

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

რომანული ფილოლოგია

ბელა საბეიშვილი

კომუნიკაციის პრობლემა და დიალოგის მეტამორფოზა  
50-იანი წლების ფრანგულ თეატრში

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

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,  
ასოცირებული პროფესორი ნანა გუნცაძე

თბილისი  
2011

# სარჩევი

კვლევის მეთოდოლოგია .....	7
<b>I. 50-იანი წლების დრამატურგები ენის პირისპირ</b>	
აბსურდის დრამატურგების გამოჩენა ფრანგულ სცენაზე .....	12
სახელწოდების ძიებაში .....	17
საპროტესტო ტალღა .....	20
ენის ნგრევის კამპანია; ენის, როგორც საკომუნიკაციო საშუალების ეჭვქვეშ დაყენება .....	27
პროტესტის მატერიალიზაცია .....	29
ხელოვანები არისტოტელეს ლოგიკის წინააღმდეგ.....	30
სახელი – ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია .....	37
აბსურდის დიალოგის ორი დრო .....	40
<b>II. სიტუაცია და დიალოგის მეტამორფოზა</b>	
დიალოგი ვერბალური კომუნიკაციის კრიზისის პირობებში .....	44
ახალი მონოლოგი .....	53
ახალი დიალოგის სტრუქტურა და მისი როლი .....	55
დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი ფაქტორები.....	58
დიალოგის დინამიკის შემაფერხებელი ფაქტორები .....	72
ენა – მაცურებლისკენ გაწვდილი ხელი .....	75
<b>III. იონესკოს ნოვატორული დიალოგი .....</b>	<b>87</b>
სახელი – ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი პირველი სიტყვა .....	89
პორტრეტებით კომუნიკაცია .....	95
მოლაპარაკე სასცენო სივრცე .....	106
სცენა და სურვილის სტრატეგია .....	116
მოქმედება და მისი გამეორება .....	120
პიროვნული მეტამორფოზები .....	124
როლების რევერსიულობა და ხმის როლი .....	129
სიზმარი – ადეკვატური საკომუნიკაციო სტრუქტურა .....	132

#### **IV. ადამიანური მდგომარეობა – ბეკეტის ნოვატორული**

<b>დიალოგის თემა</b> .....	140
სახელი ბეკეტის თეატრში .....	143
ნაგვემი სხეული – ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი სიტყვა .....	148
საპრობილედ ქცეული სასცენო სივრცე .....	161
საკვები – სცენაზე ადამიანური ურთიერთობების განმსაზღვრელი ძირითადი ფაქტორი .....	164
ერთადერთი დრამატული მოქმედება .....	171
მოქმედება და მისი გამეორება .....	176
აბსურდული ისტორიები – პერსონაჟის განცდის მატერიალიზაციის მექანიზმი .....	179
ხმის როლი ბეკეტთან .....	182
სტიმულატორები .....	180
 <b>V დასკვნა</b> .....	 189

## კვლევის მეთოდოლოგია

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო მოდელის სტრუქტურული და თემატური ანალიზი XX საუკუნის შუა ხანებში ჩამოყალიბებული თემატური კრიტიკის მეთოდოლოგიურ ბაზაზე ხორციელდება. გასული საუკუნის პოპულარული თემატური კვლევის მეთოდი ფსიქოანალიტიკური და სოციოლოგიური მეთოდების პარალელურად ჩამოყალიბდა, რასაც “ჟენევის სკოლის“ ფუძემდებლების - ალბერ ბეგენის, მარსელ რეიმონის და რეიმონ ბაშელარის შრომები დაედო საფუძვლად. წარმოდგინილი კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველს “ჟენევის სკოლის” ტენდენციათა გამგრძელებლის - ჟან პიერ რიშარის თემატური მიდგომა წარმოადგენს, რომელიც ავტორმა 1954 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში - «Littérature et Sensations» დაწვრილებით ჩამოაყალიბა.

თემატური კრიტიკა, სახელდობრ, ჟან პიერ რიშარის თემატური მეთოდოლოგია, მხატვრულ ნაწარმოებს ერთ ორგანულ მთლიანობად განიხილავს. ის უარყოფს ლიტერატურულ ტექსტს, როგორც ადამიანისა და საზოგადოების გამოსატყულებას და ლიტერატურის ახალ კონცეფციას გვთავაზობს, რომლის თანახმად მხატვრული ნაწარმოები ტექსტის მიღმა არსებული უხილავი, ფარული კავშირების შექმნის, მათი გამოვლენის საშუალებაა. მხატვრული ტექსტი არა საკუთარი მე-ს გამოხატვის, არამედ ახალი ტენდენციების, ფორმების გამოგონების ადგილია.

ჟან პიერ რიშარი საკუთარ მეთოდს ორიგინალურ სისტემურ მიდგომაზე აფუძნებს. ეს უკანასკნელი მხატვრული ნაწარმოებში ან ავტორის მთლიან შემოქმედებაში მკვეთრად გამოსატყულები ელემენტების რეკურენტული გამოვლენების სიხშირეს ადგენს და მათ ერთ სისტემურ ქსელში განათავსებს. აღნიშნული ერთეულები კონკრეტული ნიშნით ჯგუფდებიან და სტრუქტურულ თუ სიმბოლურ ასპექტში მკაფიო ახსნასაც პოულობენ. თემატურ ბლოკებად მათი დაჯგუფების პროცესი მხატვრული ტექსტის ქაოტურობის გადალახვის და თემატური კრიტიკული მეტატექსტის ფორმირების საშუალებაა. ორგანიზებული სტრუქტურის მქონე მეტატექსტი ხშირი და მკვეთრად გამოსატყულები ელემენტების ერთობლიობისაგან იქმნება და ამ ერთიანობაში აღნიშნული ელემენტების გვერდიგვერდ არსებობის აუცილებლობას ხსნის.

უან-პიერ რიშარის აღნიშნული მეთოდი საფუძვლად უდევს სადისერტაციო ნაშრომში წარმოებულ კვლევას. 50-იანი წლების ფრანგული დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ახალი სისტემური თუ სტრუქტურული ელემენტების გამოვლენა და თემატურ ჯგუფებად მათი განლაგება აბსურდის პიესებისათვის დამახასიათებელი ე.წ. ალოგიკურობის საზღვრებს არღვევს და ტექსტის ქაოტურობის მიღმა დრამაზროვნული სტრუქტურის არსებობის გამოვლენაში გვეხმარება. აბსურდის თეატრის დრამატული ტენდენციების ანალიზზე ამ კონკრეტული მეთოდის მორგებას მისი ძირეული ცნების – თემის - რიშარისეული ორიგინალური განსაზღვრება ამარტივებს. რიშარი თემას განიხილავს, როგორც მხატვრული ტექსტის ორგანიზების კონკრეტული პრინციპს, სქემას, საგანთა ან მონაცემთა ერთობლიობას, რომლის გარშემო იქმნება, იშლება მთელი სამყარო. ავტორი აღნიშნავს, რომ ნებისმიერი ნაწარმოების ღირებულება მის შემადგენელ ელემენტებზე, ფორმალურ შტრიხებზეა დამოკიდებული, ტექსტში კი მათი რეკურენტული გამოვლინების სიხშირე კონკრეტული აზრის მატარებელია. აბსურდის თეატრის პიესების კვლევისას ყურადღება ისეთ რეკურენტულ ელემენტებზე გავამახვილეთ, როგორცაა გამეორება და ციკლური სტრუქტურა. ამ მახასიათებლების თემატურ ჭრილში განხილვამ აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო სისტემაში მათი უნიკალური ფუნქციური დატვირთვა გამოავლინა.

ევენ იონესკოსა და სამუელ ბეკეტის პიესების თემატური ანალიზი კომპარატიულ ჭრილშია წარმოდგენილი. თემატური კრიტიკისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურული ფრაგმენტაციის მეთოდის გამოყენება XX საუკუნის დომინანტურ ლინგვისტურ, ფილოსოფიურ თუ ლიტერატურულ თეორიათა განხილვის ფონზე მიმდინარეობს. აბსურდის თეატრის საპროტესტო სულისკვეთების სამიზნედ ქცეული სამეტყველო ენის ტრანსფორმაციის პროცესი ისეთი თემატური მახასიათებლების კომპლექსური გადაღაგების შედეგად არის წარმოდგენილი, როგორცაა: დრო, სივრცე, სასცენო ატრიბუტიკა, სახელი, პიესათა სტრუქტურა. ზემოხსენებული მეთოდის პრაქტიკული გამოყენება ნაშრომში წარმოდგენილი მრავალრიცხოვანი მაგალითების ფონზე კონკრეტული თემატიკის ევოლუციის წარმოჩენაში ვლინდება. მაგ., აბსურდის თეატრის პერსონაჟის სხეულის დეტალებზე საუბრისას გამოყოფილია ხეიბრობის თემა. აღნიშნული მეთოდის გამოყენებით თემის ფრაგმენტაცია ხორციელდება (გამოიყოფა სიაურულთან დაკავშირებული სირთულეები, მხედველობასთან დაკავშირებული სირთულეები). ანალიზისას

გამოვლენილი მსგავსი ან იდენტური თემატური ბლოკები უკვე კომპარატიულ ტერმინში სხვა ავტორთა შემოქმედების მაგალითზე განიხილება. ნაშრომში წარმოდგენილი ექვს იონესკოს საკომუნიკაციო მოდელის შესწავლა კომპარატიულ ტერმინში თემატური ელემენტების ფუნქციურ დატვირთვის გამოვლენას აადვილებს. გამოკვეთილი თემატური ბლოკების შეპირისპირებით ან კომპლექსური ანალიზი აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო მიდელში მათ მნიშვნელობას ხსნის. ერთი თემის პროგრესული ან რეგრესული განვითარება სიმბოლურ ასპექტში განიხილება, რაც გაცილებით ზრდის თემის, როგორც საკომუნიკაციო ელემენტის როლს.

აღნიშნული მეთოდური მიდგომა ოპტიმალურია აბსურდის პიესების საკომუნიკაციო სტრუქტურის განხილვისთვის და თემატური გაბნეულობით გამორჩეული პიესების სისტემური ანალიზის საშუალებას იძლევა. ჟან-პიერ რიშარის მიდგომათა პარალელურად თემატური კრიტიკის ისეთ წარმომადგენლების მეთოდოლოგიურ მიღწევათა გამოყენება, როგორებიც არიან ჟორჟ პულე, ჟან სტარობინსკი, გასტონ ბაშელარი, აადვილებს ნაშრომში ნოვატორული დიალოგის სახელით წარმოდგენილი ახალი საკომუნიკაციო მოდელის სისტემატიზაციას. დეტალური თემატური ანალიზი კი საკომუნიკაციო კოდებად წოდებული ელემენტების მნიშვნელობას ხსნის.

## შესავალი

ირლანდიელი ბეკეტი, რუმინელი იონესკო, სომეხი ადამოვი პიესებს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პარიზში ქმნიან. უცხო ქვეყანაში გადმოხვეწილი უცხოელები მათთვის უცხო ენაზე იწებენ წერას. მათ მიერ შექმნილ თეატრს კრიტიკოსები ავანგარდულად ნათლავენ მაშინ, როცა ახალბედა დრამატურგები არანაირი სკოლის ან მიმდინარეობის წევრებად თავს არ მიიჩნევენ; მეტიც, ისინი ერთ ჯგუფშიც არ ერთიანდებიან. სწორედ ამ სამი ავტორის (განსაკუთრებით კი პირველი ორის) შემოქმედებაში აისახა 50-იანი წლების დრამატურგიის ძირითადი ტენდენციები. ეს ის პერიოდია, როცა ევროპულ სცენაზე გრანდიოზული ცვლილებები ხდება: თეატური სიახლოვე, ახლებური წერის მანერა, გაწყვეტილი კომუნიკაციის აღდგენის შესაძლებლობათა ძიება – ესაა ამ «რევოლუციონერი» ავტორების გამაერთიანებელი.

