდგომ კი, ალბათ, აგნესას როლში საკუთარ თავს მოიაზრებს. თითქოს კლარას სურს, რომ აგნესასა და ტობიასის ცხოვრება არიოს. აგნესა კი, პირიქით, ცდილობს ბალანსი შეინარჩუნოს ოჯახში. პიესის სათაურიც სწორედ ამაზე მიანიშნებს. ამ ეპიზოდშიც პერსონაჟები ზრდასრულ ასაკში მყოფთა თამაშს თამაშობენ და არა ბავშვურს.

ტობიასის კლარასთან ღალატზე საუბრობენ სხვადასხვა კრიტიკოსებიც. გილბერტ პორტერი ფიქრობს, რომ გოგო, ვისთანაც ტობიასმა აგნესას უღალატა კლარაა. მათი ურთიერთობა მხოლოდ ერთი სექსუალური ურთიერთობით შემოიფარგლა. პორტერი წერს, რომ კლარა ტობიასს თავის თავზე ეკითხება: “What was her name?” <sup>114</sup>(Albee 2004:30) რაზეც ტობიასი პასუხობს, რომ არ ახსოვს (Porter 1979:401). ამ აზრს ალბათ აქვს არსებობის უფლება, რადგან, ერთ-ერთ მომენტში, კლარა ეუბნება ტობიასს, რომ უყვარს (Albee 2004:40). აქ, თითქოს, კლარა გვევლინება საყვარლის როლში. ამ მოსაზრებას ამყარებს ბიგსბიცი და კლარას შესახებ აღნიშნავს, რომ იგი ერთ დროს ტობიასის საყვარელი იყო (Bigsby 1968:224). ღალატის მიუხედავად, როგორც ქეროლ საიქსიცი აღნიშნავს, ბალანსი „is maintained by lies, by not facing reality, by repressing the truth about

---

<sup>113</sup> რეალურად რა გაქვს საერთო შენს საუკეთესო მეგობართან...ერთი დამთხვევის გარდა, რომ უღალატეთ ცოლებს ერთი და იმავე ზაფხულს ერთი და იმავე ქალთან... გოგოსთან... ქალთან? ამის გარდა რა?

<sup>114</sup> რა ერქვა?

both oneself and others”<sup>115</sup>(Sykes 1973:451). პიესის მსვლელობა ისე მიმდინარეობს, რომ თითქოს იმისი მოლოდინი იქმნება, რომ კლარას ტობიასთან უნდა ჰქონოდა, ან ჰქონდეს რაღაცა ურთიერთობა. კლარას მიერ აგნესას მოკვლის თემის გაჟღერება, მეორეს მხრივ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ კლარას მიერ რევანშის აღება იმისთვის, რომ აგნესას ის ცალკე ბინაში გადაჰყავდა სმის დროს. ყველაფერი ეს მხოლოდ მაშინ გახდება წარსული როცა აგნესა სიკვდილის სარეცელზე იწვებაო - ამბობს კლარა (Albee 2004:31). რეალურად აქ ორი დის ურთიერთსაპირისპირო დამოკიდებულება ჩანს.

პიესის დასაწყისში აგნესა ამბობს: What I find most astonishing in this world, and with all my years .... is Claire<sup>116</sup> (Albee 2004:20). რეალურად, მისთვის კლარა მნიშვნელოვანი ფიგურაა. იგი თითქოს ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა აგნესასთვის, ქმარზე მნიშვნელოვანიც კი. მაგრამ პიესის მსვლელობის მანძილზე ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ აგნესას კლარა მაინცდამაინც არ უყვარს და, პირიქით, არც კლარას უყვარს აგნესა. კლარას ტობიასის საყვარლის როლში მყოფობაც ამაზე უნდა მიანიშნებდეს.

კლარას საყვარლის როლში მყოფობით თითქოს პიესა ემსგავსება პინტერის „კოლექციას“ და „საყვარელს.“ „დაბადების დღის წვეულებაში“ კი მეგი სტენლის მიმართავს სახელით “Stanny”, რაც, ერთის მხრივ, მათ დედა-შვილურ სიყვარულზე, ხოლო, მეორეს მხრივ, ქალ-ვაჟურ მოწონებაზე უნდა მიანიშნებდეს. ოსბორნის “Look Back in Anger”-შიც სტუმრად მოსული ელენე ამყარებს ურთიერთობას ჯიმი პორტერთან, ხოლო ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ მართასა და მათთან მისულ ნიკს შორის შეიმჩნევა სასიყვარულო ურთიერთობა. რეალურად, შეიძლება ითქვას, ამ პერიოდის პიესებში, სტუმრად მოსული ადამიანები მასპინძლებთან ამყარებენ ურთიერთობებს. ამიტომ გასაკვირი არც უნდა იყოს კლარასა და ტობიასის ურთიერთობა. თუ ჩავუღრმავდებით, მივხვდებით, რომ პირველი და ყველაზე დიდი „თამაში,“ კლარამ და ტობიასმა წამოიწყეს იმ ზაფხულს, როცა ტობიასმა ცოლს უღალატა. კლარასა და ტობიასის დიალოგი კი „დელიკატური ბალანსის“ დასაწყისში,

---

<sup>115</sup> ნარჩუნდება ტყუილებით, სინამდვილისადმი თვალის არ გასწორებით, საკუთარ თავზე სხვებზე სიმართლის დათრგუნვით.

<sup>116</sup> რაც ყველაზე განსაცვიფრებლად მეჩვენება ამ სამყაროში მთელი ჩემი წლების განმავლობაში - კლარაა

შეიძლება ითქვას, იმ ზაფხულს წამოწყებული თამაშის გაგრძელებაა. ცოლის დალატი ისევ და ისევ პერსონაჟების ზრდასრულობაზე უსვამს ხაზს.

ამ პიესაშიც გაჟღერებულია ის თემა, რომელიც პინტერის „საყვარელშია.“ კერძოდ ის, რომ ქალი ერთდროულად შეიძლება იყოს ერთგული მეუღლეც და საყვარელიც. ერთ-ერთ ეპიზოდში აგნესა ამბობს: If they knew what it was like... to be a wife, a mother, a lover, a homemaker, a nurse, a hostess, an agitator, a pacifier, a truth-teller, a deceiver <sup>117</sup>(Albee 2004:51). ამავე დროს ერთი და იგივე ადამიანი შეიძლება იყოს მამრობითი და მდედრობითი სქესის. თითქოს მსგავსი იდეაა გაჟღერებული, როდესაც აგნესა ამბობს, რომ ფსიქიატრის წიგნი წაიკითხა, რომელიც წერს, რომ სქესები საპირისპიროდ იცვლებიან და ერთმანეთს მეტისმეტად ემსგავსებიან (Albee 2004:51-52). აგნესას, როგორც ვხედავთ, სხვადასხვა როლი აქვს პიესაში სიტუაციიდან გამომდინარე და, შესაბამისად, სხვადასხვა „დიდურ თამაშსაც“ თამაშობს უსიყვარულობისა და უმეგობრობის დიდ თამაშში. „როლების თამაში“ პიესაში კიდევ გრძელდება, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებ.

როგორც ბეკეტის, ოსბორნის, პინტერისა და ოლბის სხვა პიესებშიც, „დელიკატურ ბალანსშიც“ შემოდინან ახალი პერსონაჟები. „გარედან მოსული“ პერსონაჟების თამაში იწყება კლარას მოსვლით. კლარა, შეიძლება ითქვას, გარეშე პირია. თითქოს არეულობაც შემოაქვს ტობიასისა და აგნესას ცხოვრებაში. თუმცა, კლარას გარდა, პიესაში სხვა პერსონაჟებიც შემოდინან და, ამ მხრივ, კლარა ნაკლებად შეიძლება ჩაითვალოს გარედან მოსულ პირად. კლარა რომ შემოდის, ტობიასი კონიაკს უსხამს მას, რაც ისევ და ისევ პერსონაჟების ილუზუროლ მდგომარეობაში ყოფნაზე მიუთითებს.

მეორე „გარედან მოსული“ პერსონაჟი პიესაში ჯულიაა. აგნესა შემოდის ახალი ამბით, რომ ჯულია დუგლასს სცილდება, მშობლებმა კი იგი უნდა მიიღონ. ირკვევა, რომ დუგლასი ჯულიას მეოთხე ქმარია ფილიპის, ჩარლის და ტომის შემდგომ. აქ თითქოს ქმრებით თამაშობს ჯულია. ქმრების გამოცვლა კი მის ზრდასრულობაზე უსვამს ხაზს. მეორეს მხრივ კი ჯულია ბავშვად წარმოგვიდგება. ერის ფრომის აზრით, ქორწინება მარტოობის გრძნობისგან გათავისუფლებაა, თითქოს თავშესაფარია. „When

<sup>117</sup> რომ სცოდნოდათ, როგორია... იყო ცოლი, დედა, შეყვარებული, დიასახლისი, ექთანი, ქალბატონი, აგიტატორი, მშვიდობის დამწყარებელი, სიმართლის მთხრობელი, მატყუარა.



this fails, as it does time and again for Julia, "they continue to remain children, to hope for father or mother to come to their help when help is needed." <sup>118</sup>(Bigsby 1968:228). როგორც ვხედავთ, „დელიკატურ ბალანსშიც“ გაჟღერებულია პერსონაჟების მოუმწიფებლობისა და ბავშვურობის თემა ჯულიას მაგალითზე, მაგრამ ვინაიდან და რადგანაც მთავარი პერსონაჟები აგნესა და ტობიასი არიან, ამ პიესაში თამაშები „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ბავშვური თამაშებისგან განსხვავებით „დიდურ თამაშებად“ შეგვიძლია მოვიაზროთ. ჯულიას მოსვლას მოსდევს კიდევ ორი პერსონაჟის - აგნესასა და ტობიასის საუკეთესო მეგობრების - ჰარისა და ედნას მოსვლა, რომლებსაც სახლში ეშინოდათ და აგნესასა და ტობიასთან მოვიდნენ, რადგან სწორედ ესენი არიან მათი საუკეთესო მეგობრები. "They try to win their way back to "sanity" through contact with the "normal" world of suburban living" <sup>119</sup>(Bigsby 1968:224) - წერს ბიგსბი ჰარისა და ედნას შესახებ. ამ პერსონაჟების მოსვლა კი საფუძველი ხდება „დელიკატურ ბალანსში“ პერსონაჟების უსიყვარულობის გაცნობიერების. ჰარისა და ედნასაც მოაქვთ ცვლილებები. ჯულია მშობლების სახლში ბრუნდება თავშესაფრისთვის, ისევე როგორც ჰარი და ედნა ეძებენ თავშესაფარს, ან კიდევ ოსბორნის "Look Back in Anger"-ში ელენე ეძებდა ალისონის ოჯახში თავშესაფარს დროებით.

ჰარიმ და ედნამ თავიანთი შიში თან მოიტანეს ტობიასთან და აგნესასთან სახლში. როგორც აღვნიშნე, ახალი პერსონაჟების შემოსვლას პიესებში მოსდევს ცვლილებები, შეიძლება ითქვას პრობლემებიც. They have come in here and ordered! <sup>120</sup>(Albee 1967:153). They are intruders! <sup>121</sup>(Albee 1967:154) - ამბობს ჯულია. აგნესა კი ამბობს: They have brought the plague with them <sup>122</sup>(Albee 1967:156). მართლაც რომ სტუმრებმა პრობლემები მოიტანეს აგნესას ოჯახში, მას სიმშვიდე დაურღვიეს თავიანთი მოსვლით. შიში, რომელიც ამ პერსონაჟებს აქვთ არის მარტოობის შიში. საკუთარ სახლში მარტო მყოფებს

---

<sup>118</sup> როდესაც ეს კრახით მთავრდება, როგორც ეს ხშირად ხდება ჯულიას შემთხვევაში, „ისინი აგრძელებენ ბავშვებად დარჩენას, იმედოვნებენ, რომ მამა ან დედა დაეხმარება მათ, როცა დახმარებაა საჭირო.“

<sup>119</sup> „ისინი ცდილობენ დაიბრუნონ „ნორმალური ფსიქიკა“ გარეუბნების „ნორმალურ“ ცხოვრებათან კონტაქტით.“

<sup>120</sup> მოვიდნენ და ბრძანებები დაიწყეს!

<sup>121</sup> ისინი დაუპატიჟებელი სტუმრები არიან!

<sup>122</sup> მათ თან მოიტანეს უბედურება.

სრულიად უმიზეზოდ შეეშინდათ და საუკეთესო მეგობრებთან - აგნესასა და ტობიასთან წავიდნენ სტუმრად. შეიძლება სწორედ მარტოობის შიშია ჯერის რომ აქვს „ზოოპარკის ამბავში.“ მარტოობის შიში, რომელიც უბიძგებს ჯერის ნებისმიერ ფასად კომუნიკაციის დამყარებისკენ, თვით სიკვდილის ფასადაც კი.

„გარედან მოსულ“ პერსონაჟს რომ მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოაქვს პიესის პერსონაჟებისთვის ჩანს კლარასა და ჯულიას დიალოგშიც:

Claire: May I get the drinks?

Julia: Stay away from it! All of you! <sup>123</sup>(Albee 1967:105) მანამდე კი ჰარის არ უშვებს მასთან. ამ მომენტში ჯულია არა მხოლოდ საკუთარ ოთახს იცავს, როგორც მისი ისტერიკის დროს, არამედ სასმელსაც სხვებისგან. სასმელი ერთ-ერთი საშუალება და სიმბოლოა პერსონაჟების ილუზორულ მდგომარეობაში მყოფობის, და მისი ჯულიას მიერ „დაცვა“ თითქოს იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ავტორი ჯულიას პირით პერსონაჟებს ეუბნება, რომ გამოფხიზლდნენ. ყველანი ილუზიაში იმყოფებიან. ტობიასი და აგნესა იმის ილუზიაში არიან, რომ ედნა და ჰარი მათი მეგობრები არიან და ამიტომ ისინი ვალდებულები არიან თავიანთ სახლში ოთახი დაუთმონ მათ. ჰარი და ედნა იმ ილუზიაში არიან, რომ მათ, როგორც აგნესასა და ტობიასის საუკეთესო მეგობრებს, ჰარისა და ედნას ბინაში აქვთ ისეთივე უფლებები, როგორც საკუთარ სახლში. კლარას ილუზიაა თავისი დის ოჯახში თავისი თავის სტუმრად არ აღიარება. თითქოს ჯულიას ეს საქციელი, პერსონაჟების გაფრთხილება, რომ სასმელს არ გაეკარონ, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ დროა პერსონაჟები გამოვიდნენ ილუზიის სამყაროდან. პიესის ბოლოს ეს მართლაც ასე ხდება, რითაც ეს პიესა ემსგავსება, როგორც აღვნიშნე, „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ „დელიკატურ ბალანსში“ „გარედან მოსული“ პერსონაჟები თითქოს პიესის ის პერსონაჟები არიან, ვინც ეხმარებიან დანარჩენებს რეალობასთან დაბრუნებაში.

ამბების თხრობის, ამბების გახსენების თამაში იწყება კლარას მიერ თავისი ალკოჰოლიკობის გახსენებით. კლარა თავისი ალკოჰოლიკობის გამო თითქოს ოჯახის შემარცხვენელად გვევლინება და იხსენებს დროს, როცა ძალიან ხშირად სვამდა „So that

<sup>123</sup> კლარა: შეიძლება სასმელები ავიღო?

ჯულია: თავი შორს დაიჭირეთ მისგან! ყველა თქვენგანმა!

you and Agnes set me up in the apartment near the station, and Agnes was so good about coming to see me? <sup>124</sup>(Albee 2004:31). ამბის გახსენებისას კი კლარა თვითონაც ითრობა, მიუხედავად იმის აღიარებისა, რომ იგი ალკოჰოლიკი არაა. „ანონიმური ალკოჰოლიკების“ წევრობის ამბავი შეიძლება სწორედ იმაზე იყოს ხაზგასმა, რომ ალკოჰოლის გარეშე პერსონაჟთა ცხოვრება წარმოუდგენელია. რობერტ პოსტის აზრით “Claire, fearful and not wanting to perceive herself as the person she really is, tries to escape through alcohol” <sup>125</sup>(Post 1969:168). ალკოჰოლია კლარასთვის ის, რაც მას საშუალებას აძლევს გაექცეს რეალობას, კერძოდ კი, ალბათ, იმ რეალობას, რომ იგი ტობიასის ცოლის როლში ვერ გვევლინება.

მეორე ამბავი „დელიკატურ ბალანსში“ ტობიასის მიერ კატის გახსენებაა. კატა ძალიან უყვარდა ტობიასს, ხოლო კატას კი აღარ უყვარდა ტობიასი, რადგან ერთხელ სცემა მას. ტობიასმა ვეტერინართან წაიყვანა იგი. ვეტერინარმა ნემსი გაუკეთა და კატა მოკლა (Albee 2004:40). კატის ამბავი გვაგონებს „ზოოპარკის ამბავს.“ ჯერის სახლის მეპატრონესაც ჰყავს ძაღლი, რომელიც ჯერის სახლში არ უშვებს. ერთადერთი საშუალება ამ ძაღლთან ურთიერთობისა „უსიყვარულობაა.“ ამ ძაღლთან ურთიერთობა ჯერის ბოლოს მისი მოწამვლით გამოსდის. მართალია, თავიდან ცდილობს სხვანაირად დაამყაროს ურთიერთობა და ძაღლი არ მოწამლოს, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს. ტობიასიც კატასთან ვერ ამყარებს მშვიდ და სასიამოვნო ურთიერთობას და ბოლოს მათი ურთიერთობა კატის სიკვდილით მთავრდება. ტობიასი იმ მომენტში შეიძლება მარტოსულ ადამიანადაც წარმოგვიდგეს ჯერის მსგავსად, „უსიყვარულობა“ კი კატასთან ურთიერთობის დამყარების ერთადერთ საშუალებად. მეორეს მხრივ, ეს ეპიზოდი სწორედ ტობიასისა და აგნესას ჰარისა და ედნასთან ურთიერთობაზე შეიძლება მიგვანიშნებდეს. როგორც კატის შემთხვევაში ირკვევა კატისა და ტობიასის ერთმანეთისადმი უსიყვარულობა, ასევე პიესის ბოლოს ხაზი ესმება იმ ფაქტს, რომ

---

<sup>124</sup> ასე რომ შენ და აგნესამ სადღურის მახლობლად ბინაში მომათავსეთ და აგნესა ძალიან კეთილი იყო ჩემს სანახავად რომ მოდიოდა.

<sup>125</sup> კლარა, შეშინებული, რომელსაც არ სურს საკუთარი თავის აღქმა ისეთ პიროვნებად, როგორც ის არის, ცდილობს თავის არიდებას ალკოჰოლის საშუალებით.

პერსონაჟებს ერთმანეთთან თითქოს არაფერი აკავშირებთ, მათ შორის აღარაა მეგობრობა და სიყვარული და ეს ორი ცნება მხოლოდ აბსტრაქტულ იდეებად რჩებიან.

მეორეს მხრივ, ტობიასის მოთხრობილი კატის ამბავი აგნესასა და ტობიასს შორის „მეგობრული“ ურთიერთობის დამყარების ფუნქციას შეიძლება ასრულებდეს. „I had her killed“<sup>126</sup>(Albee 2004:40) - ამბობს ტობიასი, რაზეც აგნესა პასუხობს: “You had her put to sleep. She was old. You had her put to sleep.” შემდეგ კი აგრძელებს: „Well. What else could you have done? There was nothing to be done!”<sup>127</sup>(Albee 2004:40). აგნესა თითქოს ცდილობს ტობიასი დაამშვიდოს და კომუნიკაცია დაამყაროს მასთან.

კიდევ ერთი ამბავი „დელიკატურ ბალანსში“ არის კლარას საცურაო კოსტიუმის ყიდვის ამბავი ოქტომბერში. ამბების თხრობის თამაშით სხვადასხვა ავტორები სხვადასხვა აზრს გამოხატავენ. გავიხსენოთ შარვლის შეკერვის ამბავი ბეკეტის „თამაშის დასასრულში,“ ან თუნდაც ჰამის მიერ ნაგისტვის მოთხრობილი ამბავი ერთ კაცზე, რომელიც შობის წინა ღამეს მივიდა მასთან და პური სთხოვა. ან კიდევ ამბავი ვილაცა გიჟზე, რომელიც ფიქრობდა, რომ სამყაროს აღსასრული დადგა, და რომელსაც ჰამი უყვება კლოვს. „თამაშის დასასრულში“ ამბების მოყოლა ბეკეტს საშუალებას აძლევს ირონიულად მიუდგეს ბიბლიას და მეორედ მოსვლის თემა გაამყაროს. კლარას ამბავს კი უბრალოდ კომუნიკაციის დამყარების ფუნქცია შეიძლება მივცეთ. რობერტ ვოლესის აზრით, “The story is really just a game that allows the two women to greet one another after a separation”<sup>128</sup>(Wallace 1970:137).

მეორეს მხრივ, საცურაო კოსტიუმს, რომელიც კლარამ იყიდა, უფრო სიღრმისეული დატვირთვა შეიძლება ჰქონდეს „დელიკატურ ბალანსში.“ კოსტიუმს ზედა მხარე არ აქვს. ვინაიდან და რადგანაც ეს ამბავი ჯულიას შემოსვლის დროს ხდება, შეიძლება იმაზე მიანიშნებდეს, რომ ჯულია, რომელიც ოთხ ქმარს დაშორდა, მსუბუქი ყოფაქცევისაა და „topless“ საცურაო კოსტუმი სწორედ ამას შეიძლება გამოხატავდეს. ან კიდევ, თვითონ კლარას მსუბუქი ყოფაქცევის ქალობაზე მიუთითებდეს.

---

<sup>126</sup> მე ის მოვაკვლევი.

<sup>127</sup> შენ ის დააძინებინე. ბებერი იყო. შენ ის დააძინებინე.

კიდევ რა შეგეძლო გაგეკეთებინა? ვეღარაფერს გააკეთებდი.

<sup>128</sup> ეს ისტორია რეალურად უბრალოდ თამაშია, რომელიც საშუალებას აძლევს ორ ქალს ერთმანეთს მიესალმონ განშორების შემდგომ.

საცურაო კოსტიუმის ამბავს კიდევ უფრო სიღრმისეული დატვირთვაც შეიძლება ჰქონდეს პიესაში. საცურაო კოსტიუმის ამბის თხრობისას კლარა ტობიასს ეუბნება, რომ კუნძულ პარაგვაიზე წაიყვანოს ისინი, რომელსაც ზღვის ნაპირი არ აქვს და აქ კიდევ ერთგვარი ირონიაა იმაზე, რომ საცურაო კოსტიუმი არაფრად გამოადგება კლარას. კუნძულზე წაყვანა გვაგონებს ელიოტის პიესას „სუინი აგონისტი, არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები.“ სუინი დორისს ნიანგის კუნძულზე წაყვანას სთავაზობს და გადასანსვლას უპირებს (Eliot 1963:118). კუნძული შიშისმომგვრელად არის აღწერილი ელიოტთან. „დელიკატურ ბალანსში“ კი კუნძული კლარას, პირიქით, ბედნიერ ადგილად მიაჩნია (Albee 1967:78). ელიოტის ზემოთ ნახსენებ პიესას პინტერის „საყვარელთანაც“ მოეძებნება პარალელები, რაზეც ვისაუბრებთ პინტერის განხილვისას. კლარას ბედნიერ ადგილად შეიძლება იმიტომ მიაჩნია ის კუნძული, რომ იქ, ალბათ, ყველა ერთ პირობებში იცხოვრებს და ადგილიც საკმარისი იქნება ყველასთვის. სახლში დახურულ სივრცეში არიან, კუნძული კი სულ მათი იქნება და თავისუფლად იცხოვრებენ. თუმცა, ის ფაქტი, რომ კუნძულს ზღვის სანაპირო არ აქვს, მიანიშნებს იმაზე, რომ ისინი კუნძულზეც ვერ იგრძნობენ თავს ბედნიერად, და რომ ეს მხოლოდ ილუზიაა. მანამდე კლარას მიერ პიესაში გაჟღერებული მოსაზრება, იმის შესახებ თუ რატომ არ მოკლავს აგნესას და დანარჩენებსაც, თითქოს ერთგვარი გამოხმაურებაა „სუინი აგონისტზე.“ კუნძულ პარაგვაისა და კლარას მიერ მათი (პერსონაჟების) მოკვლის მოსაზრებას ერთ კონტექსტში თუ გავიაზრებთ, მაშინ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ დაახლოებით ისეთივე სიტუაცია შეიქმნება პარაგვაიზე, როგორც ნიანგის კუნძულზე შეიქმნებოდა ელიოტთან.

როგორც აღვნიშნე, საკრავი ინსტრუმენტის, ან ზარების გაჟღერება თამაშებში რაღაცა გარდატეხის ფუნქციას ასრულებს. ამ პერიოდის პიესებშიც ხშირია საკრავი ინსტრუმენტების გამოყენება. ამ კუთხით არც „დელიკატური ბალანსი“ არის გამონაკლისი. ამ პიესაში კლარა შემოდის აკარდიონით ხელში, რაც სწორედ რომ პიესის უფრო საინტერესო და გარდამტეხ ფაზაში შესვლაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, როგორც საყვირის გაჟღერება ოსბორნის „Look Back in Anger“-ში, ან კიდევ ზარების რეკვა ოლბის პიესაში „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ან თუნდაც დოლის გაჟღერება რიჩარდის მიერ

პინტერის „საყვარელში.“ ამ დროს ჯულია ამბობს თუ რა თქვა დუგლასმა: When you and your ilk are blown to pieces by a Chinese bomb, the world will be a better place <sup>129</sup>(Albee 1967:96). ჯულია ზემოთა სართულზე ისტერიკებშია, ცოტა ხანში კი მამამისის ფისტოლეტით გამოჩნდება და სტუმრების წასვლას ითხოვს. თუმცა სტუმრები უარზე არიან. ამბობენ, რომ მათ უფლება აქვთ აქ ყოფნის, რადგან ჯულიას ნათლიები არიან.

როლების თამაში გრძელდება აგნესას სასწავლო სერჟანტის როლში ყოფნით. ედნა და ჰარი ოთახიდან არ გამოდიან ჯულიასი. ჯულიას ძალიან არ მოსწონს ეს ამბავი, რადგან თავის ოთახში დაბრუნება სურს. ბოლოს როგორც იქნება გამოვლენ და თავიანთ სახლში წავლენ ნივთებისა და ტანსაცმლის მოსატანად. ამ დროს თითქოს ერთგვარი თამაში იმართება და აგნესა სასწავლო სერჟანტის როლში გვევლინება და ჯულიას ეუბნება: Well, why don't you run upstairs and claim your goddamn room back! Barricade yourself in there! Push a bureau in front of the door! Take Tobias' pistol why you are at it! Arm yourself! <sup>130</sup>(Albee 1967:91). როგორც ჩანს, სტუმრებმა ჯულიას ოთახი ჩაიგდეს ხელში და თვით მის პატრონსაც კი ეუბნებიან, რომ ის სტუმარია აქ (Albee 1967:103). "Julia has returned home from her fourth marriage only to find that she does not belong here either" <sup>131</sup>(Post 1969:167) - ამბობს რობერტ პოსტი. ამით კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი იმ მოსაზრებას, რომ ჯულიაც ჰარისა და ედნასავით მარტოსულია. ჯულიას „I WANT WHAT IS MINE" <sup>132</sup>(Albee 1967:108) თითქოს მის ცხოველურ ინსტინქტზეც მიგვანიშნებს, რითაც პიესა ემსგავსება „ზოოპარკის ამბავს.“ ჯულიაც პიტერის სკამის მსგავსად იცავს თავის ტერიტორიას, თავის ოთახს, ისევე როგორც ჯერის სახლის მეპატრონის ძალი იცავს სახლს.

„როლების თამაში“ გრძელდება მესამე მოქმედებაშიც. აქ ტობიასი უკვე უცხო ადამიანად გვევლინება:

Agnes: There was a stranger in my room last night.

<sup>129</sup> როცა შენ და შენს მსგავსებს ჩინური ბომბი ნაწილებად გაქცევთ, სამყარო უკეთესი ადგილი იქნება.

<sup>130</sup> რატომ არ აირბენ ზევით და დაიბრუნებ შენს წყეულ ოთახს! ჩაიკეტე საკუთარი თავი შიგნით! კარების წინ კომოდი დადგი! აილე ტობიასის პისტოლეტი! შეიარაღდი!

<sup>131</sup> ჯულია დაბრუნდა სახლში მეოთხე ქორწინებიდან მხოლოდ იმიტომ, რომ აღმოეჩინა, რომ არც აქაურობას მიეკუთვნება .

<sup>132</sup> მინდა, რაც ჩემია!

Tobias: Who?

Agnes: You <sup>133</sup>(Albee 1967:129). შემდეგ კი ქალის როლზე საუბრისას ამატებს: And prepares earlier, for the children to become adult strangers” <sup>134</sup>(Albee 1967:137). პიესის ბოლო ნაწილში კი ჰარი ტობიასთან საუბარში ამბობს:

Harry: You know what I did last night?

Tobias: No?