50-იანი წლების დამდეგს ევროპული თეატრის სცენაზე ახალბედა დრამატურგების გამოჩენა სამეცნიერო წრეებში მასშტაბური ცვლილებების პერიოდს დაემთხვა. პიროვნების კონცეფციის ტრანსფორმაცია და ხელოვნების სხვა ფორმათა ახლებური ევოლუცია ნოვატორულ ტენდენციების გამომწვევი აღმოჩნდა. ფილოსოფიის სფეროში გაკეთებულმა აღმოჩენებმა მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის ხელოვანთა ხედვა. კომუნიკაციის პრობლემა ლინგვისტიკის კვლევის საგნად იქცა. მათ ერთმნიშვნელოვნად ეჭვის ქვეშ დააყენეს ენის, როგორც აზრის მატარებლისა და გადმომცემის, ფუნქცია. ფსიქოანალიზმა ენის მორჩილებაში მყოფი ადამიანის სახე წარმოაჩინა. სიმბოლურ ნიშანთა სისტემის მონად ქცეული ადამიანი საკუთარ სხეულს ვედარ იმორჩილებს და, როგორც აღმოჩნდა, ვერც ვერასდროს იმორჩილებდა. სწორედ ჭეშმარიტი კომუნიკაციის შეუძლებლობის წყარო – მეტყველება – გახდა XX საუკუნის მეცნიერთა და ხელოვანთა საერთო სამიზნე.

თეატრის პარალელურად ტრანსფორმაცია განიცადა რომანმაც. ახალი რომანისტიკები, რომელთა გვერდით ბეკეტსაც თამამად მოვიხსენიებთ, საკუთარ სფეროში ნოვატორებად იქცნენ. მიშელ ბიუტორი, ნატალი საროტი, რობ გრიე მსგავსადვე ჩაუკვირდნენ ენის არსს და საკუთარ პერსონაჟებს უამრავი მეტამორფოზა განაცდევინეს.

ინოვაციური ტენდენციები მხატვრობაშიც თამამად აისახა: კუბისტმა, ექსპრესიონისტმა თუ სიურეალისტმა მხატვრებმა „ჯალათებივით“ დააქუცმაცეს სხეული. დროის პრობლემატიკასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი თეატრი,

რომელიც თავადვე წარმოადგენდა სოციალურ ფაქტს, საზოგადოებასთან ურთიერთობას ვერ გაექცა და მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინებითა თუ სრული იგნორირებით მასთან ერთად გაუყვა „რევოლუციური ევოლუციის“ ეკლიან გზას. საზოგადოების გაგლეჩის უარყოფელმა დრამატურგებმა თეატრისა და საზოგადოების ტანდემის არსებობა აღიარეს. იონესკო წერდა: „...კრიტიკოსთა უმრავლესობა, ბოლო ათი-თორმეტწლიანი კონფრონტაციის თუ თანაცხოვრების შემდეგ, ჩემს მეგობრებად იქცა. ჩვენ ერთმანეთთან დაკავშირებულები ვართ. ამა თუ იმ პიესის შექმნისას ჩემდა უნებურად ყოველთვის მათზე ვფიქრობ, ისინი ჩემი საზოგადოების სახეები არიან და, მინდა თუ არა, წერის დროს მაინც ვფიქრობ, რას იტყვიან ისინი ჩემზე, რა აზრი დაეხატებათ ამას რომ ნახავენ“. (91,8)

აბსურდის დრამატურგები ბრძოლის ავანგარდში აღმოჩნდნენ. 1961 წლიდან (და არა მანამდე) იონესკოს ამ საერთო მოძრაობისადმი ერთგვარი სიახლოვის გრძნობა გაუჩნდა. „შენიშვნებსა და კონტრშენიშვნებში“ დრამატურგი აღნიშნავდა:

„შესაძლოა, თითოეული ჩვენგანი თავისებურად აგრძელებს იმ არტისტულ, ლიტერატურულ თუ ზოგადად აზროვნების პლანში მიმდინარე რევოლუციას, რომელმაც 1915-1920 წლებში იფეთქა და ჯერაც არ დასრულებულა. რევოლუციას, რომელმაც გამოხატულება პოვა ახალ სამეცნიერო აღმოჩენებში, სიდრმისეულ ფსიქოლოგიაში, აბსტრაქტულ ხელოვნებაში, სიურეალიზმსა და სხვ. ... კაცმა არ იცის, ვართ თუ არა ჩვენ ამ ტრანსფორმაციის შემოქმედები, ამას მომავალი უჩვენებს“. (25, 8-10)

ბეკეტი, იონესკო და ადამოვი ევროპული დრამატურგიის გარდაქმნის ინიციატორებად გვევლინებიან. მათი შემოქმედება იმ სერიოზულ მიმდინარეობაში ჩაიწერება, რომელიც არსებობას 1950 წლიდან, მათი პირველი პიესის შექმნის თარიღიდან, იწყებს. მათ კვალდაკვალ მრავალი დრამატურგი ეძლევა ენის არსის შესახებ ფიქრს, საკუთარი წვლილი შეაქვს ახალი დრამატული ენის შექმნაში, რითაც ძირს უთხრის ტრადიციულ რეპლიკურ სისტემასა და კლასიკური სახელდების პრინციპს. ტარდიეს, დიურასის, არაბალის მსგავსი შემოქმედები, აბსურდის დრამატურგებთან ერთად, პერსონაჟებს ანონიმური არსებობისთვის წირავენ და ახალი სისტემა სიმბოლურ ასპექტში გადააქვთ. ბეკეტის, იონესკოსა და ადამოვისთვის, ისევე როგორც ვოტიესა და ობალდიასთვის, ენას ნდობა დაუკარგავს. მათ გმირებს შორის ტოტალური გაუგებრობა სუფევს. სინჟემში ჩაძირული მარტოსული არსებები



დროის გასაყვანად ისეთ ვრცელ მონოლოგებს იშველიებენ, რომელთაც მსმენელი არ ჰყავთ. ალოგიკურ ფრაზებზე აგებული უაზრო საუბრები სიცარიელის შევსებასა და მოჩვენებითი კონტაქტის შენარჩუნებას ემსახურება.

მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი ელემენტი, 50-იანი წლების თეატრში სხეულის პრიმატია. ყოფიერების ტყვედ ქცეულ უსახელო პერსონაჟებს სხეულიც დასახიჩრებული აქვთ. «ხორციელი სამოსი» მარადიულ ტანჯვის წყაროა, რომელიც თავად საუბრობს სამყაროში ადამიანების გაუსაძლის მდგომარეობაზე. არტოს მემკვიდრეებმა (ვინც ჟესტს სიტყვაზე მაღლა აყენებდა) ლაპარაკის მისია სხეულს გადააბარეს და ის ათქმევინეს, რისი გამოხატვაც ენამ ვერ შეძლო. აბსურდის თეატრში ხშირად სიტყვების ნაცვლად სხეული, ჟესტი, აქსესუარები მეტყველებს. ოღონდ უნდა შეძლო და სწორად ამოიკითხო, თუ რა «აწერია» იონესკოს პერსონაჟის ირეალურ ან ბეკეტის გმირის ემბლემატურ სხეულს. მთავარია, გაიგო რაზე ყივის ეს გატანჯული, დანაწევრებული «შესამოსელი», რომელსაც თეატრში ასეთი პათოლოგიური დოზით პირველად ვხვდებით. აბსურდის დრამატურგების საქმის გამგრძელებელი პეტერ ჰენდკე პერსონაჟს დრამატული არენიდან საერთოდ დევნის. რაც შეეხება ბეკეტსა და იონესკოს, მათ პერსონაჟის ფიზიკური და მორალური არსებობა მინიმუმამდე დაჰყავთ, თუმცა მის სრულ იგნორირებას გამორიცხავენ. პერსონაჟი მათთვის ორი პრობლემატური პოლუსის – ენისა და სხეულის – თავმოყრისა და ურთიერთგამომრიცხავი დაპირისპირების ასპარეზია. პერსონაჟია მათი ბრძოლის ველი. ენისა და სხეულის გამომსახველობით დონეზე მიმდინარე ორმაგი ტრანსფორმაცია აბსურდის თეატრში სივრცითი და დროისეული პარამეტრების გარდაქმნის მიზეზად იქცევა. სხეულთან ერთად ამეტყველებული სასცენო სივრცე იეროგლიფურ იერს იძენს. ის მოქმედების ჩარჩოს კი არ წარმოადგენს, არამედ პერსონაჟის სხეულის გაგრძელებას. მის ხელთ არსებული საშუალებებით სცენა სხეულს აგრძელებს, ქმნის და გაუსაძლის ტყვეობაში ამყოფებს. არარსებული, ენასავით დაუმორჩილებელი დრო ისტორიულობის განზომილებას კარგავს და გამეორებებსა ან ციკლურ სტრუქტურებში გვაგრძნობინებს საკუთარ არსებობას.

XXI საუკუნის გადასახედიდან შედარებით ადვილი შესაფასებელია თითოეული ხელოვანის წვლილი ამ სამეცნიერო თუ არტისტულ რევოლუციაში. ერთი რამ უდავოა: აბსურდის დრამატურგების პროტესტის ფორმებსა და, რაც მთავარია, მათ ორიგინალურ მატერიალიზაციას, ბადალი არ ჰყავს.

XX საუკუნის სამეცნიერო-ფილოსოფიურ თუ არტისტულ წრეებში ენის, როგორც ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალების, წინააღმდეგ გამოთქმული პროტესტის ვექტორი აბსურდის თეატრის ხელოვანთა შემოქმედებაში პერსონაჟის სხეულზე გადაიოდა. ენის წინააღმდეგ არსებული პროტესტის მატერიალიზაციის გარდა აბსურდის დრამატურგებმა სხეული გაცილებით მრავალფუნქციური მისიით აღჭურვეს. ალოგიკური მეტყველების, ცარიელი სცენისა და ტოტალური უმოქმედობის ფონზე სხეული ახალ თეატრში მაყურებელთან ურთიერთობის იარაღად იქცა. სხეულის იმპლიციტური მეტყველება, შავით თეთრზე დაწერილი დიალოგისაგან განსხვავებით, მაყურებლისგან აქა-იქ გაბნეული სათქმელის უფრო დაკვირვებული თვალით ამოკითხვას მოითხოვდა. აბსურდის დრამატურგებმა კლასიკურ რეპლიკურ დიალოგს ადამიანზე ენის დამანგრეველი ზეგავლენის მატერიალიზაციის ფორმა მისცეს, მისი საკომუნიკაციო ფუნქცია კი სხეულსა და, ზოგადად, სასცენო დეკორაციულ ატრიბუტიკას გადააბარეს. სცენაზე წარმოდგენილი პერსონაჟების არასიმპათიური, ხშირ შემთხვევაში შიშისმომგვრელი გარეგნობა მაყურებლისთვის განკუთვნილი «სხეულის ენის სახელმძღვანელოს» შექმნაში ჩაერთო. საზოგადო პროტესტის ორიგინალური მატერიალიზაციის სახით არსებული დიალოგი ყალბი ენით კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამოსახატავად სცენაზევე დარჩა. ვერბალურმა რეპლიკურმა დიალოგმა ფართო ნოვატორული დიალოგის არსებობას გაუხსნა გზა. სხეულის მეტყველებაზე აგებულმა კომუნიკაციამ მაყურებლისკენ გადაინაცვლა. ბეკეტის, იონესკოსა და ნაწილობრივ ადამოვის სურვილი – ენის გარდაქმნის შესახებ – დაკვირვებდა იმით, რომ შეიქმნა ახალი „ენა“, რომლის ვექტორმა სიტყვიდან სხეულისაკენ, სასცენო სივრცისკენ გადაინაცვლა.

წინამდებარე ნაშრომის შესწავლის საგანს ენის წინააღმდეგ გამოთქმული პროტესტის ორიგინალური მატერიალიზაციის ფონზე იმ ახალი, არავერბალური საკომუნიკაციო ფორმების გაანალიზება წარმოადგენს, რომელთაც აბსურდის დრამატურგების მიერ შექმნილი საკომუნიკაციო სისტემა ეფუძნება. ნაშრომში წარმოდგენილია ენის ნგრევისა თუ რეფორმატორული გარდაქმნების ტენდენციები, რომლებიც - სამივე ავტორის შემოქმედებაში – სახელის, დრამატული ენის, სხეულის, სივრცის, დროის დაშლისა თუ სხვა სახის სისტემური მახასიათებლების შეცვლაში გამოვლინდა. მათი ასახვა ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს. ნაშრომი აგრეთვე მიეძღვნება კლასიკური დრამატურგიის ბურჟუაზ მხინეული რეპლიკური დიალოგის ტრანსფორმაციის

ეკოლუციას, როგორც გზას ტრადიციული ვერბალური დიალოგიდან აბსურდის თეატრის ალოგიკურ, შემდეგ კი ნოვატორულ დიალოგამდე. იგი სცილდება რეპლიკურ ჩარჩოებს და გაცილებით ვრცელ საკომუნიკაციო კონტექსტში იწერება. დისერტაციის მიზანია XX საუკუნის დასაწყისის ტენდენციათა განხილვის ფონზე აბსურდის დრამატურების ნოვატორობის ხარისხის წარმოჩენა და იმ სირთულეთა გამოაშკარავება, რომლებიც „სულელებად“, „უთვისტომოებად“ შერაცხული ხელოვანების ფრანგულ სცენაზე გამოჩენას უძღოდა წინ.

## I. 50-იანი წლების დრამატურგები ენის პირისპირ

### *ახსურდის დრამატურგების გამოჩენა ფრანგულ სცენაზე*

50-იანი წლების დამდეგს ფრანგულ თეატრში არსებული ვითარება, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ახალი დრამატურგების გამოსაჩენად ყველაზე არახელსაყრელი იყო. ზოგიერთი ხელოვანის ნოვატორული მცდელობის მიუხედავად, პარიზელი მაყურებელი თეატრს კვლავინდებურად ტრადიციულ ასპექტში განიხილავდა. ლიტერატურული სპექტაკლების მოყვარული პუბლიკა თეატრში სანახაობის “მოსასმენად” დადიოდა. სწორედ ამასვე ითხოვდა «სიტყვიერების მეხოტბე» დრამატურგებისგან.

ამ ფონზე ნებისმიერი წამოწყება ხელოვანებისათვის საკმაოდ სარისკო იყო. ფაქტობრივად არჩევანის გარეშე დარჩენილი დრამატურგები ან მაღალფარდოვანი ტირადებით გაბრუებული მაყურებლის წინაშე დათმობაზე წასულიყვნენ, ან აშკარა კონფრონტაციის გზა უნდა აერჩიათ. ამ უკანასკნელის არჩევის შემთხვევაში უმცირესობაში აღმოჩენილ ხელოვანებს უდავოდ წარუმატებლობა ელოდათ. იმხანად, ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ამგვარი მარგინალებისთვის ყველა კარი ჩარაზული იყო. „საზოგადოებრივი აზრი“ ნორმიდან შეუმჩნეველი გადახვევის შემთხვევაშიც კი ამ ხელოვნებას უარყოფდა.

გახდა საჭირო ზოგიერთი მატერიალური საკითხის მოგვარება. დრამატურგებმა სამოქმედო გეგმა შეიმუშავეს. უპირველეს ყოვლისა, მათ გადაწყვიტეს, ჩამოეყალიბებინათ მცირე ექსპერიმენტალური თეატრები, რომლებსაც მინიმალური სახსრებით უნდა ეარსებათ. მეორე ნაბიჯი მოწოდებით აღსავსე ენთუზიასტი დამდგმელი რეჟისორების მოზიდვა იყო. დაბოლოს, რაღაც არ უნდა დაჯდომოდათ, სიახლისადმი არაკეთილგანწყობილ საზოგადოებაზე გავლენა უნდა მოეხდინათ.

ეს საქმე პირველად ანტუანმა ითავა. 1887 წელს მან ჩამოაყალიბა პირველი ექსპერიმენტალური თეატრი «Théâtre libre», რომელიც თეატრალურ ფერხულში მხოლოდ 1896 წლიდან ჩაება. თვეში ერთხელ დასი კლუბის წევრთათვის წარმოდგენებს მართავდა. ხარჯებს საწევროებით ფარავდნენ. ამ გზით ანტუანის თეატრი ცენზურას გაურბოდა და ისეთი პიესების დადგმა შეეძლო, რომელთა წარმოდგენისგან რიგითი თეატრები თავს იკავებდნენ. ახალი თეატრალური ცხოვრების საწყისი ეტაპი სწორედ ამით აღინიშნა.

ეს მოვლენა თეატრალურ ცხოვრებაში რევოლუციის ტოლფასად იქცა. საბაბად ამ სკანდალური ექსპერიმენტალური თეატრის არსებობის ფაქტიც კი კმაროდა. უამრავმა სიახლემ იჩინა თავი როგორც იდეურ, ისე კომპოზიციურ პლანში. „Théâtre libere“-მა უარყო ტრადიციული დრამატურგიის ძირეული სტრუქტურა, რომელიც კომპოზიციას, გამომსახველობით საშუალებებსა და ყოველივე ყალბს, არანამდვილს ემყარებოდა. კომპოზიციურ პლანში მან უარი თქვა ოპტიმისტურ დასასრულსა და ბოლო მომენტში თანხმობის ჩამოგდების მექანიზმზე. უარყო დეკლამაციები, პომპეზურობა, უაზრო ტირადები...

„Téâtre Libre“-ს ამ სახით დიდხანს არ უარსებია. სულ მალე ის ნატურალიზმში გადაიზარდა და „Théâtre d'Art“-ისა და „Théâtre d'Oeuvre“-ის არსებობას დაუდო დასაბამი. აღნიშნულ თეატრებში პოეტური სულისკვეთება ჭარბობდა, რაც ამ თეატრის რადიკალურ ტენდენციებს სიმბოლიზმში გადაჭრით ემუქრებოდა.

ამ წინააღმდეგობებით აღსავსე პერიოდში ჟარის, აპოლინერის, ვიტრაკისა და არტოს გამოჩენამ ვითარება საგრძნობლად შეცვალა. მათ გამოაფხიზლეს ხელოვნების წრეები და ახალ ტენდენციებს აგრესიულობის ელფერი შესძინეს. პროტესტისთვის შემოქმედებმა შეარჩიეს სპექტაკლ-პროვოკაციის ფორმა, რადგან ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენელთა დაცინვისა და მხილების საუკეთესო საშუალებად სწორედ ეს მიიჩნიეს.

საზოგადოება შოკში პირველად 1896 წელს, ჟარის „მეფე უბუს“ წარმოდგენისას ჩავარდა. დაბნეულმა მაყურებელმა თავი შეურაცხყოფილადაც კი იგრძნო. ჟარიმ მიზანს მიადწია და აღნიშნა კიდევ: „მსურდა, ფარდის აზიდვისთანავე სცენა ქცეულიყო მაყურებლის სარკედ, რომელშიც გაზვიადების, გამწვავების გზით უღირსნი საკუთარ თავს რქებდადგმულ მონსტრებსა და ურჩხულებში ამოიცირობდნენ. ნებისმიერს გააკვირებდა იმ ნაძირალა ორეულის დანახვა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, შერბილებულად გამოხატავდა მის ნამდვილ ბუნებას“. (41, 153)

მსგავსი რეაქციით შეხვდა საზოგადოება 1917 წელს გიომ აპოლინერის „ტირეზიას კერტებს“. ეს მაკომპრომეტირებელი სათაურის მქონე ნაშრომი აურზაურისა და მითქმა-მოთქმის საბაბად იქცა. ავტორი წინასწარმეტყველ ტირეზიას სასაცილო მასხარად წარმოაჩენდა. ამასთანავე, ლოგიკის, დროისა და სივრცის ცნობილი კანონების გვერდის ავლით, იგი უარს ამბობდა ყოველგვარ ტრადიციულ მონაპოვარზე.

მაყურებლის რეაქციამ როგორც ვიტრაჟის პიესის – „ვიქტორი ანუ ბავშვები ძალაუფლების სათავეში“ – წარმოდგენის შემდეგ პიეს მიადწია. პიესაში ცხრა წლის ბიჭუნას საჯაროდ გამოჰქონდა მშობლების სისამაგლე, ძირს უთხრიდა ტრადიციულ ღირებულებებს, კერძოდ, ოჯახსა და ბურჟუაზიულ გემოვნებას ფეხქვეშ თელავდა.

მარგინალთა რიცხვში აღმოჩნდა ვიტრაჟის მეგობარი არტოც, ვისთან ერთადაც ვიტრაჟმა «ალფრედ ჟარის სახელობის თეატრი» დააარსა. 1935 წელს მისი „*Les Cenci*“ ნამდვილი სკანდალის საბაბი გახდა. პიესის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებას მისი რეფორმატორული სულისკვეთება წარმოადგენდა. ინცესტის თემით გამოწვეული შოკის ფონზე ნათლად ჩანდა, თუ როგორ უარყო არტომ წინამორბედთათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური კონსტრუქცია, რეალიზმი და მონოტონური თხრობის მანერა. არტოს ნოვატორული მცდელობა გასცდა წინამორბედთა ფარგლებს და XX საუკუნის უდიდესი პროტესტის დასაწყისად იქცა. არტომ ვერბალური დრამატული ხელოვნების კონცეფციის წინააღმდეგ გაილაშქრა და მას ამჯობინა ტოტალური წარმოდგენა, რომელიც უხვად იყენებდა პანტომიმას, მუსიკას, სიმღერას, ცეკვასა და სასცენო მეტყველებას და ყოველივე ამას დიალოგზე მაღლა აყენებდა. ამრიგად, იგი აკნინებდა დიალოგის მნიშვნელობას მიზანსცენის სასარგებლოდ.

„ჩემი აზრით, სცენა ფიზიკური, კონკრეტული ადგილია, რომელიც შევსებასა და საკუთარი ენით ამეტყველებას მოითხოვს. ეს კონკრეტული, გრძნობებისთვის განკუთვნილი და სიტყვისგან თავისუფალი ენა, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობათა მოთხოვნას უნდა აკმაყოფილებდეს“. (4, 53-54)

ტენდენციურ პლანში უდიდესი სიახლოვის მიუხედავად, აბსურდის დრამატურგები აღნიშნულ ხელოვნებას წინამორბედებად არ მიიჩნევენ. არტოსთან მეგობრობდნენ ადამოვი და იონესკო, მაგრამ მისი გავლენა უარყვეს. სამაგიეროდ, მას გვერდი ვერ აუარეს ბარომ და როგორც ბლენმა – გამომსახველობით პლანში. მოკლედ, აშკარა სიახლოვის მიუხედავად, არტოს გავლენა აბსურდის დრამატურგებზე ძალიან ზედაპირულ ხასიათს ატარებდა და, თამამად შეიძლება ითქვას, მხოლოდ იდეური ასპექტით შემოიფარგლებოდა. თუმცა მან საუკუნის თეატრალური ცხოვრების გამოღვიძებას მართლაც შეუწყო ხელი.

მცდელობათა მრავალფეროვნებით გამორჩეული XX საუკუნის პარიზული სცენა დაემსგავსა ექსპერიმენტების ადგილს, რომელიც სხვადასხვა «მსახიობს» ეთმობოდა: ლიტერატურული ტენდენციების მქონე კლოდელის, ჟიროდუს,

მონტერლანის თეატრი, სარტრის, კამიუს ფილოსოფიური თეატრები, ავაგარდული და მრავალფეროვანი ძიებებით გამორჩეული ჟენეს, ოდიბერტის, ტარდიეს თეატრები. ამ ხელოვანთა რიცხვს „ყოველივეს ნგრევის“ ლოზუნგით მოსული იონესკო, ბეკეტი და ადამოვი აბსურდის თეატრით შეუერთდნენ.

პარიზულ სცენაზე რეფორმატორი დრამატურგების ერთი შეხედვით მოულოდნელად გამოჩენას სინამდვილეში წინ დიდი ხნის ფიქრი და შრომა უძღოდა. ნოვატორული ტენდენციების დასამკვიდრებლად მათ არაერთ ფლანგზე უწევდათ ბრძოლა. ბრძოლის ერთ-ერთ უმთავრეს ქვაკუთხედად ბრეხტის იდეოლოგიაში ჩაძირული თეატრალური სამყაროს გამოფხიზლება იქცა.

1949 წელს ბრეხტისა და მისი მეუღლის მიერ დაარსებულმა «ბერლინერ ანსამბლმა» პარიზში წარმოადგინეს *«Mere Courage»* და «კავკასიური ცარცის წრე», რასაც სერიოზული გამოხმაურება მოჰყვა. 1956 წელს ბრეხტი გარდაიცვალა, მაგრამ მისი მომწესხველი გავლენა იმდენად დიდი იყო, რომ მისით მთელი «მემარცხენე» ინტელექტუალები მოიხიბლნენ, მათ შორის როლან ბარტი და ბერნარ დორი, რომლებთანაც იონესკოს უთანხმოებაც კი მოუვიდა. დრამატურგი ყველა შესაძლო ხერხით აღნიშნული გავლენის წინააღმდეგ ბრძოლას ეწეოდა ხან *NRF*-ის, ხანაც «შენიშვნებისა და კონტრ-შენიშვნების» ფურცლებიდან.