Harry: I got out of bed and I...crawled in with Edna?...She held me. She let me stay awhile, then I could see she wanted to, and I didn't...<sup>135</sup>(Albee 1967:161). თითქოს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ჰარი აგნესასთან ოთახში იყო შესული იმ ღამით. აგნესაც საექვოდ ამბობს, რომ უცხო ადამიანი იყო ჩემს ოთახში წუხელო. ტობიასსაც თითქმის არ ეძინა ის ღამე და შეიძლება სწორედ ტობიასი იყო აგნესასთან ოთახში შესული, მაგრამ თუკი ტობიასი იყო, აგნესა არ იტყოდა უცხო ადამიანი იყო ჩემს ოთახშიო. სწორედ ამიტომ, აგნესას სიტყვები გვაფიქრებინებს იმას, რომ სწორედ ჰარი იყო იმ ღამეს აგნესას ოთახში. ის პრობლემები, რაც ახალმოსულებმა მოიტანეს „დელიკატურ ბალანსში,“ სწორედ ეს პრობლემა შეიძლება იყოს და ის გარდატეხის ფაზა, რომელშიც აკარდიონის გაჟღერებას შეჰყავს პერსონაჟები, ალბათ, სწორედ ეს უნდა იყოს. წყვილები თითქოს პარტნიორებს ცვლიან. პიესის ბოლოს ედნა ამბობს ჰარიზე: He...he came to my bed last night, got in with me, I... let him stay, and talk <sup>136</sup>(Albee 1967:168). შეიძლება ის სულაც არ იყო ჰარი და ტობიასი იყო. ტობიასსაც ხომ არ ეძინა იმ ღამით, ან კიდევ ჰარი იყო ორივესთან - აგნესასთანაც და ედნასთანაც ღამით შესული. თითქოს აქ ტობიასი ჰარის როლში გვევლინება, ჰარი კი ტობიასის. ამ კუთხით ნაწილობრივ „დელიკატური ბალანსი“ ემსგავსება “Look Back in Anger”-ს, რადგან იქაც ჯიმი პორტერი ურთიერთობას ამყარებს მათთან სტუმრად მოსულ ალისონის მეგობართან ელენესთან. მეორეს მხრივ,

---

<sup>133</sup> აგნესა: წუხელ ღამით უცნობი იყო ჩემს ოთახში.

ტობიასი: ვინ?

აგნესა: შენ.

<sup>134</sup> ემზადება ადრე, ბავშვები რომ უცხოები გახდნენ ზრდასრულობის ასაკში.

<sup>135</sup> ჰარი: იცი რა გავაკეთე წუხელ?

ტობიასი: არა?

ჰარი: საწოლიდან ავდექი და... ედნასთან შევედი?... მან ხელი ჩამკიდა. მან ნება მომცა ცოტა ხნით დავრჩენილიყავი, შემდეგ დავინახე, რომ მას სურდა, მე კი არა...

<sup>136</sup> ის... ის მოვიდა ჩემს საწოლთან წუხელ, მე... ნება მივეცი დარჩენილო და ესაუბრა.

აქ შეიძლება ავტორი პერსონაჟების გაუცხოვებაზე საუბრობდეს. შეიძლება ის უცხო, ვინც აგნესას ოთახში შევიდა ჰარი კი არა ტობიასი იყო, როგორც ამას აგნესაც ამბობს, მაგრამ მასზე უცხოს თქმით ავტორი შეიძლება მიგვანიშნებდეს ამ ცოლ-ქმარს შორის გაუცხოვებაზე. ეს ადამიანები ერთმანეთისგან გაუცხოვდნენ. სტუმრად მოსვლამ ისინი ერთმანეთისთვისაც გააუცხოვა. პერსონაჟებს არ უნდათ ერთად ერთ სახლში ცხოვრება. მათი მეგობრობაც თითქოს გაუფერულდა და ერთმანეთისთვის უცნობები გახდნენ. როცა ედნასთან მამაკაცი შევიდა საძინებელში უთხრა: “Do they love us? Do they love us, Edna?” Oh, I let a silence go by. “Well... as much as we love them...”<sup>137</sup>(Albee 1967:168). ამ ეპიზოდში ჩანს, რომ ედნასთან ღამით შესული ჰარი უნდა იყოს. პიესის ბოლოს ირკვევა, რომ მაინცდამაინც ერთმანეთის სიყვარულით არ გამოირჩევიან ეს წყვილები და, შესაბამისად, შეიძლება სწორედ მათმა სტუმრობამ უცხოებად აქცია ისინი ერთმანეთისთვის. პერსონაჟები თითქოს როლებს იცვლიან და ერთმანეთისთვის უცხო ადამიანების როლში გვევლინებიან.

შეიძლება ითქვას, პიესაში გადაწყვეტილებების მიღება არის ნაწილობრივ თამაშების მამოძრავებელი ძალა. გადაწყვეტილებებს კი, არა ბავშვები, არამედ ზრდასრული ადამიანები იღებენ და ამით კი ხაზი ესმება იმას, რომ პიესაში გამართული თამაშები „დიდური თამაშებია.“ აგნესა ხშირად ეკითხება ტობიასს თუ რა გადაწყვეტა, საუბრობენ მოგზაურობაზე, რომელშიც კლარას წაიყვანენ ბარგის მზიდავად. ტობიასი ბოლოს პასუხობს:

Tobias: You, who make all the decisions, really rule the game...

Agnes: That is an illusion you have!<sup>138</sup>(Albee 1967:141). შემდეგ კი აგნესა ეუბნება, რომ ყოველთვის, როდესაც ჯულია სახლში ბრუნდება მას სახლში უშვებს და არ ეუბნება, რომ ქმართან დაბრუნდეს. თითქოს სწორედ ეს ტობიასის გადაწყვეტილება მართავს მთელს ამ „განქორწინებების თამაშს.“ ტობიასი არ აბრუნებს ჯულიას თავის ქმართან. ჯულია კი საკმაოდ დიდია ახლა შვილების გასაჩენად, თითქმის აღარც ეყოლება უკვე.

<sup>137</sup> „ვუყვარვართ ჩვენ? ვუყვარვართ ედნა? სიჩუმე დავარღვიე. “იმდენად, რამდენადაც ჩვენ გვიყვარს ისინი...”

<sup>138</sup> ტობიასი: შენ, ვინც ყველა გადაწყვეტილებას იღებ, რეალურად მართავ თამაშს... აგნესა: ეს მხოლოდ შენი ილუზიაა.



„ბავშვის სიკვდილის“ თამაშს „დელიკატურ ბალანსშიც“ ვხვდებით. „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებისგან განსხვავებით, როგორც აღვნიშნეთ, აგნესასა და ტობიასს შვილი ჰყავთ, მაგრამ მეორე შვილი - პატარა ტედი უკვდებათ და ამით ნაწილობრივ ემსგავსება ეს ორი პიესა ერთმანეთს. ორივეში შვილი კვდება, მაგრამ ერთ შემთხვევაში რეალური შვილი, ხოლო მეორე შემთხვევაში წარმოსახვითი. Teddy გარდაიცვალა იმ ზაფხულს, როცა ტობიასი აგნესას ღალატობდა (Albee 1967:109). აგნესა ეუბნება ტობიასს: We could have had another son; we could have tried. But no...<sup>139</sup> (Albee 1967:144). თითქოს ტედის სიკვდილით პერსონაჟები თამაშის უფრო მაღალ საფეხურზე აღიან. სწორედ მისი სიკვდილი ხდება საფუძველი წყვილის ახალი თამაშისა, რომელიც შვილის აღარ გაჩენას გულისხმობს. ეს სწორედ რომ ტობიასის გადაწყვეტილება იყო, მას აღარ უნდოდა კიდევ ერთი დანაკარგი, და, შესაბამისად, აღარც უნდოდა სხვა ვაჟის ყოლა. „დელიკატური ბალანსი“ ემსგავსება ოსბორნისა და ბეკეტის პიესებს. ალისონსაც, ოსბორნის „Look Back in Anger“ - ში მუცელი ეშლება და შვილს კარგავს, ხოლო ბეკეტის „ყოველნი დაცემულნი“ პერსონაჟებსაც, კერძოდ კი მისტერ რუნის, მიაჩნია, რომ ბავშვი თავიდანვე უნდა განადგურდეს.

გარედან მოსული პერსონაჟები თამაშს ამთავრებენ და მიდიან. სტუმრები მოდიან, თითქოს ყველაფერს თავდაყირა აყენებენ და ისევ ტოვებენ. პიესის ბოლოს ირკვევა, რომ ჰარისთან და ედნასთან თუ წავიდოდნენ აგნესა და ტობიასი, ისინი ვერ მიიღებდნენ მათ დასარჩენად და, შესაბამისად, ჰარი ამბობს, რომ უნდა წავიდნენ ტობიასის სახლიდან. ტობიასი კი ეუბნება, რომ დარჩნენ ისინი თავიანთ შიშთან ერთად, რომელიც მათ მოჰყვათ ამ სახლში. თუმცა, თხოვნის მიუხედავად, ედნა და ჰარი სახლს ტოვებენ. პიესა, ასე თუ ისე, შედარებით კარგად მთავრდება, ვიდრე ჰარისა და ედნას დარჩენით დამთავრდებოდა. „გარედან მოსული“ პერსონაჟები ისევ მიდიან, ისევე როგორც ელენე წავიდა ალისონისა და ჯიმის სახლიდან „Look Back in Anger“ - ში, როცა მიხვდა, რომ იქ მისი ადგილი არ იყო, ან კიდევ მაკკენი და გოლდბერგი წავიდნენ პინტერის „დაბადების დღის წვეულების“ ბოლოს. იგივე ხდება „გოდოს მოლოდინში“ ბიჭის შემთხვევაში. „დელიკატურ ბალანსში“ „მეგობრების“ წასვლის შემდეგ, რობერტ ვოლესის თქმით, „The

<sup>139</sup> ჩვენ მეორე ვაჟიც შეგვეძლო გაგვეჩინა. შეგვეძლო გვეცადა. მაგრამ არა...

illusion of friendship that has helped supply his life with pattern and meaning has been undermined”<sup>140</sup>(Wallace 1970:132) და მის გარშემო კი მხოლოდ სიცარიელეა.

„დელიკატურ ბალანსშიც,“ ისევე როგორც ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელ პიესებში, თამაშები ძირითადად მიმდინარეობს ოჯახში, ცოლ-ქმარს შორის, ან კიდევ ოჯახურ პრობლემებთან დაკავშირებით. „დელიკატურ ბალანსში“ ოჯახი, ოლბის „ზოოპარკში სახლშისა“ და „ვის ემინია ვირჯინია ვულფთან“ შედარებით, დიდია. თუკი „ზოოპარკში სახლში“ ორნი - პიტერი და ენი არიან პერსონაჟები, „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში“ კი ცოლ-ქმარი ჯორჯი და მართა და მათი სტუმარი აკადემიური წრის მეგობრები, „დელიკატურ ბალანსში“ ცოლ-ქმარსა და მათ მეგობრებს ემატებათ მათი შვილი ჯულია და აგნესას და კლარა. შესაბამისად, ამიტომაც გაჩდა სივრცის კონტროლის პრობლემა, იქნებ სწორედ ამიტომაც სურდათ ჰარის და ედნას ჯულიას ოთახის დაკავება?

თითქოს ამ პიესაში ყველა პერსონაჟი თავისთვის თამაშობს, თვითონ იღებს გადაწყვეტილებებს როგორ მოიქცეს და, შესაბამისად, თავის თამაშსაც მართავს ამ კუთხით. ჯულია თამაშობს იმისთვის, რომ თავისი ოთახი დაიბრუნოს, ედნა და ჰარი თამაშობენ იმისთვის, რომ შიშს გაეკცნენ და თავიანთი მეგობრის სახლში მყუდრო თავშესაფარი იპოვონ. კლარა „თამაშობს“ იმისთვის, რომ სადმე სამყოფელი და გასაჩერებელი ადგილი ჰქონდეს და ტობიასთან ახლოს იყოს, ხოლო ტობიასი და აგნესა იმისთვის თამაშობენ, რომ მშვიდი ცხოვრება ჰქონდეთ, ყოველგვარი პრობლემების გარეშე.

რობერტ ვოლესი აღნიშნავს, რომ სახელი კლარა ლათინურად ნიშნავს „illustrious or bright and having the implication of clairvoyance and clarity”<sup>141</sup>(Wallace 1970:127). შემდეგ ამატებს, რომ მისი შორსმჭვრეტელობა, სიცხადე და გამჭვირვალობა, საშუალებას აძლევს მას დაინახოს სწორედ ის „არაფერი“ რაც საფუძვლად უდევს მისი ოჯახის წევრებისა და მეგობრების ურთიერთობებს. „This plague is .... the “nothing” from which

<sup>140</sup> მეგობრობის ილუზიას, რომელიც მის (ტობიასის) ცხოვრებას აზრს აძლევდა, ძირი გამოეთხარა.

<sup>141</sup> ბრწყინვალეს ან კამკაშას, რომელსაც აქვს შორსმჭვრეტელობისა და სიცხადის მნიშვნელობა.

Harry and Edna are fleeing, the “terror” of being alone in a meaningless room <sup>142</sup>(Wallace 1970:128). სწორედ ეს “არაფერია,” რაც აგნესასა და ტობიასის სახლშიც მიიტანეს ედნამ და ჰარიმ, მაგრამ უკანვე წამოვიდნენ, რადგან, შეიძლება ითქვას, აგნესასა და ტობიასთანაც იგივე სიცარიელე დახვდათ. კლარა კი ამ სიცარიელეს ვედარც კი გრძნობს თავისი ალკოჰოლისადმი დამოკიდებულების გამო. “Claire uses games to escape ennui” <sup>143</sup>(Wallace 1970:128). ყველაზე მთავარი ფიგურა პიესაში აგნესაა, რადგან სწორედ ის ცდილობს ბალანსი დაამყაროს ოჯახში და წესრიგი შეინარჩუნოს. რობერტ ვოლესი ამას აგნესას მთავარ თამაშს უწოდებს (Wallace 1970:129). რობი მოსეს აზრით, ტობიასი ფიქრობს, რომ აგნესაა ის, ვინც გადაწყვეტილებებს იღებს და მართავს თამაშს და მას ტობიასისთვის არასოდეს დაურთავს ნება მიელო გადაწყვეტილებები (Moses 1971:48) ალბათ სწორედ ოჯახში სიმშვიდისა და ბალანსის შენარჩუნების მიზნით აგნესა დიდ ყურადღებას არ აქცევს ჯულისას ისტერიკებს ზედა სართულზე და მათ ჩვეულებრივად ხვდება.

სიყვარული რომ გაუფერულდა პერსონაჟებს შორის და ამ სიტყვამ ძალა დაკარგა ჩანს კლარას მიერ შემდეგ ენობრივ თამაშში:

Tobias: “If we do not love someone...never have loved someone...”

Claire: Oh, stop it! “Love” is not the problem. You love Agnes and Agnes loves Julia and Julia loves me and I love you. We all love each other; <sup>144</sup>(Albee 2004:40). ამ ეპიზოდში თითქოს ჩვეულებრივ სიტყვადაა ქცეული სიყვარული და ეს ეპიზოდი პიესის ბოლოზეც უნდა მიგვანიშნებდეს, ნაწილობრივ. პიესის ბოლოსაც ტობიასისა და აგნესას სიყვარული თითქოს გაუფერულდა ედნასა და ჰარის მიმართ. თითქოს, კლარას ზემოთ ხსენებული მოსაზრება ირონიულადაა გამოყენებული პიესის კონტექსტში. პიესის ბოლოს პერსონაჟები იმ რეალობის წინაშე დადგნენ, რომ ერთმანეთი არ უყვართ, არც მეგობრობა აკავშირებთ, არც ნათლიობა და ეს ყველაფერი ილუზია ყოფილა.

<sup>142</sup> ეს ჭირი ... არის ის „არაფერი“, რომლისგანაც ჰარი და ედნა გარბიან, უაზრო ოთახში მარტო ყოფნის „შიში“

<sup>143</sup> კლარა თამაშებს იყენებს მოწყენილობისგან თავის დასაღწევად.

<sup>144</sup> ტობიასი: თუ ჩვენ არ გვიყვარს ვინმე ... არასოდეს გვიყვარებია ვინმე...

კლარა: ოჰ, გაჩერდი! "სიყვარული" არ არის პრობლემა. შენ გიყვარს აგნესა და აგნესას უყვარს ჯულია და ჯულიას ვუყვარვარ მე და მე შენ მიყვარხარ. ჩვენ ყველას გვიყვარს ერთმანეთი;

ილუზორული მდგომარეობა ზოგადად, როგორც უკვე ვახსენეთ, დამახასიათებელია ოლბის პერსონაჟებისთვის. „Left to their own resources, they construct for themselves a world of illusion which affords escape from their recurring sense of personal inadequacy”<sup>145</sup>(Kingsley 1973:72) წერს ლოურენს კინგსლი.

ქეროლ საიქსის აზრით, განსაცდელი, რომელიც ედნამ და ჰარიმ მოიტანეს მათი მეგობრების ოჯახში არის პატიოსნება, გულწრფელობა (Sykes 1973:453). თუ ჩავუღრმავდებით, პიესის პერსონაჟები ერთმანეთის მიმართ არ არიან გულწრფელები და ბალანსის დამყარებას ნაწილობრივ საკუთარი თავის მოტყუების საფუძველზე ცდილობენ. არც აგნესას უყვარს ტობიასი და არც ტობიასს აგნესა. თითქოს ისინი მხოლოდ მოვალეობის მოხდის მიზნით ცხოვრობენ ერთად. ერთმანეთის მიმართ გულწრფელობა კი, რისაც „ემინიათ“ აგნესასა და ტობიასს, მათ ურთიერთობას დაანგრევდა. გულწრფელობის ნაკლებად ემინიათ ჰარისა და ედნას. ჰარი და ედნა გულწრფელად ეუბნებიან ტობიასსა და აგნესას, რომ თუკი ისინი მათ ესტუმრებოდნენ, ედნა და ჰარი აგნესასა და ტობიასს თავიანთ სახლში ვერ დაიტოვებდნენ „საუკეთესო მეგობრობის“ მიუხედავად. თუკი ის განსაცდელი, რომელიც ედნამ და ჰარიმ მოიტანეს აგნესასა და ტობიასის სახლში გულწრფელობაა, მაშინ, ალბათ, ლოგიკურია დავსვათ კითხვა, თავიანთ სახლში რატომ ემინოდათ მათ ამისი? თუკი აგნესას და ტობიასს გულწრფელად ეუბნებიან, რომ მათ სახლში სტუმრად მისულებს არ დაიტოვებდნენ, გამოდის, რომ ამ გულწრფელობის თვითონ ჰარის და ედნას არ ემინიათ. საქმე შეიძლება იმაში იყოს, რომ, პიესის ბოლოს, ჰარის და ედნას აღარ სურთ ილუზიაში ცხოვრება და სურთ ამ თავიანთ „შიშს“ თვალი გაუსწორონ და ამას აგნესასა და ტობიასის სახლში ახერხებენ, ახერხებენ თვალის გასწორებას თავიანთი შიშისადმი. მათ ამ შიშისადმი უკეთ თვალის გასწორებაში კი საკუთარ სახლში დაბრუნება დაეხმარებათ და სწორედ ამიტომაც ტოვებენ ისინი აგნესასა და ტობიასის სახლს და ბრუნდებიან თავის სახლში, რომლიდანაც ამ განსაცდელს გამოექცნენ. სახლში ედნამ და ჰარიმ ერთმანეთისადმი გულწრფელობით გააცნობიერეს ერთმანეთის მიმართ სიცარიელე, რომელიც ბოლომდე გააცნობიერებული არ ჰქონდათ და აგნესასა და ტობიასის სახლშიც „მოიტანეს“ იგი.

<sup>145</sup> საკუთარი რესურსების ამარა დარჩენილნი, ისინი თავად ქმნიან ილუზიის სამყაროს, რომელიც საშუალებას აძლევს თავი დააღწიონ პიროვნული არაადეკვატურობის განმეორებად გრძნობას.

მაგრამ ვინაიდან და რადგანაც აგნესას სახლშიც იგივე სიტუაცია დახვდათ, ამიტომაც აღარ მოისურვეს იქ დარჩენა. ჰარიმ და ედნამ კი არ მიიტანეს „გულწრფელობა“ ან „სიცარიელე“ აგნესასა და ტობიასის სახლში, არამედ ჰარი და ედნა გახდნენ ის საფუძველი, რომლის საშუალებითაც აგნესამ და ტობიასმა თვალი გაუსწორეს რეალობას და თავიანთ სახლში სადღაცას „მიჩქმალულ“ სიცარიელესა და უსიყვარულობას. აგნესასა და ტობიასის სახლში არსებული ეს პრობლემები ჰარისა და ედნას საშუალებით აქტუალური გახდა და ხელი შეუწყო პერსონაჟების ილუზორული მდგომარეობიდან ნელ-ნელა გამოსვლას. წასვლისას ედნა ეუბნება აგნესას: „Our lives are...the same“ <sup>146</sup>(Albee 1967:171), რაც სწორედ იმაზე უნდა იყოს მინიშნება, რომ ორივე წყვილის ერთმანეთთან ურთიერთობა ყალბია. პიესის ბოლოს ტობიასი ამბობს “I was honest.” .... „Was not I honest?“ <sup>147</sup>(Albee 1967:174) თითქოს ეჭვის ქვეშ აყენებს თავის ჰარისა და ედნასადმი გულწრფელობას, რაც ალბათ ასეცაა. ალბათ არც ტობიასი ისურვებდა მისი მეგობრების თავის სახლში დატოვებას. შეიძლება ითქვას, თამაშები, რომლებსაც პერსონაჟები თამაშობენ მთელი პიესის განმავლობაში, ხდება ის საფუძველი, რომლის საშუალებითაც ისინი აცნობიერებენ თავიანთ მდგომარეობას.

ტობიასის „სიტყვით გამოსვლა“ პიესის ბოლოს იმის შესახებ, რომ ედნა და ჰარი არ წავიდნენ, ერთგვარად ენობრივ თამაშს ემსგავსება. თითქოს სიტყვებით თამაშობს ტობიასი: YOU STAY WITH US!

I DON'T WANT YOU HERE!

I DON'T LOVE YOU!

BUT BY GOD...YOU STAY! <sup>148</sup>(Albee 1967:167)

იგი ამ დროს ემოციურია და ოლბიც მის ამ „გამოსვლას“ არიას ადარებს. როგორც ამას რობერტ ვოლესიც აღნიშნავს, ჰარვარდის მუსიკის ლექსიკონში არია განმარტებულია როგორც ლირიკული ეპიზოდი, რომელიც დროებით ამსუბუქებს

---

<sup>146</sup> ჩვენი ცხოვრება... ერთი და იგივეა.

<sup>147</sup> მე გულწრფელი ვიყავი... არ ვიყავი გულწრფელი?

<sup>148</sup> დარჩით ჩვენთან!

არ მსურს თქვენი აქ ყოფნა!

არ მიყვარხართ!

მაგრამ, ღვთის გულისათვის... დარჩით!

დადაბულობას (Wallace 1970:153). ამ დროს კი პირიქით ხდება პიესაში, დაბულობა უფრო და უფრო იმატებს და პიკს აღწევს. ეს ეპიზოდი შეიძლება ჩავთვალოთ პიესის კულმინაციად. სწორედ ამ „გამოსვლის“ შემდეგ აცნობიერებენ პერსონაჟები რეალობას. ტობიასი კი არ არის გულწრფელი თავის სიტყვებში დარჩენის შესახებ, რადგან, მიუხედავად ჰარისადმი ბევრი თხოვნისა რომ დარჩენ, იგი მაინც ამბობს, რომ არ უყვარს ისინი და არ უნდა რომ ისინი იქ იყვნენ (Albee 1967:167).

მთავარი სათქმელი ავტორისა ალბათ ისაა, რომ ადამიანებმა უნდა გააცნობიერონ ის ფაქტი, რომ ისინი იზოლირებულები არიან, ეგოისტური მეგობრობა აკავშირებთ ერთმანეთთან და ჰობსისეული „ბუნებრივი მდგომარეობიდან“ უნდა გამოვიდნენ. ერთ-ერთ ეპიზოდში ედნა ამბობს: „Friendship is something like a marriage, is it not, Tobias? <sup>149</sup>(Albee 1967:124). ამ ლოგიკით გამოდის, რომ ისეთივე „ცარიელია“ ტობიასისა და აგნესას, ისევე როგორც ჰარისა და ედნას, ცოლ-ქმრული ურთიერთობა, როგორც „ცარიელი“ და უფერულიცაა მათი მეგობრობა. როგორც ქეროლ საიქსი აღნიშნავს, ორივე წყვილის ერთმანეთთან ურთიერთობა სწორედ ტობიასისა და კატის ურთიერთობას ემსგავსება (Sykes 1973:452). პიესის ბოლოს ისევე „კლავს“ ტობიასი თავის მეგობრებს თავის სახლში დარჩენაზე უარის თქმით, როგორც კატას (Sykes 1973:454). კლარა კი სწორედ ის პერსონაჟია, რომელიც პიესის დასაწყისშივე ჰარისა და ტობიასის მეგობრობის ზედაპირულობაზე მიანიშნებს იმ ფაქტით, რომ ტობიასს ეუბნება ერთსა და იმავე ქალთან ცოლების დალატის გარდა ჰარის და ტობიასს სხვა არაფერი აკავშირებთ. ამ აზრს გამოთქვამს ქეროლ საიქსიც (Sykes 1973:452). თამაშებს, რომლებსაც პერსონაჟები მთელი პიესის მანძილზე თამაშობენ, შეიძლება ითქვას, საბოლოოდ იმას ემსახურება, რომ პერსონაჟებმა გააცნობიერონ თავიანთი ურთიერთობების სიცარიელე.

ამრიგად, „ზოოპარკის ამბავი“ (შემდგომ დამატებული პირველი მოქმედების ჩათვლით) და „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის? მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან. ენი მართას სახეა, პიტერი კი ჯორჯის. ჯორჯისა და მართას თამაშების შემდგომი რაუნდი მათ მიერ ერთმანეთის „შეჭმა“, განადგურება შეიძლება იყოს, ისევე როგორც პიტერი და ენი წარმოიდგენენ, რომ „ჭამენ“ ჯერ თავიანთ შვილებს, ხოლო

<sup>149</sup> მეგობრობა ქორწინების მსგავსია, არა ტობიას?

შემდეგ ერთმანეთს „ზოოპარკის ამბის“ პირველი მოქმედების ბოლოს. აკადემიური სივრცის წარმომადგენლებს - მართას, ჯორჯს, ნიკს და ჰანის ოლბი ირონიულად ეპყრობა. პერსონაჟები თავიანთი თამაშებით წარმოგვიდგებიან ბავშვებად, არიან ამორალურები, დაუნდობლები, უსიყვარულონი. მათთვის არ არსებობს მორალური ღირებულებები, რომლებზეც ააგებენ თავიანთ ცხოვრებას. ერთმანეთთან ურთიერთობა კი ერთმანეთისადმი ზიანის მიყენებით გამოსდით, ცხოველურ მდგომარეობამდე არიან დაყვანილები და ამის გამოხატულებაა ისიც, რომ ორივე პიესა მთავრდება მკვლელობით. ისინი არ არიან რეალური ცხოვრებისთვის მზად, ეშინიათ რეალური ცხოვრების, მისთვის თვალის გასწორების და შემდეგ ამ რეალობასთან ჭიდილის და მასთან საბოლოო მარცხის - როგორც დამარცხდა ჯერი. პერსონაჟების ბავშვებად წარმოჩენით ოლბი მომავალი თაობის განვითარებას აყენებს ეჭვქვეშ. მოუმწიფებელი და „ბავშვი“ აკადემიური სივრცის წარმომადგენლები ვერ აღზრდიან საღად მოაზროვნე საზოგადოებას. თუმცა, „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ ბოლოს პერსონაჟები თითქოს გამოდიან ილუზორული მდგომარეობიდან. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ ისინი „დელიკატური ბალანსის“ პერსონაჟების მსგავსად უკვე „დიდურ თამაშებში“ ჩაებმებიან.

### თავი III

#### პინტერის თამაში პიესებში „დაბადების დღის წვეულება“, „კოლექცია“ და „საყვარელი.“

თამაში, როგორც აუცილებელი ატრიბუტი პერსონაჟების ცხოვრებაში, დიდ როლს თამაშობს პინტერის პიესებში და ამ კუთხით „დაბადების დღის წვეულება“ (“The Birthday Party”) „კოლექცია“ (“The Collection”) და „საყვარელი“ (“The Lover”) გამორჩეული პიესებია. „დაბადების დღის წვეულებაში“ „თვალახვეული დაჭერობანა“ თითქმის მთელი პიესის განმავლობაში მიმდინარეობს. გარდა ამ მთავარი თამაშისა, პიესაში არის შემდეგი თამაშები: 1) ინტერტექსტუალობა (ავტორი ამ პიესის გარდა თამაშობს „ოთახითა“ და “The Dumb Waiter”-ით, რომლებიც მჭიდროდ უკავშირდება „დაბადების დღის წვეულებას“), 2) პიესასთან ასოციაციურად დაკავშირებული ამბების „თხრობის“ თამაში, 3) „გარედან მოსული“ პერსონაჟების თამაში, 4) ბავშვური თამაში, 5) „გოდოს“ წინააღმდეგ პინტერის თამაში

„ოთახში“ დაწყებული ამბავი სრულდება „დაბადების დღის წვეულებაში.“ „დაბადების დღის წვეულების“ არალოგიკურობაში იძებნება სიღრმეებში დაღეჭილი ლოგიკა. „თვალახვეული დაჭერობანა“ კი არის საშუალება საბოლოო მიზნის მისაღწევად. მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს პიესაში პლატონისეული თეორია დაბადებისა და გარდაცვალების შესახებ.

პინტერი „კოლექციასა (1961)“ და „საყვარელში (1962)“ გვიხატავს სამყაროს, რომელშიც თამაშები პერსონაჟების ცხოვრებას აზრს აძლევს. ძირითადი თამაში ამ პიესებში როლების თამაშია. პიესების მსვლელობას განსაზღვრავს თუ რა როლი აქვს თითოეულ პერსონაჟს, და ამავე დროს მოთამაშეს, დაკისრებული. პირველ ეტაპზე ამ კუთხით განხილულია „კოლექცია“, როგორც შედარებით უფრო ადრე დაწერილი პიესა, ხოლო შემდეგ საუბარია „საყვარელზე“, რომელიც რაღაც კუთხით ჰგავს „კოლექციას.“ პიესები შედარებულია ერთმანეთს. „კოლექციაში“ ასახული სცენები კი „საყვარელში“ ირეკლება. პიესებში არ ხდება ახალი სიცოცხლის დაბადება და პერსონაჟები ისეთივე უწყალოები არიან, როგორც მიწაა ელიოტთან. შობა მხოლოდ პერსონაჟების



წარმოსახვაში არსებობს. წარმოსახვას კი იმდენად დიდი როლი აქვს, რომ ცოლ-ქმრული ურთიერთობაც კი უფერულია წარმოსახვითი საყვარლის გარეშე.