კრიტიკის თვალში მოწინააღმდეგეთა ორი ფრთა გამოიკვეთა. ერთ მხარეს სიტყვის სიტყვითვე უარყოფელი, სოციო-პოლიტიკურ ტრიბუნად ქცეული ბრეხტისეული შთაგონების თეატრი იყო, მეორე მხარეს კი – ამავე სიტყვის უზენაესობისა და ყოვლისშემძლეობის უარყოფელი, ადამიანის მდგომარეობაზე ჩაფიქრებული აბსურდის თეატრი.

რადიკალური სიახლის შემთავაზებელი დრამატურგები კონსერვატორმა თუ უბრალოდ გულღვარძლიანმა კრიტიკოსებმა კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარეს. ჟან-ჟაკ ვოტიემ ისინი პირდაპირ ანათემას გადასცა. ახალი თეატრი არსებულ ზნე-ჩვეულებებს ცვლიდა, მიწასთან ასწორებდა საყოველთაოდ ცნობილ ღირებულებებს. კრიტიკოსები დრამატურგიის ნგრევის, დეკადანსის შესახებ ალაპარაკდნენ.

მსგავს ვითარებაში ახალ დრამატურგებს დამცველებიც გამოუჩნდნენ. კრიტიკოსების სხვა რომელიმე ფრთის ნაცვლად მათ დამდგმელი რეჟისორები გამოექომაგნენ. მათ შორის აღმოჩნდნენ იმხანად სახელგანთქმული ჟან ვილარი, ისევე როგორც საზოგადოების მხრიდან თითქმის საერთოდ უცნობი როჟე ბლენი, ჟან-მარი სარო და ჟაკ მოკლერი. მათ ახალბედა დრამატურგების

„გაუგებარი“ პიესების დადგმა ითავეს. დამცველთა რიცხვს სხვა ცნობილი ხელოვანებიც შეუერთდნენ. ანდრე ბრეტონმა და კენომ „მელოტი მომღერალი ქალის“ წინაშე აღფრთოვანება ვერ დამალეს. სუპერვილმა „სკამებს“ შეასხა სოტბა, ანუ „მოვალეობის მსხვერდს“ გამოესარჩლა. მორის ნადო და ჟორჟ ბატაი თავგამოდებით იცავდნენ „გოდოს მოლოდინს“. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გამოჩენილ ხელოვანთა მხარდაჭერამ აბსურდის დრამატურებს ერთგვარი რეკლამის სამსახური გაუწია და ის პოლემიკური ატმოსფერო შექმნა, რასაც ლიტერატურულ წრეებში გამოცოცხლება მოჰყვა.

„პროპაგანდის“ შედეგად ახალგაზრდა ავტორებით საზღვარგარეთაც დაინტერესდნენ. 1951 წელს ადამოვი ერლანგერის ფესტივალზე მიიწვიეს, 1952 წელს – შტუტგარტის რადიოგადაცემაშიც მიიპატიჟეს. თუმცა, პოპულარობის მოპოვებასი გადამწყვეტი როლი 1953 წელს ბეკეტის მიერ შექმნილმა „გოდოს მოლოდინმა“ შეასრულა.

1948 წლის ოქტობრიდან 1949 წლის იანვრამდე შექმნილი პიესა, დრამატურგის თქმით, მისთვის რომანული ჟანრიდან დროებითი გადახვევის საშუალება ყოფილა. 1952 წელს „Edition de Minuit“-ში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებს კრიტიკა ავი თვალთ შეხვდა. რადიკალური სიახლით გამორჩეული, ყოვლად უინტრიგო და თეატრალურ პირობითობათა უარყოფელი პიესის დადგმაზე არაერთი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა განაცხადა უარი. იმ დროს ვერავინ წარმოიდგენდა, თუ რა წარმატება მოჰყვებოდა მას პარიზში – მომდევნო წლის 5 იანვარს. ბაბილონის თეატრში როჟე ბლენის მიერ დადგმულმა სპაქტაკლმა კი სრული რეკორდი მოხსნა. სამი წლის განმავლობაში ის საფრანგეთში ხუთასჯერ დაიდგა. აღარაფერს ვიტყვით როჟე ბლენის დასის მიერ ევროპული მასშტაბით განხორციელებულ ტურნეზე. შეიძლება ითქვას, რომ 1953 წელს შემობრუნდა აბსურდის თეატრის ბედი და მომავალი განვითარებისკენაც გაეხსნა გზა.

ყველაფერი ასე მარტივად არ დამთავრებულა. ხელოვანთა მხარდაჭერით გაცხარებული კრიტიკოსები კიდევ უფრო ადავლავდნენ. თუმცა აბსურდის თეატრის გარშემო შექმნილი დადებითი თუ უარყოფითი რეზონანსის მქონე უამრავი სტატია თუ კრიტიკული ნაშრომი მის განვითარებას გარდაუვალს ხდიდა.



## სახელწოდების ძიებაში

კრიტიკოსთა ყურადღება მიიპყრო თეატრის მესვეურთა მიერ შერჩეულმა სახელწოდებამ. ტრადიციული ტენდენციების ფეხქვეშ გამოთვლამა, ანათემას გადაცემულმა დრამატურებმა საკუთარ წამოწეებას „დაცინვის თეატრი“ უწოდეს. „საზოგადოების ისედაც აბუჩად ამგდები“ თეატრის სათაურიც შეურაცხმყოფელად მიიჩნიეს და რეაქციამაც არ დააყოვნა.

აბსურდის თეატრის ცნობილი მკვლევარი და კრიტიკოსი ემანუელ ჟაკარი ნაშრომში – «Théâtre de Dérision» (დაცინვის თეატრი) – ნოვატორი ავტორების ირონიით აღსავსე გამბედაობას ერთგვარად ამართლებს და გარკვეულწილად ეთანხმება კიდევ:

«ფრანგული ენის განმარტებით ლექსიკონში სიტყვას „დაცინვა“ (*dérision*) შემდეგი სემანტიკური ველი მოეპოვება: *ირონია, ზიზღი, განქიქება, სარკაზმი*. რაც, დამეთანხმებით, ნეგატიურ ნიუანსს ატარებს. [...] ყველაფრიდან გამოსჭვიოდა მათ მიერ წარმოდგენილი „რეალობის“ დამცინავი ხასიათი: ხეიბრების, ნახევარკაცების გაუსაძლისი ყოფის ამსახველ პიესას „ო, მშვენიერო დღეებო“ ერქვა; გაურკვეველი წარმომავლობის მქონე გოდოს მოლოდინით მსახიობებთან ერთად დაღლილი მაყურებელი მის მოსვლას ვერა და ვერ ეღირსა...» (38, 33)

იონესკომ ხომ სულ მთლად შოკში ჩააგდო ისედაც გზააბნეული მაყურებელი: „მელოტი მომდერალი ქალის“ სანახავად მოსულ საზოგადოებას წარმოდგენის ბოლომდე მოუხდა სათაურში ნახსენები პერსონაჟის ლოდინი. დაძაბულობით დაღლილებსა და ცოტა არ იყოს გაღიზიანებულებსაც დასასრულს ქალბატონი სმიტის პირით დრამატურგმა განუცხადა:

« – კი მაგრამ, მელოტი მომდერალი ქალი!»

და ქალბატონმა სმიტმა პასუხი არ დააყოვნა:

«ის, როგორც ყოველთვის, ერთსა და იმავე ვარცხნილობას იკეთებს!».

(99, 51)

პროვოკაციაზე ერთხელ უკვე წასული ექსპერიმენტატორი იონესკო მსგავს ნაბიჯს მეორედაც არ მოერიდა და «სკამების» სანახავად მოსულ საზოგადოებას კულისებში გაუღებულ მაპროვოცირებელ ხმებზე რეაგირებით კისერი მოუგრიხა, თუმცა კვლავ იმედგაცრუებული დატოვა.

მაყურებლის მასხრად აგდების შესახებ დრამატურგებს არაერთი ახსნა-განმარტების მიცემა მოუწიათ. იონესკო წერდა: „ვამბობ, რომ ჩემი თეატრი დაცინვის თეატრია. სასაცილოდ მაყურებელი კი არა, ადამიანი მესახება“. (91, 190).

„თემებსა და მიდგომებში“ ამ საკითხს ბეკეტიც შეეხო. ღმერთსა და ადამიანში რწმენადაკარგული სამყაროს ბინადარი ბეკეტი გამჭირდავი სიცილის გზით საკუთარი ყოფის ირონიულ ხედვამდე მიდის და არსებობა ერთდროულად კომიკურად და ტრაგიკულად ესახება.

„თითოეული ჩვენგანის ცხოვრება ერთი შეხედვით ნამდვილი ტრაგედიაა. შაკმარისია, დეტალურად ჩაუდრმაგდეთ, ის უმაღვე კომედიად გადაიქცევა“. (60, 407)

სწორედ ეს თეზისი გაითავისა თავის დროზე შოპენჰაუერით აღფრთოვებულმა ბეკეტმა.

„გაბელო განსხვავებულად ფიქრი“ – ასეთი იყო „Il Giornale“-ში იონესკოს მიერ გამოქვეყნებული სტატიის სათაური. სწორედ განსხვავებულად ფიქრის ფაქტი იქცა გესლიან კრიტიკოსთა ადავდავების უმთავრეს საბაბად. სხვაგვარად მოაზროვნე ხელოვანებს გაბრიელ მარსელმა „სამშობლოდან გადახვეწილი უთვისტომოები“ უწოდა – ეროვნულობის გრძნობას მოკლებული, მრავალენოვანი გადამთიელები. მარსელის აღშფოთება არაერთგზის გადმონთხა ფრანგული თუ უცხოური პრესის ფურცლებზე. 1958 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში სახელწოდებით – «თეატრის კრიზისი და ჰუმანიზმის ჩასვენება» კრიტიკოსი წერდა: „საშინლად შემაშფოთა ჟურნალიდან ამოკითხულმა ინფორმაციამ ვენეციის ფესტივალზე არტურ ადამოვის „პაოლო პაოლის“, ეჟენ იონესკოს „სკამებისა“ და სამუელ ბეკეტის „თამაშის დასასრულის“ წარმოდგენის შესახებ. ეს ფაქტი ჩემს თვალში ნამდვილი პროვოკაცია იყო“. (45, 21-25)

1853 წელს, „გოდოს მოლოდინის“ ნახვის შემდეგ, ლიუკ ესტანგმა განაცხადა: ასეთი კონფრონტაციული ხასიათის „გაუგებრობათა ნაზავი“ „ანტითეატრის“ სახელს იმსახურებსო, რაც, მისი აზრით, ხაზს უსვამდა ტრადიციული დრამატურგიისგან მისი რადიკალურად განდგომის ფაქტს.

მოგვიანებით, 1959 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში გამოქვეყნდა სტატია სახელწოდებით „The Metaphysical Farce: Beckett and Yonesco“, რომლის სათაურშივე გამოიკვეთა ახალი თეატრის ორი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი: სამყაროს მეტაფიზიკური ხედვა და ის სარკასტული კალაპოტი,

რომელშიც ეს თემა ვითარდებოდა. ეს იყო არნახული სიმძაფრით წარმოჩენილი ფარსი.

1959 წელს ნიუ-იორკში გამოქვეყნებულ მარტინ ესლენის სტატიას – „The Theatre of the Absurd“ ადამოვი, იონესკო და ბეკეტი აღშფოთებით შეხვდნენ. სათაურში ნახსენებმა აბსურდის ცნებამ, მათ უმაღლ მოაგონა სარტრი და კამიუ, რომელთა ხედვას სამყაროს აბსურდულობის შესახებ ისინი არანაირად არ ეთანხმებოდნენ. ამის თაობაზე ადამოვიმ განაცხადა კიდევ: „სახელწოდება აბსურდის თეატრი მაღიზიანებს, ცხოვრება აბსურდული კი არ არის, არამედ რთული, მხოლოდ და მხოლოდ ძალიან რთული“. (78, 111)

დრამატურგების მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულების მიუხედავად, კრიტიკოსთა უმრავლესობამ ტერმინი მათი ტენდენციების საუკეთესო გამომხატველად მიიჩნია. გარშემო ყველა „აბსურდის თეატრის“ თაობაზე ალაპარაკდა და ტერმინიც დამკვიდრდა. როგორც ჩანს, მოგვიანებით სახელწოდებას იონესკო და ბეკეტი აღარ შეწინააღმდეგებიან. კრიტიკოსთა მიერ აღიარებულმა „მეტაფიზიკოსებმა“ უკუგდების ნაცვლად მას ზოგადსაკაცობრიო ახსნა მოუძებნეს.

„აბსურდი, – წერს ეჟენ იონესკო, – ისაა, რასაც არა აქვს მიზანი... რელიგიურ, მეტაფიზიკურ ფესვებს მოწყვეტილი ადამიანი დაკარგულია. მისი ყველა მოქმედება უაზრო, აბსურდული და უსარგებლო ხდება“. (91, 293)

1962 წელს კალიფორნიაში ლეონარდო პრონკომ გამოაქვეყნა ნაშრომი „Avan-Garde: The Experimental Theater in France“. სათაურში ნახსენები „ავანგარდი“ იონესკომ და ბეკეტმა მათი ხელოვნების სათანადო გამომხატველად მიიჩნიეს და „დაცინვის თეატრის“ კვალდაკვალ მასაც იყენებდნენ. ახალი მიგნების მიუხედავად, პირველთან შედარებით ეს უკანასკნელი უფრო მოსწონდათ, რადგან ყველაზე უკეთ გამოხატავდა მათი თეატრის ხასიათს, თანაც ხაზს უსვამდა სარტრისა და კამიუს აბსურდის კონცეფციასთან არსებულ განსხვავებას.

## საპროტესტო ტალღა

სახელწოდების შერჩევითა და, ზოგადად, თავის მართლებით დადლილი „პროვოკატორი“ დრამატურგები, კამათის ნაცვლად, ორიგინალური ხედვის წარმოსახენად ახალი საშუალებების ძებნას შეუდგნენ. მათ სათქმელის გადმოცემა სტერეოტიპებისგან თავისუფალი ნოვატორული ფორმით არჩიეს. ამის განსახორციელებლად კი საკმაოდ რადიკალური ხერხები გამოიყენეს. დრამატურგების ლოზუნგად პირველ ეტაპზე აღფრედ ჟარის ცნობილი ფორმულა იქცა: „საჭიროა ნანგრევების ნაცარტუტად ქცევა!“ ამას მხარს უბამდა არტოს მოსაზრება – „ყველანაირი მწერლობა უხამსობაა!“ და ჟაკ ვაშეს ნიჰილისტური ლოზუნგი – „გეპულს ხელოვნებაცა და ხელოვანებიც!“

აბსურდის თეატრსა და, ზოგადად, ამ პერიოდის ხელოვნებას მართლაც გასდევს ნიჰილიზმის კვალი, თუმცა ის ანტიკულტურად მაინც არ უნდა მივიჩნიოთ. ახალი თეატრი უარყოფს კლასიციზმს, მის წესებს, ლიტერატურულ და სოციალურ კანონებს, გავლენიან პირთა პატივისცემაზე აგებულ პრინციპებს. ტრადიციული თეატრისგან განსხვავებით, ის იდეალურ ფორმებს პოულობს თანამედროვეობაში – თუნდაც ჩანასახის სახით. იონესკოსთვის ეს ჟარია, ბეკეტისთვის – ჯოსის და ვიტრაკი, ადამოვისთვის – სტრინდბერგი. ზოგ რამეს ისინი მუსიკასა და მხატვრობასაც ესესხებიან.

უნდა აღინიშნოს, რომ აბსურდის დრამატურგებს უკლებლივ ყველა გამომსახველობითი ხერხი არ გამოუგონიათ. მათ ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში არსებული და ამ დროისათვის მომწიფებული პროტესტის ელემენტების სისტემატიზაცია მოახდინეს, ნოვატორულ ჭრილში წარმოაჩინეს ზოგიერთი უკვე არსებული ხერხი. სწორედ ამ პროტესტის ნოვატორული გზით წარმოჩენაა მათი ორიგინალურობა.

ნგრევის ლოზუნგით მოსულ დრამატურგებს ჟარის მიერ ნახსენები „ნანგრევები“ არ დახვედრიათ. თეატრალური სცენა კვლავინდებურად კლასიციზტური მაღალფარდოვნების მორევში იყო ჩაძირული. ამიტომაც ახლის შენებამდე ჯერ ძველის გადალაგება გახდა საჭირო. დრამატურგებმაც არ დააყოვნეს და აღნიშნული დაშლის პროცესი უარყოფით დაიწყეს.

ტრადიციული თეატრისადმი პროტესტის გრძნობის მიუხედავად, აღნიშნულ უარყოფას აბსოლუტური ხასიათი არ ჰქონდა. აბსურდის დრამატურგებმა ხელოვნებისთვის უცხო ტენდენციებსა და საშუალებებზე განაცხადეს უარი. ბრეხტის იდეოლოგიური გავლენის წინააღმდეგ მებრძოლი

იონესკო თეატრალური სცენის იდეოლოგიურ აკვნად გადაქცევის წინააღმდეგ გამოვიდა. მან ნებისმიერი იდეოლოგია მიკერძოებულად და სახიფათოდ მიიჩნია. ბრეხტის კვალდაკვალ, რომელმაც თეატრი პოლიტიკურ ტრიბუნად აქცია, ახალმა დრამატურგებმა „შეაჩვენეს“ სარტრის პოლიტიკური და რეალისტური მელოდრამა, ბულვარული ჟანრის პიესები, კლოდელის რელიგიური დრამა, სიტყვის მეხოტბე ჟიროდუს ოპტიმისტური პიესები. მათთვის მიუღებელი იყო ყველა იმ დრამატურგის შემოქმედება, რომლებმაც თეატრი, კლასიციზმისა და მარქსისტული სახალხო თეატრის მიმდევართა მსგავსად, აღმზრდელობითი თუ იდეოლოგიური ფუნქციის მქონე დაწესებულებად აქციეს. აბსურდის დრამატურგებმა, კუბისტი და სიურეალისტი მხატვრების მსგავსად, არსებული რეალობის გადაწყობა და სხვა კუთხით წარმოიჩინა გადაწყვიტეს. მათ უარყვეს ის, რაც, მათი აზრით, სიყალბის სათავეს წარმოადგენდა. ეს უარყოფა იდეოლოგიური ბრძოლის პარალელურად სცენაზე გადმოიტანეს და მაყურებელს „ენით აღუწერელი“ სანახაობა შესთავაზეს.

აბსურდის თეატრის დრამატურგები საკუთარ მცდელობებს არ განმარტავდნენ. მაყურებლისთვის გაუგებარი სანახაობის თუნდაც სიტყვიერი მინიშნების დონეზე გამარტივების მაგივრად, პირიქით, უფრო მეტად ნიღბავდნენ სათქმელს. «გოდოს მოლოდინის» არნახული წარმატების შემდეგ ბეკეტი თავსაც კი იდანაშაულებდა, რომ ძალიან ახლოს მიუშვა მაყურებელი და პიესის გართულება დაისახა მიზნად. ახალი დრამატურგების რადიკალიზმით აღსავეს მაყურებელთან გაუცხოების მცდელობა ხშირად შეურაცხყოფამდეც კი მიდიოდა. „მელოტი მომდერალი ქალის“ მოლოდინით „გაცურებულ“ მაყურებელს იონესკო შემდეგი შეძახილით მიმართავდა: «არამზადებო, ტყავს გაგაძრობო».

აბსურდის თეატრში ტრადიციული სანახაობის წინააღმდეგ გამძაფრებული პროტესტის გრძნობა ხშირად «ერნანის ბრძოლის» ველს წააგავდა. ჯამებითა და ტაშტებით მოკიჟინე მაყურებლის მსგავსად «აბსურდული წარმოდგენის» დასრულებისთანავე დარბაზში ერთი-ორ მაყურებელს აუცილებლად უნდა ესტვინა, ემდერა, ნებისმიერი ფორმით გამოეთქვა პროტესტი. ამ პროცესში მთელი დარბაზი ერთვებოდა. აურზაურს სცენაზე დირექტორის ან რომელიმე ჟანდარმის გამოჩენა მოჰყვებოდა. ბოლოს შეიძლება სროლაც ატეხილიყო და მაყურებლისთვის დარბაზის დაცლა მოეთხოვათ.

აღბათ, არაფერია გასაკვირი, რომ ტრადიციული ხელოვნების მიმართ ამგვარი პროტესტის გრძნობით გამსჭვალულმა დრამატურგებმა, უპირველეს ყოვლისა, რეალიზმ-ნატურალიზმი უარყვეს და მის წინააღმდეგ გაილაშქრეს.

აღნიშნული მიმართულება ყოველდღიურ ბანალურობაზე აკეთებდა აქცენტს და ხელოვნებაში მის ზედმიწევნით გადმოტანას ცდილობდა. ახალმა დრამატურგებმა კი შემოქმედის მისიად რეალობის სიდრმისეულად ამოკითხვა, გარდაქმნა და მაყურებლისთვის ნამდვილი სახით წარმოჩენა მიიჩნიეს.

აბსურდის თეატრის მესვეურებს გულს ურევდა ბანალურობა, სამყაროს მეცნიერული თუ ფოტოგრაფიული ხედვა. აღსანიშნავია, რომ იონესკო, ბეკეტი და ადამოვი, რადიკალიზმის მიუხედავად, ფრანგულ ლიტერატურაში რეალიზმის პირველი უარმყოფელები არ ყოფილან. მათ გამოჩენამდე რეალიზმი «სხვასაც ურევდა გულს». ხელოვნებიდან ბანალური რეალისტური ასახვის აღმოფხვრას, ერთი საუკუნით ადრე, ხელოვანთა გარკვეული ჯგუფები შეეცადნენ. თვით ფლობერიც კი აბსტრაქტულ, სუფთა ხელოვნებაზე ოცნებობდა: «არაფრის შესახებ დაწერილ წიგნზე», რომელშიც მატერიალური არ იარსებებდა. 1859 წელს აღშფოთებული ბოდლერი აცხადებდა: «უაზროდ და მოსაწყენად მეჩვენება იმის ასახვა, რაც უკვე არსებობს, რადგან არსებულიდან არაფერი მაკმაყოფილებს. ბუნება უშნოა და მე ამ პოზიტიურ უხამსობას ჩემი ფანტაზიის მონსტრებს ვამჯობინებ». (51, 3)

ნატურალისტური ხედვის გარკვეულწილად გამზიარებელი მოპასანიც რომან „პიერი და ჟანში“ წერდა: „რეალისტი, თუკი ის ხელოვანია, ცხოვრების ზუსტი სურათის ასახვის ნაცვლად, რეალიზმის უფრო სრული, ყოვლისმომცველი და დამაჯერებელი ხედვის შემოთავაზებას შეეცდება“.

ზემოსხენებულ ავტორთა სია შესაძლოა კლოდელის, პრუსტის, ჟიდისა და ვალერის სახელებითაც შეივსოს, რომელთაც რეალიზმი ფუჭ წამოწყებად მიაჩნდათ. პოეტების, ნათელმხილველების, მისტიკოსების საყოფელად ქცეულ სიმბოლიზმთან ისინი მეტ სიახლოვეს პოულობდნენ.

აქ მათ „ფოტოგალერიის“ შექმნას არავინ აიძულებდა. სიმბოლისტური სახელოსნოს საქმიანობა ენიგმატური სიმბოლოების, ანალოგიებისა და იეროგლიფების გაშიფვრას უკავშირდებოდა.

მათ მსგავსად, რეალიზმს თავს არიდებდნენ სიურეალისტებიც. არტოსა და ვიტრაკის ნაშრომებიც ფოტოგრაფიული ხედვის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ვერც ბრეტონიც მაღავედა აღშფოთებას: „რეალისტური მიდგომა [...] შიშის ზარს მცემს, რადგან სიმდარის, სიძულვილისა და თვითკმაყოფილებისაგან შედგება. სწორედ რეალიზმი ბადებს დღეს ამ სასაცილო წიგნებს, შეურაცხყოფელ პიესებს“. (15, 14)

ამ შეხედულებათა გამზიარებელი აბსურდის თეატრიც გამოკვეთილი ანტირეალიზმის გზას დაადგა. დრამატურგებმა რეალობის მიბაძვა საერთოდ გამორიცხეს და დამაჯერებელი, ხშირად უხეში ტონით სხვა, მათ მიერ განცდილ რეალობაზე ალაპარაკდნენ. ყოველივე ამის გადმოცემა კი ენის საშუალებებით პარაქტიკულად შეუძლებლად მიიჩნიეს. უხილავი რეალობის გამოსახატავად ხშირად სიზმრები, მისტიფიკაციები და პოეზიაც აღარ კმაროდა. რომ არაფერი ვთქვათ სიტყვაზე, რომელიც ამ განცდის გადმოცემის ხელშეწყობის ნაცვლად მათ გადაულახავ ბარიერად ევლინებოდა. აბსურდის დრამატურგებმა უარყვეს ის, რაც ზედაპირული ხასიათით გამოირჩეოდა, რაც, ტრადიციული ზომა-წონის მიუხედავად, ვერანაირად ვერ წვდებოდა ადამიანის სულის სიღრმეებს. ამ სახის ლიტერატურა მათ აღწერითი სახის ლიტერატურად მიიჩნიეს და რეალიზმივით ზურგი აქციეს.