### 3.1 „თვალახვეული დაჭერობანას“ სიმბოლური დატვირთვა პიესაში „დაბადების დღის წვეულება“

Blind man's buff-ს („თვალახვეული დაჭერობანა“) ჯერ კიდევ ორი ათასი წლის წინ თამაშობდნენ საბერძნეთში. იგი ცნობილია ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელით. იტალიაში ცნობილია როგორც blind fly- ბრმა ბუზი, გერმანიაში როგორც blind cow - ბრმა ძროხა, შვედეთში როგორც blind buck - ბრმა ანტილოპა, ესპანეთში როგორც blind hen - ბრმა ქათამი. ამ თამაშს ისტორიული საფუძველი აქვს საფრანგეთში და უკავშირდება შუა საუკუნეების ბრძოლას ლორდ ლუვენსა და ვინმე კოლინს შორის. ამ ბრძოლაში კოლინი დაბრმავდა და სახელწოდებაც აქედან მომდინარეობს. შუა საუკუნეებში ეს თამაში გახლდათ ზრდასრულების თამაში და თვალახვეულ ადამიანი 'was struck and buffeted'<sup>150</sup>(Britannica, n.d.) თამაშის სტანდარტული სახე ასეთია: ერთი მოთამაშე არის თვალახვეული და მოძრაობს გარე სივრცეში ან დიდ ოთახში. დანარჩენი მოთამაშეები იფანტებიან და ცდილობენ დაიმალონ. მოთამაშე, რომელსაც თვალეები აქვს ახვეული წამოიძახებს: „გაჩერდით!“ და ყველა დანარჩენი მოთამაშე ერთ ადგილზე შეშდება. ვისაც ხელით შეეხება თვალახვეული ადამიანი, შემდეგ იმ ადამიანმა უნდა აიხვიოს თვალეები და „დაიჭიროს“ სხვა მოთამაშე. სხვადასხვა ქვეყანაში თამაშის წესები სხვადასხვაა. ერთ-ერთი ვერსიით თვალახვეული ადამიანი სანამ ყველას არ „დაიჭერს“ არ მთავრდება თამაში. კიდევ სხვა ვერსიით, თვალახვეული ადამიანი ვინმეს „დაჭერის“ შემდეგ სახის ნაკვეთზე მოთათუნებით უნდა მიხვდეს ვინ დაიჭირა. იაპონიაში ტრადიციულ კიმონოში ჩაცმულ თვალახვეულ გოგონას თამაშის დროს თან დააქვს ჩაით სავსე ფინჯანი ხელით. პინტერის პიესაში ეს თამაში სტანდარტული სახით გვხვდება. ამ თამაშის სახელწოდების ორი ვერსია არსებობს: blind man's buff და blind man's bluff, თუმცა კემბრიჯის ლექსიკონში მხოლოდ პირველის განმარტებას ვხვდებით.

---

<sup>150</sup> ურტყამდნენ

(Cambridge dictionary, n.d.) ოქსფორდის ლექსიკონის მიხედვით კი მეორე მათგანი გახლავთ ამ თამაშის ჩრდილო-ამერიკული ვერსია. (Oxford dictionary, n.d.)

პინტერთან ინტერტექსტუალობა, როგორც აღვნიშნეთ, უნდა მოვიაზროთ თამაშის ერთ-ერთ სახედ. „დაბადების დღის წვეულება“ იზიარებს პინტერის ამავე პერიოდში დაწერილი ორი პიესის: „ოთახისა“ და “The Dumb Waiter” (“მიმტანი ლიფტი”) - ის ელემენტებს. პიესები შინაარსობრივად ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და ერთ მთლიანობად შეიძლება აღვიქვათ. ავტორი, როგორც ჩანს, თამაშობს ტექსტებით და პიესების ურთიერთდამოკიდებულება ამაზე მეტყველებს. სამივე პიესის მოქმედება მიმდინარეობს ერთ ოთახში, ხასიათდება პერსონაჟების ბუნდოვანი წარსულით და აჩენს კითხვის ნიშნებს იმასთან დაკავშირებით, თუ რა ხდება პიესაში. არ ვიცით რატომ კლავენ რაილის „ოთახში,“(თუმცა, ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ მკვლელს არ შეეძლო მისი მარტოობისა და სისუსტისთვის თვალი გაესწორებინა (Storch 1967:712). ვინ არიან რეალურად “The Dumb Waiter”-ის პერსონაჟები გასი და ბენი, რისთვის დაიქირავეს ისინი, ვინ არის სტენლი “დაბადების დღის წვეულებაში,“ რატომ მიჰყავთ იგი გოლდბერგსა და მაკკენს და ასე შემდეგ. ‘We accept the fact that Gus and Ben have been hired to do a job’ <sup>151</sup>(Dukore 1962:44) - აღნიშნავს დუკორიც სტატიაში „ჰაროლდ პინტერის თეატრი.“ ვილსონი კი, რომელმაც გასი და ბენი დაიქირავა, პიესაში არ ჩანს.

პირველად პინტერმა „ოთახი“ დაწერა. იგი ამ პიესის დაწყებას ასე აღწერს: ‘I went into a room one day and saw a couple of people in it. This stuck with me for some time afterwards, and I felt the only way I could give it expression and get it off my mind was dramatically.’ <sup>152</sup>(Taylor 1969:324). პინტერის ამ პიესებში („ოთახი,“ “დაბადების დღის წვეულება,“ “The Dumb Waiter”) თითქოს ოთახი წარმოგვიდგება „გარე ბოროტი ძალებისგან“ დაცულ თავშესაფრად. როგორც პინტერივე აღნიშნავს ტინანთან ინტერვიუში: „What is going on between two people in the room? Is someone going to open the door and come in? ---obviously they are scared of what is outside the room. Outside the

<sup>151</sup> ჩვენ ვიღებთ იმ ფაქტს, რომ გასი და ბენი დაიქირავეს საქმის შესასრულებლად.

<sup>152</sup> ერთ დღეს ოთახში შევედი და მასში რამდენიმე ადამიანი დავინახე. ამის შემდეგ გარკვეული დრო ამაზე ფიქრობდი და ვგრძნობდი, რომ ერთადერთი გზა, რითაც შემეძლო მისი გამოხატვა და გონებიდან გადმოტანა, იყო დრამატული.

room there is a world bearing upon them which is frightening. I am sure it is frightening to you and me as well <sup>153</sup>(Kohzadi 2012:1690). სწორედ ამ საშიში სამყაროდან მოდიან პერსონაჟების ცხოვრებაში სტუმრები, რომლებიც გარკვეულწილად ერთვებიან თამაშებში.

პინტერის ოთახები თითქოს გვაგონებს სარამაგუს „სიბრმავეში“ აღწერილ პალატებს - დახუთულს, ანტისანიტარულს, რომლებშიც ბრმა პაციენტები არიან მოთავსებული ეპიდემიის აფეთქებისას. ამიტომ პიესების პერსონაჟები - რაილი, როუზი, სტენლი შეიძლება შევადაროთ „სიბრმავის“ პერსონაჟებს. ასევე ოთახის სიბნელეც „ოთახში“ ერთგვარად სიბრმავესთან უნდა ასოცირდებოდეს. სარდაფში მცხოვრები რაილიც ბრმაა. თითქოს „ოთახით“ ავტორი ერთგვარად შესავლს უკეთეს „დაბადების დღის წვეულებას“ და მის მთავარ თამაშს blind man's buff-ს. ავტორი თითქოს ამ ორი პიესის ტექსტით თამაშობს.

ზოგიერთი მკვლევარი, მაგალითად სლოქემი, სიბრმავეს აზოგადებს პინტერის პიესებზე, მის შემოქმედებაზე და აღნიშნავს, რომ პინტერის სამყაროში ადამიანი არის ბრმა რომლის წინაშეც გაურკვეველობას და მტრობას დაუსადგურებია (Slocum 1978:6).

გარდა „ოთახისა“ და „დაბადების დღის წვეულებისა“, ავტორის ტექსტით თამაშია “The Dumb Waiter” - შივ. “The Dumb Waiter”-ის პერსონაჟები გასი და ბენი „დაბადების დღის წვეულების“ პერსონაჟების - მაკკენისა და გოლდბერგის წინასახეებად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რადგან ელოდებიან როდის „გასცემს ვილსონი ბრძანებას“, რომ მისია შეასრულონ და ეს მისიაც სწორედ „დაბადების დღის წვეულებაში“ სრულდება მაკკენისა და გოლდბერგის მიერ სტენლის წაყვანით. სხვადასხვა კრიტიკოსის მოსაზრებით, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება “The Dumb waiter” - ის ბოლოს, რომ გასი უნდა დაიღუპოს, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს ასე რომ მოხდეს ლოგიკურ ჯაჭვს დაკვარგავთ.

„ოთახთან“ “The Dumb Waiter”-ის კავშირად შეიძლება მივიჩნიოთ მსხვერპლი გოგონა. “The Dumb Waiter”-ის ერთ-ერთ ეპიზოდში გასი ამბობს: ‘I wonder who it will be

---

<sup>153</sup> რა ხდება ოთახში ორ ადამიანს შორის? აპირებს ვინმე კარის გაღებას და შემოსვლას? --- მათ აშკარად ეშინიათ იმის, თუ რა არის ოთახის გარეთ. ოთახის გარეთ არის სამყარო, რომელიც მათზე გავლენას ახდენს, რომელიც საშიშია. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს საშიშია თქვენთვისაც და ჩემთვისაც.

tonight’<sup>154</sup>(Pinter 1977:49), რაც გვაფიქრებინებს იმას, რომ გასი კითხულობს თავიანთი შემდეგი მსხვერპლის შესახებ და იხსენებენ ბოლო მათგანს - გოგონას:

‘Gus: I have been thinking about the last one.

Ben: What last one?

Gus: That girl’<sup>155</sup>(Pinter 1977:52).

გასისა და ბენის ბოლო მსხვერპლი გოგონა შეიძლება იყოს სწორედ „ოთახის“ პერსონაჟი როუზი, რომელიც პიესის ბოლოს ბრმავდება. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ „თვალახვეულ დაჭერობანაში“ თითქოს ახლა როუზი დაიჭირეს და მას აუხვიეს თვალეები. თითქოს ცოლ-ქმრის (როუზისა და ბერტის) ცხოვრებაში სტუმრად „გარედან“ მოსული რაილის სიბრმავე როუზზე გადავიდა. თითქოს რაილიც ჩართულია „თვალახვეულ დაჭერობანაში.“ პინტერი, ისევ და ისევ, თამაშობს „ოთახისა“ და „დაბადების დღის წვეულების“ ტექსტებით. სხვადასხვა კრიტიკოსის მოსაზრებით, „ოთახში“ ქმრის მსხვერპლი ხდება არა რაილი, არამედ თვით როუზი. რაილი, რომელიც სახლის სარდაფში ცხოვრობს, როუზის ქმრის წასვლის შემდეგ როუზს სტუმრობს და მამამისთან დაბრუნებას სთხოვს. თითქოს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თვითონ იგი არის როუზის მამა, რადგან ჯერ ეტყვის როუზს, რომ მამამისს სურს როუზი სახლში დაბრუნდეს, ხოლო შემდეგ კი მიმართავს: „დაბრუნდი სახლში, სალ“ (Pinter 1977:30). ეს ბოლო ფრაზა გვაფიქრებინებს, რომ სწორედ რაილია როუზის მამა. პიესის ბოლოს კი ბერტი, როუზის ქმარი ბრუნდება და რაილის კლავს. მამის - რაილის მკვლელობის შემდეგ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, როუზი ბრმავდება და მსხვერპლად სწორედ როუზი აღიქმება და არა რაილი. ‘განადგურებული’ რჩება როუზი, რომელიც დაბრმავებულია. მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს რუბი კონი (Cohn 1962:60) და ამატებს, რომ ბერტის საბოლოო ნადავლი სწორედ როუზია და არა ზანგი (რაილი).

მკვლელობის მიზეზი აუხსნელი რჩება. მსხვერპლი გოგონა, რომელსაც გასი და ბენი ახსენებენ, სწორედ როუზი უნდა იყოს. თუმცა, როუზი უშუალოდ გასისა და ბენის

<sup>154</sup> მაინტერესებს ამაღამ ვინ იქნება.

<sup>155</sup> გასი: ბოლო მათგანზე ვფიქრობდი.

ბენი: რომელ ბოლო მათგანზე?

გასი: იმ გოგოზე.

(მაკკენისა გოლდბერგის (გასი და ბენი, როგორც ვახსენეთ ზემოთ, მაკკენისა და გოლდბერგის წინასახეები არიან)) მსხვერპლი კი არ არის, არამედ იხსენებენ მსხვერპლს, რომლის უშუალო მონაწილენიც თვითონ არ არიან, თვითონ არ ჩაუდენიათ. ბერტის, დანაშაულის ჩამდენის სახით აქ გვევლინება „დაბადების დღის წვეულების პერსონაჟი“ სტენლი, რომელიც თავისი ცოლის - როუზის მამის მკვლელობის შემდეგ შეეხიზნა ბოულსების ოჯახს „დაბადების დღის წვეულებაში.“ გამოდის, გასი და ბენი იხსენებენ სტენლის ჩადენილ დანაშაულს. თუ ჩავუღრმავდებით, მივხვდებით, რომ, რეალურად, პინტერის ტექსტებით თამაში უფრო მაღალ საფეხურზე ადის. ცოლის მამის მკვლელობა იგივე საკუთარი მამის მკვლელობად შეიძლება მივიჩნიოთ იმ გაგებით, რომ ცოლ-ქმარი ღვთის წინაშე ერთნი არიან: “ზმიტომ მიატოვებს კაცი მამას და დედას, მიეწებება თავის ცოლს, და ორნი იქნებიან ერთ ხორცად“ (მათე 19:5). თუკი ამას ასე მივიჩნევთ, მაშინ გარკვეული სახის ლოგიკური ჯაჭვის გაბმას შევძლებთ „დაბადების დღის წვეულებასთან.“ მარტინ ესლინის მოსაზრებით, ‘The breaking of the glasses by McCann thus corresponds to the blinding of Rose in The Room’<sup>156</sup>(Esslin 1970:81). ზემოთ მოყვანილი ბიბლიური ციტატის საფუძველზე, „ბერტ-სტენლის“ დაბრმავება ბიბლიურ კონტექსტში შეიძლება გავაიგივოთ როუზის დაბრმავებასთან, რადგან ცოლ-ქმარი ერთნი არიან.

პიესებთან ასოციაციურად დაკავშირებული ამბების „თხრობის“ თამაშს პინტერის „ოთახსა“ და „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ ვხვდებით. თუკი პინტერის პიესების მოტივებს ანტიკურ დრამატურგებთან დავაკავშირებთ, მაშინ შეგვიძლია გავიხსენოთ სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, რომლის შემთხვევაშიც ზუსტად ისეთივე სურათი იხატება, როგორც ბერტ-სტენლის შემთხვევაში. ამ თამაშს პიესების - „ოთახისა“ და „დაბადების დღის წვეულების“ სიღრმისეული გააზრების ფუნქცია აქვს. ოიდიპოსმა არ იცის ვინაა მამა და შემთხვევით მამის მკვლელი ხდება, როგორც ბერტი ხდება რაილის (მამის) მკვლელი, ხოლო ტრაგედიის ბოლოს თვალებს ითხრის და ბრმავდება, ისევე როგორც ბრმავდება როუზი (ბერტის ერთხორცი) და სტენლი (გაიგივებული ბერტთან). სტენლის სათვალის გატეხვა მის დაბრმავებასთან ასოცირდება, ბერტი - სტენლისთან, როუზის დაბრმავება კი ოიდიპოსის დაბრმავებასთან. ოიდიპოსიც, შეიძლება ითქვას, სტუმარია

---

<sup>156</sup> მაკკენის მიერ სათვალეების გატეხვა ემსგავსება „ოთახში“ როუზის დაბრმავებას.

თებში, იგი თავის სამყოფელიდან გაიქცა, თავის ბედს გაექცა და თებში ჩავიდა. სტენლიც გაიქცა თავისი სამყოფელიდან და ბოულსებს შეეხიზნა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ოიდიპოსი ბრმა წინასწარმეტყველ ტირესიასისგან იგებს, რომ თვითონაა მამის მკვლელი და დედა ჰყავს ცოლად. „ოთახშიც“ ვიღაცა მესამე პირი ჩანს რაილის სახით, რომლისგანაც ვიგებთ, რომ როუზის მამა სწორედ რაილი უნდა იყოს. ოიდიპოსს აღარ სურს სიმათლეს თვალი გაუსწოროს და იბრმავებს თავს (იოკასტეც, ოიდიპოსის დედა და შემდგომ ცოლიც, თავს იკლავს), როუზსაც აღარ შეუძლია გარე სამყაროსთან თვალის გასწორება, იმ სამყაროსთან, რომელიც ამ ოთახის გარეთ არის. ოიდიპოსი მეფეა თებესი, ისევე როგორც როუზი და ბერტი შეიძლება ჩავთვალოთ მბრძანებლებად იმ ოთახისა, რომელშიც ცხოვრობენ. პიესის ბოლოს კი ისინი გაუცხოებულები არიან, რომლის გამოხატულებაც სიბრმავეა, ისევე როგორც ოიდიპოსია გაუცხოვებული თავის სამეფოში მკვლელობის და თვალების დათხრის შემდეგ. მარტინ ესლინი აღნიშნავს, რომ the blind Negro is all too manifestly a symbol, an allegory. He has been lying down below and had foreknowledge of the future. He must therefore be a being from beyond the confines of this world: a dead man or a messenger of death. His blackness and his blindness reinforce these allegorical implications <sup>157</sup>(Esslin 1968:66)(Kohzadi 2012:1692). საინტერესოა ეს მოსაზრება იმ კუთხით, რომ სიბრმავე ასოცირდება წინასწარმეტყველებასთან ტირესიასის შემთხვევაშიც. ჰერასგან დაბრმავებულმა ტირესიასმა ზევსისგან წინასწარმეტყველების ნიჭი მიიღო საჩუქრად და სიცოცხლე გაიხანგრძლივა. მეორე მითოსის თანახმად კი ათენამ დააბრმავა იგი, მაგრამ შემდგომ წინასწარმეტყველის ნიჭიც უბოძა. (nplg.gov.ge, ტირესიასი). ოიდიპოსის მიერ დედის ცოლად შერთვის მოტივი „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ გვხვდება და ამაზე მოგვიანებით ვისაუბრებ.

პიტერ ვუდთან საუბარში პინტერი აღნიშნავს, რომ ‘The play is a comedy because the whole state of affairs is absurd and inglorious. It is, however, as you know a very serious piece of work.’ <sup>158</sup>(Pinter 1981:5) მართლაც, თუ დავუკვირდებით, „დაბადების დღის წვეულებასა“

---

<sup>157</sup> ბრმა ზანგი მეტისმეტად აშკარა სიმბოლოა, ალეგორიაა. ის ქვევით წევს და მომავლის წინასწარი ცოდნა აქვს. ამიტომ ის უნდა იყოს არსება ამ სამყაროს მიღმა: მკვდარი ადამიანი ან სიკვდილის მაცნე. მისი მუქი კანი და მისი სიბრმავე აძლიერებს ამ ალეგორიულ ვარაუდებს.

<sup>158</sup> პიესა არის კომედია, რადგან რაც მასში ხდება არის აბსურდული და საძრახისი. თუმცა ის, როგორც იცით, ძალიან სერიოზული ნაშრომია.

და „ოთახში“ თითქოს პასუხგაცემული არაფერია. პიესების მთელი მსვლელობა აბსურდია, შეიძლება ითქვას, თამაშია, მაგრამ საბოლოოდ „თვალახვეული დაჭერობანა“ ამქვეყნიურ რეალობას სცდება და გადადის ტრანსცენდენტურ სამყაროში - მამასთან. უფრო ფართო კონტექსტში მამის მკვლელობა შეიძლება დავაკავშიროთ ბერტის მიერ ზეციური მამის უარყოფასთან, რასაც გარკვეული სახის ლოგიკური გაგრძელებაც მოჰყვება „დაბადების დღის წვეულებაში.“ როგორც ვხედავთ, პინტერი თამაშობს „გოდოს“ წინააღმდეგ. „დაბადების დღის წვეულებაში“ სტენლის „დაკითხვისას“ ერთ-ერთი კითხვა სწორედ ცოლს შეეხება:

Goldberg: Where was your wife?

Stanley: In\_\_

Goldberg: Answer.

Stanley: What wife?

Goldberg: What have you done with your wife?

McCann: He's killed his wife.' <sup>159</sup>(Pinter 1960:45) მაკკენი როდესაც ამბობს, რომ სტენლიმ ცოლი მოკლა ალბათ გულისხმობს ბერტი-სტენლის მიერ რაილის მკვლელობის შემდეგ როუზის დაბრმავებას. და აი, „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ მეორდება მსხვერპლი გოგონას გახსენების The Dumb Waiter-ისეული ეპიზოდი. „ოთახი“ მთავრდება როუზის სიტყვებით 'I can't see' <sup>160</sup>(Pinter1977:32), რამაც გარდა დაბრმავებისა, შეიძლება გვაფიქრებინოს, რომ ეს სიტყვები არა მხოლოდ პიესის, არამედ როუზის ცხოვრების უკანასკნელი სიტყვებიცაა.

კიდევ უფრო სიღრმისეულ ფაზაში შედის პინტერის ტექსტებით თამაში მისტერ კიდისა და გოლდბერგის გაიგივებით. გოლდბერგს ზოგი მკვლევარი ადარებს „ოთახის“ პერსონაჟ მისტერ კიდს: 'we see resemblances between Goldberg and Mr. Kidd, who had a

---

<sup>159</sup> გოლდბერგი: სად იყო შენი ცოლი?

სტენლი: იმაში\_

გოლდბერგი: მიპასუხე.

სტენლი: რა ცოლი?

გოლდბერგი: რა დამართე შენს ცოლს?

მაკკენი: მან მოკლა თავისი ცოლი.

<sup>160</sup> ვერაფერს ვხედავ.

Jewish mother. Both emphasize the value of property, of progress, of family, of tradition.<sup>161</sup> (Cohn 1962:64) - აღნიშნავს რუბი კონი, მაგრამ მისტერ კიდის გოლდბერგთან გაიგივებას უფრო ღრმა დატვირთვა აქვს. მისტერ კიდი, რომელიც სახლის მეპატრონეა და რაილის მკვლელობას იგებს, „დაბადების დღის წვეულებაში“ უკვე გვევლინება გოლდბერგის სახით, რათა, ასე ვთქვათ, პასუხი აგებინოს ბერტ-სტენლის ჩადენილი მკვლელობ(ებ)ისთვის. ანუ, შეიძლება ითქვას, გასის ან ბენის სახეცაა „ოთახის“ პერსონაჟი მისტერ კიდი. აქვე საგულისხმოა გოლდბერგის სიტყვები „დაბადების დღის წვეულებიდან“: ‘All my life I have said the same. Play up, play up, and play the game. Honour thy father and thy mother. All along the line up, play up, and play the game. Honour thy father and thy mother. All along the line. <sup>162</sup>(Pinter 1960:72). ბერტი-სტენლი კი, რაილის მაგალითიდან გამომდინარე, მამამისს პატივს კი არ სცემს, პირიქით. გოლდბერგი თამაშისა და მცნებების დაცვისკენ მოუწოდებს და სავარაუდოდ, ვინც არ იცავს მას, ცდილობს პასუხი აგებინოს ამისთვის. Blind man’s buff შეიძლება ამის მიღწევის ერთ-ერთ მთავარ საშუალებად ჩავთვალოთ „დაბადების დღის წვეულებაში.“ Blind man’s buff არის საშუალება, თამაში, რომელიც ეხმარება „დაბადების დღის წვეულების“ პერსონაჟებს მამასთან - შემოქმედთან დაბრუნდნენ. უფროსწორად, მცდელობაა ამის. თითქოს მინიშნებაა იმაზე, რომ თამაშმა - ამ შემთხვევაში კი „თვალახვეულმა დაჭერობანამ“ უნდა მიიყვანოს ისინი დედ-მამის პატივისცემამდე, თამაშით უნდა მივიდნენ აქამდე. გოლდბერგის მიერ თამაშის ხსენება ამ ეპიზოდში არ უნდა იყოს შემთხვევითი და ამით იგი თამაშის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს და მკითხველს (მაყურებელს) დააფიქრებს იმაზე, რომ პიესის მთავარი მომენტი „თვალახვეული დაჭერობანაც“ რაღაც მნიშვნელოვანს უნდა ემსახურებოდეს.

„გარედან მოსული“ პერსონაჟების თამაშს, როგორც უკვე დავინახეთ, ამ პიესებშიც ვხვდებით. „დაბადების დღის წვეულებაც,“ „ოთახიც“ და „The Dumb Waiter“-იც მიმდინარეობს თითქოს მშვიდად და აუღელვებლად, მაგრამ სტუმრები ყველაფერს

<sup>161</sup> ჩვენ ვხედავთ მსგავსებას გოლდბერგსა და მისტერ კიდს შორის, რომელსაც ებრაელი დედა ჰყავდა. ორივე მათგანი ხაზს უსვამს საკუთრების, პროგრესის, ოჯახისა და ტრადიციების ღირებულებას.

<sup>162</sup> მთელი ჩემი ცხოვრება ერთსა და იმავეს ვიმეორებდი. ითამაშეთ, ითამაშეთ, ითამაშეთ თამაში. პატივი ეცით თქვენს მამას და დედას. ყოველ ნაბიჯზე ითამაშეთ, ითამაშეთ თამაში. პატივი ეცით მამას და დედას. ყოველ წამს.



თავდაყირა აყენებენ. „გარედან“ მოსულები არიან რაილი, მისტერ კიდი, მისტერ და მისის სენდსები „ოთახში.“ გარედან მოსულ პერსონაჟებს რომ დიდი ცვლილებები მოაქვთ მთავარი პერსონაჟების (ამ შემთხვევაში კი ბერტისა და როუზის) ცხოვრებაში მრავალჯერ უკვე აღვნიშნეთ. აქაც იგივე მეორდება, ოღონდ ცოტა სახეშეცვლილი ფორმით. რაილი კი მოვიდა სტუმრად, მაგრამ ოჯახის წევრმა ბერტმა მოკლა. ანუ გარედან მოსული პერსონაჟი მოკვდა. საინტერესოა მისტერ სენდსის სახელი Toddy, რომელიც სიკვდილთან ასოცირდება გერმანულად. მისის სენდსიც სიმბოლურად აღნიშნავს: It is murder out <sup>163</sup>(Pinter 1966:17). თუკი გარეთ სიკვდილი, მკვლელობაა და ეს პერსონაჟები კი გარედან შემოდინ „ოთახში,“ ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ რაც გარეთაა შიგნითაც შეიძლება შემოიტანონ. ეს ასეც ხდება პიესაში.

„დაბადების დღის წვეულებაში“ გარედან მოსულ პერსონაჟებად შეიძლება ჩავთვალოთ სტენლი, მაკკენი და გოლდბერგი, ლულუ, რომლებიც თავდაყირა აყენებენ ცოლ-ქმრის (მეგისა და ფითის) ცხოვრებას. გარედან მოსული პერსონაჟები ერთვებიან, როგორც აღვნიშნეთ, „თვალახვეულ დაჭერობანაში“ და ცდილობენ თამაში თავიანთ სასიკეთოდ წარმართონ, როგორც ამას მაკკენი და გოლდბერგი აკეთებენ.

პინტერის ადრეულ პიესებში (მაგალითად „ოთახში“) შეინიშნება ოჯახის წევრებსა და სტუმრებს შორის კონფლიქტი, რაც „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ გვხვდება და რომლის შესახებაც ჰორნბიც აღნიშნავს: ‘there was a conflict between members of an established household (however bizarre) and one or more unwanted intruders, with the intruders usually winning’ <sup>164</sup> (Hornby 1994:112). „თვალახვეულ დაჭერობანაშიც“ სწორედ რომ სტუმრები რჩებიან გამარჯვებულნი.

საკრავი ინსტრუმენტების გამოყენებას, როგორც ოსბორნთან და ოლბისთან, პინტერთანაც რაღაცა გარდატეხის ფუნქცია აკისრია. პიანისტი სტენლისთვის დოლის ჩუქებას აბსურდულობასთან მივყავართ. გამოდის, მისი პიანისტობის საკითხიც ეჭვქვეშ დგება. ამ მოსაზრებას აძლიერებს ქვემოთ მოცემული ეპიზოდი: ‘I have played the piano

---

<sup>163</sup> გარეთ მკვლელობაა

<sup>164</sup> კონფლიქტი იყო (თუმცა უცნაური) არსებულ ოჯახის წევრებსა და ერთ ან უფრო მეტ დაუპატიჟებელ სტუმარს შორის, რომელიც ჩვეულებრივ სტუმრების გამარჯვებით სრულდება.

all over the world. All over the country. (pause) I once gave a concert’ <sup>165</sup> (Pinter 1960:17).  
გამოდის, მხოლოდ ერთხელ ჰქონდა კონცერტი სტენლის და ვერშემდგარი პიანისტია და იქნებ დოლზე დაკვრა უკეთესად გამოსვლოდა კიდევ. თუმცა დოლზე პირველი დაკვრისას ატეხილი გიჟური ბრაზხუნი ამ მოსაზრებასაც აქარწყლებს. დოლი „თვალახვეულ დაჭერობანაში“ მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს. იგი თამაშისას ტყდება, თვალახვეული სტენლი გატეხავს და ეს ფაქტი, შეიძლება ითქვას, სტენლის განადგურებაზე შეიძლება მეტყველებდეს. „თვალახვეული დაჭერობანა“ აძლიერებს სტენლის არა მუსიკოსობის თემას და საფუძვლიან ეჭვს აჩენს, რომ სტენლის რაღაცა სხვა ფუნქცია აქვს. მეორე კონცერტის გამართვას როცა აპირებდა კარი ჩაკეტილი დაუხვდა და მარტინ ესლინიც სამართლიანად აღნიშნავს: ‘Stanley has offended some powerful force. But who are they, who want him to crawl down on his bended knees? And what could he, a harmless pianist, have done to them?’ <sup>166</sup> (Esslin 1970:75). მაკკენისა და გოლდბერგის მოსვლა „დაბადების დღის წვეულებაში“ სტენლის წასაყვანად აშკარას ხდის, რომ სტენლიმ რაღაცა (ან რაღაცები) დააშავა. მათთან სტენლის დიალოგიც ამტკიცებს ამ მოსაზრებას:

‘McCann: Why did you betray us?