„შევეცადოთ, სულ სხვა რამ შევქმნათ: გამოვიგონოთ უნიკალური, უპრეცედენტო მოვლენა, რომელსაც მეორესთან არავითარი მსგავსება ან კავშირი არ ექნება; შევქმნათ უნიკალური, ყველგან გამორჩეულ სამყარო“. (91, 294-295)

რადიკალური დრამატურგების ნოვატორული სამყარო ტრადიციულ საშუალებებსა და დამოკიდებულებებს ადგილს არ უტოვებდა. მათ, რეალიზმის კვალდაკვალ, ფსიქოლოგიზმი და მიზეზ-შედეგობრიობა უარყვეს. ანტიფსიქოლოგიზმის ტენდენციამ, რომელმაც ჯერ რომანში იჩინა თავი, მალე თეატრალურ სფეროშიც გადაინაცვლა. აბსურდის დრამატურგებთან შეხედულებებით ახლოს მდგარმა რობ გრიემ ტრადიციული ფსიქოლოგიის „წმინდათაწმინდა“ წესები უარყო, რომლის თანახმად, ხელოვანი ნაწარმოების კონცეფციის ჩამოყალიბებამდე იძლეოდა პერსონაჟის მზა და დეტალურად გათვლილ პორტრეტს.

თეატრში რეაქციამ მოგვიანებით იჩინა თავი, თუმცა საკუთარი რადიკალიზმით რომანისას გადააჭარბა. ახალი დრამატურგების გამოჩენამდე, ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა, ხელოვანები კვლავ განაგრძობდნენ ხასიათებისა და ინტრიგის ფსიქოლოგიური განვითარების შესწავლას. ფსიქოლოგიზმის ბორკილების მსხვრევისთვის გაწეული ძალისხმევა ეგზისტენციალიზმსაც არ უნდა დავუკარგოთ. მიმდინარეობა, რომლისთვისაც არ არსებობდა უცვლელი ადამიანური ბუნების კონცეფცია, დრამატურგიაში ერთგვარი სიახლის შემომტანი აღმოჩნდა. ეგზისტენციალიზმი უნივერსალურად მხოლოდ სიტუაციას აღიქვამდა.

მართალია, სარტრმა ფსიქოლოგიზმში რწმენა დაკარგა, მაგრამ მისდამი შინაგანი ზიზღით არ გამსჭვალულა, რაც აბსურდის დრამატურებს დაემართათ. ადამოვი წერდა: „თავი მომაბეზრა ე.წ. ფსიქოლოგიურმა პიესებმა, რითაც ყველა თეატრის სცენებია გადაჭედელი. მე ამის წინააღმდეგ ვაცხადებ პროტესტს“. (81, 9)

დრამატურგიაში ფსიქოლოგია არც ერთ ნაწარმოებს საფუძვლად არ უნდა დასდებოდა, მეტიც, მას მინიმალური დოზითაც არ უნდა ეარსება. პიესის ემოციური მხარე კომპოზიციას დაეკისრა. სწორედ ეს უკანასკნელი ჩაენაცვლა ტრადიციული ფსიქოლოგიზმის გამომსახველობით საშუალებებს. ამ ვითარებას იონესკომ საუკეთესო ახსნა მოუძებნა: „არავითარი ინტრიგა, მაშასადამე, არავითარი არქიტექტონიკა, არავითარი გამოცანები, მხოლოდ მცირეოდენი უცნობი ფაქტები. არავითარი ხასიათები, მარტო თვითმყოფადობისაგან განძარცვული პერსონაჟები; უბრალოდ გაგრძელება, მიზეზ-შედეგობრიობის გარეშე დარჩენილი უცაბელი კავშირები“. (91, 222)

ამრიგად, ფსიქოლოგიზმის კვალდაკვალ აბსურდის თეატრში მიზეზ-შედეგობრიობაც ავტომატურად გამოირიცხა. ამიერიდან რაღაცის გათვლა პრაქტიკულად შეუძლებელი გახდა. არც ერთი მომდევნო მოქმედება წინა მოქმედებიდან არ გამომდინარეობდა, მეტიც, ხშირად ისინი აზრობრივ კავშირშიც კი არ იყვნენ ერთმანეთთან. ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობის გამორიცხვამ ნაწარმოების სტრუქტურა საფუძვლიანად შეცვალა, თვით პერსონაჟის კონცეფციაშიც შეიტანა ცვლილება: პერსონაჟის არაპროგნოზირებადი მოქმედების ფონზე მისი გარეგნობაც ბუნდოვანების შარავანდელით შეიმოსა. მიზეზ-შედეგობრიობის კავშირების რღვევამ სერიოზული დარტყმა მიაყენა არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპს. ენათმეცნიერული ლოგიკაც, რომელიც ერთი სეგმენტის შინაარსს მეორედან გამომდინარედ მიიჩნევდა, სრულ აბსურდად იქცა. თეორიულმა უარყოფამ პრაქტიკაში გადაინაცვლა და პიესის გამომსახველობით ელემენტებსა და დიალოგის სტრუქტურულ პლანში პოვა ასახვა. აბსურდის თეატრის დიალოგი დაკომპლექტდა გაუგებარი რეპლიკებით, რომელთაც ერთმანეთთან ასოციაციურ დონეზეც კი არ ჰქონდათ კავშირი. აბსურდული რეპლიკების გარდა ერთი მონოლოგის შიგნითაც კი არალოგიკურთან ერთად ურთიერთსაწინააღმდეგო ფრაზებმა იჩინეს თავი. მიზეზ-შედეგობრიობის უარყოფამ წინააღმდეგობრიობის ფენომენი წარმოშვა. ფროიდისტული თეორიის ფონზე, რომლის თანახმად ნებისმიერი ქმედება ერთდროულად იუმორითა და ზიზღით შეიძლებოდა



გამსჭვალულიყო, არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპი აბსოლუტურ უაზრობად მოჩანდა. ერთი კონკრეტული შედეგი ერთი მიზეზიდან გამომდინარეობდა და მათ შორის აზრობრივ დონეზე რაიმე წინააღმდეგობრიობა დაუშვებელი იყო. ამ ვითარებამ კონფლიქტის ცნება გააფართოვა. როგორც ზოგადად თეატრი, აბსურდის დრამატურგიაც კონფლიქტის ცნებას დაეფუძნა, იმ განსხვავებით, რომ ეს კონფლიქტი აუცილებლად პიროვნებებს შორის კი არ წამოიჭრებოდა, არამედ ერთი პიროვნების შიგნით იდეალსა და რეალობას უპირისპირებდა ერთმანეთს. ამ მოსაზრებას აბსურდის დრამატურგებმა ხორცი შეასხეს და მატერიალური არსებობის შესაძლებლობა მისცეს. თეატრში ყველაფერი შეიცვალა. აბსოლუტური და უცვლელი მიზეზების შესახებ დოქტრინა ტრადიციულ ფილოსოფიაში ჩარჩა.

აღნიშნული ტენდენციები ახალ პიესებში ტრადიციული კომპოზიციის უარყოფამდე მივიდა. დასაწყისზე, კულმინაციასა და დასკვნაზე აგებული ლოგიკური სტრუქტურა აქ ვერანაირად ვეღარ იარსებებდა, რაც ავტომატურად გამორიცხავდა ინტრიგის არათუ ფსიქოლოგიურ, არამედ საერთოდ განვითარებას. ალოგიკურმა კავშირებმა კომპოზიციასთან ერთად პიესაში შინაარსის არსებობა გამორიცხეს. უშინაარსობამ მოქმედება მინიმუმამდე დაიყვანა. პიესებში ხშირად წარმოდგენილი იყო ერთადერთი მოქმედება, რომელიც არა მხოლოდ ერთ, არამედ ყველა პიესაში მრავალჯერ მეორდებოდა. ფსიქოლოგიზმისა და ლოგიკური მიზეზ-შედეგობრიობის უარყოფამ აბსურდის თეატრის დიალოგი სტრუქტურულ გამარტივებამდე მიიყვანა. თუმცა კომპოზიციურ პლანში აღნიშნული გამარტივება სინამდვილეში პიესას ყველა სხვა დონეზე ართულებდა. ლოგიკის გამორიცხვით თეატრი პროგნოზირებადი ხელოვნებიდან შესაძლებლობათა ხელოვნებად იქცა. ბეკეტზე, იონესკოსა და ადამოვზე საუბრისას ჯოისმა ამ ვითარებას საუკეთესო ახსნა მოუძებნა: „ინტრიგის უარყოფის მიღმა იმ ფაქტის აღიარებას აქვს ადგილი, რომ სამყარო შესაძლებლობათა ერთობლიობაა, რაც მხატვრულმა ნაწარმოებმა მხედველობაში უნდა მიიღოს“. (47, 52)

ძირითადი პრინციპების უკუგდებას სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, პრინციპების უარყოფაც მოჰყვა. უარყოფათა ლოგიკური ჯაჭვის გაგრძელებამ ტრადიციული თეატრისთვის ჩვეული მრავალი სხვა კომპონენტიც ჩაითრია. „ამპუტირებულ“ დიალოგში გამოირიცხა აპარტე. იქ, სადაც პერსონაჟების ერთმანეთისადმი მიმართულმა რეპლიკებმა დაკარგეს აზრი, მაყურებლისადმი მიმართვას გაღიზიანების გარდა სხვა არაფერი მოჰყვებოდა. საკუთარ თავთან

მოსაუბრე პერსონაჟების მონოლოგიც აღარ საჭიროებდა მსმენელს. მესაიდუმლის პრინციპზე აგებული ტრადიციული სიტუაცია აბსურდის პიესების კომპოზიციურ სტრუქტურას ვერ მოერგო. აღარაფერს ვიტყვით პირად დღიურებსა და ჩანაწერებზე, რომელთა არსებობაც სრულ ნონსენსად მოჩანდა. ამ ელემენტების ჭარბი გამოყენება არაბუნებრიობისა და არაგულწრფელობის ეფექტს ქმნიდა. მოკლედ, წარსულის დრომოჭმული წესები წარსულსვე ჩაბარდა.

სარტრის თქმით, აბსურდის თეატრი წარსულის ტრადიციებს მისი კრიტიკული ხასიათის გამო უარყოფს, რაც არასოდეს ხდება სპონტანურად. ის ზედმიწევნით ანალიზებს საკუთარი ხელოვნების შესაძლებლობებს და მისი სხეულისთვის უცხო, მიუღებელ „ორგანოებს“ საკუთარი ხელითვე იკვეთს. გარდა ამისა, ახალი თეატრი რადიკალური სიახლის შემოტანაში ხედავს ზოგადად თეატრის ერთ-ერთ უმთავრეს დანიშნულებას. ზემოთ ჩამოთვლილ წესთა უარყოფა საფუძვლად უდევს ახალ დრამატურგთა მცდელობას: უკეთ გამოხატონ მათი ხელოვნების გზავნილი, ავტორის მეტაფიზიკური ჩანაფიქრი. ეს ე.წ. „მეტაფიზიკა“ გულისხმობს იმ მინიმალურ საწყისს, რომელსაც შეიძლება ისე შეეხო, რომ არ გაანადგურო.

აბსურდის დრამატურგების მიერ ლოგიკურობის პრინციპის უარყოფა, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ჩვენი მსჯელობის მაგალითზე, მის სიმბოლურ „აღიარებამდე“ მივიდა. უარყოფათა სერიის რეგრესული ჯაჭვი ურთიერთგამომრიცხავი რგოლების ლოგიკურ ასხმად იქცა, სადაც ერთის გამორიცხვამ ავტომატურად მეორის გამორიცხვა გამოიწვია. ლოგიკურობის ჯაჭვს ერთი უმთავრესი რგოლი აკლდა – სალაპარაკო ენა.