Goldberg: You hurt me, Webber. You are playing a dirty game.’ <sup>167</sup>(Pinter 1960:43) ეს დიალოგი აშკარას ხდის იმ ამბავს, რომ სტენლის გოლდბერგსა და მაკკენტან მანამდეც ჰქონია ურთიერთობა და ეს პერსონაჟები ერთმანეთს იცნობენ. ზოგიერთი მკვლევარი კი დარწმუნებით ამბობს, რომ სტენლი გოლდბერგსა და მაკკენს მანამდეც იცნობდა (Hashemipour 2000:439), თუმცა ამაზე პიესაში აშკარა ხაზგასმა არ არის, მაგრამ შთაბეჭდილება თითქოს ასეთი რჩება. ისეთ კითხვებს სვამენ გოლდბერგი და მაკკენი, რომ კავშირი რთულია იპოვო მათ შორის. არალოგიკური კითხვების დასმა კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმ მოსაზრებაში, რომ სტენლის და სტუმრებს ადრეც ჰქონიათ ურთიერთობა და ამ არალოგიკურ კითხვებს შორის ლოგიკას მხოლოდ ეს პერსონაჟები

<sup>165</sup> პიანინოს მთელს მსოფლიოში ვუკრავდი. მთელს ქვეყანაში. (პაუზა) ერთხელ კონცერტი მქონდა.

<sup>166</sup> სტენლიმ რომელიღაც გავლენიანი ავტორიტეტი შეურაცხყო. მაგრამ ვინ არიან ისინი, ვის სურს რომ მან მუხლებზე იხიხოს? და რა შეეძლო მას, უწყინარ პიანისტს, მათთვის დაეშავებინა?

<sup>167</sup> მაკკენი: რატომ გვიღალატე?

გოლდბერგი: შენ ზიანი მომაყენე, ვებერ. ჭუჭყიან თამაშს თამაშობ.

პოულობენ. პიესის დანარჩენ წევრებს კი, ისევე როგორც მთლიანად მკითხველ, თუ მაყურებელ აუდიტორიას, თვალები აქვთ ახვეული და ვერ ხედავენ, ვერ იგებენ რა ხდება პიესაში. შეიძლება ითქვას, პინტერი თვითონ მაყურებელს ათამაშებს „თვალახვეულ დაჭერობანას“, მაყურებელს, რომელსაც უამრავი პასუხგაუცემელი კითხვა რჩება პიესის ბოლოს საფიქრად და საინტერპრეტაციოდ. „თვალახვეული დაჭერობანა“ პერსონაჟებს სამოქმედოდ, უფრო მნიშვნელოვანი გეგმების შესასრულებლად სჭირდებათ.

თითქოს უცნაური რაღაცები ხდება პიესაში. მეორე მოქმედებაში მაკკენი გაზეთს ხუთ ტოლ ზოლად დახვეს და კირბის მოსაზრებით, 'He (სტენლი) begins to feel "sure that something is wrong; something is going on that eludes him," and he begins to suspect some "hidden significance," which the strips of paper here surely suggest.<sup>168</sup> (Kirby 1978:160) მისი აზრით, სტენლი პარანოიდული აშლილობით ხასიათდება. ამ ეპიზოდში თითქოს ლოგიკა იკარგება და მაკკენის ქმედებას ვერც სტენლი ხვდება. თუმცა ეს ქმედება თამაშის თავიანთ სასიკეთოდ წარმართვის ერთ-ერთ მცდელობად შეიძლება ჩავთვალოთ მაკკენისა და გოლდბერგის მხრიდან.

იმ ფაქტს, რომ სტენლი და მოსული სტუმრები ნაცნობები არიან, აძლიერებს შემდეგი დიალოგიც:

Goldberg: Webber! Why did you change your name?

Stanley: I forgot the other one.

Goldberg: What's your name now?

Stanley: Joe Soap.<sup>169</sup>(Pinter 1960:45)

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ Joe Soap სლენგია ინგლისურში და ნიშნავს უმეცარ ადამიანს, რომელსაც შეგიძლია არასასიამოვნო საქმეები აკეთებინო. ამ დიალოგში სტენლის გვარს - ვებერს ვაწყდებით, რომელიც რეალურად სოუფია და თან სახელიც

---

<sup>168</sup> ის (სტენლი) რწმუნდება იმაში, რომ რაღაც ხდება: რაღაც ხდება, რასაც იგი ვერ იგებს და იწყებს „დაფარული მნიშვნელობების“ ძებნას, რასაც აქ ქალაქის ზოლები მიგვანიშნებს.

<sup>169</sup> გოლდბერგი: ვებერ! რატომ შეიცვალე სახელი?

სტენლი: ის დამავიწყდა.

გოლდბერგი: ახლა რა გქვია?

სტენლი: ჯო სოუფი.

ჯოა და არა სტენლი. ეს კიდევ გვაფიქრებინებს იმას, რომ სტენლიმ, სანამ მეგსა და ფითის სახლში მოვიდოდა, კიდევ რაღაცა დანაშაული (ან რამდენიმე დანაშაული) ჩაიდინა. კითხვაზე თუ საიდან მოვიდა, სტენლი პასუხობს 'somewhere else'<sup>170</sup>(Pinter 1960:44), რაც სწორედ რომ ონტოლოგიური მნიშვნელობის კითხვაა. ონტოლოგიური გაგებით შეიძლება სტენლიმ არ იცის საიდან მოვიდა და სად წაიყვანენ პიესის ბოლოს მაკკენი და გოლდბერგი. თუმცა, სტენლი რომ არ ამხელს თავისი მოსვლის ადგილსამყოფელს, ამით მას თავისი ვინაობის დამალვა სურს და ნაკლებად ექვემდებარება ეს ეპიზოდი ონტოლოგიურ გაგებას. სტენლი თითქოს ცდილობს თვითონ აუხვიოს თვალი მოსულ სტუმრებს, ათამაშოს „თვალახვეული დაჭერობანა,“ მაგრამ არ გამოსდის. სწორედ რომ სიმბოლურია პიესაში ეს თამაში.

ერთ-ერთი მოსაზრებით, პიესაში რაც ხდება ეს არის სტენლის რაღაცა ჯგუფთან, ორგანიზაციასთან შეერთების რიტუალი და სწორედ ამ რიტუალისთვის მომზადების პროცესია პიესის სიუჟეტი, რომელიც, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ტრიალებს სტენლის დაბადების დღის ირგვლივ, მთლიანი პიესა კი სტენლის ირგვლივ. „თვალახვეული დაჭერობანა“ კი, ერთის მხრივ, შეიძლება ამ ორგანიზაციასთან გაწევრიანების ერთ-ერთი გამაიოლებელი საფეხურია, რომელიც მაკკენსა და გოლდბერგს საშუალებას აძლევს სტენლიზე იმოქმედონ. ეს ორგანიზაცია კი ის ორგანიზაცია შეიძლება იყოს, რომელსაც გოლდბერგი და მაკკენი წარმოადგენენ და რომელიც, როგორც ზემოთ ნახსენები ციტატაც გვამცნობს, სტენლიმ ერთხელ უკვე დატოვა და უღალატა. იბადება კითხვა, რა გარანტიაა რომ სტენლი მეორედაც არ უღალატებს? პიესაში ამის გარანტიას არაფერი იძლევა. პირიქით, ერთხელ გადადგმული ნაბიჯის მეორედ გადადგმა უფრო გაუადვილდება სტენლის.

სტენლი ამტკიცებს, რომ არ არის მისი დაბადების დღე, თუმცა ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით, ამ ფაქტს ამტკიცებს ფროიდული ზღვის გაიგივება საშვილოსნოს წყალთან: 'A more subtle reference to birth is Stanley's statement, "I was in the sea at half past six." Dr. Gabbard discusses the Freudian interpretation of the sea as a metaphor for the uterine waters. The connection is obvious: the womb is a sort of "internalized sea." in

---

<sup>170</sup> სადაც სხვა ადგილიდან.

which the fetus swims’ <sup>171</sup>(Slocum 1978:25). იმის მტკიცება, რომ სტენლი დილით ზღვაში იყო, ადასტურებს, რომ მისი დაბადების დღეა (Slocum 1978:25). რეალურად არის თუ არა მისი დაბადების დღე ამას არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. არსებითი მნიშვნელობა აქვს მიზანს, რომელიც მაკკენსა და გოლდბერგს აქვთ დასახული და დაბადების დღის წვეულება, თუნდაც მისი გამოგონება და „თვალახვეული დაჭერობანას“ თამაში ამ მიზნის მიღწევის საუკეთესო საშუალებაა მოცემულ მომენტში.

სტენლის თამაშში მონაწილეობის სურვილს ვერ შეამჩნევს მაყურებელი და, რა თქმა უნდა, ამისი სურვილი არც თვითონ გააჩნია. ‘Stanley sits alone during the party until forced into a game of blind man's buff’ <sup>172</sup>(Slocum 1978:5). თუმცა ეს თამაში თავიდანვე სტენლის კრახით უნდა დასრულდეს: ‘Clearly his desperate efforts are in vain’.....‘The game is rigged: his failure is inevitable’ <sup>173</sup>(Dohmen 1980:33) - აღნიშნავს უილიამ დოჰმენი სტატიაში „მიახლოება და თავის არიდება: პინტერის ბოლოდროინდელი ანტაგონისტები.“ სტენლის, რომლის წასაყვანადაც სტუმრები არიან მოსულები, ეშინია მათი და თამაშიც ისე წარიმართება, რომ სტენლის წაყვანას ახსნა მოეძებნოს და ლოგიკას დაექვემდებაროს. სტენლის ექიმთან წაყვანა სჭირდება წვეულების შემდეგ და სტუმრებიც ამ შანსს ხელიდან არ უშვებენ. მძიმე განსაცდელის წინაშე დგება სტენლი თამაშის დროს. მას უწევს სიბნელეში (რადგან შუქები ქრება), უსათვალომ (რადგან თვალის ახვევისას სათვალე მაკკენმა გამოართვა) და თვალახვეულმა ვინმე დაიჭიროს: ‘he(მაკკენი) breaks Stanley’s glasses, snapping the frames. .... McCann picks up the drum and places it sideways in Stanley’s path. Stanley walks into the drum and falls over with his foot caught in it.’ <sup>174</sup>(Pinter 1960:59) როგორც ვხედავთ, დოლი მისთვის შემაფერხებელი ნივთი ხდება და არა გზამკვლევი მუსიკოსის კარიერაში. მაკკენის მიერ სათვალის გატეხვა და

---

<sup>171</sup> უფრო დახვეწილი კავშირი სტენლის დაბადებასთან არის მისი წინადადება: „ზღვაში ვიყავი შვიდის ნახევარზე.“ დოქტორი გაბარდი განიხილავს ზღვის, როგორც საშვილოსნოს წყლის ფროიდულ ინტერპრეტაციას. კავშირი ამკარაა: საშვილოსნო არის „შიდა ზღვა,“ რომელშიც ჩანასახი დაცურავს.

<sup>172</sup> სტენლი ზის მარტო წვეულების განმავლობაში მანამ, სანამ აიძულებენ ითამაშოს „თვალახვეული დაჭერობანა.“

<sup>173</sup> ცხადია მისი სასოწარკვეთილი მცდელობები ამაოა ... თამაში ჩაწყობილია: მისი კრახი გარდაუვალია.

<sup>174</sup> ის ტეხავს სტენლის სათვალეებს, გაატკაცუნებს ჩარჩოებს. ....მაკკენი იღებს დოლს და ათავსებს სტენლის გასავლელ გზაზე. სტენლი ჩადგება დოლში და გადაყირავდება დოლში ჩაჭერილი ფეხით.

დოლის სტენლის სავალ გზაზე განთავსება გვარწმუნებს იმაში, რომ „თვალახვეული დაჭერობანა“ სწორედ მაკკენსა და გოლდბერგს სჭირდებათ სტენლის წასაყვანად.

ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით, სტენლის წაყვანა მის განსაწმენდად სურთ მოსულ სტუმრებს <sup>175</sup>(Slocum 1978:10). მაგრამ ყველაფერი, რაც სტენლის თავს ხდება, ვფიქრობ, „განწმენდას“ კი არა, სწორედ იმას ემსახურება, რომ სტენლის წასაყვანად რაიმე ლოგიკური მიზეზი გაჩნდეს. სტენლის გზაზე დოლის დადება და მისი წაქცევის მცდელობაც სწორედ ამ მიზნის მიღწევის ერთ-ერთი საშუალებაა. „განწმენდის რიტუალს“ უკავშირდება მეგის მიერ სიტუაციის ვერ გაცნობიერებაც. უშვილო მეგი დედასავით ეპყრობა სტენლის. იგი გამოეწყობა წვეულებისთვის და ბოლოს ამბობს: ‘I was the belle of the ball’ <sup>176</sup>(Pinter 1960:81) მეგი ‘is in close proximity with other characters in the play but she is thoroughly isolated from other individuals as she has not at all understood them.’<sup>177</sup> (ewingdigital, n.d.) იგი ვერ ხვდება რა ხდება წვეულებაზე. მეგის მიერ სიტუაციის ვერ გაცნობიერებას ზოგიერთი კრიტიკოსი უკავშირებს „განწმენდის რიტუალს,“ როდესაც ‘Boys are frequently removed secretly and at night, and the mothers are told that the gods have stolen them and may kill them.’ <sup>178</sup>(Slocum 1978:10) მეგი ვერ აცნობიერებს სიტუაციას იმიტომ, რომ ყველაფერი საკმაოდ კარგადაა შენიღბული და მეგის მიერ დაბადების დღის ხსენებამაც ხელი შეუწყო მაკკენს და გოლდბერგს სიტუაცია თავის სასიკეთოდ გამოეყენებინათ. თითქოს მეგსაც თვალეები აქვს ახვეული და ვერ ხვდება რა ხდება. “თვალახვეული დაჭერობანა“ სიმბოლურად სწორედ პერსონაჟების სიტუაციაში გაუცნობიერებლობას შეიძლება გამოხატავდეს.

მარტინ ესლინის ვარაუდით სათვალის და დოლის გატეხვა ორ რამეს შეიძლება გულისხმობდეს: ‘thus destroying the last vestige of his status as an artist? Or putting an end to

<sup>175</sup> “განწმენდის რიტუალები“ რომელთაც ეთნოგრაფები ჩვეულებრივ მომწიფების რიტუალებს უწოდებენ, გავრცელებულია როგორც რიტუალები, რომლებიც უკავშირდება მოსავალს ან ისეთ მნიშვნელოვან მოვლენებს, როგორცაა დაბადება და სიკვდილი. ეს რიტუალები ჩვეულებრივ მტრის მკვლელობას, მსხვერპლშეწირვას ან ორივეს მოიცავს. ჯგუფისგან მოშორებას და ქოხში, წმინდა მიწაზე ან სტუმრებისგან მოშორებულ ადგილზე განცალკევებას. მძიმე განსაცდელების გადატანასა და რაიმე გამირული საქმეების განხორციელებას.

<sup>176</sup> მე ვიყავი წვეულების ლამაზმანი.

<sup>177</sup> ახლოსაა სხვა პერსონაჟებთან პიესაში, მაგრამ ის მთლიანად იზოლირებულია სხვა ინდივიდებისგან და საერთოდ ვერ გაუგო მათ.

<sup>178</sup> ბიჭები ხშირად საიდუმლოდ მიჰყავთ ღამით, და დედებს ეუბნებიან, რომ ღმერთებმა მოიპარეს ისინი და შეიძლება მოკლან.

his being Meg's little boy?' <sup>179</sup>(Esslin 1970:77) მარტინ ესლინის ვარაუდს კიდევ ერთ მოსაზრებას დავუმატებდი. სტენლის სათვალისა და დოლის გატეხვა ემსახურება სტენლის, როგორც პიროვნების განადგურებას ფიზიკურად თუ სულიერად, რათა შემდეგ გაჩნდეს ლოგიკური მიზეზი სტენლის „მკურნალობისა“ და შანსი მაკკენისა და გოლდბერგისთვის სტენლის სახლიდან წაყვანისა.

კვერცხისა და ქათმის ხსენებას სიღრმისეული დატვირთვა აქვს პიესაში. გაბარდის მოსაზრებით, „დაბადების დღის წვეულება“ არის მონაცვლეობა სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის: 'The Birthday Party shows life as a cycle of births and anxieties, punishments and deaths.' ... 'the birth and the fears, the punishments and deaths build on one another and who can say where the cycle begins. "Which came first? Chicken? Egg? Which came first?" <sup>180</sup>(Slocum 1978:28). თუ დავუფიქრდებით, მართლაც შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ასეა. პიესის დასაწყისში ფითი გაზეთიდან ამოიკითხავს, რომ გოგო დაიბადა, რაზეც მეგი აღშფოთდება:

'Meg: What is it?

Petey: Er... a girl.

Meg: Not a boy?

Petey: No.

Meg: Oh, What a shame! I'd much rather have a little boy. <sup>181</sup>(Pinter 1960:7)

პიესის ბოლოს კი სტენლი მიჰყავთ, რაც სიკვდილთან შეიძლება დავაკავშიროთ. ანუ შეიძლება ითქვას, პიესა დაბადებასა და სიკვდილს შორის მიმდინარეობს. პიესის

---

<sup>179</sup> მისი ხელოვანად ყოფნის უკანასკნელი კვალის განადგურება? თუ მეგის პატარა ბიჭობისთვის ბოლოს მოღება?

<sup>180</sup> „დაბადების დღის წვეულება“ გვიჩვენებს ცხოვრებას, როგორც ციკლს დაბადებებისა და უსიამოვნებებისა, სასჯელისა და სიკვდილისა. .... დაბადება და შიშები, სასჯელი და სიკვდილი ერთმანეთზე ეწყობა და ვის შეუძლია თქვას სად იწყება ციკლი. „რომელი გაჩნდა პირველად? ქათამი? კვერცხი? რომელი გაჩნდა პირველად?“

<sup>181</sup> მეგი: ვინ დაიბადა?

ფითი: გოგონა.

მეგი: ბიჭი არა?

ფითი: არა.

მეგი: რა სირცხვილია! მე ბიჭი მერჩინა ბევრად რომ მყოლოდა.

შუა ნაწილი კი „თვალახვეული დაჭერობანაა.“ მაკკენი და გოლდბერგი სტენლის „გამოჭერას“ ცდილობენ, სხვა პერსონაჟებს კი თვალელები აქვთ ახვეული.

სტენლის წვეულების შემდეგ გოლდბერგი თითქოს ძალაგამოცლილია. ‘And Goldberg, who seemed most vigorous the night before, now looks aged, deprived of his vitality. He is on the point of collapse, McCann has to blow into his mouth to revive him with a kind of ‘kiss of life’<sup>182</sup>(Esslin 1970:78) - აღნიშნავს მარტინ ესლინი. შეიძლება ითქვას, თავიანთი მისიის უდიდესი ნაწილი მაკკენმა და გოლდბერგმა სწორედ წვეულების და თამაშის დროს შეასრულეს და ახლა მხოლოდ მისი მცირე ნაწილი - სტენლის წაყვანა და დარჩათ შესასრულებელი. ამისთვის კი ძალების განახლება არის საჭირო. წვეულების შემდეგ დგება სტენლის ‘მკურნალობის’ დრო. გოლდბერგმა იცის კარგი ექიმი, რომელთანაც წაიყვანენ სტენლის და ‘უმკურნალებენ.’ ფითის წინააღმდეგობის მიუხედავად სტენლი მაინც მიჰყავთ სტუმრებს. სტუმრები სტენლის სთავაზობენ სხვადასხვა „სიკეთებს“, საბოლოოდ კი ახალ ადამიანად ქცევას:

‘Goldberg: We’ll make a man of you.

McCann: And a woman.

Goldberg: You’ll be re-orientated.’<sup>183</sup>(Pinter 1960:77) და ასე შემდეგ. ზოგიერთი კრიტიკოსის მოსაზრებით, ეს ადგილი, და ზოგადად მთლიანი პიესაც, სტენლის ბიჭობიდან ზრდასრულ ასაკში გადასვლას უნდა ეხებოდეს, (Slocum 1978:14) ხოლო რაც პიესაში ხდება სიმბოლურად გამოხატავს ბავშვური მდგომარეობიდან ზრდასრულ მდგომარეობაში გადასვლას. კერძოდ კი, სათამაშო დოლის ჩუქება დაბადების დღეზე და შემდეგ ამ დოლის განადგურება. ასევე, პირველი მოქმედების დასაწყისში, მეგის მიერ კნინობითი სახელით მიმართვა ‘Stanny’ მიუთითებს მის ბავშვობაზე. თითქოს ბავშვობასთან ასოცირდება მის მიერ საუზმის მირთმეცაც. მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს რიჩარდ სლოქემიც (Slocum 1978:20). თითქოს ამ პიესაშიც ვხვდებით

---

<sup>182</sup> და გოლდბერგი, რომელიც გასულ ღამეს ენერგიული ჩანდა, ახლა დაბერებულა, წართმევია სიცოცხლისუნარიანობა. მას სადაცაა ქანცი გაუწყდება, მაკკენს უწევს პირში ჩაბეროს მას, რათა გამოაცოცხლოს იგი „სიცოცხლის კოცნისმაგვარი“ ქცევით.“

<sup>183</sup> გოლდბერგი: ჩვენ კაცად გაქცევთ.

მაკკენი: და ქალად.

გოლდბერგი: შეიცვლები.



„ბავშვურ თამაშს“ „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის“ მსგავსად. სტენლის სათვალის და დოლის გატეხვა ბავშვურ თამაშად შეგვიძლია აღვიქვათ. სტენლის ბავშვობის თემას აძლიერებს თვითონ ფითისა და მეგის სახელები. ამასთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს სლოქემი: "Meg" sounds like "egg;" "Petey" is obviously phallic. In a sense, Stanley has withdrawn from society and returned to the womb represented by the surrogate parents Meg and Petey.' <sup>184</sup>(Slocum 1978:20) და აქვე ამატებს, რომ პრიმიტიულ საზოგადოებაში „განწმენდის რიტუალი“ გულისხმობდა შვილისა და მშობლის განცალკევებას და სწორედ ამ მიზეზის გამო ფითი და მეგი არ უნდა ესწრებოდნენ სტენლის „განწმენდას.“ მეგიც იზოლირებულია სტენლისგან დაბადების დღის წვეულებაზე იმ გაგებით, რომ იგი ვერ იგებს რა ხდება სტენლის გარშემო. ფითი კი ჭადრაკის კლუბში მიდის და არ ესწრება წვეულებას. სტენლის რეალური მამა კი მის კონცერტს არც დასწრებია მოპატიჟების მიუხედავად. შეიძლება ითქვას, სტენლი მარტოა. მეორე მიზეზი, თუ რატომაც არ დასწრებია სტენლის კონცერტს მისი რეალური მამა შეიძლება ის იყოს, რომ მამა, რომელიც სტენლიმ ბერტის სახით „ოთახში“ მოკლა, მის კონცერტს „დაბადების დღის წვეულებაში“ ვერ დაესწრებოდა.

მაკკენი და გოლდბერგი რომ ნაწილობრივ ბავშვურ თამაშს თამაშობენ ჩანს შემდეგი შეთავაზებებიდან:

‘McCann: You’ll be rich.

Goldberg: You’ll be adjusted.

McCann: You’ll be our pride and joy’ <sup>185</sup>(Pinter 1960:78) და ასე შემდეგ, კიდევ ბევრ სხვა რაღაცას სთავაზობენ. თითქოს როგორც ბავშვს ქრთამავენ ხოლმე სხვადასხვა საჩუქრებით, ისე უნდათ მათ სტენლის წასვლაზე დაყოლიება. ამ შემოთავაზებებზე სტენლი მხოლოდ გაუგებარი ბგერებით პასუხობს: ‘Stanley: Uh-gug.....uh-

<sup>184</sup> „მეგი“ ჟღერს როგორც ‘egg’(კვერცხი); ფითი აშკარაა, რომ ფალოსურია. რაღაცა გაგებით, სტენლი საზოგადოებას ჩამოშორდა და საშვილოსნოში დაბრუნდა, რაც წარმოდგენილია მისი სუროგატი მშობლების: მეგისა და ფითის სახით.

<sup>185</sup> მაკკენი: მდიდარი იქნები.

გოლდბერგი: გადაგაწყობენ.

მაკკენი: ჩვენი სიამაყე და გამხარებელი იქნები.

gug.....eeehhh...gag....cahh.....caahh’ <sup>186</sup>(Pinter 1960:78). ზოგიერთი მკვლევარი ამ ეპიზოდს ადარებს „გოდოს მოლოდინში“ იმ სცენას, რომელშიც პოცო ცდილობს ქუდის გარეშე ლაპარაკს და არ გამოსდის. იან ოლმონდის აზრით კი ეს არის სტენლის ყველაფრისგან დაცლა და გასუფთავება გოლდბერგის მიერ ‘ახალი ადამიანის’ შესაქმნელად. ადამიანი უნდა გახდეს „სუფთა დაფა“, რათა მასში ახალი ადამიანი დაიბადოს. თითქოს ამ ბგერებითა და გაჩუმებით სტენლი „იწმინდება“ და განწმენდას კი უნდა მოჰყვეს ახალი ადამიანის დაბადება. „დაბადების დღის წვეულებაც“ ერთ-ერთი ასეთი დაბადებაა ახალი ადამიანისა, აღნიშნავს იან ოლმონდი (Almond 2000:184). უნდა აღინიშნოს ინგლისელი ფილოსოფოსის ჯონ ლოკის თეორია თანდაყოლილი იდეების არარსებობის შესახებ. მისი მოსაზრებით, არ არსებობს ღმერთის თანდაყოლილი იდეა, რადგან ის თვით ერთი ქვეყნის წარმომადგენლებსაც სხვადასხვა აქვთ და მით უმეტეს, სხვა იდეები არ იქნება თანდაყოლილი. მაშასადამე, ადამიანის სული დაბადებისას არის *tabula rasa* და შემეცნება ხდება მხოლოდ ემპირიული გზით. იან ოლმონდი სტენლის შესახებ მსგავს აზრს გამოთქვამს. თუკი ვამბობთ, რომ გოლდბერგი და მაკკენი სტენლის წასაყვანად და მოსაკლავად მოვიდნენ, მაშინ ოლმონდის ზემოთ მოცემული მოსაზრება საგულისხმოა პლატონისეული გაგებით. პლატონი „ფედონში“ სულის უკვდავებას იმით ამტკიცებს, რომ ცოცხალს მკვდარი უპირისპირდება, მკვდარს კი ცოცხალი და რომ ორი გარდამავალი რგოლი არსებობს დაბადებისა და გარდაცვალების სახით (პლატონი 1966:27-31). ახალი ადამიანი რომ დაიბადოს, ჯერ ძველი ადამიანი უნდა გარდაიცვალოს. ასე მოძრაობს ადამიანის სული სიკვდილსა და დაბადებას შორის. ალბათ იან ოლმონდისეული ახალი მოქალაქის დაბადება მხოლოდ პლატონისეული თეორიის კონტექსტში უნდა გავიგოთ. ვგულისხმობ იმას, რომ სტუმრები სტენლის მოსაკლავად უნდა იყვნენ მოსულები, რათა მისგან შემდეგ სხვა ადამიანი დაიბადოს, ან იგი დააბრუნონ მამის წიაღში, მამისა, რომელიც მან რაილის სახით უარყო. „თვალახვეული დაჭერობანა“ კი სწორედ ამის მიღწევის ერთ-ერთი საშუალებაა. მარტინ ესლინიც გამოთქვამს ვარაუდს იმასთან დაკავშირებით, რომ გოლდბერგისა და მაკკენის მოსვლა შეიძლება სტენლის მკვლელობასთან ასოცირდებოდეს: ‘Goldberg’s black car at

<sup>186</sup> სტენლი: უჰ-გუგ .....უჰ...გუგ .....ეეჰჰ ..... გაგ .... ქაჰჰ.....ქაჰჰჰ.

the end would then also represent a hearse, while Stanley's correct dress, his speechlessness, and his blindness would be an image of him laid out and lying in state as a corpse' <sup>187</sup>(Esslin 1970:83). დიდი მანქანა, რომლითაც მაკკენი და გოლდბერგი მოდიან სწორედ გვამის წაღების ფუნქციის მატარებელი შეიძლება იყოს. სლოკემიც ეთანხმება ამ მოსაზრებას და ამბობს, რომ სტენლის შავი კოსტუმი და ის ფაქტი, რომ იგი დიდი მანქანით მიჰყავთ სწორედ სტენლის გვამობაზე უნდა უსვამდეს ხაზს. The solicitous attention paid to Stanley by Goldberg and McCann, as when they help him out of his chair and put his hat on his head, suggests the care of undertakers for a corpse' <sup>188</sup>(Slocum 1978:27)

მეორეს მხრივ „თვალახვეული დაჭერობანას“ თამაშის ეპიზოდი სტენლის ზრდასრულ ასაკში გადასვლას შეიძლება მიუთითებდეს (თუმცა ეს მოსაზრება ნაკლებად საგულისხმოა, მაგრამ არსებობის უფლება ნამდვილად აქვს). თამაშის დროს სინათლეები ქრება და სტენლის ლულუზე გადაფარებულ მდგომარეობაში პოულობენ. სხვადასხვა კრიტიკოსი ამ ადგილს სხვადასხვანაირად აღიქვამს. ერთნი ამბობენ, რომ ეს სტენლის ზრდასრულობაში „დაბადებაა,“ სხვები კი პირიქით, ფიქრობენ, რომ ეს ადგილი სტენლის საშვილოსნოში დაბრუნებაზე უნდა მეტყველებდეს. 'the stark image of Stanley bending over Lulu's spread-eagled body at the end of Act Two symbolizes Stanley's "birth" into adulthood, by subtly suggesting a delivery from Lulu's womb. Charles Carpenter relates the image to birth, but from a different angle; he says that Stanley seeks to re-enter the womb'<sup>189</sup> (Slocum 1978:25-26). ალბათ ჩარლზ ქარფენტერის მოსაზრება უფრო ლოგიკური იქნებოდა პიესის კონტექსტში. ტომას ადლერი აღნიშნავს, რომ ბოლოდროინდელი ფსიქოლოგიური კრიტიკა პინტერის ქალებისა მათ ხედავს როგორც კაცების მსხვერპლს „turning them into childish creatures who desire nothing more than to regress to the comfort of

---

<sup>187</sup> გოლდბერგის შავი მანქანის გამოჩენა ბოლოს კატაფალკის როლს შეასრულებდა, მაშინ როცა სტენლის შესაფერისი ჩაცმულობა, მისი მდუმარება და მისი სიბრმავე იქნებოდა სურათი მისი გვამად მყოფობისა.

<sup>188</sup> მაკკენისა და გოლდბერგის მზრუნველობითი ყურადღებანიობა სტენლის მიმართ, როცა ისინი ეხმაებიან მას სკამიდან წამოდგომაში და ქუდს აფარებენ, მიგვანიშნებს გვამის გამკვეთთა ზრუნვაზე გვამისადმი.

<sup>189</sup> აშკარა სურათი სტენლის გადაშლართულ ლულუს სხეულზე გადახრისა, მეორე მოქმედების ბოლოს, სიმბოლოა სტენლის „ზრდასრულობაში დაბადებისა“ ლულუს საშვილოსნოდან. ჩარლზ ქარფენტერი უკავშირებს ამ სურათს დაბადებასთან, მაგრამ სხვა კუთხით. ის ამბობს, რომ სტენლი საშვილოსნოში ხელახლა შესვლას ლამობს.

the womb <sup>190</sup>(Adler 1981:377). თუმცა, როგორც ვხედავთ, მხოლოდ ქალებს არ სურთ ასეთი კომფორტი. ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით, სტენლის შემოთავაზებებზე გაუგებარი ბგერებით პასუხი სწორედ მის მიერ დაბადებისას გამოთქმულ ბგერებს უნდა უკავშირდებოდეს და მიუთითებდეს ბავშვურ, ჩანასახურ მდგომარეობაში გადასვლის მცდელობაზე (Slocum 1978:26). შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აქ ახალ ადამიანად დაბადების სტენლისეულ მცდელობას აქვს ადგილი. გამოდის, პიესის ბოლო ორ საპირისპირო აზრს შეიძლება გულისხმობდეს. ერთია სტენლის გარდაცვალება, მეორე კი სტენლის დაბადება. ამ ორი ერთმანეთის საპირისპირო აზრის არსებობა კიდევ ერთხელ ამტკიცებს პლატონისეულ თეორიას დაბადებისა და გარდაცვალების შესახებ და შესაძლებელია ავტორს სწორედ ეს ჰქონდა მხედველობაში.

ბერნარდ დუკორი აღნიშნავს, რომ 'Pinter's people isolate themselves. They live in a closed, womblike environment. They keep to themselves as if they are afraid to go outside their little world, afraid that their ordinariness, ineptness, or sheer emptiness will be seen and exposed in all of its nakedness' <sup>191</sup>(Dukore 1962:47). „ოთახის“ პერსონაჟები მაქსიმალურად იზოლირებულები არიან მეზობლებისგან, არ იციან ვინ ცხოვრობს სარდაფში და არ იციან რამდენი სართულია მათ ბინაში (თვით მეპატრონე მისტერ კიდმაც კი არ იცის რამდენი სართულია) და ქირავდება თუ არა. იზოლირებულები არიან პერსონაჟები საკუთარი წარსულისგან და ბრმა ზანგის მოსვლა და მის მიერ იმის გაჟღერება, რომ როუზი მამასთან დაბრუნდეს თითქოს ამ პერსონაჟების იზოლირებულობაში შეჭრა და სწორედ ამიტომ კლავს ბერტი ზანგს პიესის ბოლოს. როუზსა და ბერტს არ სურთ მამასთან დაბრუნება. „თვალახვეული დაჭერობანას“ თამაშიც სწორედ სიმბოლურად პერსონაჟების იზოლირებულობას შეიძლება გამოხატავდეს. თუკი ვამბობთ, რომ ბერტის სახით სტენლი გვევლინება და ლულუზე გადაფარების სცენას ჩავთვლით ჩანასახოვან მდგომარეობაში დაბრუნებად, გამოდის, სტენლის მამასთან დაბრუნებას

---

<sup>190</sup> რომელიც მათ გადაქცევს ბავშვურ არსებებად, რომლებსაც სხვა არაფერი სურთ, გარდა საშვილოსნოში დაბრუნებისა.

<sup>191</sup> პინტერის პერსონაჟები თვითონ ცალკეედებიან. ისინი ცხოვრობენ დახურულ, საშვილოსნოს მაგვარ გარემოში. ერთდებიან სხვა ხალხს, თითქოს თავიანთი პატარა სამყაროდან გარეთ გასვლისა ეშინოდეთ. ეშინიათ თითქოს მათ ჩვეულებრივობას, უუნარობასა და აშკარა სიცარიელეს დაინახავენ და მთელი თავისი სიშიშვლით.

ურჩევნია ჩანასახის მდგომარეობაში გადასვლა - ანუ ახალ ადამიანად დაბადება, ისევე ცხოვრების გაგრძელება და არა მამის წიაღში - სამოთხეში დაბრუნება. როგორც ვხედავთ, პინტერი თამაშობს გოდოს წინააღმდეგ ამ ფაქტით. „The Dumb Waiter“ - ის ბოლოს ბენი გასს თოფს მიუშვერს, მანამდე კი გასი კითხვებს უსვამს ბენს და შესაძლოა ეს კითხვები ბენის იზოლირებულობაში შეჭრა იყოს და თოფსაც ამიტომ უშვერს პიესის ბოლოს, ბენს არ სურს თავის გამჟღავნება. დაახლოებით იგივე აზრს გამოთქვამს ბერნარდ დუკორიც (Dukore 1962:51). თითქოს „The Dumb Waiter“-შიც იგივე სცენა მეორდება, როგორც გვხვდება ზანგის ოთახში შეჭრისას.

სტენლის მიერ პიესის ბოლოს წარმოთქმული ბგერები ასევე შეიძლება უკავშირდებოდეს სასიკვდილო ტკივილებს, რაც კიდევ უფრო ამყარებს მაკკენისა და გოლდბერგის სტენლის მოსაკლავად მოსვლის მოსაზრებას. 'Petey's final request on behalf of Stanley to "Let him ... sleep" sounds like it could refer to a baby, or to a corpse'<sup>192</sup>(Slocum 1978:27). ბავშვთან და გვამთან სტენლის მიერ წარმოთქმული ბგერების დაკავშირება კი პიესაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, პლატონისეულ ფედონში გამოთქმული თეორიის არსებობას ამყარებს დაბადებისა და გარდაცვალების შესახებ. მით უმეტეს, სტენლის წაყვანა სწორედ მის დაბადების დღეს ემთხვევა. ანუ რეალურად მისი დაბადება და გარდაცვალება ერთ დღეს ხდება. გარდაცვალება კი შეიძლება გავიგოთ როგორც ამქვეყნიური სიამეებისთვის გარდაცვალება და მამასთან დაბრუნება, რაც სტენლის არ უნდა.

პიესის დასაწყისში ფითი კითხულობს გაზეთს გოგონას დაბადების შესახებ. ეს დიალოგი ზემოთაც ვახსენეთ. ერთის მხრივ ეს დიალოგი საინტერესოა იმიტომ, რომ თითქოს ერთგვარი შესავალია სტენლის „დაბადებისა“, მეორეს მხრივ კი მეგის შემდგომი „პროტესტი“ იმის გამო, რომ ახალდაბადებული გოგონა ჯობდა ბიჭი ყოფილიყო, თითქოს მიგვითითებს მის და სტენლის დედაშვილურ ურთიერთობაზე. დაბადებისას საჭიროა დედა, დედა კი მეგის სახით გვევლინება.

მეორეს მხრივ, მეგი გვევლინება სტენლის 'სატრფოს' სახითაც, როგორც ამას სხვადასვა კრიტიკოსიც შენიშნავს. მეგი გადამეტებული ყურადღებითა და

<sup>192</sup> ფითის ბოლო თხოვნა სტენლისთვის რომ „მას ნება დართონ იძინოს“ თითქოს ისე ჟღერს, რომ ბავშვს ეხება, ანდა გვამს.

მზრუნველობით გამოირჩევა სტენლის მიმართ და 'regards him as a son – but also as a kind of lover'<sup>193</sup>(Esslin 1970:74) - აღნიშნავს ესლინი. 'The interactions between Meg and Stanley are not like the relation between customer and guesthouse owner. The attitudes of Meg allows Stanley to act as her second husband'<sup>194</sup>(Hashemipour 2020:436) – აღნიშნავს სტატის ავტორიც სტატიაში „პინტერული აბსურდიზმი „დაბადების დღის წვეულებაში.“ აქ, როგორც ვხედავთ, მასპინძლისა და გარედან მოსული პირის სასიყვარულო ურთიერთობა ჩანს, ისევე როგორც მსგავსი რამ სტენლის ლულუზე გადაფარების ეპიზოდზეც ვიფიქროთ. ამით კი პიესა ემსგავსება მართასა და ნიკის ურთიერთობას „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში.“ შეიძლება ითქვას, სტენლი დაიბადა, რასაც სიმბოლურად შეიძლება გამოხატავდეს ფითის გაზეთიდან ამოკითხული ფრაზა, გაიზარდა და უკვე ცოლიც შეირთო, რასაც ასევე სიმბოლურად გამოხატავს მეგის მოპყრობა და პიესის ბოლოს ისღა რჩება, რომ სტენლი უნდა გარდაიცვალოს. მეგის სტენლის დედად და სატრფოდ მყოფობა ისევ და ისევ გვახსენებს ოიდიპოს მეფეს, რომლისთვისაც იოკასტე დედაცაა და ცოლიც და კიდევ ერთხელ ესმება ხაზი პიესაში პინტერის მიერ ანტიკური სიუჟეტის გამოყენებას.

პიესაში გოლდბერგი ახსენებს დაკრძალვას: 'McCann what are you so nervous about? Pull yourself together. Everywhere you go these days it's like a funeral'<sup>195</sup>(Pinter 1960:23). თითქოს ეს ფრაზა პიესის ბოლოს სტენლის დაკრძალვისთვის იყოს შემზადება. მეორე მოქმედების ბოლოს ოთახის სრულიად ჩაბნელებაც სწორედ სიკვდილთან უნდა ასოცირდებოდეს.

ესლინის მოსაზრებით, სტენლის მიერ სახლის დატოვება ემსგავსება ბავშვური უზრუნველი ცხოვრებიდან ზრდასრულ ასაკში გადასვლას. სტენლი სუფთად გამოწყობილი და გაპარსული გვევლინება პიესის ბოლოს: 'Stanley enters, dressed in striped trousers, black jacket, and white collar. He carries a bowler hat in one hand and his

---

<sup>193</sup> მას ვაჟად მიიჩნევს - მაგრამ ასევე შეყვარებულადაც.

<sup>194</sup> ურთიერთქმედებები მეგსა და სტენლის შორის არ არის სასტუმროს მეპატრონესა და კლიენტს შორის ურთიერთობის მსგავსი. მეგის დამოკიდებულება უფლებას აძლევს სტენლის მოიქცეს როგორც მისი მეორე ქმარი.

<sup>195</sup> მაკკენ ასე რაზე ნერვიულობ? თავი ხელში აიყვანე. ყველგან, სადაც არ უნდა წახვიდე, დაკრძალვას ჰგავს.

broken glasses in the other. He is clean shaven <sup>196</sup> (Pinter 1960:75). რიჩარდ სლოქემიც მას ადარებს ზრდასრულობის მდგომარეობაში გადასვლას. ზრდასრულ ასაკში გადასვლა კი ადრე თუ გვიან მაინც მოუწევს ადამიანს და სლოქემის აზრით ამის მანიშნებელი ის ეპიზოდია, როცა გოლდბერგი აღნიშნავს, რომ თუ დღეს არ მოვიდოდნენ, ხვალ მაინც მოვიდოდნენ და სტენლის მაინც მოუწევდა ზრდასრულ მდგომარეობაში გადასვლა (Slocum 1978:34). მსგავსი მოსაზრება აბსოლუტურად ლოგიკურად შეგვიძლია ვთქვათ სტენლის არა ზრდასრულ ასაკში გადასვლაზე, არამედ მის გარდაცვალებაზე, რომელიც ადრე თუ გვიან, მაინც მოუწევს ადამიანს. ახალ ტანსაცმელში გამოწყობა კი ალბათ უფრო ახალ სიცოცხლეში დაბადებასთან უნდა ასოცირდებოდეს. მით უმეტეს, გარდაცვლილების ახალ ტანსაცმელში გამოწყობის ტრადიციაც არსებობს. ამით კიდევ ერთხელ ხაზი ესმება იმ ფაქტს, რომ „თვალახვეული დაჭერობანა“ სტუმრებს საშუალებას აძლევს მიაღწიონ თავიანთ მიზანს და წაიყვანონ სტენლი.

პინტერის თამაში „გოდოს“ წინააღმდეგ უფრო მაღალ საფეხურზე ადის ესლინის მიერ სტენლის სახლის დატოვების ადამის სამოთხიდან განდევნასთან შედარებით (Esslin 1970:85). მეორეს მხრივ, ეს შეიძლება მივიჩნიოთ პირიქით, ღმერთთან - ერთთან შეერთებად. სათვალის გატეხვაც სწორედ „ერთთან“ შეერთების ერთგვარი შესავალია. 'In Eckhart, such a loss of vision is extolled as a prerequisite for divine knowledge: 'When the mind is blind and sees nothing else, it sees God <sup>197</sup>(Almond 2000:182). ეს მოსაზრება მეტ ნაკლებად უფრო ყურადსადებია, ვიდრე სტენლის ზრდასრულ ასაკში გადასვლის ვარაუდი. თუკი გავიხსენებთ ეპიზოდს პიესიდან როცა გოლდბერგი და ლულუ სთხოვენ მაკკენს იმღეროს, მაშინ მამასთან დაბრუნების მოსაზრება კიდევ უფრო გამყარდება. მაკკენიც იწყებს სიმღერას:

'Oh, Garden of Eden has vanished, they say,

But I know the lie of it still.

Just turn to the left at the foot of Ben Clay

<sup>196</sup> სტენლი შემოდის ზოლიან შარვალსა და შავ მოსაცმელში გამოწყობილი თეთრი საყელოთი. ცალი ხელით შლაპა მოაქვს, ხოლო მეორეთი თავისი გატეხილი სათვალე. სუფთად გაპარსულია.

<sup>197</sup> ეკჰარტთან ასეთი მხედველობის დაკარგვა მიიჩნევა ღვთაებრივი ცოდნის წინაპირობად: „როცა გონება დაბრმავებულია და ვერაფერს ხედავს, ხედავს ღმერთს.

And stop when halfway to Coote Hill.  
 It's there you will find it, I know sure enough,  
 And its whispering over to me:  
 Come back, Paddy Reilly, to Bally – James – Duff,  
 Come home, Paddy Reilly, to me!' <sup>198</sup>(Pinter 1960:56-57)

ფათრიქ, იგივე ფედი რაილი ირლანდიური ხალხური სიმღერების მომღერალია, რომელიც 1939 წელს დაიბადა. 1996 წელს კი ჯგუფ „დუბლინელებს“ შეუერთდა. საინტერესოა ეს სიმღერა იმ კუთხით, რომ ედემის ბალი შედარებულია ირლანდიის ქალაქ ბელიჯეიმსდაფთან, რომელმაც 1966-67 წლებში მოიგო ირლანდიური სუფთა ქალაქების ჯილდო, თუმცა ამას პიესასთან არ აქვს კავშირი, რადგან პიესა უფრო ადრე დაიწერა. სიმღერაში ფედი რაილის უხმობენ ბელიჯეიმსდაფში, რაც შეიძლება ფართო კონტექსტში გავიგოთ როგორც ირლანდიელი იმიგრანტი ხალხის მოხმობა საკუთარ ქვეყანაში. ფათრიქ ფიცჯერალდი აღნიშნავს: 'By 1914, when the popular song 'Come back, Paddy Reilly, to Ballyjamesduff' was written and composed by Percy French, return migration had long been a significant theme within the Irish diaspora <sup>199</sup> (Manchester hive 2021). 1914 წლამდე ირლანდიაში სამი საუკუნის განმავლობაში შეიმჩნეოდა ხალხის ქვეყანაში დაბრუნება და ერთის მხრივ, ეს სიმღერა, შეიძლება ითქვას, ამ მიგრაციას ეძღვნება.

მეორეს მხრივ, პიესაში ეს სიმღერა სწორედ ედემის ბალში - ღმერთთან დაბრუნებას შეიძლება დავუკავშიროთ და ამ გაგებით მაკკენი და გოლდბერგი შეიძლება ღმერთის მიერ გამოგზავნილად ჩავთვალოთ. ბერნარდ დუკორის მოსაზრებით, მაკკენი და გოლდბერგი წარმოგვიდგენენ ორ რელიგიას: იუდაიზმს და კათოლიციზმს. მისი აზრით, სტენლის წინააღმდეგობა სწორედ ტრადიციის უარყოფაზე უნდა

<sup>198</sup> ო, ამბობენ ედემის ბალი გაქრა,  
 მაგრამ მე ვიცი, რომ ისევ არსებობს.  
 უბრალოდ მარცხნივ შეტრიალდი ბენ ქლეის ძირას  
 და ქუთჰილისკენ მიმავალი შუა გზაზე გაჩერდი.  
 ის მანდაა, იპოვი, დანამდვილებით ვიცი,  
 და დამჩურჩულეებს:  
 ფედი რაილი, დაბრუნდი ბელიჯეიმსდაფში,  
 დაბრუნდი, ფედი რაილი, ჩემთან!

<sup>199</sup> 1914 წლისთვის, როცა პოპულარული სიმღერა „დაბრუნდი, ფედი რაილი, ბელიჯეიმსდაფში“ დაწერა და შექმნა პერსი ფრენჩმა, მოსახლეობის სამშობლოში დაბრუნება მნიშვნელოვანი თემა იყო ირლანდიელი დიასპორისთვის.



მიგვანიშნებდეს და მეოცე საუკუნეში ადამიანის მიერ სამყაროს ებრაულ-ქრისტიანული ხედვის დაკარგვაზე (Slocum 1978:22, 38). ამ აზრს თუ გავითვალისწინებთ და უფრო ჩავუღრმავდებით საკმაოდ ლოგიკურად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ სტენლის რწმენა აქვს დაკარგული მამისადმი, მას არ სურს მის წიაღში - ღმერთთან დაბრუნება. როგორც ზემოთ იან ოლმონდმაც აღნიშნა, სტენლის სახლიდან ნამალადევად წაყვანა სწორედ ღმერთთან - ერთთან ხელახლა შეერთებად შეიძლება მივჩნიოთ. სტენლის, რომელმაც „ოთახში“ მამა მოკლა, რაც სიმბოლურად სწორედ მამის - შემოქმედის უარყოფასთანაც შეგვიძლია დავაკავშიროთ, იმ სახლში აღარ დაედგომებოდა და შესაბამისად დატოვა იქაურობა, განიდევნა „სამოთხიდან“ და მთელი პიესაც რაღაც კუთხით სწორედ მამის წიაღში დაბრუნებას შეიძლება დავუკავშიროთ. სიმბოლურია ისიც, რომ ოიდიპოსი მამისგან გაიქცა, რათა არ მოეკლა იგი, მაგრამ რეალურად კი მის „წიაღში“ - თებებში დაბრუნდა და მოკლა.

გოლდბერგის ებრაელობა, მარტინ ესლინის აზრით, ასოცირდება იეჰოვასთან: 'Goldberg with his pronounced Jewish family feelings and his sentimentality could then be seen as grotesque caricature of Jehovah, the Lord over life and death'<sup>200</sup>(Esslin 1970:84) ვფიქრობ ეს მოსაზრება უფრო ამყარებს ზემოთ განვითარებულ მსჯელობას იმის

შესახებ, რომ მაკკენი და გოლდბერგი სტენლიზე შურის საძიებლად, საბოლოოდ კი „მამის წიაღში“ დასაბრუნებლად შეიძლება იყვნენ მოსულები.

პიესაში გარდა „გარედან მოსული“ პირებისა, ვხვდებით „გარე ძალებსაც.“ ანუ, ამ პიესაში „გარედან მოსული“ პერსონაჟების თამაში თითქოს უფრო მაღალ საფეხურზე ადის. გარე ძალებს რამდენჯერმე ესმება ხაზი, კერძოდ კი გოლდბერგი სტენლის სამჯერ ეკითხება: Do you recognize an external force? და მერე აგრძელებს: When did you last pray?<sup>201</sup>(Pinter 1960:45) სამჯერ შეკითხვა თითქოს პეტრეს მიერ ქრისტეს უარყოფის სცენას გვახსენებს. იქნებ სწორედ ეს სამჯერ შეკითხვა სტენლის „ჯვარცმისთვის შემზადებაა?“ სტენლი ჩადენილი დანაშაულისთვის უნდა გაეკრას ჯვარზე, რათა საბოლოოდ „მამის წიაღში“ დაბრუნდეს. თუმცა ეს ასე არ არის. სტენლი პავლე მოციქულის როლში უფრო

<sup>200</sup> გოლდბერგი აშკარად ებრაულ ოჯახური გრძნობებით და სენტიმენტალობით შეიძლება დავინახოთ როგორც გროტესკული კარიკატურა იეჰოვასი, სიკვდილისა და სიცოცხლის ღმერთისა.

<sup>201</sup> იცნობ არაამქვეყნიურ ძალას? ..... ბოლოს როდის ილოცე?

გვევლინება, უარყოფს ქრისტეს, უარყოფს შემოქმედს და ავტორიც ერთგვარად საკმაოდ კარგ სვლას აკეთებს ამით „გოდოს“ წინააღმდეგ.

ერთ-ერთ სცენაში Nat-ს უწოდებს მაკკენი გოლდბერგს, რაზეც გოლდბერგი ბრაზდება და მაკკენს ყელში წაუჭერს.

‘McCann: Nat! .... Simey!

Goldberg: What did you call me?

McCann: Who?

Goldberg: Don’t call me that! (He seizes McCann by the throat and throws him to the floor.) NEVER CALL ME THAT! ‘<sup>202</sup>(Pinter 1960:71)

ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებით, Nat უნდა ასოცირდებოდეს ნათან წინასწარმეტყველთან. როგორც ნათან წინასწარმეტყველმა ღვთის ბრძანებით მეფე დავითი ამხილა თავისი შეცოდებების გამო, ნათიც თითქოს მსგავს საქციელს ჩადის როცა ცდილობს რომელიღაცა ორგანიზაციის ბრძანებით სტენლი მორჩილების გზაზე დააყენოს (Dukore 1962:52). ეს ადგილი უფრო ამყარებს იმ მოსაზრებას, რომ სტენლის წასაყვანად მოსული გოლდბერგი და მაკკენი სწორედ მის მამის წიაღში დასაბრუნებლად არიან მოსულები. იქნებ მამას არ სურს სტენლის თავისთან დაბრუნება? იქნებ მამის წიაღში დაბრუნებულ სტენლის წმინდანები ისეთივენაირად დაუხვდნენ, როგორც სარამაგუს აქვს დახატული ეკლესიაში შესული ბრმა ხალხის ეპიზოდში. იქნებ ისინიც თვალახვეულნი დაუხვდნენ სტენლის, როგორც სარამაგუსთან აქვთ ახვეული თვალები ფრესკებზე გამოსახულ წმინდანებს? „იქნებ აქაურმა წინამძღვარმა გადაწყვიტა, რაკი უსინათლო მრევლი ვერ ხედავს წმინდანებს, სამართლიანობა მოითხოვს, რომ წმინდანებმაც ვერ დაინახონ უსინათლო მლოცველები“ (სარამაგუ 2014:323) - ვკითხულობთ რომანში „სიბრმავე.“ იქნებ „უსინათლო“ სტენლის დანახვაც არ სურთ მათ? სარამაგუს რომანში ამ ეპიზოდში ირონიას რელიგიაზე, კერძოდ იმაზე, რომ წმინდანები და თვით უფალიც ვერ ხედავენ

---

<sup>202</sup> მაკკენი: ნათ! .... სიმი!

გოლდბერგი: რა დამიძახე?

მაკკენი: ვინ?

გოლდბერგი: ეგ აღარ დამიძახო! (ყელში წაუჭერს მაკკენს და იატაკზე დააგდებს.) ეგ აღარასოდეს დამიძახო!

ადამიანთა გასაჭირს და, შესაბამისად, არც ეხმარებიან ადამიანებს. „დაბადების დღის წვეულებაში“ უსათვალო სტენლიც ბრმად შეიძლება მოვიაზროთ, ამით კი ხაზი გავუსვით იმ ფაქტს, რომ სტელის წასაყვანად ვინც არ უნდა მოვიდეს, იგი ღმერთს მაინც ვერ დაინახავს და ვერ შეიცნობს. „თვალახვეული დაჭერობანის“ დროს სტენლის სათვალის გატეხვა სწორედ ამის მანიშნებელი შეიძლება იყოს სიმბოლურად, სწორედ ამისთვის შემზადება. ამით პინტერი კიდევ ერთ სვლას აკეთებს გოდოს წინააღმდეგ.

ესლინი კიდევ ერთ ვარაუდს გამოთქვამს. მისი აზრით, გოლდბერგისა და მაკკენის მოსვლა ემსგავსება მამის სასჯელს სტენლისადმი, ოღონდ სხვანაირი გაგებით. კერძოდ, თუკი სტენლის ინცესტური სურვილები აქვს „დედის“ - მეგის მიმართ, ‘In that case Stanley’s fear of the avenging angels sent by ‘the organisation’ would be an expression of his guilt feelings for his incestuous impulses, his dread of punishment by the father figure’<sup>203</sup>(Esslin 1970:85). თუმცა, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, მაკკენისა და გოლდბერგის მოსვლა სტენლის სასჯელია, ოღონდ მის მიერ ჩადენილი მკვლელობის გამო და დაკარგული ედემის ბაღის გამო. ადამიანს, რომელსაც არ სურს სამოთხეში დაბრუნება, იქ ყოფნა მისთვის სწორედ სასჯელად შეიძლება აღვიქვათ. პიესის ბოლოს მეგი და ფითი სტენლისადმი გულგრილობას იჩენენ. მეგი საყიდლებზე მიდის დილით, ხოლო ფითი კი მხოლოდ ამის თქმით შემოიფარგლება: ‘Stan, don’t let them tell you what to do!’<sup>204</sup>(Pinter 1960:80) ერთი მოსაზრებით, ფითი მოქრთამეს გოლდბერგმა და მაკკენმა და ამიტომაც არ ეწინააღმდეგება სტუმრებს. ამაზე თითქოს არის მინიშნება პიესაში: Goldberg: Come with us to Monty. There is plenty of room in the car. (Petey makes no move. McCann opens the door and picks up the suitcases. Goldberg offers Petey a 5 pound note and then tosses it on the table. They start out.)<sup>205</sup>(Pinter 1960:80) მხოლოდ ამის შემდეგ ეუბნება ფითი სტენლის რომ სტუმრებს არ დაუჯეროს, სხვას კი არაფერს აკეთებს.

---

<sup>203</sup> ამ შემთხვევაში სტენლის შიში „ორგანიზაციის“ მიერ გამოგზავნილი შურისმაძიებელი ანგელოზებისადმი იქნება გამოხატულება მისი ინცესტური სურვილებიდან გამომდინარე არსებული დანაშაულის გრძნობისა, მისი მამის მიერ დასჯის შიშისა.

<sup>204</sup> სტენ, მაგათ ნუ დაუჯერებ!

<sup>205</sup> გოლდბერგი: წამოდი ჩვენთან ერთად მონტისთან. მანქანაში ბლომად სივრცეა. (ფითი არ იძვრის. მაკკენი ალეს კარს და იღებს ჩემოდანს. გოლდბერგი ფითს სთავაზობს ხუთ გირვანქიან ბანკნოტს და შემდეგ მაგიდაზე ისვრის. გადიან.)

უნდა აღინიშნოს, რომ „ოთახის“ პერსონაჟ ბერტ ჰუდს სატვირო მანქანა ჰყავს, სატვირო მანქანით მოდიან მაკკენი და გოლდბერგი სტენლის წასაყვანად. ეს სატვირო მანქანა თითქოს რაღაც ავისმომასწავებელს განასახიერებს პიესებში. “The Dumb Waiter”-ში სწორედ სატვირო მანქანა გადაუვლის კაცს, რომელიც მის ქვეშ შეძვრება. მეორეს მხრივ, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ეს სატვირო მანქანა განასახიერებს ინდუსტრიულ საზოგადოებას (Slocum 1978:17), და სწორედ ასეთ საზოგადოებაში მიჰყავთ სტენლი.

ბერნარდ დუკორის მოსაზრებითაც, მაკკენი და გოლდბერგი წარმომადგენლები არიან იმ ორგანიზაციისა, რომელსაც საზოგადოება ჰქვია. სწორედ იმისთვის მოვიდნენ ისინი, რომ სტენლი საზოგადოებას გააცნონ, საზოგადოების წევრი გახადონ (Slocum 1978:32). ან კიდევ ეს შეიძლება იყოს ნაცისტური განადგურების გამომახილი (Watson 1986:280). სარამაგუს „სიბრძნის“ პერსონაჟებიც საკონცენტრაციო ბანაკის მსგავს ფსიქიატრიულ კლინიკაში არიან მოთავსებული. „პოლკოვნიკს მიაჩნია, რომ პრობლემა ადვილად გადაიჭრება, თუ უსინათლოებს დაბრძანებისთანავე გავანადგურებთ. უსინათლოთა ნაცვლად მკვდრები თუ გვეყოლება, დიდად არაფერი შეიცვლება. ყველა ბრმა მკვდარი როდია. ჰო, მაგრამ, ყველა მკვდარი ბრმაა“ (სარამაგუ 2014:110). თითქოს სარამაგუს „თოფიანი კაცივით“ ემუქრება გოლდბერგისა და მაკკენის (გასისა და ბენის, რომელთაც ასევე აქვთ იარაღი) მოსვლა ერთ ოთახში (პალატაში) მოქცეულ „დაბადების დღის წვეულების“ პერსონაჟებს. ეს დაუპატიჟებელი სტუმრები (მაკკენი და გოლდბერგი) ასევე სარამაგუს ქალაქში წესრიგისთვის დაქირავებულ სამხედროებსაც გვაგონებენ. თუმცა, როგორც აღვნიშნე, მაკკენი და გოლდბერგი სტენლის საზოგადოებისთვის გასაცნობად კი არა, მისი დანაშაულისთვის პასუხის საგებლად უფრო არიან მოსულები. „თვალახვეული“ სტენლი კი, ალბათ, თავის დანაშაულსაც ვერ ხედავს.