სიცრუის თავიდათავი – ენა – აბსურდის დრამატურგების პროტესტის ცენტრალურ ქვაკუთხედი გახდა. ტრადიციულ თეატრთან ბრძოლაში გამოცდილ ადამოვს, იონესკოსა და ბეკეტს კარგად ესმოდათ, რომ მისი უბრალოდ უარყოფა და ერთი კომპონენტით ჩანაცვლება არ კმაროდა. მის წინააღმდეგ მხოლოდ თეორიულ პლანში საპროტესტო კამპანიის წამოწყებაც ბევრი არაფრის მომტანი იქნებოდა (რაც XX საუკუნის დასაწყისში და მანამდეც ზოგიერთი ხელოვანის წამოწყებებმა დაადასტურა). ამიტომაც მათ ენის ბორკილების მსხრვეის საქმეში ყველა შესაძლო რესურსი აამოქმედეს. აბსურდის თეატრში ენის ნგრევის პროცესი დაიწყო.

## *ენის ნგრევის კამპანია*

### *ენის, როგორც საკომუნიკაციო საშუალების ეჭვქვეშ დაყენება*

ბეკეტის, იონესკოსა და ადამოვის შემოქმედება ერთი ძირეული საკითხის გარშემო ტრიალია. ეს არის ენა, რომელსაც ახალი დრამატურგები, ტრადიციული საკომუნიკაციო საშუალების ნაცვლად, ურთიერთობაში გაუგებრობათა, შეცდომათა სათავედ მიიჩნევენ. სიტყვების საშუალებით მოლაპარაკე მათი პერსონაჟები საერთო კონტექსტიდან ამოვარდნილი, თვითმყოფადობას მოკლებული, გაუგებრობისა და შინაგანი კონფლიქტის ტყვეები არიან. ადამიანისთვის აბსოლუტურად უცხო ენა, სუსტი ბუნების მქონე პერსონაჟების დამონების ადგილია – ერთი შეხედვით სრულიად უწყინარი სატუსაღო. ენისთვის დამახასიათებელი სიყალბე და საშუალებათა სიმწირე ხელოვანებმა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში შენიშნეს. განცდის ღონეზე არსებული პროტესტი XX საუკუნეში არაერთი მეცნიერების სფეროში ენის წინააღმდეგ დაწყებულმა მოძრაობამ კიდევ უფრო გაამძაფრა. ამ გარემოებებმა XX საუკუნის პირველ ნახევარში მეცნიერები თუ ხელოვანები ენობრივი რესურსების გადასინჯვამდე მიიყვანა. ენის წინააღმდეგ ფართომასშტაბიანი კამპანია ყველა ფრონტზე გაიშალა.

ენის არასაკმარისი და წინააღმდეგობრივი ბუნების შესახებ თავდაპირველად ლინგვისტები ალაპარაკდნენ. თუმცა ამ საერთო პროცესში მათი ჩართვა, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, სრულიად უნებლიედ მოხდა. მენტალიზმი, რომელიც ენას აზრის გამოსატყვის საშუალებად განიხილავდა, XX საუკუნის ენათმეცნიერების ერთმა ფრთამ პრაქტიკულად დაგმო და ენის შიგნით უწყესრიგო, თვითნებური სისტემის არსებობა აღიარა. იმ დროისათვის ამ უცნაური დასკვნების გამომტანი მეცნიერები ვერც იფიქრებდნენ, რომ XX საუკუნის 50-60 წლების კონფლიქტის მოწინავეთა რიგებში აღმოჩნდებოდნენ. ენის თვითნებობისა და უწყესრიგობის ერთობ უნებელი აღიარება მის ორ ძირითად მახასიათებელს თავშივე უარყოფდა: ენის ლოგიკურობა და ექსტრალინგვისტური რეალობისადმი მიმართება განზე დარჩა.

ენაში მართლაც ორი სუსტი წერტილი არსებობს. ერთი კოლექტიურ ღონეზე განიხილება, მეორე – ინდივიდუალურზე. ენობრივი სისტემის აწყობილად, გამართულად ფუნქციონირება სოციალური ჯგუფის შიგნით კონსენსუსის არსებობას მოითხოვს, რადგან ყველა ენა თავისებურად ყოფს ექსტრალინგვისტურ რეალობას. არანაკლებ აუცლებელია გამართული

ინდივიდუალური მეხსიერების არსებობა. საკმარისია, პიროვნებას მეხსიერებამ უღალატოს, რომ ენის ფუნქციონირება უმაღლესე შეუძლებელი გახდება. ამნეზიით დაავადებული ადამიანი ვერ ახერხებს გამართულად სათქმელის გადმოცემას, მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებსა და ფრაზებს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. მოკლედ, მსგავს შემთხვევაში ენის დაშლის პროცესის მომსწრენი ვხდებით. 50-იანი წლების დრამატურგები ენის დანაწევრების აღნიშნულ პროცესს კომიზმის წყაროდ იყენებდნენ და სცენაზე აბლაუბად მოსაუბრე, ამნეზიური პერსონაჟები გამოჰყავდათ.

ლოგიკოსები, რომელთა ენის პროტესტთან დაკავშირებული თეორიული ნაშრომები 1930 წლიდან იწერებოდა, ერთსულოვნად აღიარებდნენ, რომ ენა ადამიანებისთვის ერთგვარ ამოუხსნელ დილემას წარმოადგენს. „მათემატიკური ლოგიკის“ ავტორის – სტეფან ც. კლინის – განცხადებით, თანამედროვე ლოგიკა ერთიანი ლინგვისტური სისტემის შიგნით იმ პარადოქსების არსებობას ადასტურებს, რომელთა დამტკიცება შეუძლებელია უბრალო ფაქტის გამო – ყველა სისტემა საკუთარ მეტაენას ვერ შექმნის. ეს უხილავი პარადოქსები უამრავი წინააღმდეგობრიობის წყაროა. სწორედ აღნიშნულ პარადოქსებს იყენებდნენ 50-იანი წლების დრამატურგები და რომანისტები, განსაკუთრებით ბეკეტი და რობ გრიე, რომლებიც „მეხლაპრის პარადოქსზე“ აგებდნენ სიტუაციებს და ზოგიერთი შინაარსისა თუ კოსტრუქციის ენით გადმოცემის შეუძლებლობაზე საუბრობდნენ. ისინი წარმოაჩენდნენ ენის არასაკმარისობას, ხშირად მის სრული უუნარობასაც, რომელსაც არ შეწევდა ამ წინააღმდეგობრიობათა გადალახვის უნარი. ამ მხრივ ბეკეტსა და რობ გრიეს შორის არსებული განსხვავება რომანისა და თეატრის გამომსახველობითი რესურსების ფონზე უნდა განვიხილოთ: ბეკეტი ენის უუნარობას ვიზუალურად გვიჩვენებს, ხელშესახებს ხდის, რობ გრიე კი მასზე ნოვატორულად, მაგრამ მაინც სიტყვით მსჯელობს.

ენის ენიგმატური ხასიათი აღიარა ფროიდმაც, რომლის აზრითაც ადამიანი ენას არასდროს მართავს. ენა იმდენად არის ადამიანის შემადგენელი ნაწილი, რამდენადაც უბრალოდ სიმბოლოთა მოწესრიგებულ ერთობლიობას წარმოადგენს. იგი პიროვნებისთვის გარე რეალობაა და ამქვეყნად მოსულს მზა სახით ხვდება. ენა მას არარეალური ურთიერთობების ტყვეობისგან თავის დაღწევის საშუალებას აძლევს, თუმცა ნაწილობრივ მაინც რჩება მისთვის ამოუცნობ გარე ფაქტორად. „Infans“ პირველივე შეხებისთანავე ენის შინაგან სტრუქტურას ვერ ვეძებთ და მზა სახით მოწოდებული გარე სტრუქტურიდან

იწყებს მასთან ურთიერთობას. ეს შიდა რეალობა, არასწორი მიწოდების გამო, ადამიანისთვის ხშირად ბოლომდე ამოუცნობი რჩება. შედეგად მთელი ცხოვრება შინაგანსა და გარეგანს შორის წინ და უკან სიარულსა და ამოცნობის მცდელობას ეთმობა. ფსიქოზი ერთადერთია, სადაც ეს განსხვავება არ არსებობს. ენასთან ადამიანის ურთიერთობა ამ სიმბოლური წესრიგისადმი სრული მორჩილებაა. ადამიანში დათრგუნული სურვილის საპირისპირო ფორმით გამოვლენისას მეტყველება სულ სხვა სახეს იძენს. ამ მხრივ ფროიდი ადამიანის შინაგანი გაორების ფაქტს უსვამს ხაზს. მისთვის აღნიშნულ წინააღმდეგობრიობათა არსებობა ორ სახადსხვა ფიზიკურ დონეზეა შესაძლებელი: ცნობიერი დონე, რომელიც სიყვარულისკენ ისწრაფვის, და ქვეცნობიერი, რომელიც ზიზღს ანთხევს. ცენზურამ ერთი გრძნობა საპირისპირო გრძნობად გარდაქმნა. ფსიქიკური დონეების აშკარა გაყოფითა და ადამიანის ენასთან გაუცხოების ფაქტით ფროიდი ნათლად ასახავს ადამიანის შინაგანი გაორების გრძნობას, რომელიც ყველაზე მძაფრად პოეტები განიცდიან. რემბოს „მე არის სხვა“ და სახუმარო თამაშის ფორმით წარმოდგენილი ისიდორა დიუკასის „L'Autre est Amon“ იგივე *ლოტრეამონი*, ამ შინაგანი გაორებით აიხსნება. არაცნობიერსა და ცენზურას შორის გამუდმებული კონფლიქტის ადგილად ქცეული ენა, ფსიქონალიტიკოსების თქმით, უამრავი ტყუილის მატარებელია. ის ადამიანის გარეთ არსებული საგანია, რომელსაც ადამიანი ხელში ათამაშებს, მაგრამ მისი საიდუმლო მექანიზმის შესახებ არაფერი იცის. ამ საიდუმლოს გასაგებად მას ზოგჯერ არაცნობიერი ექაჩება, რითაც შინაგანი კონფლიქტის პროვოცირებას ახდენს.

### *პროტესტის მატერიალიზაცია*

XX საუკუნის ხელოვანებმა ენის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტისათვის თეორიული ნიადაგი შემზადებულად მიიჩნიეს. ლინგვისტიკის, ლოგიკისა და ფსიქონალიზის სფეროში არსებულმა შეხედულებებმა ახალ დრამატურებს რადიკალური ქმედებებისკენ უბიძგა. რეაქციათა მიუხედავად თეორიული პროტესტი «მატერიალიზაციას» მოითხოვდა. დრამატურებმაც კარგად უწყოდნენ, რომ მომდევნო ეტაპზე რეფორმატორული ტალღა, რეალური შედეგის მისაღწევად, მეტი რადიკალიზმით უნდა ყოფილიყო დადღასმული. ახალი ენის შექმნამდე ძველის „დანგრევა“ იყო საჭირო, „ნანგრევების

ნაცარტუტად ქცევა“ და მხოლოდ ამ ნანგრევებზე ახალი სხეულის ამოზრდა. აბსურდის დრამატურგებიც ასე მოიქცნენ. ახალ თეატრში ენის ნგრევისა და გადალაგების პროცესი დაიწყო...

ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია აბსურდის დრამატურგების შერჩევით სამ ფლანგზე გაიშალა. ლოგიკურობის პრინციპის პაროდირება, პერსონაჟის სახელი და დრო პირველ ეტაპზე მათ ფორმალურ და სიმბოლურ დონეზე ენის დესტრუქციული ტენდენციის გამოსატვის საუკეთესო საშუალებებად მიიჩნიეს.

ბრძოლა თეორიულ უარყოფათა სერიაში უმთავრეს დაბრკოლებად მიჩნეული – არისტოტელეს ლოგიკისადმი გამოთქმული პროტესტის მატერიალიზაციით დაიწყო. ახალმა დრამატურგებმა სხვა თანამედროვეთა კვალდაკვალ ლოგიკური ენის პიროვნებაზე დამანგრეველი ეფექტი რომანებსა და პიესებში „ფიზიკურად“ ასახეს. მათ ბანალურ კლიშეებზე აგებული ენის მორჩილებაში მყოფ ადამიანებზე ე.წ. ლოგიკის უარყოფითი გავლენა წარმოაჩინეს, რაც მესხიერების რღვევაში გამოიხატა და ენის მომწუსხავი სიყალბის დასანგრევად ყველა შემოქმედებითი რესურსი აამოქმედეს.