ესლინის მოსაზრებით, ბოლო სცენაში სწორედ საზოგადოება ითხოვს სტენლის და მის მუსიკას და სწორედ ამიტომ მიჰყავთ სტენლი მაკკენს და გოლდბერგს: ‘From the final image of Stanley in the uniform of respectable, bourgeois gentility – that Stanley is the

artist whom society claims back from a comfortable, bohemian, 'opt-out' existence <sup>206</sup>(Esslin 1970:81-82). მაგრამ, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, დოლის გატეხვა სწორედ იმის მანიშნებელი უნდა იყოს, რომ სტენლი, როგორც მუსიკოსი ვერც შედგა და ვერც შედგება. შესაბამისად, მარტინ ესლინის ეს მოსაზრება ალბათ ნაკლებად უნდა შეესაბამებოდეს რეალობას.

კიდევ ერთი საკითხი, რასაც აუცილებლად უნდა შევხვით პიესაში, არის იდენტობის, ინდივიდუალობის კრიზისი. სტენლის მისამართით ნათქვამი ფრაზა "We will bring him out of himself" შეიძლება სწორედ ნიშნავდეს სტენლისთვის პიროვნულობის, ინდივიდუალობის წართმევას <sup>207</sup>(Almond 2000:179). იდენტობის წართმევად შეიძლება მოვიაზროთ თამაშში თვალეების ახვევაც. თვალეები ადამიანის ის ნაწილია, რომლითაც ინდივიდუალობა შეიძლება განვსაზღვროთ. ისინი ყველას სხვადასხვანაირი აქვს, ისევე როგორც სახელი და გვარი. შესაბამისად, მისი ახვევა ინდივიდუალობის დაკარგვასთან შეიძლება ასოცირდებოდეს. დაჭერობანაში თვალეების ახვევა სწორედ ამაზე შეიძლება მიანიშნებდეს. სტენლი მალავს თავის ადრინდელ ვინაობასა და წარსულს და ცხოვრობს მეგის სახლში. რა თქმა უნდა, არავის ენდომებოდა წარსული ცოდვების გახსენება და გამჟღავნება. ბერნარდ დუკორიც ამყარებს იდენტობის დამალვის მოსაზრებას: 'They are afraid of exposing themselves, afraid of revealing themselves. Some are afraid of revealing their individuality; some are afraid of revealing their loss of individuality' <sup>208</sup>(Dukore 1962:47). სტენლის გარე სამყაროს შიში სწორედ ინდივიდუალობის თემასთან შეიძლება დავაკავშიროთ. მარტინ ესლინის მოსაზრებით, სტენლის გარე სამყაროსი და მასთან ურთიერთობის ეშინია. ასევე ეშინია ლულუსთან სექსუალური ურთიერთობებისა და პაემნებისა. სტენლი მას უარს ეუბნება. 'He is afraid, not only of the outside world, but also of sexuality outside the cosy mother-son

---

<sup>206</sup> პატივსაცემ ბურჟუაზიული დიდგვაროვნის ფორმაში გამოწყობილი სტენლის ბოლო სურათიდან ჩანს, რომ სტენლი არის ხელოვანი, რომლის დაბრუნებასაც საზოგადოება ითხოვს კომფორტული, ბოჰემური ყოფიდან.

<sup>207</sup> საკუთარ თავს ვეღარ იცნობს.

<sup>208</sup> მათ ეშინიათ საკუთარი თავის გამოამჟღავნებისა, საკუთარი თავის გამჟღავნებისა. ზოგს ეშინია თავიანთი ინდივიდუალობის გამჟღავნებისა. ზოგს კი თავიანთი ინდივიდუალობის დაკარგვის გამოამჟღავნებისა.

relationship<sup>209</sup>(Esslin 1970:84). სლოქემის მოსაზრებით, სახლიდან სტენლის წასვლა მის მიერ დედის უარყოფასთან ასოცირდება და საერთოდ, ქალების ტირანიზებასთან (Slocum 1978:16). სტენლი ტირანულად უდგება ორივე ქალბატონს პიესაში: ლულუს და მეგს. თითქოს ორივესთან სურს სექსუალური ურთიერთობა და აქვს ამისი მცდელობაც. 'In Act One, Meg plays the game of "One! Two! Three I'm coming to get you!" as a mother would with a child. The shouts and laughter which ensue, however, and 'the fact that Meg "is panting and arranges her hair" when she returns suggest sexual play'<sup>210</sup>(Slocum 1978:29) - ამბობს რიჩარდ სლოქემი. ტირანულად უდგება თავის მეუღლე როუზსაც ბერტი-სტენლი „ოთახში.“ სექსუალური სცენა ამ პიესაში არ გვხვდება და, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, საბოლოოდ აბრმავეს იგი თავის ცოლს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სტენლის იმიტომაც არ სურს ლულუსა და მეგთან სექსუალური ურთიერთობა, რომ ეს ერთგვარ თავის გამჟღავნებად მიაჩნია. თითქოს თავისი იდენტობის, ინდივიდუალობის წართმევაა ეს ქმედება. ან კიდევ პირიქით, მისი ინდივიდუალობის არარსებობის სექსუალური მეწყვილესთვის გამჟღავნება. საბოლოოდ „დაბადების დღის წვეულება“ „ინდივიდის“ განადგურებით მთავრდება, როგორც რუბი კონიც შენიშნავს. „თვალახვეული დაჭერობანა,“ ნაწილობრივ, სიმბოლურად ესადაგება ინდივიდუალობის თემას და მისგან დაცლას გამოხატავს. ინდივიდუალობის კრიზისს ეხება სარამაგუს „სიბრმავეც“, რაზეც მისი პერსონაჟების სახელების არ ქონა მიგვანიშნებს. ინდივიდუალობის კრიზისია პერსონაჟებისთვის რამდენიმე სახელის ქონაც, როგორც სტენლის შემთხვევაშია.

---

<sup>209</sup> მას ეშინია არა მხოლოდ გარე სამყაროსი, არამედ მყუდრო დედაშვილური ურთიერთობის გარეთ არსებული სექსუალობისა.

<sup>210</sup> პირველ მოქმედებაში მეგი თამაშობს თამაშს „ერთი! ორი! სამი! შენთან მოვდივარ!“ როგორც დედა შვილთან ითამაშებდა. ყვირილი და სიცილი, რაც მოსდევს და ის ფაქტი, რომ მეგი „მძიმედ სუნთქავს და თმას ისწორებს“ როცა ის ბრუნდება, მიგვანიშნებს სექსუალურ თამაშზე.

### 3.2 როლების თამაში „კოლექციას“ და „საყვარელში“

„როლების თამაში“ გვხვდება ჯერ კიდევ იტალიელი დრამატურგის ლუიჯი პირანდელოს 1918 წელს დაწერილ პიესაში, რომლის ინგლისური თარგმანია „The Rules of the Game“ (თამაშის წესები). იტალიურად პიესის სათაური ნიშნავს „The Game of Roles“ (როლების თამაში) და ალბათ ეს მეორე მათგანი უფრო სიღრმისეული მნიშვნელობის მატარებელია პიესაში, რადგან სწორედ ლეონისა და გუიდოს როლებია გადამწყვეტი თუ ვინ გამართავს დუელს. პირანდელო, რომელიც ბეკეტისა და პინტერის წინამორბედად ითვლება, ამ პიესაში აღწერს ისეთ სიტუაციას, რომელიც პინტერის „კოლექციას“ და „საყვარელში“ გამოხატულ თემებს ეხმაურება: თამაშები აქაც მიმდინარეობს წყვილებს შორის. ძირითადი თამაში, რომელიც „კოლექციას“ და „საყვარელს“ აერთიანებს, როლების თამაშია. სწორედ ეს თამაში წარმართავს ამ პიესებს.

„კოლექციაში“ ოთხი პერსონაჟია: წყვილები - ჯეიმსი და სტელა, ჰარი და ბილი - ჰომოსექსუალი წყვილი, რომელთა ჰომოსექსუალობაზე მინიშნება პიესაში არაა გარდა იმისა, რომ ჰარი და ბილი ერთად ცხოვრობენ. ჰარი ეჭვიანობს და აინტერესებს ბილსა და სტელას შორის მომხდარი რეალური ამბავი და ერევა კიდევ ამ ამბის გარკვევის საქმეში. თუ დავუკვირდებით, რეალურად, თუკი ბილსა და სტელას შორის ურთიერთობა მართლაც მოხდა, გამოდის, ბილი ჰეტეროსექსუალია. პირველად პიესა ტელევიზორში 1961 წლის 11 მაისს იყო წარმოდგენილი, ხოლო სცენაზე 1962 წლის 18 ივნისს დაიდგა Aldwych-ის თეატრში ლონდონში პიტერ ჰოლისა და ჰაროლდ პინტერის რეჟისორობით. სცენა სამ ნაწილადაა დაყოფილი. მარცხნივ ჰარის სახლია ბელგრავიაში, მარჯვნივ ჯეიმსის ბინა ჩელსში, ხოლო შუაში დგას სატელეფონო ჯიხური. პინტერის შედარებით ადრეულ პიესებში თუკი მოქმედება მიმდინარეობდა ერთ ოთახში, ახლა მან უკვე კარგად მოწყობილ სახლსა და ბინაში გადაინაცვლა, როგორც ამას ვაგნერიც აღნიშნავს (Wagner 1971:123).

წყვილები „კოლექციაში“ შეიძლება ერთმანეთის „მოწინააღმდეგეებად“ მოვიაზროთ, რადგან სწორედ ესენი არიან ერთმანეთის ცხოვრებაში დაუპატიჟებელი სტუმრები, რომლებსაც მოაქვთ არეულობა. როგორც ვხედავთ, „გარედან მოსული“ პერსონაჟების თამაშს აქაც ვხვდებით. ჯეიმსის ბილთან და ჰარის სტელასთან მისვლა

თითქოს შიშს იწვევს პერსონაჟებში, მათ თითქოს რაღაცა ცვლილებების ეშინიათ. „საყვარელში“ თვითონ წყვილი იგონებს მოსვლას მათ სახლში საყვარელისა, რომელსაც რიჩარდისა და სარას პატივსაცემ ცოლ-ქმრულ ურთიერთობაში მოაქვს ცვლილებები. პირანდელოსთან არეულობა მოაქვს სილიას გვერდით მცხოვრებ პროსტიტუტ პეპიტასთან მოსულ ოთხ მთვრალ კაცს, რომლებსაც ბინა ეშლებათ და სილიას ესტუმრებიან.

„კოლექცია“ იწყება ტელეფონზე რეკვით და მკითხველი (თუ მაყურებელი) შედის Fraytag-ის პირამიდის პირველ ნაწილში - exposition და იწყება ყველაზე მთავარი თამაში, რომელიც მთელი პიესის მანძილზე მიმდინარეობს და რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ პირანდელოსეულად „როლების თამაში,“ რომელიც თავისთავში აერთიანებს სხვადასხვა თამაშს, იმის მიხედვით, თუ რომელი ადამიანი რა როლს თამაშობს. თამაშის წესები მარტივია: ორი მოთამაშე (ჰარი და ჯეიმსი) ცდილობს სიმართლის დადგენას, ხოლო დანარჩენი ორი (ბილი და სტელა) კი იმას, რომ ეს სიმართლე არ გამჟღავნდეს (თუმცა შემდგომ ეს წესებიც ირევა და ჰარი ბოლო ნაწილში თვითონვე ცვლის სტელას მონაყოლ „სიმართლეს“).

პიესის მთელი „აღმავალი მოქმედება“ ბილისა და სტელას ლიდსში შეხვედრის ნამდვილობის გარკვევის მცდელობაა. პირველ თამაშსაც სწორედ ეს წყვილი თამაშობს „მოღალატე“ მეუღლის როლში. ამ თამაშს პერსონაჟებთან ერთად მკითხველიც (მაყურებელიც) თამაშობს. თვით პერსონაჟებისთვისაც, ბილისა და სტელას ჩათვლით, უცნობია როგორ წარიმართება თამაში. საქმეს ართულებს ის გარემოება, რომ ბილი და სტელა ერთმანეთის საპირისპირო პასუხებს იძლევიან. ამასთან ერთად, ჯეიმსი და ჰარიც თავისებურად ასხვანაირებენ ბილისა და სტელას ნათქვამს. შეიძლება ითქვას, ჰარისა და ჯეიმსის ცნობიერებაში ირეკლება ბილისა და სტელას ნათქვამი და ეს არეკლილი ამბავი შესხვანაირებული სახით აღწევს მკითხველამდე (მაყურებლამდე). შესაბამისად, მაყურებელსაც უწევს გამოიცნოს ვინ ამბობს სიმართლეს ამ ოთხი პერსონაჟიდან. როდესაც პინტერს ჰკითხეს თუ რეალურად რა მოხდა ლიდსში მან უპასუხა: “When an event occurs... it is made up of many little events. Each person will take



away and remember what is most significant to him“ <sup>211</sup>(Morgan 1978:165). რაც უფრო მეტი ხალხი ცდილობს სიმართლის დადგენას, მით უფრო ნაკლები იციან. როგორც რიკი მორგანი აღნიშნავს, მიზეზი იმისა, რომ სიმართლე ვერასოდეს ირკვევა ისაა, რომ არ არსებობს სიმართლის მხოლოდ ერთი ვერსია (Morgan 1978:165).

ვაგნერი ასახელებს პიესაში ხუთ თამაშს: In the first game, the players are Stella and James; in the second game, the players are Harry and Bill; in the third game, the players are Bill and James; in the fourth game, the players are Harry and Stella; and in the fifth game, the players are Harry, Bill, and James <sup>212</sup>(Wagner 1971:125). თუმცა ვაგნერის ეს თანმიმდევრობა ალბათ უკეთესი იქნებოდა ცოტა რომ შეგვეცვალა. პირველ თამაშად იგი მიიჩნევს სტელასა და ჯეიმსს შორის კომუნიკაციისგან თავის არიდებას და მოჰყავს ის მაგალითი, რომ სტელა გარეთ გასვლას აპირებს, ჯეიმსი კი არ პასუხობს მას რას აპირებს და მოვა თუ არა ამაღამ სახლში. თუმცა შემდეგ ირკვევა, რომ სტელამ ქმარს ლიდსში ბილთან მომხდარი ამბავი დეტალურად მოუყვა, რაც სულაც არ გვაფიქრებინებს იმას, რომ ცოლ-ქმარი ერთმანეთს არ ეკონტაქტება. პირიქით, სტელა ზედმეტად გულახდილიც შეიძლება ჩანდეს ქმრის მიმართ. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, სტელა ამ ამბავს მტრობის გასაღვიძებლად უყვება, თუმცა ამის დამადასტურებელი სხვა მაგალითი პიესაში არ გვხვდება. სხვების აზრით კი ამ საქციელის აღიარების მიზეზი ჯეიმსის სიყვარულია. მაგალითად, მორგანის აზრით, სტელა ქმარს უყვება ამ ამბავს დანაშაულის ძლიერი გრძნობის გამო, თითქოს მოყოლა მას ამ დანაშაულის გრძნობას გაუქარვებს. დალატი კი ერთნაირად რეალური იქნებოდა სტელა ამას წარმოიდგენდა, რეალურად განახორციელებდა თუ უბრალოდ ჯეიმსთან ილაპარაკებდა იმაზე, თუ რა მოხდებოდა მას და ბილს ერთად რომ დაეძინათ (Morgan 1978:166). ამბის მოყოლის შესახებ ინფორმაციას ვიგებთ ჯეიმსისგან და სწორედ ამიტომ აქ ჩნდება კითხვა, მართალს ამბობს თუ არა ჯეიმსი, მართლა მოუყვა თუ არა სტელამ მას ეს ამბავი? მაგრამ ბილთან საუბარში სტელას ნათქვამი ნაწილობრივ მართლდება. ის ფაქტი, რომ სტელამ ამის

---

<sup>211</sup> როდესაც მოვლენა ხდება... ის შედგება მრავალი პატარა მოვლენისგან. თითოეული ადამიანი წაიღებს და დაიმახსოვრებს, რაც მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია.

<sup>212</sup> პირველ თამაშში მოთამაშეები არიან სტელა და ჯეიმსი; მეორე თამაშში მოთამაშეები არიან ჰარი და ბილი; მესამე თამაშში მოთამაშეები არიან ბილი და ჯეიმსი; მეოთხე თამაშში მოთამაშეები არიან ჰარი და სტელა; ხოლო მეხუთე თამაშში მოთამაშეები არიან ჰარი, ბილი და ჯეიმსი.

შესახებ მოუყვა ქმარს ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მას სურს ოჯახის შენარჩუნება და აცნობიერებს თავის დანაშაულს.

მეორე თამაშს ბილი და ჯეიმსი თამაშობენ, როცა ჯეიმსი ბილთან სტუმრად მივა. თითქოს სტელა მარტო გრძნობს თავს ამ დროს, რადგან ჯეიმსი სახლში არ დახვდება. ამ ეპიზოდში ჩანს ჯეიმსის ჰომოსექსუალური დამოკიდებულება ბილისადმი და პირიქით, ბილისა ჯეიმსისადმი. შეიძლება ითქვას, ახლა ჯეიმსი და ბილი წარმოგვიდგება წყვილის სახით. თითქოს ახლა ეს წყვილია „მოღალატე მეუღლის“ როლში. ბილი ეუბნება ჯეიმსს: You must come again when the weather is better <sup>213</sup>(Pinter 1962:57), ხოლო სტელასთან საუბარში ბილზე ჯეიმსი ამბობს: I found him quite charming <sup>214</sup>(Pinter 1962:66). He is a very cultivated bloke, your bloke, quite a considerable intelligence at work there <sup>215</sup>(Pinter 1962:67). ამ თამაშშიც ნაწილობრივ დასტურდება ლიდსში მომხდარი ამბავი და თითქოს კიდევ ახალი თამაში იწყება, როცა ჯეიმსი ეუბნება სტელას, რომ ბილმა მისი მოყოლილი ამბავი სრულიად დაადასტურა და მასთან წასვლას კიდევ გეგმავს.

სხვადასხვა კრიტიკოსი სხვადასხვა მოსაზრებას გამოთქვამს იმის შესახებ თუ რატომ მიდის ჯეიმსი ბილთან. ტეილორის აზრით ეს არ უნდა იყოს ღალატის შესახებ სიმართლის დადგენა, რადგან ჯეიმსი ენდობა სტელას და იცის, რომ სიმართლეს ეტყობა. ტეილორის აზრით მიზეზი, რატომაც ჯეიმსი ბილს სტუმრობს არის ის, რომ გაიგოს ჯეიმსმა როგორი მამაკაცები მოსწონს სტელას (Morgan 1978:168). მორგანის აზრით ჯეიმსის სტუმრობის მიზეზი შეიძლება ეს არ იყოს. მისი აზრით, ჯეიმსი ცდილობს გაიგოს თვითონ ღალატის არსი, ბუნება, რათა იგი გაათავისუფლოს იმ ტკივილისგან, რომლის გამოწვევაც მას შეუძლია (Morgan 1978:168). თუმცა, ამ ტკივილისგან იგი ვერ გაათავისუფლდება, რადგან ტკივილი არა თვითონ ღალატს მოაქვს, არამედ იმის გაცნობიერებას, რომ ცოლმა მას უღალატა. შესაბამისად, როგორც ამას მორგანიც აღნიშნავს, (Morgan 1978:168) ჯეიმსი თითქოს ცდილობს სამაგიერო გადაუხადოს სტელას ბილთან „სასიყვარულო“ ურთიერთობით.

---

<sup>213</sup> როცა უკეთესი ამინდი იქნება აუცილებლად უნდა მოხვიდე ისევ.

<sup>214</sup> ის საკმაოდ მომხიბვლელი იყო.

<sup>215</sup> ის არის ძალიან კულტურული ბიჭი, შენი ბიჭი, საკმაოდ დიდი ინტელექტი აქვს.

მესამე „თამაში“ უკვე სტელასა და ჰარისაა. ჰარი მიდის სტელასთან სტუმრად. სტელა ისეთ როლს ირგებს, თითქოს ამ ამბავში საერთოდ არ მონაწილეობს: My husband has suddenly dreamed up such a fantastic story, for no reason at all. <sup>216</sup>(Pinter 1962:71). სტელას მიერ ამისი თქმა თითქოს იმასაც გვაფიქრებინებს, რომ სტელას არ სურს ჰარის ტკივილი მიაყენოს, ისევე როგორც ჯეიმსს მიაყენა ტკივილი თავისი დალატის გაჟღერებით. ჰარის სტუმრობის მთავარი მიზანი შეიძლება სტელასაგან სწორედ ამისი მოსმენაა, ან კიდევ ის, რომ სტელამ გაიგოს, რომ ბილი არის „slum boy“ და, შესაბამისად, ბილისა და სტელას პოტენციური სასიყვარულო ურთიერთობა შეასუსტოს. მაგრამ საკითხავია მართლაც არის თუ არა ბილი დარიბული უბნიდან და მართლა დაეხმარა თუ არა მას ჰარი. ამ სტუმრობაში მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ჰარი აქ თითქოს ჰეტეროსექსუალად წარმოგვიდგება. თითქოს სურს სტელა რაღაცით მოხიბლოს, თითქოს თავს აწონებს სტელას: Oh, what a beautiful kitten, what a really beautiful kitten. .... Come here kitty, kitty <sup>217</sup>(Pinter 1962:72). Come here kitty, kitty თითქოს ორაზროვანია და შეფარვით ალბათ თვით სტელასაც მიემართება. რიკი მორგანის მოსაზრებით, ჰარი იმიტომ მიდის სტელასთან, რომ დაადგინოს ჯეიმსმა და ბილმა გამოიგონეს თუ არა ეს ისტორია ბილის ჰომოსექსუალურობის დასაფარად. სტელასგან კი ამ მოსაზრების განმამტკიცებელ პასუხს იღებს. კერძოდ იმას, რომ ეს ისტორია ჯეიმსმა გამოიგონა (Morgan 1978:173).

შემდეგ ეტაპზე ისევ ჯეიმსისა და ბილის თამაში გრძელდება დანებით:

JAMES. Let's have a game. For fun.

BILL. What sort of game?

JAMES. Let's have a mock duel <sup>218</sup>(Pinter 1962:74-75). თითქოს ბილი აქ ჯეიმსის ცოლის შეურაცხმყოფელის როლში წარმოგვიდგება, ხოლო ჯეიმსი კი ცოლის ღირსების დამცველი მეუღლის როლში. მეორეს მხრივ, დუელის მიზეზი არის ის ფაქტი, რომ ჯეიმსი მაინც ვერ ივიწყებს სტელას დალატს და თითქოს ახლა ამ გზით ცდილობს

<sup>216</sup> ჩემმა ქმარმა უცებ მოიფიქრა ასეთი ფანტასტიკური ამბავი, უმიზეზოდ.

<sup>217</sup> ოჰ, რა ლამაზი კნუტია, რა ძალიან ლამაზი კნუტია. .... მოდი აქ ფისო, ფისო.

<sup>218</sup> ჯეიმსი: მოდი ვითამაშოთ. გასართობად.

ბილი: რა სახის თამაში?

ჯეიმსი: მოდი იმიტირებული დუელი მოვაწყოთ.

ლალატისგან მიყენებული ტკივილის განეიტრალებას. ბილი დანას დებს და ჯეიმსი იღებს და უკვე ორი დანით არის. ეს ეპიზოდი ჰგავს ედუარდ ოლბის „ზოოპარკის ამბავს,“ რომელშიც პიტერი და ჯერი სწორედ დანით ჩხუბობენ პარკში. ბილი და ჯეიმსი, შეიძლება ჩავთვალოთ რომ, შეფარულად სწორედ სტელასთვის იბრძვიან - თუ ვის დარჩება სტელა ბოლოს. ასევე ეს ეპიზოდი გვახსენებს პირანდელოსთან გუიდოსა და ლეონის დუელის ამბავს. პირანდელოსთან, შეიძლება ითქვას, გუიდო (საყვარელი) და ქმარი (ლეონი) „იბრძვის“ სილიასთვის პიესის ბოლოს დუელში, მაგრამ ლეონი აქ მარკის მიგლიორიტის სახით გვევლინება. მართალია დუელში მარკისი იბრძვის, მაგრამ ეს ლეონის ბრძოლაა სილიას საყვარლის წინააღმდეგ. ჯეიმსი ესვრის ბილს სახეში დანას, ბილი ხელით დაიჭერს და გაიჭრის ხელს, რაც ეხმაურება პიესაში შედარებით ადრე ნახსენებ იარას: BILL. She scratched a little, did she? Where? On the hand? No scar. No scar anywhere. Absolutely unscarred <sup>219</sup>(Pinter 1962:55-56). მანამდე ბილს არ ჰქონდა იარა, ახლა კი აქვს. ბერნარდ დუკორი აღნიშნავს, რომ „In Pinter's play, scenes reflect other scenes” <sup>220</sup>(Dukore 1974:82) და მაგალითად მოჰყავს სწორედ ეს ეპიზოდი. თავის მოსაზრებას დუკორი კიდევ იმით ამყარებს, რომ პიესაში არა მხოლოდ თითო-თითო ჰომოსექსუალი და ჰეტეროსექსუალი წყვილია, არამედ ორ-ორი: ბილი და ჯეიმსი, ბილი და ჰარი, ბილი და სტელა, ჯეიმსი და სტელა (Dukore 1974:82). ამას კი უნდა დავუმატოთ კიდევ ერთი წყვილი: ჰარი და სტელა, რომელთა შესახებაც ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ. თუმცა, რეალური ქორწინებისგან განსხვავებით, ჰარისა და ბილის ურთიერთობა, როგორც ამას არლენ საიქსიც აღნიშნავს, თითქოს ემსგავსება ბიბლიური კენის ურთიერთობას აბელთან, რომელზე მინიშნებაც პიესაში ჰარის გვარია - კეინი (Morgan 1978:170). მე ვიტყვოდი, რომ „კოლექციაში“ სცენები სხვა სცენების ასახვის გარდა, პინტერის სხვა პიესების სცენებსაც ასახავს. „იარის“ ეპიზოდი, თუ ჩავუღრმავდებით, გვაგონებს „საყვარელში“ მაქსისა (იგივე რიჩარდის) და სარას ურთიერთობას, როდესაც სარა მაქსს ხელს ფხაჭნის (Pinter 1967:19-20) და, შესაბამისად, იარასაც უტოვებს ნაფხაჭნის სახით. იქნებ სწორედ ბილი და სტელა გვევლინება „საყვარელში“ საყვარლის

<sup>219</sup> ბილი: მან ოდნავ დაკაწრა, არა? სად? ხელზე? არანაირი შრამი. არსად არ არის იარა. აბსოლუტურად დაუზიანებელია.

<sup>220</sup> პინტერის პიესაში სცენები სხვა სცენებს ასახავენ.

როლში მყოფი სარასა და მაქსის სახით? იქნებ სარა და მაქსი არიან ლიდსში? იქნებ საერთოდაც ბილმა და სტელამ გამოიგონეს ლიდსში ურთიერთობის ამბავი, რათა რაღაცა აზრი მიეცათ თავიანთი ცხოვრებისთვის (როგორც სარამ და რიჩარდმა გამოიგონეს საყვარლები)? იქნებ ბილის სახით თვითონ ჯეიმსს ჰქონდა ლიდსში სტელასთან ურთიერთობა და ახლა ამ ამბავს ვიღაცა მესამე პირს მიაწერს? ეს სწორედ ის კითხვებია რაც დაკვირვებულ მკითხველს შეიძლება გაუჩნდეს „კოლექციისა“ და „საყვარლის“ წაკითხვისას. სწორედ ეს გაურკვეველობაა მამოძრავებელი ძალა.

ბოლო თამაშს პიესაში უკვე არა ჰარი, ბილი და ჯეიმსი თამაშობენ, როგორც ამას ვაგნერი აღნიშნავს, არამედ ჰარი და პიესაც აღწევს Fraytag-ის პირამიდის კულმინაციურ წერტილს. ჰარი სტელას მიერ ნათქვამს იმის შესახებ, რომ ლიდსში შეხვედრის ისტორია ჯეიმსმა გამოიგონა ატრიალებს და სტელას გამოგონილ ამბად აცნობს ჯეიმსს და ბილს და, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ორივე დაუდასტურებს. თითქოს პიესის ყველა პერსონაჟს სურს, რომ ეს ისტორია მართლაც არ შეესაბამებოდეს სიმართლეს და სწორედ ამიტომაც ადასტურებენ. ეს ერთადერთი გზაა ჯეიმსისთვის, რათა ლალატისგან მიყენებული ტკივილისგან გათავისუფლდეს.

„კოლექციაშიც,“ ისევე როგორც ერთი წლის შემდეგ დაწერილ „საყვარელში“ წყვილებს თითქოს სჭირდებათ პარტნიორის გამოგონება, რათა ცხოვრებას რაღაცა აზრი მიეცეს. არსებულ პარტნიორებთან ცხოვრება არ არის სრულყოფილი. პერსონაჟები ვერ არიან ბედნიერები იმ ცხოვრებით, რომელშიც ცხოვრობენ და სწორედ ამიტომ იგონებენ. ჯეიმსმა გამოიგონა ეს ამბავი, სტელამ თუ რეალურად მოხდა, გაუგებარია, თუმცა ფაქტია, რომ მთელი პიესის მთავარი სიუჟეტი მასზეა დამყარებული და პერსონაჟებს ამის გარკვევის პროცესი უფრო სიამოვნებთ. სიმართლე კი ნაკლებად აინტერესებთ. თუკი ვამბობთ, რომ პინტერთან სცენები სხვა პიესების სცენებს ასახავენ, მაშინ ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ „საყვარელში“ ასახული სცენა საყვარლის გამოგონებისა მანამდე სწორედ „კოლექციაში“ იყო ასახული. ამის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ, „კოლექციის“ პერსონაჟებმა გამოიგონეს ლიდსში მომხდარი ისტორია. „კოლექციის“ დასასრულში სიმართლის გაურკვეველობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს,

რომ იგივე თამაშ(ებ)ი, რაც მთელი პიესის განმავლობაში მიმდინარეობდა ისევ ახალ წრეზე შეიძლება დატრიალდეს.

ვაგნერის მოსაზრებით, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ბოლო, მეხუთე თამაშში უკვე ბილი, ჰარი და ჯეიმსია ჩართული. „The men fight for possession of the woman“<sup>221</sup>(Wagner 1971:130). თუმცა ასე არ ვიტყვოდი. ბილმა და ჯეიმსმა არ იციან თუ რა თამაშს თამაშობს ჰარი, რადგან იგი სტელას ნათქვამს ატრიალებს თავის სასიკეთოდ. უფრო სწორად, სტელას იმას მიაწერს, რაც არ უთქვამს. ჯეიმსი და ბილი თითქოს ამ მახეში ებმებიან, ან უბრალოდ თვითონვე სურთ, რომ გაეზან. ამასთანავე, სამივე მამაკაცი სტელას ხელში ჩასაგდებად ვერ ითამაშებს, რადგან თუ ლიდსის ისტორია გამოგონილია, მაშინ სტელა ჯეიმსს რჩება და არა ჰარის, ან ბილს. გამოდის, თუკი ჰარის სურს, რომ ლიდსის ისტორია არ აღმოჩნდეს მართალი, მაშინ მისი ინტერესი ბილი ყოფილა და არა სტელა.

პიესის ბოლოს ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ სტელა და ბილი მართლაც უნდა შეხვედრილიყვენ ლიდსში. თუ ჩავუღრმავდებით, მივხვდებით, რომ ავტორს სწორედ იმის თქმა სურდა, რომ ერთი და იგივე პიროვნება შეიძლება იყოს სასტუმროში „კახპაც“ და ამავე დროს ერთგული ცოლიც, ყველაფერს რომ უყვება ქმარს. ეს ორი ურთიერთგამომრიცხავი რაღაც პინტერთან ერთმანეთს არ გამორიცხავს. სტელაც, „საყვარლის“ სარას მსგავსად ერთგული ცოლის შეიძლება იყოს და საყვარელიც. „კოლექციიდან“ გამოტანილი ეს მოსაზრება ასახავს „საყვარელში“ ნაგულისხმებ მოსაზრებას. ანუ, შეიძლება ითქვას, კიდევ ერთხელ ვხვდებით „კოლექციაში“ ასახულ ამბავს, რომელიც „საყვარელშიც“ მეორდება და მართლდება ზემოთ ამოთქმული მოსაზრება, რომ პინტერთან ერთი პიესის სცენები მეორე პიესის სცენებს ასახავენ.

„კოლექცია“ გვახსენებს ჰერაკლიტეს დინებისა და საპირისპიროთა ერთიანობის დოქტრინას: Heraclitus, I believe, says that all things pass and nothing stays, and comparing existing things to the flow of a river, he says you could not step twice into the same river.<sup>222</sup>(Plato Cratylus 402a = A6) (Graham 2019:3.1). პიესაშიც მუდმივად იცვლება სიტუაცია და ლიდსში შეხვედრის ამბავიც ხან ჯეიმსმა გამოიგონა და ხან სტელამ. ხან შეხვდნენ ისინი

<sup>221</sup> კაცები იბრძვიან ქალის მოსაპოვებლად.

<sup>222</sup> მე მჯერა, რომ ჰერაკლიტე ამბობს, რომ ყველაფერი მიდის და არაფერი რჩება, ადარებს რა არსებულ ნივთებს მდინარის დინებას, ამბობს, რომ ერთ მდინარეში ორჯერ ვერ შეაბიჯებ.

ერთმანეთს და ხან არა. სტელაც ხან ქმრის ერთგულია და ხანაც მოღალატე. ორ საპირისპიროს აერთიანებს, როგორც ადამიანი აერთიანებს ჰერაკლიტეს სიტყვით სიცოცხლესა და სიკვდილს, ძილსა და ღვიძილს, ახალგაზრდობასა და სიბერეს (Graham 2019:3.2). თუმცა ეს ორი საპირისპირო რაღაც ერთდროულად ვერ იარსებებს, ან ერთი უნდა იყოს დროის მოცემულ მომენტში, ან მეორე. პირანდელოს პიესაშიც ვხვდებით მსგავს მოსაზრებას. ლეონი ამბობს, რომ Reality is a ceaseless flow of perpetual newness <sup>223</sup>(Pirandello 1962:128) პერსონაჟების პირით თქმული სიმართლე ცვალებადია.

სიმართლესთან დაკავშირებით საინტერესოა სარკის ეპიზოდი პიესაში. ბილი ეუბნება ჯეიმსს, რომ ფართო მხარ-ბეჭი აქვს, რასაც ჯეიმსი უარყოფს და თავისი სიმართლის დასადასტურებლად სარკეში იყურება. ბილი კი ეუბნება, რომ სარკეები იტყუება. თითქოს აქ ბილი იმაზე უსვამს ხაზს, რომ, მართალია, სარკეები იტყუება, მაგრამ ბილი არ იტყუება და სიმართლეს ეუბნება. ეს სიმართლე კი არა მხოლოდ ჯეიმსის ფიზიკურ გარეგნობას გულისხმობს, არამედ, შეფარულად, სტელას შესახებ ბილის ნათქვამსაც. ჯეიმსის ნათქვამი კი I don't think mirrors are deceptive <sup>224</sup>(Pinter 1962:69) თითქოს იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ბილი ტყუილს ამბობს. ეს მოსაზრება კი პიესის ყველა პერსონაჟზე შეიძლება განვაზოგადოთ. მეორეს მხრივ, სარკეები მართლაც იტყუება, რადგან, თუკი სურათს ან რაიმე ტექსტს შევატრიალებთ სარკისკენ, მათ შებრუნებულ სურათს ვხედავთ, და არა სწორს. პიესაში სიმართლე დამოკიდებულია თითოეული პერსონაჟის აღქმაზე, რომელიც მზის სხივივით „გარდაიტეხება“ ადამიანში. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სიმართლაც არაა მუდმივი და თვით პერსონაჟების ცნობიერებაში გარდატეხილი სიმართლაც მდინარესავით მოძრავია და ერთი და იმავე სიმართლეს ორჯერ ვერ გაიგებ ამ ადამიანებისგან. სარკის ეპიზოდს ახსენებს ვაგნერიც (Wagner 1971:132-133).

სარკის ეპიზოდს პირანდელოს „თამაშის წესებშიც (როლების თამაშში)“ ვხვდებით. სილია ამბობს: Other people's eyes are like a mirror so are our own when we are using them to

<sup>223</sup> რეალობა არის მუდმივი სიახლის განუწყვეტელი ნაკადი.

<sup>224</sup> მე არ ვფიქრობ რომ სარკეები იტყუება.

look at ourselves to find out the way we ought to live; <sup>225</sup>(Pirandello 1962:102). სილიას ამ ნათქვამიდან გამომდინარე, თუკი თვალები სარკეებია და გვანახებენ როგორ ვიცხოვროთ, ხოლო სარკეები კი რეალურად შებრუნებულ სურათს გვაჩვენებენ, მაშინ გამოდის, რომ არც საკუთარი და არც სხვისი თვალები არ გამოგვადგება იმის აღმოსაჩენად, თუ როგორ ვიცხოვროთ. სილიას შემთხვევაში ეს ამართლებს, რადგან იგი „ვერ ცხოვრობს“ და ბოლოსაც საკუთარ გაბმულ მახეშივე ებმება.

პინტერის ქალ პერსონაჟებს ძირითადად მისი მეუღლე ვივიენი თამაშობდა. იგი თამაშობდა როლს „ოთახში,“ ფლორას „A Slight Ache“-ში, და გოგონას „A Night Out“-ში, სალის „Night School“-ში, სტელას „კოლეჯიაში“ და სარას „საყვარელში.“ თუმცა, როგორც პინტერი აღნიშნავს, ამას შეგნებულად არ აკეთებდა, იგი შეგნებულად არ წერდა როლებს ვივიენისთვის და ეს უნებურად ასე გამოდიოდა (Taylor 1969:133-134). თუმცა ედნა ო ბრაიენი, რომელიც პინტერის მეგობარი იყო, ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ პინტერის პერსონაჟებს ვივიენის ჩრდილი კი არ გასდევთ, არამედ ისინი, პირიქით, მისით არიან „illuminated, because it would be impossible not to interconnect Vivien the person – as wife, lover, mistress – with the stage presence who had flesh, blood and very good legs“ <sup>226</sup>(Billington 1997:134). ბრაიენის აზრით შეუძლებელი იქნებოდა პინტერს ვივიენზე არ ეფიქრა როცა წერდა, რადგან სწორედ იგი უნდა ყოფილიყო შთაგონების წყარო.

პინტერის კიდევ ერთი პიესა, რომელიც როლების თამაშით გამოირჩევა და ზემოთაც რამდენიმეჯერ ვახსენეთ „საყვარელია.“ იგი 1962 წელს დაწერილი ერთმოქმედებიანი პიესაა, რომელიც თავდაპირველად ტელევიზიისთვის დაიწერა, მაგრამ მომდევნო წლის მარტში სცენაზე დაიდგა ხელოვნების თეატრში ლონდონში. პიესაში სამი პერსონაჟია: ცოლ-ქმარი რიჩარდი და სარა და მერძევე ჯონი. მოქმედება მიმდინარეობს განცალკევებით მდგომ სახლში უინძორში.

---

<sup>225</sup> სხვისი თვალები სარკესავითაა, ისევე როგორც ჩვენი, როცა მათ ვიყენებთ საკუთარი თავის შესახედაად, რათა გავიგოთ, როგორ უნდა ვიცხოვროთ.

<sup>226</sup> განათებული, რადგან შეუძლებელი იქნებოდა ვივიენის პიროვნება როგორც ცოლის, საყვარლის, დიასახლისის, არ დაგვეკავშირებინა სცენაზე არსებულ გარეგნობასთან, რომელსაც ჰქონდა ხორცი, სისხლი და ძალიან კარგი ფეხები.



„საყვარელში“ „როლების თამაში“ დასაწყისშივე გვხვდება, როდესაც წყვილი როლებს იცვლის. რიჩარდი ეკითხება სარას მოდის დღეს თუ არა სარას საყვარელი და როცა იგებს, რომ მოდის, სახლიდან მიდის რიჩარდი. მოქმედება თითქოს კომიკურ სახეს იღებს, როცა ირკვევა, რომ თვით რიჩარდი მობრუნდება სახლში უკვე სარას საყვარლის როლში. ლუიჯი პირანდელოსთან „თამაშის წესებში (როლების თამაშში)“ სიტუაცია მსგავსია, ოღონდ შებრუნებული. იტალიელი დრამატურგის ამ პიესაში სახლში ნახევარი საათით ყოველ დღე ცოლთან მოდის ქმარი, და არა საყვარელი. სილია საყვარელთან - გუიდოსთან ერთად ატარებს დროს. პინტერის „საყვარელი“ ნაწილობრივ კიდევ იმით ჰგავს „თამაშის წესებს (როლების თამაშს)“ რომ აქაც ქმარი მოდის შუადღით ცოლთან, თუმცა ქმარი აქ საყვარლის როლშია უკვე.

საუბარში ირკვევა, რომ არა მარტო სარას, არამედ რიჩარდსაც ჰყავს საყვარელი. რიჩარდი და სარა მოღალატე პარტნიორების თამაშს თამაშობენ. სარაც საყვარლის როლში გვევლინება. პერსონაჟები ამით ცდილობენ ისეთ როლში ყოფნას, რომელიც მათ ყოველდღიურობისგან თავის დაღწევის საშუალებას მისცემს და ისინი დროებით მაინც აღმოჩნდებიან “into an erotic world”<sup>227</sup>(Alabdullah 2016:33).

ედუარდ ოლბის „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ (რომელიც იმავე წელსაა დაწერილი, რომელ წელსაც პინტერის „საყვარელი“ ) პერსონაჟები გამოგონილი შვილით ცოცხლობენ, ეს შვილი აძლევს მათ ცხოვრებას აზრს. „საყვარელშიც“ თითქოს სარასა და რიჩარდის ურთიერთობა მათი გამოგონილი საყვარლების საშუალებით არსებობს. გამოდის, რომ წარმოსახვა ერთ-ერთ მთავარ როლს თამაშობს ოლბთან და პინტერთან.

კულმინაცია „საყვარელში“ მერძევე ჯონის მოსვლით იწყება. თითქოს ირონიას იმაზე, რომ მართლაც მოვიდა სარასთან სხვა საყვარელი. შემდეგ ზარია ისევ კარზე. შემოდის მაქსი (იგივე რიჩარდი). რიჩარდი და სარა, როგორც პიესიდან ირკვევა ერთმანეთს სხვადასხვა სახელით მიმართავენ, რაც ალბათ იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ისინი სხვადასხვა საყვარლის როლს ირგებენ:

MAX. Come here, Dolores.<sup>228</sup>(Pinter 1967:22)

<sup>227</sup> ეროტიკულ სამყაროში.

<sup>228</sup> მაქსი: მოდი აქ, დოლორეს.

MAX. It's teatime, Mary. <sup>229</sup>(Pinter 1967:23)

სარაც სხვადასხვა სტუმრებს იღებს „Strangers, total strangers“ <sup>230</sup>(Pinter 1967:37) თუმცა, როგორც ვაგნერიც აღნიშნავს, ეს ადამიანები, ვისთანაც სარა „ღალატობს“ ქმარს, მხოლოდ წარმოსახვაში არსებობენ (Wagner 1971:135). რონალდ ჰეიმენი მერძევის მოსვლის სცენას აკისრებს მხოლოდ რიჩარდის გამოსაცვლელი დროის ფუნქციას. რიჩარდს ხომ დრო სჭირდება, რათა გამოიცვალოს და საყვარლის როლში შემოვიდეს სცენაზე (Hayman 1975:56). სწორედ ამიტომ გადაწყვიტაო ავტორმა ამ სცენის ჩამატება. შეიძლება ისიც ვიფიქროთ, რომ მერძევე ჯონი თვითონ რიჩარდის ერთ-ერთი როლია სარას საყვარლის სახით. მით უმეტეს, სარა, როგორც თვითონვე ამბობს, სხვა სტუმრებსაც იღებს ხოლმე. ამ კულმინაციურ მომენტში რიჩარდი ხან საყვარლის როლშია, ხან მოძალადის, ხან კი სარას მხსნელი პარკის მეპატრონის, რომელიც სარას ვიღაცა ჯენტლმენისგან (თუმცა ეს ჯენტლმენი სარას საყვარლის როლში მოსული რიჩარდია) ათავისუფლებს (Pinter 1967:21). საინტერესოა ეს მომენტი იმ მხრივ, რომ გვაგონებს ედუარდ ოლბის „ზოოპარკის ამბავს“(1958), რომელშიც პიტერი კლავს ჯერის პარკში. პარკის ეპიზოდს ახსენებს ვაგნერიც (Wagner 1971:136). სარასა და პარკის მეპატრონის შემთხვევაში სარა გადარჩება თავდამსხმელისგან. პიესის ტექსტიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, ეს თავდამსხმელი (თუმცა ეს თავდამსხმელი თვითონ რიჩარდი უნდა ყოფილიყო) სარას გაუპატიურებას ცდილობდა. ამ ეპიზოდს უკავშირდება პირანდელოს „თამაშის წესებში (როლები თამაშში)“ სილიას ბინაში შემოსვლა მთვრალი კაცებისა, რომელთაც სახლი აერევათ და, პროსტიტუტ პეპიტას ნაცვლად, სილიასთან მოვლენ. ამ ეპიზოდით, ერთის მხრივ, ავტორს, ალბათ, იმის თქმა სურდა, რომ სილიაც პეპიტას მსგავსად პროსტიტუტია (ფიქრით მაინც).

საყვარლის როლში ბოლოს მოსვლის სცენაში რიჩარდი დოლს გამოიღებს და დაკვრას იწყებს. (Pinter 1967:19) დოლი პინტერთან რაღაცა გარდატეხის ფუნქციას ასრულებს. „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ სტენლის დოლისა და სათვალის დამტვრევა სტენლის, როგორც პიროვნების განადგურებაზე მეტყველებს და „საყვარელშიც“ რიჩარდის (მაქსის) მიერ დოლის გაჟღერება რიჩარდის, ისევე როგორც

<sup>229</sup> მაქსი: ჩაის დროა, მერი.

<sup>230</sup> უცხოებს, სრულიად უცხოებს.

სარას, საყვარლის როლის დასრულებას მოასწავებს. „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში“ დოლის არა, მაგრამ ზარების გაჟღერების შემდეგ იწყება შვილის წარმოსახვისგან პერსონაჟების თავის დაღწევა. რიჩარდს, სარასგან განსხვავებით, აღარ სურს საყვარლის როლში ყოფნა და ამ ბოლო სტუმრობით ამთავრებს თავის „კახპასთან“ ურთიერთობას. სილიასაც აღარ სურს ქმრის, რომელიც აბსოლუტური თავისუფლების მოპოვებაში ხელს უშლის, სახლში ყოველდღე სტუმრობა. იგი მთვრალი კაცების სტუმრობასა და მათ მიერ მისი შეურაცხყოფის ამბავს თავის სასიკეთოდ იყენებს და ქმრის მოკვლის მიზნით ლეონს (ქმარს) თავის შეურაცხყოფელ Marquis Miglioriti-ს დუელში გამოაწვევინებს. პირანდელოს პიესაში მდებდრობითი სქესის წარმომადგენელი ვეღარ უძლებს ქმრის არსებობას, თუმცა საყვარელთან ყოფნისას არ აწუხებს სინდისი. პინტერთან პირიქით, მამრობითი სქესის წარმომადგენელი (რიჩარდი) ვეღარ უძლებს საყვარლის როლში ყოფნას თავის სახლში. ამის შემდეგ იწყება უკვე ე.წ. falling action პიესაში და რიჩარდის ბოლო თამაში. იგი სარას უკრძალავს საყვარლის სახლში შემოშვებას, თუმცა სხვაგან წაყვანაზე უარს არ ამბობს:

RICHARD. Take him out into the fields. Find a ditch. Or a slag heap. Find a rubbish dump.

Mmmm? What about that?

*She stands still.*

Buy a canoe and find a stagnant pond. Anything. Anywhere.

But not my living-room.<sup>231</sup>(Pinter 1967:35)

ვაგნერის მოსაზრებით აქ ვხვდებით ტიპიურ პინტერულ სიტუაციას: ერთ ოთახში „გამოკეტვა“ ასოცირდება უსაფრთხოებასთან. „ოთახის“ როუზისა და „დაბადების დღის წვეულების“ სტენლის მსგავსად სარაც ოთახში რჩება თავისი საყვარლის (რიჩარდის) გასართობად (Wagner 1971:141). თუმცა ვერ დავეთანხმები ვაგნერს, როგორც ზემოთ ნახსენებ ციტატაში ვკითხულობთ, სარას საყვარლის მოყვანა მხოლოდ სახლში ეკრძალება, სხვაგან ნებისმიერ ადგილას შეუძლია წაიყვანოს იგი.

<sup>231</sup> რიჩარდი: წაიყვანე ის მინდვრებში. იპოვე თხრილი. ან წიღის გროვა. იპოვე სანაგვე. მmmm? ამაზე რას იტყვი?

*ის წყნარად დგას.*

იყიდე კანოე და იპოვე დამყაყებელი ტბორი. რაიმე. სადმე.

მაგრამ არა ჩემი მისაღები ოთახი.

პიესაში სიღრმისეული დატვირთვა აქვს თვითონ იმ ადგილებს, რომლებშიც რიჩარდი სარას საყვარლის წაყვანის ნებას რთავს: თხრილი, სანაგვე, დამყაყებელი გუბე, ანუ საშინელ ადგილებში რთავს ნებას საყვარლის წაყვანის, რაც გვახსენებს ელიოტის დაუსრულებელ პიესას „სუინი აგონისტი, არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“, რომელშიც სუინი დორისს ნიანგის კუნძულზე წაყვანას სთავაზობს და კუნძულს შოკის მომგვრელად დაუხატავს. ამ კუნძულზე კი დორისის ჩაშუშულს გააკეთებს და კანიბალივით გადასანსლავს (Eliot 1963:118). იქნებ სარას საყვარლის თხრილში, ან ამყაყებულ (stagnant) გუბეში წაყვანაც სწორედ მის (საყვარლის) სიკვდილზე მიგვანიშნებდეს? სუინი შემდეგ ჰყვება მკვლელობის ისტორიას გოგოსი, რომელიც მკვლელმა აბაზანაში ლიზოლში შეინახა (Eliot 1963:122), რაც ლოგიკურად გვახსენებს უილიამ ფოლკნერის მოთხრობას „ვარდი ემილისთვის“, რომელშიც საყვარელი ადამიანის - ჰომერ ბერონის გვამს ინახავს ემილი საწოლში. იქნებ სწორედ ის დროა, რომ სარამაც „მოკლას“ თავისი შუადღის (მართალია, გამოგონილი) საყვარელი და დასრულდეს მათი საყვარლების როლში ცხოვრება? სუინი აგონისტში მკვლელმა გოგონას მკვლელობის შემდეგ:

„He didn't know if he was alive and the girl was dead

He didn't know if the girl was alive and he was dead

He didn't know if they both were alive or both were dead <sup>232</sup>(Eliot 1963:123). როგორც ვხედავთ, მკვლელობის შემდეგ „იშლება ზღვარი სიკვდილსა და სიცოცხლეს, რეალურსა და ირეალურს, ცხოვრებასა და კომმარულ ზმანებას, ‘ამქვეყნიურ’ და ‘იმქვეყნიურ’ სამყაროს შორის“ (კობახიძე 2015:244). პინტერის პიესაშიც იქნებ საყვარლის „სიკვდილმა“ ცხოვრებასა და კომმარულ ზმანებას შორის ზღვარი წაშალოს? იქნებ სწორედ ის საყვარელია ის რაღაც, რაც რიჩარდისა და სარას ცხოვრებას აზრს აძლევს? მისმა განადგურებამ კი შესაძლებელია მათი ცხოვრება მართლაც კომმარე გახადოს. სუინის მოყოლილი ამბის მსგავსად რიჩარდიც „კლავს“ გოგოს - საყვარელს.

---

<sup>232</sup> „მან არ იცოდა თვითონ ცოცხალი იყო თუ არა, გოგონა კი მკვდარი არ იცოდა გოგო ცოცხალი იყო თუ არა, თვითონ კი მკვდარი მან არ იცოდა, ორივე ცოცხლები იყვნენ თუ მკვდრები.

რიჩარდი პიესის ბოლოსაც ისევ კახპას უწოდებს სარას. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თითქოს რიჩარდი მთლად ვერ გამოდის საყვარლის როლიდან. ამ ერთ ადამიანშია რეალიზებული ორი პიროვნება, ერთი ქმრის სახით, ხოლო მეორე საყვარლის სახით და შეიძლება ავტორს სწორედ იმის თქმა სურდა, რომ ეს ორი რამე ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვერ არსებობს. სარასაც და რიჩარდსაც ორივეს შეუძლია იყოს მეუღლეც და საყვარელიც. როგორც ვოლტერ კერი აღნიშნავს: Personality is not something given; it is fluid <sup>233</sup>(Kerr 1967:32). იგივე შეიძლება ითქვას სტელაზეც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ. პირანდელოს სილიაც ზუსტად ასეთია: ქმარიც ჰყავს და საყვარელიც.

ქმრის როლში მყოფ რიჩარდს არ შეუძლია ცოლს ისე მოექცეს, როგორც საყვარელს მოექცეოდა და, შეიძლება ითქვას, მათ თამაშში ჩანს სადომაზოხისტური დამოკიდებულება, რომელიც პიესის ბოლოს იცვლება. ცოლ-ქმარს შორის სადომაზოხისტური დამოკიდებულებაა ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟებს შორისაც. სარასა და რიჩარდის შემთხვევაში მათი სადომაზოხისტობა არ სცილდება საზღვრებს და არ გადადის მეტისმეტად მტკივნეულ ფორმაში. წყვილი ცოლ-ქმრულ ურთიერთობას პატივს სცემს და ორივეს შეგნებული აქვთ განსხვავება ცოლ-ქმრულ ურთიერთობასა და საყვარლების ვნებიან ურთიერთობას შორის. მათ არ სურთ ამ ორი რაღაცის ერთმანეთთან შერევა და სწორედ ამიტომ აქვთ შუადღე საყვარლებისთვის გამოყოფილი, სადამო კი ცოლ-ქმრული ურთიერთობებისთვის. მაგრამ, ერთის მხრივ, როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ბოლოს რიჩარდი ვედარ უძლებს საყვარელი ადამიანის შუადღით დალატს, ხოლო მეორეს მხრივ კი ეს პირიქით შეიძლება იყოს, მხოლოდ შუადღით აღარ სურს მეუღლესთან ასეთი ურთიერთობა და სურს, რომ სადამოსაც შეემატოს შუადღის მხიარულება, როგორც ამას ჰინჩლიფიც აღნიშნავს (Hinchliffe 1967:124). ერთის მხრივ რიჩარდის სისუსტე (თუმცა საკითხავია რამდენად არის ეს სისუსტე იმ გაგებით, თუ მას სადამოსაც სურს ასეთი ურთიერთობის გაგრძელება) ჩანს იმ მხრივ, რომ მას ცოლის „დალატი“ აღარ შეუძლია შუადღით და პირველი ის ამთავრებს ამ თამაშს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, თუ დავუკვირდებით,

---

<sup>233</sup> პიროვნულობა არ არის რაღაც მოცემულობა. ის ცვალებადია.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მას არა მარტო შუადღით, არამედ საღამოსაც სურს თამაშის გაგრძელება და სწორედ ამიტომ ამთავრებს შუადღის თამაშს. რიჩარდი არღვევს შუადღის თამაშის წესებს და იწყებს ახალ თამაშს, რომელიც საღამოს უნდა გაგრძელდეს. Dutta ადასტურებს ამ ფაქტს და აღნიშნავს, რომ ბოლო ფრაზა პიესისა “You lovely whore” suggests that the game resumes again, it never ends <sup>234</sup>(Dutta 2014:231). ტომას ადლერი აღნიშნავს, რომ წყვილის თამაში მერყეობს იმიტომ, რომ რიჩარდს არ შეუძლია „transform the thin, "bony" woman that Sarah in reality is into the whore of his dreams - a "voluminous great uddered feminine bullock“ <sup>235</sup>(Adler 1981:383). შეიძლება მათი თამაშის შეწყვეტის ერთ-ერთი მიზეზი ესეც იყოს. თუმცა ალბათ უფრო ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ ეს ხდება ურთიერთობის საღამოსაც გაგრძელების მიზეზით. პირანდელოს „თამაშის წესებში (როლების თამაშში)“ ქმრის მკვლელობის სილიას გეგმა ვერ ხორციელდება. პირიქით, მის საყვარელ გუიდოს (როგორც სილიას რეალურ მგლობელს, რომელიც მასთან ბევრად უფრო მეტ დროს ატარებს, ვიდრე ლეონი(ქმარი)) უწევს დუელში მონაწილეობის მიღება და იღუპება. ლეონი ეუბნება გუიდოს: „you must play your part, just as I am playing mine. It’s all in the game” <sup>236</sup>(Pirandello 1962:137). სარასა და რიჩარდისგან განსხვავებით, სილია და გუიდო ამ ურთიერთობას ვეღარ გააგრძელებენ. სილიასთვისაც „იშლება ზღვარი სიკვდილსა და სიცოცხლეს, რეალურსა და ირეალურს, ცხოვრებასა და კომმარულ ზმანებას“ შორის (კობახიძე 2015:244).

შვილები, რომლებსაც რიჩარდი ახსენებს, ხოლო პიესაში არ ჩანან, ალბათ მხოლოდ წარმოახვითია და გვახსენებს ედუარდ ოლბის „სახლში ზოოპარკის“ მოგვიანებით, 2004 წელს დამატებულ პირველ მოქმედებაში მოთხრობილ ამბავს პიტერისა და ენის ცხოვრების შესახებ, რომელთა შვილებიც, თუკი ლოგიკურად ვიმსჯელებთ, წარმოსახვითია „ვის შინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟების - მართასა და ჯორჯის წარმოსახვითი შვილის მსგავსად. თუ დავუკვირდებით, პინტერთანაც, ოლბისთანაც ამ ადრეულ პიესებში პერსონაჟები უნაყოფოები არიან. ადამიანები არიან ისეთები,

<sup>234</sup> „შე მშვენიერო მეძავო“ მიგვანიშნებს, რომ თამაში ისევ ახლდება, ის არასოდეს მთავრდება.

<sup>235</sup> გარდაქმნას სუსტი, ძალიან გამხდარი ქალი, როგორც სარა რეალურადაა მისი ოცნებების მეძავად - „უზარმაზარ ჯიქნიან ქალ ძროხად“

<sup>236</sup> თქვენ უნდა ითამაშოთ თქვენი როლი, ისევე როგორც მე ვთამაშობ ჩემსას. ეს ყველაფერი თამაშშია.

როგორც მიწა ელიოტის „უნაყოფო მიწაში“ - უნაყოფოები, ახალ სიცოცხლეს რომ ვერ ბადებენ. What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish? <sup>237</sup>(Eliot 1922:10) - წერს ელიოტი. ეპიგრაფში ნახსენები კუმეის სიბილაც ხომ უნაყოფობისა და სიკვდილის ერთ-ერთი სახეა.

დასაწყისში აღვნიშნე, რომ პინტერის პიესებში არეულობა, ცვლილებები, გარედან მოსულებს მოაქვთ, მაგრამ, თუ ჩავუღრმავდებით, გარედან და უცნობი ალბათ არავინ მოდის. ვგულისხმობ იმას, რომ ყოველ გარედან მოსულ ადამიანს, რომელიც პიესების იდილიას არღვევს, რაღაცა აკავშირებს პიესის მთავარ პერსონაჟებთან. ბილის შემთხვევაში ბილის მიერ არის გამოწვეული ჯეიმსის მის სახლში შემოჭრა, ბილია ერთ-ერთი მონაწილე ლიდსში მომხდარი ამბის. რიჩარდისა და სარას შემთხვევაში რიჩარდი და სარა უშვებენ იმ ფაქტს, რომ მოვიდეს ვიღაცა სხვა ჯერ მათ წარმოდგენაში, ხოლო შემდეგ მათ სახლში(თუ იმას არ ჩავთვლით, რომ ეს თამაშია და თვით რიჩარდი მოდის). ვაგნერი აღნიშნავს, რომ ამ პიესაში საყვარლის მოსვლა აუცილებელი ატრიბუტია სასიყვარულო სამკუთხედის და ის არ არის დაუპატიჟებელი სტუმარი, ხოლო თამაში აბსურდული და საფრთხის შემცველი რეალური სასიყვარულო სამკუთხედის შემცვლელი (Wagner 1971:144). „დაბადების დღის წვეულებაშიც“ მაკკენი და გოლდბერგი თითქოს გარეშე პირები არიან, მაგრამ აშკარაა ის ფაქტი, რომ სტენლის წარსულში მომხდარი რაღაცა ფაქტის გამო არიან ისინი მოსულები. მთლად გარეშე პირები არ არიან და უმიზეზოდ მოსულები.

ამრიგად, როგორც აღვნიშნეთ, „ოთახში“ დაწყებული ამბავი მთავრდება „დაბადების დღის წვეულებაში.“ პერსონაჟები იზოლირებულები არიან და „თვალახვეული დაჭერობანაც“ მათ იზოლირებულობას შეიძლება გამოხატავდეს. ბერტი ასოცირდება სტენლისთან, რომელიც „მამის“ მკვლელობის შემდგომ ბოულსების ოჯახში აგრძელებს ცხოვრებას, გასსა და ბენს კი, მაკკენისა და გოლდბერგის სახით მივლინებულებს ბოულსების ოჯახში, სურთ ბერტ-სტენლის მიერ ჩადენილი მკვლელობისათვის შური იძიონ, ცდილობენ იგი დააბრუნონ მამასთან - ედემის ბაღში, რაც სტენლისთვის სასჯელად აღიქმება. სტენლის მიერ ლულუზე გადაფარების სცენა

---

<sup>237</sup> რა ფესვებია რომ ამოდის, რა ტოტები იზრდება ამ ქვიანი ნაგვიდან?

ჩანასახოვან მდგომარეობაში დაბრუნებად შეიძლება ჩავთვალოთ. მას მამასთან დაბრუნებას ურჩევნია ჩანასახის მდგომარეობაში გადასვლა - ანუ ახალ ადამიანად დაბადება და ისევ ამქვეყნიური ცხოვრების გაგრძელება. „თვალახვეული დაჭერობანა“ „გარდატეხის“ ეპიზოდია. იგი არის მაკკენისა და გოლდბერგისთვის საბოლოო მიზნის მიღწევის საშუალება, სტენლის ჯვარცმისთვის შემზადება, რათა საბოლოოდ „მამის წიაღში“ დაბრუნდეს, რაც მას არ სურს. გოლდბერგისა და მაკკენის არალოგიკური კითხვების დასმა კი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს იმ მოსაზრებაში, რომ სტენლის და სტუმრებს ადრეც ჰქონიათ ურთიერთობა და ამ არალოგიკურ კითხვებს შორის ლოგიკას მხოლოდ ეს პერსონაჟები პოულობენ. „კოლექცია“ და „საყვარელიც“ ერთმანეთს უკავშირდება. „კოლექციაში“ ასახული სცენები „საყვარლის“ სცენებს გვაგონებს. „კოლექციაში“ წყვილებს შორის გამართული „თამაშები“ საშუალებას გვაძლევს ვიგულისხმოთ, რომ ისინი როგორც ჰეტეროსექსუალების, ისევე ჰომოსექსუალების სახითაც გვხვდებიან. სინამდვილე კი არ არის რაღაც კონკრეტული სახის რეალობა, არამედ პერსონაჟებს შორის თამაშები საშუალებას იძლევა ეს სიმართლე იცვლებოდეს. თამაშები თითქოს აზრს აძლევს პერსონაჟების ცხოვრებას.



## დასკვნა

ბეკეტის, ოსბორნის, ოლბისა და პინტერის 1950-60-იანი წლების პიესების განხილვის საფუძველზე გამოიკვეთა რამდენიმე მთავარი თამაში, რომლებსაც ავტორები აქტიურად იყენებენ თავიანთ ნაწარმოებებში სხვადასხვა ფუნქციით.

1. როლების თამაში ბეკეტთან და ოსბორნთან ძირითადად გამოხატულია გარეგანი ფორმით - ტანსაცმლის ცვლილებით. აქვე ვხვდებით პარტნიორის როლის ჩანაცვლებასაც, მაგრამ პინტერთან და ოლბისთან გარეგანი ფორმის ცვლილებას ნაკლებად ვხვდებით როლების თამაშში. პინტერთან ძირითადად პარტნიორების ჩანაცვლებით გამოიხატება როლების თამაში, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდაა ნაჩვენები „კოლექციასა“ და „საყვარელში.“ როლების თამაში პერსონაჟებს საშუალებას აძლევს სხვადასხვა როლი მოირგონ და სხვადასხვა ფუნქციით.

2. ინტერტექსტუალობა ერთ-ერთი ძირითადი თამაშია. ავტორები თითქოს მკითხველს ეთამაშებიან სხვადასხვა ტექსტებით. ბეკეტის გოდოს მოლოდინის თამაში თითქოს მთავრდება „თამაშის დასასრულით,“ მაგრამ ოსბორნიც, ოლბიც და პინტერიც აგრძელებენ გოდოს წინააღმდეგ თამაშს. ოლბის პიესებიც ერთ მთლიანობად წარმოგვიდგება და „ზოოპარკის ამბის“ წინა მოქმედებით დაწყებული ამბავი გრძელდება „ვის ემინია ვირჯინია ვულფშიც.“ იგივე ხდება პინტერთანაც და „ოთახით“ დაწყებული ამბავი მთავრდება „დაბადების დღის წვეულებაში.“

3. გარდა ტექსტებით თამაშისა, ავტორების ერთ-ერთი მთავარი თამაშია გოდოს წინააღმდეგ თამაში, რომლითაც ბიბლიური დოგმებია გაკრიტიკებული. ზოგი ავტორი მას პირდაპირ, რაღაცა ბიბლიური ალუზიით აკრიტიკებს. სხვა ავტორებთან კი ეს კრიტიკა პიესის სიღრმეებში უნდა ვეძებოთ. პიესებში გამოყენებულია ალუზიები ბიბლიიდან თუმცა ქრისტიანული დოგმები პერსონაჟებისთვის არ არსებობს, მიუღებელია, ხსნა არ უნდათ მათ, არ უნდათ უსმინონ სახარებას.

4. თითქმის ყველა პიესაში მოდიან ვიღაცა გარე პერსონაჟები, რომლებსაც რაღაცა მნიშვნელოვანი როლი აკისრიათ, დიდი ცვლილებები მოაქვთ პიესის პერსონაჟების ცხოვრებაში. ისინი ებმებიან თამაშებში და ცდილობენ მათ თავიანთ სასარგებლოდ წარმართვას. ზოგიერთ შემთხვევაში, ეს გარედან მოსული პერსონაჟები

დაკავშირებული არიან პიესაში არსებული პერსონაჟების წარსულთან, როგორც ეს მაკკენისა და გოლდბერგის შემთხვევაშია.

5. ოთხივე ავტორთან ვხვდებით ამბების თხრობის, გახსენების თამაშს ან პირდაპირი სახით, ან კიდევ პიესასთან ასოციაციურად დაკავშირებული ამბების სახით. მათ ბეკეტთან ძირითადად ბიბლიის კრიტიკის ფუნქცია აქვს. სხვა ავტორებთან კი მას შეიძლება ჰქონდეს კომუნიკაციის დამყარების, მარტოობისგან თავის დამკვრენის, შურისძიების, პერსონაჟების ბუნების უკეთესად გაცნობის, ან პიესის სიღრმისეული გააზრების ფუნქცია.

6. მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ენობრივ თამაშებსაც, რომლებსაც, ერთის მხრივ, დროის გაყვანის ფუნქცია აქვთ, ხოლო, მეორეს მხრივ, კომუნიკაციის დამყარების ან ბიბლიის კრიტიკის. ზოგიერთ შემთხვევაში კი სიტყვები უბრალოდ სიტყვებია, მათ მნიშვნელობები არ აქვთ და უბრალოდ გართობის ფუნქცია აქვთ. ხანდახან კი დრამატურგები სიტყვებით თამაშით მკითხველს სხვა ავტორებსაც ახსენებენ.

7. თამაშები თითქოს ერთგვარი თავშესაფარია რეალობისგან თვალის ასარიდებლად, მაგრამ ბოლოს ისინი მაინც ეხმარება პერსონაჟებს გააცნობიერონ მათ გარშემო არსებული რეალობა და გამოვიდნენ ილუზორული სამყაროდან, როგორც ამას „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფის?“ პერსონაჟები ახერხებენ.

8. მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია რაღაცა ინსტრუმენტის გაჟღერებას პიესებში. საყვირისა და ზარების გაჟღერება „Look Back in Anger“-ში, ისევე როგორც ზარების რეკვა ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“, კლარას აკარდიონით შემოსვლა „Delicate Balance“-ში და დოლის „დაკვრა“ პინტერის „საყვარელში“ რაღაცა დიდი ცვლილების მომასწავებელია და თამაშების გარდამტეხ ფაზაში შესვლაზე მიუთითებს. „დაბადების დღის წვეულებაში“ სტენლის დოლისა და სათვალის დამტკრევა სტენლის, როგორც პიროვნების, განადგურებაზე მეტყველებს. „საყვარელში“ რიჩარდის მიერ დოლის გაჟღერება რიჩარდის, ისევე როგორც სარას, საყვარლის როლის დასრულებას მოასწავებს. ოლბის „ვის ეშინია ვირჯინია ვულფში“ კი ზარების გაჟღერება შვილის წარმოსახვისგან თავის დაღწევაზე მიგვანიშნებს.

9. პიესებში თამაშები ნაწილობრივ ადგილის დამკვიდრების ფუნქციასაც ასრულებს. ვინც გადაწყვეტილებებს იღებს ის მართავს თამაშს. აგნესა, ვინც ცდილობს დაამყაროს წესრიგი ოჯახში სწორედ თამაშის მთავარ ფიგურად შეიძლება მოვიაზროთ. “ვირჯინია ვულფშიც” „მასპინძლის შეურაცხყოფის“, „მასპინძელთან სექსუალური ურთიერთობის“, „სტუმრების მიღებისა“ და „ბავშვის აღზრდის“ თამაშებს მართა და ჯორჯი თამაშობენ და ისინი იღებენ გადაწყვეტილებებს როგორ წარმართონ იგი.

10. შვილის ან ბავშვის სიკვდილი ხშირია განხილულ პიესებში. ბავშვი კვდება „ყოველნი დაცემულნიში“, „Look Back in Anger“-ში, „ზოოპარკის ამბის“ პირველ მოქმედებაში, „ვის ემინია ვირჯინია ვულფში“, „A Delicate Balance“-ში, გოგოს კლავენ გასი და ბენიც „The Dumb Waiter“-ში. პიესებში არ ხდება შობა. ბეკეტთანაც, პინტერთანაც, ოლბისთანაც ადრეულ პიესებში („გოდოს მოლოდინში“, „თამაშის დასასრული“, „ყოველნი დაცემულნი“, „ზოოპარკის ამბავი“, „ვის ემინია ვირჯინია ვულფის?“ „კოლექცია“, „საყვარელი“) პერსონაჟები უნაყოფოები არიან. ადამიანები არიან ისეთები, როგორიც მიწაა ელიოტის „უნაყოფო მიწაში.“ ამით ავტორები თითქოს მომავლის იმედს არ უტოვებენ მკითხველს. თითქოს არ ტოვებენ იმედს მომავლის გაგრძელებისა და ისევ თამაშების თამაშისა.

## ბიბლიოგრაფია:

1. აბაიშვილი, მარიკა. 1984. „რასაც ის ხედავდა, ფერფლი იყო: [სემუელ ბეკეტის დრამატურგიის ზოგიერთი საკითხი].“ *საუნჯე*. N4. გვ.306-316
2. *ახალი აღთქმა და ფსალმუნები*. 1993. ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი
3. *ბიბლია*, საქართველოს ბიბლიური საზოგადოება, თბილისი, 2001
4. კობახიძე, თემურ. 2015. *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა*. გამომცემლობა: „უნივერსალი“, თბილისი.
5. ნეტარი, ავგუსტინე. 1996. *აღსარებანი*. თბილისი, ნეკერი. ბაჩანა ბრეგაძის თარგმანი
6. პლატონი. 1996. *ფედონი*. თბილისი, ნაკადული. გვ.138.
7. სარამაგუ, ჟოზე. 2014. *სიბრძნე*. გამომცემლობა პალიტრა L. მთარგმნელი ნანა კაციტაძე
8. Adler, Thomas P. Oct. 1981. "Notes toward the Archetypal Pinter Woman", *Theatre Journal*. Johns Hopkins University Press. Vol. 33, No. 3. pp. 377-385
9. Alabdullah, Dr. Abdulaziz H. February 2016. "HOME AS A BATTLEFIELD: POWER AND GENDER IN HAROLD PINTER'S *THE COLLECTION, THE LOVER* AND *OLD TIMES*." *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*. Published by European Centre for Research Training and Development UK. Vol.4, No.3. pp. 29-38.
10. Albee, Edward. 1966-77. *The Collected Plays of Edward Albee*. volume 2. Overlook Duckworth, New York, Woodstock, London
11. Albee, Edward. 1967. *A Delicate Balance*. published by Pocket Books, New York.
12. Albee, Edward. 2004. *At Home at the Zoo*.
13. Albee, Edward. 1958. *The American Dream and The Zoo Story*. A Signet Book.
14. Albee, Edward. 1962. *Who is Afraid of Virginia Woolf*. USA, A New American Library.
15. Alguzo, Nouh Ibrahim Saleh. 2020. "Despair and Depression in John Osborne's Look Back in Anger." *Zarqa Journal for Research and Studies in Humanities*. Volume 20, No 1.
16. Allen J. (1999). "Mrs. Dalloway" and the Ethics of Civility." *The Sewanee Review*. The Johns Hopkins University Press, Vol. 107, No. 4. pp. 586-594
17. Almond, Ian. June 2000. "Absorbed into the Other: A Neoplatonic Reading of "The Birthday Party," *Literature and Theology*. Oxford University Press. Vol. 14, No. 2. pp. 174-188

18. ANSARI, Dr. ASGHAR ALI. 2019. „SYMBOLISM IN JOHN OSBORNE’S PLAY, “LOOK BACK IN ANGER.”“ *Research Journal of English Language and Literature (RJELAL)* Vol.7.Issue 4.
19. Barfield, Steven, Matthew Feldman, and Philip Tew. 2009. “Sterilic Reproduction: Beckett’s Death of the Species and Fictional Regeneration.” *Beckett and Death*. Edited by Feldman Matthew, Tew Philip. Continuum International Publishing Group
20. Beckett, Samuel. 2006. *The Complete Dramatic Works*. faber and faber (<https://archive.org/details/complete-dramatic-works-of-samuel-beckett/page/n13/mode/1up?view=theater> )
21. Bigsby C. W. E. 1968. “The Strategy of Madness: An Analysis of Edward Albee's "A Delicate Balance." *Contemporary Literature*. Vol. 9. No. 2, pp. 223-235 Published by: University of Wisconsin Press
22. Bigsby C.W.E. 1957. "Who's Afraid of Virginia Woolf?" Edward Albee's Morality Play” *Journal of American Studies*, Cambridge University Press on behalf of the British Association for American Studies. Vol. 1, No. 2. pp. 257-268
23. Bigsby C.W.E. 1987. "Who's Afraid of Virginia Woolf?" Edward Albee, Modern Critical Views.” Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York : Chelsea House Publishers.
24. Billington, Michael. 1997. *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber.
25. Cohn, Ruby. 1962. “The World of Harold Pinter,” *The Tulane Drama Review*, The MIT Press. Vol. 6, No. 3. pp. 55-68
26. De Ley, Herbert. 1988. “The Name of the Game: Applying Game Theory in Literature.” *SubStance*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 17, No. 1, Issue 55. pp. 33-46.
27. Dohmen W. F. Nov 1980. “Approach and Avoidance: Pinter’s Recent Antagonists,” *South Atlantic Bulletin*, South Atlantic Modern Language Association. Vol. 45, No. 4. pp. 33-42
28. Dukore, Bernard. Mar. 1962. “The Theatre of Harold Pinter,” *The Tulane Drama Review*, The MIT Press, Vol. 6, No. 3. pp. 43-54
29. Dukore, Bernard F. Mar. 1974. “The Pinter Collection.” *Educational Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 26. No. 1, pp. 81-85.

30. Dutta, Mithun. November 2014. "Love, Power, Paradox in Pinter's Play *the Lover*." *International Journal of English Language, Literature and Humanities*. Volume II. Issue VII. Pp. 223-233. ISSN 2321-7065
31. Eliot, Thomas Stearns. 1922. *The Waste Land*. New York: Boni and Liveright.
32. Eliot, Thomas Stearns. 1963. *Collected Poems 1909-1962*. Harcourt Brace Jovanovich Publishers, New York, San Diego, London.
33. Eliot, Thomas Stearns. 1930. "The Waste Land." New York: Horace Liveright.
34. Esslin, Martin. 1970. *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York.
35. Esslin, Martin. 1968. *The Theatre of the Absurd*. London: Pelican Books
36. Esteban, Doña María del Mar Vega. 2015. "The cultural and social dimensions of the works of John Osborne." PhD thesis.
37. Ferrebe, Alice. 2012. "Already Seen? Look Back in Anger, Déjàvu, and Postmodern Historiography." *The Yearbook of English Studies*. Vol. 42, Literature of the 1950s and 1960s. pp. 97-112, Published by: Modern Humanities Research Association
38. Hashemipour, Saman. 2020. "The Pinteresque Absurdism in *The Birthday Party*," *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*. pp. 435-442
39. Hayman, Ronald. 1975. *Contemporary Playwrights Harold Pinter*. Heinemann: London.
40. Hinchliffe, Arnold P. 1967. *Harold Pinter*. Twayne Publishers, Inc. New York.
41. Hornby, Richard. Spring, 1994. "Albee and Pinter," *The Hudson Review*, Vol. 47, No. 1. pp. 109-116
42. Kerr, Walter. 1967. *Harold Pinter*, Columbia University Press, New York & London
43. Kingsley, Lawrence. 1973. "Reality and Illusion: Continuity of a Theme in Albee." *Educational Theatre Journal*. Published by: The Johns Hopkins University Press. Vol. 25, No. 1. pp. 71-79
44. Kirby E.T. May, 1978. "The Paranoid Pseudo Community in Pinter's *the Birthday Party*," *Educational Theatre Journal*, The John Hopkins University Press. Vol. 30. No. 2. pp. 157-164,
45. Knowlson, James. 1996. *Damned to fame : the life of Samuel Beckett*. New York : Simon & Schuster.

46. Kohzadi, Hamedreza. Azizmohammadi Fatemeh. Makki Seyed Abolfazi. 2012. "Alienation in Harold Pinter's *The Room*," *Journal of Basic and Applied Scientific Research*, 2(2)1690-1695.
47. Lee, Sandra Marie. 1975. „John Osborne and the Ironic Comedy of Failure: A Study of Comic Subject and Techniques.“ A PhD dissertation. Loyola University Chicago.
48. Lesser, Simon O. Winter, 1972. "Reflections on Pinter's *The Birthday Party*," *Contemporary Literature*, University of Wisconsin Press, Vol. 13, No. 1. pp. 34-43
49. Lewis A. 1964. "The Fun and Games of Edward Albee." *Educational Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 16, No. 1. pp. 29-39
50. Meyers, Jeffrey. 2009. "Osborne's Harem." *The Antioch Review*. Published by: Antioch Review Inc. Vol. 67, No. 2, Cowboy College. pp. 323-339
51. Morgan, Ricki. 1978. "The Range of Emotional States in Pinter's *Collection*." *Educational Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 30. No. 2. pp. 165-175
52. Moses, Robbie Odom. 1971. "The Marriage Motif in Edward Albee." MA thesis.
53. Naz, Salma. 2016. "Analysis of Jimmy Porter's Tirades in John Osborne's Play Look Back in Anger." *International Journal of Humanities and Social Science Invention*. pp.07-10
54. Nealon, Jeffrey. 1992. "Samuel Beckett and the Postmodern Language Games, Play and 'Waiting for Godot.'" *Waiting for Godot and Endgame*. Contemporary Critical Essays. Edited by Steven Connor, Macmillan
55. Osborne, John. 1957. *Look Back in Anger*. Faber and Faber. 24 Russel Square, London
56. Osborne, John. 1964. *Plays for England: The Blood of the Bambergs [and] Under Plain Cover*. New York, Criterion Books
57. Osborne, John. 1994. *Damn You, England: Collected Prose*. Faber and Faber. London:Boston.
58. Özden, Ayşenur İplikçi. 2016. „AN ABSURDIST PLAY: SAMUEL BECKETT'S ENDGAME.“ *İnönü University Journal of Art and Design*. Cilt/Vol. 6 Sayı/No.13 pp. 305-312. ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884
59. Pinter, Harold. 1960. *The Birthday Party*. Samuel French, Inc.
60. Pinter Harold. 1977. *The Room and The Dumb Waiter*. EYRE METHUEN LTD.

61. Pinter, Harold. 1981. "Letter to Peter Wood." *The Kenyon Review*. New Series, Vol. 3, No. 3 pp. 1-5. Published by: Kenyon College
62. Pinter, Harold. 1967. *The Lover, Tea Party, The Basement*. New York: Grove Press, Inc.
63. Pinter, Harold. 1962. *Three Plays*. New York: Grove Press, Inc.
64. Pirandello, Luigi. 1962. *The Rules of the Game, Right You Are (If You Think So), Henry IV*. Penguin Books.
65. Porter, M. Gilbert. 1979. „Toby's Last Stand: The Evanescence of Commitment in A *Delicate Balance*. *Theatre Journal*. Vol. 31. No. 3. pp. 398-408. Published by: The Johns Hopkins University Press
66. Post, Robert M. 1969. "FEAR ITSELF: EDWARD ALBEE'S "A *DELICATE BALANCE*." *CLA Journal*. Published by: College Language Association. Vol. 13, No. 2. pp. 163-171
67. Salman, Fahim Cheffat. 2017. "The Painful Picture of a Man in John Osborne's Play " *Look Back in Anger*." *Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences – JALHSS*.
68. Shakespeare, William. 1992. *Hamlet*. New York : Dover Publications (<https://archive.org/details/hamlet200shak/page/n1/mode/2up?view=theater>)
69. Slocum, Richard C. 1978. "The Rite of Initiation in Pinter's *The Birthday Party*." MA thesis. Eastern Illinois University.
70. Storch, R. F. Autumn, 1967. "Harold Pinter's Happy Families." *The Massachusetts Review*, Inc, Vol. 8. No. 4. pp. 703-712.
71. Sykes, Carol A. 1973. "Albee's Beast Fables: *The Zoo Story* and *A Delicate Balance*. *Educational Theatre Journal*. Vol. 25, No. 4. pp. 448-455. Published by: The Johns Hopkins University Press
72. Taylor Charlene M. 1973. "Coming of Age in New Carthage: Albee's Grown-up Children." *Educational Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press , Vol. 25, No. 1. pp. 53-65
73. Taylor, John Russel. 1969. *The Angry Theatre*", HILL and WANG Inc. pp. 323-359
74. Tecimer, Emine. 2005. „THE ANALYSIS OF THE THEME OF ANGER IN JOHN OSBORNE'S PLAYS: LOOK BACK IN ANGER, INADMISSIBLE EVIDENCE, WATCH IT COME DOWN“ A Master's thesis



75. Thomiszer C. 1982. "Child's Play: Games in *The Zoo Story*." *College Literature*. Vol. 9, No. 1. The Johns Hopkins University Press. pp. 54-63
76. Tison, Pugh. 2018. "Edward Albee's Sadomasochistic Ludonarratology in Who's Afraid of Virginia Woolf?" *The Journal of American Drama and Theatre*. Volume 31.
77. Van Der Laan J.M. 1999. "Faust's Divided Self and Moral Inertia." *Monatshefte*. University of Wisconsin Press. Vol. 91, No. 4. pp. 452-463
78. Vos, Nelvin. 1968. "Eugene Ionesco and Edward Albee: A Critical Essay." Grand Rapids, Mich.: W. B. Eerdmans Publishing Co. p. 36.
79. Wagner, Marlene Strome. 1971. "THE GAME-PLAY IN TWENTIETH-CENTURY ABSURDIST DRAMA: STUDIES IN A DRAMATIC TECHNIQUE." PhD thesis.
80. Wallace, Robert Stanley. 1970. "Games of Edward Albee." MA thesis.
81. Watson, George. SPRING 1986. "OSBORNE, PINTER, STOPPARD: A PLAYFUL LOOK AT LONDON SINCE 1956", *The Virginia Quarterly Review*. Vol. 62, No. 2. pp. 271-284, Published by: University of Virginia
82. Weiss, Samuel A. 1960. "Osborne's Angry Young Play." *Educational Theatre Journal*. The Johns Hopkins University Press. Vol. 12, No. 4. pp. 285-288
83. Wendall V. Harris. 1964. "Morality, Absurdity, and Albee," *Southwest Review*. 255.
84. Williams, Tennessee. 1992. *A streetcar named desire and other plays*. London : Penguin in association with Secker & Warburg
85. Zimbardo, Rose A. 1962. "Symbolism and Naturalism in Edward Albee's *The Zoo Story*." *Twentieth Century Literature*. Duke University Press. Vol. 8, No. 1. pp. 10-17

### ინტერნეტ წყაროები

1. ბიბლია [https://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia\\_sruli/sarchevi.php](https://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/sarchevi.php)
2. All nursery rhymes. 2022. Georgie Porgie. <https://allnurseryrhymes.com/georgie-porgie/>
3. Britannica. n.d. Blind man's buff. <https://www.britannica.com/topic/blindmans-buff>

4. Cambridge dictionary. n.d. Blind man's buff.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/blind-man-s-buff>
5. Come Back Paddy Reilly To Ballyjamesduff. 2009.  
<https://www.youtube.com/watch?v=WGmrpMT0-yo>
6. Duchesne R. 2015. "Oswald Spengler and the Faustian Soul of the West."  
([https://www.researchgate.net/publication/280091611\\_OSWALD\\_SPENGLER\\_AND\\_THE\\_FAUSTIAN\\_SOUL\\_OF\\_THE\\_WEST](https://www.researchgate.net/publication/280091611_OSWALD_SPENGLER_AND_THE_FAUSTIAN_SOUL_OF_THE_WEST))
7. Encyclopedia. 2018. Philomela (<https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/classical-literature-mythology-and-folklore/folklore-and-mythology/philomela-and-procne> )
8. Ewingdigital n.d.  
[https://www.ewingdigital.com/text\\_content/.15914285265edb45ae1eec7.pdf](https://www.ewingdigital.com/text_content/.15914285265edb45ae1eec7.pdf)
9. Freud, Sigmund. 1930. Civilization and its Discontents. <https://www.stephenhicks.org/wp-content/uploads/2015/10/FreudS-CIVILIZATION-AND-ITSDISCONTENTS-text-final.pdf>
10. Graham, Daniel W. (2019). *Heraclitus*. <https://plato.stanford.edu/entries/heraclitus/>
11. Hella Entertainment. 2017. How to play Blind Man's Bluff.  
<https://www.considerable.com/entertainment/games/blind-mans-bluff/>
12. Hobbes, Thomas. n.d. De Cive.  
<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/en/decive1.htm#115>
13. How to play Blind Man's Bluff. 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=z23s5\\_eilhc](https://www.youtube.com/watch?v=z23s5_eilhc)
14. Manchester hive. 2021. Come back, Paddy Reilly.  
<https://www.manchesterhive.com/view/9781526119643/9781526119643.00010.xml>
15. nplg.gov.ge. ციფრული.  
<http://www.nplg.gov.ge/wikidict/index.php/%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%98>
16. Oswald Spengler and Faustian Culture. n.d.  
<https://faustianeurope.wordpress.com/2007/07/24/oswald-spengler-and-faustian-culture/>
17. Oxford dictionary. n.d. blind man's buff.  
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/blind-man-s-buff>

18. Paddy Reilly song <https://www.youtube.com/watch?v=dwunEy4myZ0>
19. Pottamkulam N. 2020. Walpurgisnacht: The German Night of the Witches explained (<https://www.iamexpat.de/lifestyle/lifestyle-news/walpurgisnacht-german-night-witches-explained>)
20. Phrase dictionary. n.d. The meaning and origin of the expression: Blind-man's buff (<https://www.phrases.org.uk/meanings/blind-mans-buff.html> )
21. The wheelchair historian. 2021. Blindness and Prophecy in Ancient Greece and Rome (<https://wheelchairhistorian.blogspot.com/2021/01/blindness-and-prophecy-in-ancient.html> )
22. Tigani, Greg. 2016. "Christ's Body of Evidence." [http://www.samuel-beckett.net/godot\\_greg.html](http://www.samuel-beckett.net/godot_greg.html)
23. Transparency. n.d. Faustian Society <https://transparencynow.com/faustian.htm>
24. Youtube. 2020. THREE LITTLE PIGS - Who's Afraid Of The Big Bad Wolf By Frank Churchill | United Artists <https://www.youtube.com/watch?v=b9r5b4LNv8c>

დანართი N1 (ფრეიტაგის პირამიდა ( <https://writers.com/freytags-pyramid> ))