### *ხელოვანები არისტოტელეს ლოგიკის წინააღმდეგ*

50-60-იანი წლების დრამატურგებმა ენის საკომუნიკაციო შესაძლებლობები ერთხმად უარყვეს. ისიც უჩვენეს, რომ ადამიანთა შორის გაწყვეტილი ურთიერთობების მოსაგვარებლად ლოგიკური მეტყველება და აზროვნება ვერ გამოდგებოდა. საქმე თეზისის მატერიალიზაციამდე მივიდა. ენის შესაძლებლობათა მიმართ სკეპტიკურად განწყობილმა ავტორებმა სიტყვის ძალა უარყვეს და ლოგიკის «პარაზიტული» ეფექტი უჩვეულო ხერხებით წარმოაჩინეს.

იონესკოს პირველი პიესის «მელოტი მომღერალი ქალის» ყველა სტრუქტურული თუ დეკორატიული დეტალი ლოგიკური ენით კომუნიკაციის შეუძლებლობას წარმოაჩენდა. ნაწარმოები, რომელმაც ფრანგულ დრამატურგიაში ახალ ეპოქას დაუღო სათავე, თითქმის ყველა იმ პროცესს შეიცავდა, რომელთაც იყენებდნენ ადამოვი, ბეკეტი, ტარდიე, ვოტიე და თხუთმეტი წლის შემდეგ – ჰენდკე.

ინგლისური ენის სახელმძღვანელოებში არაფრისმოქმედი ფრაზების ამოკითხვის შემდეგ იონესკოს დიდხანს უფიქრია მათ აბსურდულობაზე, ბოლოს

კი პიესის შექმნა გადაუწყვიტავს. წერის პროცესში ნაწარმოების სახელწოდება არაერთხელ შეუცვლია. «მარტივი ინგლისური», «ინგლისური ენის ერთი საათი», «Big-ben Folies» და სხვა. მსგავს სათაურებზე უარის თქმა ურჩია ნიკოლა ბატაიმ, რომელიც შიშობდა, რომ ენის აბსურდულობის შესახებ დაწერილ პიესას მაყურებელი ინგლისური ენის სატირად აღიქვამდა. ჩვენთვის ნაცნობ სათაურს ლაფსუსი დაედო სათავედ. მეხანძრის როლის შემსრულებელ ანრი-ჟაკ უეს ბოლო რეპეტიციაზე ტექსტი შეშლია და «ქერა მასწავლებელი ქალის» ნაცვლად, «მელოტი მომღერალი ქალი» უთქვამს. ენის, როგორც ერთი უზარმაზარი ლაფსუსის, მქადაგებელი იონესკო კიდევ ერთხელ დარწმუნებულია ამ ჭეშმარიტებაში და სათაურის შესახებ გადაწყვეტილება იქვე მიუღია. პრემიერაზე მაყურებლის მხრიდან მიულოდნელი ხარხარის გაგონებაზე აბსოლუტურად გაოგნებული დარჩენილა, რადგან დარწმუნებული იყო, რომ პიესა «ენის ტრაგედიის» შესახებ დაწერა. მოკლედ, პიესის შექმნის ისტორიაც კი ენის ბუნდოვანების წარმოჩენას ემსახურება. არისტოტელეს უტყუარობის პრინციპი აქ აშკარა დაცინვის საგნად იქცა.

იონესკოს პიესა, ძირითადად, ორი სახის ენობრივ მოშლილობას ასახავს. 1956 წელს ამ პარადოქსებს რომან ჯაკოფსონმა ერთგვაროვნებისა და მომიჯნავეობის სახელები უწოდა. პიესაში კორიანტელია ვერბალური შეუსაბამობებისა, რომელსაც ქმნის უკავშირო სიტყვათშეთანხმებები – «ინგლისური წყალი», ან პარადიგმატულ შეცდომებზე აგებული ნონსენსური კომბინაციები – «ძროხა გვაძლევს კუდებს». იონესკო ხალისით ეძლევა ომოფონიურ თამაშს. მეათე სცენის დასაწყისში, რომელსაც თამამად შეიძლება ეწოდოს «კაკა და მისი ვარიაციები», ავტორი აღმნიშვნელის დონეზე ერთი სიტყვის მიერ მეორის წარმოქმნის აბსურდულ პროცესს გვთავაზობს. ენის მექანიკურობის წარმოჩენა ქდერადობაზე აგებული უშინაარსო კონსტრუქციებით იონესკოსთან მასიურ ხასიათს ატარებს. პროცესი «სკამებში» მოხუცებულების ისტორიის თხრობისას იჩენს თავს. აბსოლუტურად აზრს მოკლებული ამბის ერთადერთი «ლოგიკური» დამაკავშირებელი «ი» მარცვალია. «ჟაკის» ბოლოს ყველა პერსონაჟი გაუთავებლად წარმოთქვამს სიტყვა «კატას», რომელიც ერთი შეხედვით არის აზრს მოკლებული ონომატოპეა, თუ არ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ის პერსონაჟის მამრობით სქესზე მიუთითებს. ეს ვითარება ხაზს უსვამს ქდერადობამდე დაყვანილი სიტყვის ნაცვლად პიროვნების დასახასიათებლად სხვა სახის მინიშნებათა საჭიროებას. იონესკომ სიტყვის

უაზრობისა და უუნარობის წარმოჩენით ენის წინააღმდეგ დამანგრეველი კამპანია წამოიწყო.

აღსანიშნავია, რომ ამ გზაზე იონესკო, ბეკეტი და ადამოვი პირველები არ ყოფილან. ენის დესტრუქცია მანამდე მოღვაწე ხელოვანთა შემოქმედებაშიც აისახა. ამ თვალსაზრისით აბსურდის დრამატურების წინამორბედებად აღფრედ ქარი, ივენ გოლი, როჟე ვიტრაკი უნდა მივიჩნიოთ. 1896 წელს დაწერილ «მეფე უბუში» ადამიანთა შორის გაუგებრობის გამოსახატავად ქარი სწორედაც ცარიელ ქუერადობაზე აგებულ პროცესს იყენებდა.

«Mère Ubu - (...) elle au moins l'égale de **la Vènus de Capoue**.

Père Ubu - Que dites-vous qi a **des poux**?

Mère Ubu - Vous n'écoutez pas,

Monsieur Ubu, prêtez-nous une oreille plus attentive». (42, 117)

დიალოგი «Capoue» და «les poux»-ს (ტილები) ქუერადობრივ ნონსენსზეა აგებული.

1920 წელს შექმნილ «მათუსალაში» ივენ გოლი ენის აბსურდულობას მისი მექანიკურობის წარმოჩენით ახერხებდა. VI სურათი ერთმანეთთან მხოლოდ ქუერადობით დაკავშირებული სიტყვების აბსურდულ კონსტრუქციას:

«*Assiette ! Assieds-toi ! Et tais toi !* dit Madame Assiette à son mari. As-tu besoin de raconter sur *les toits* que tes souliers prennent l'eau?». (90, 55)

«ვიქტორი ანუ ბავშვები ხელისუფლების სათავეში» – პიესის პერსონაჟი – ვიქტორი, რომელიც მოსამსახურის თქმით «არანაირ წესებს არ იცავს», მით უფრო მეტყველების კოდექსთან დაკავშირებულს, დასცინის ახალგაზრდების მიერ ენის გამოყენების მანერას. ვიქტორი ვერ ეგუება მათი მხრიდან გამოთქმულ უშინაარსო სისულეებს და ერთგვარი მამხილებელი პროტესტის გზას ირჩევს. გმირი უარეს ნონსენსურ კონსტრუქციებს იმეორებს, რითაც ცდილობს, ახალგაზრდებს სარკეში დაანახოს მათი უხამსობა. ვიტრაკივით მაყურებლისთვის შოკის მოგვრის მოსურნე ვიქტორი, ენაში გაუგებარი კონსტრუქციების ჩაყრით იწონებს თავს. ოჯახის წევრთა წინაშე მოწყობილ ორატორულ გამოსვლაში იგი მათ ფრანგულ ენაში დავალების სახით მიცემული კომპოზიციის მონახავს აცნობს, რითაც, ფაქტობრივად, საგონებელში აგდებს გარშემომყოფთ. ქარისა და სიურეალისტების მემკვიდრე იონესკოს ენის ეს სახუმარო, სათამაშო სტილი საკუთარ შემოქმედებაში გადააქვს და ენის წინააღმდეგ მიმართულ ერთ-ერთ უმთავრეს იარაღად აქცევს. იგი აღფრთოვანებით ესაღმება კენოს წამოწყებებს, რომელთაც საკუთარი ძიებების



სტიმულადაც მიიჩნევს. «შენიშვნებისა და კონტრ-შენიშვნების» ავტორის აღიარებით, კენოს «სტილისტური ვარჯიშები» რომ არ წაეკითხა, «მელოტი მომღერალი ქალის» და სხვა პიესების წარმოდგენას ვერც კი გაბედავდა.

ჟან ვოტიესა და ობალდიას პიესებში ვხვდებით უამრავ აბსურდულ დიალოგს, რომლებიც, იონესკოს დიალოგების მსგავსად, უღერადობრივ ასოციაციებზეა აგებული. 1963 წელს დაწერილ ვოტიეს «ჯურღმულებში» დიალოგის დინამიკა ფონიკურ ასოციაციებს მიუყვება. ცალკე აღმონჩენილი დები იწყებენ ბოდვას, რაც მათ ფიზიკურ თუ ფსიქიკურ სამყაროზე დამანგრეველი ეფექტით აისახება. სიტყვათა თამაში ვოტიეს «სიტყვაწლიანი» გმირებისთვის თავშესაფარად ქცეულ სიგიჟეში გამოკეტვის განსახიერებაა, ეს კი მათ რეალური სამყაროსგან მიჯნავს.

«Marie – Loise: – Le chaos...  
Michèle, «embrayant»,  
– indescriptible...  
Marie – Loise:  
– *l' immonde...*  
*l' immondice... (...)* *l'imorale...*  
– Michèle! ... *l'immeuble...*» (117, 23)

1975 წელს შექმნილ პიესა «ბატონი კლებსი და როზალიაში», რენე ობალდიას პერსონაჟად ქალი-რობოტი გამოჰყავს – მექანიკურად კლიშეების გამმეორებელი ავტომატი, რომელსაც სიტყვების მხოლოდ უღერადობის მიხედვით დაჯგუფების უნარი შესწევს. ცხოვრებას ნაზიარები მანქანაც კი, ბატონი კლებსის უდიდესი წუხილის მიუხედავად, შეცდომების დაშვებას იწყებს. ამით რენე ობალდია გვეუბნება, რომ სტანდარტულ ყოფაში მოსაუბრე ადამიანს ავტომატური კლიშეების გარდა სხვა არჩევანის საშუალება არა აქვს. სიახლის თქმის შემთხვევაში კი მხოლოდ უაზრობებითა და შეცდომებით უნდა შემოიფარგლოს.

«მელოტ მომღერალ ქალში» ენის უტყუარობისა და ლოგიკურობის პრინციპის გაქილიკება მხოლოდ სიტყვათა ასოციაციური კავშირების დონეზე არ ხორციელდება. იმავე პროცესს დიალოგის შემადგენელი ფრაზების ალოგიკურ კავშირშიც ვხედავთ. პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული ფრაზები მომენტალურად ეძლევა დავიწყებას. მათ შესახებ არც მთქმელსა და არც გამგონეს აღარაფერი ახსოვთ. დიალოგის ტექსტი კი კვლავაც გრძელდება და

გვთავაზობს გაურკვეველი ფრაზების სერიას, რომელთაც არც თავი და არც ბოლო არ გააჩნიათ. რაც მთავარია მათ ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. სწორედ ამ ალოგიკურობაში გამოიხატება ლოგიკურობის პრინციპის დაცინვა. ორი, სემანტიკურად სრულიად დაუკავშირებელი, ცნების გვერდიგვერდ განთავსებით ამ ვითარებას პიესის სათაურიც ეპასუხება (მელოტი ქალი). როდესაც მეხანძრე «თხუთმეტიოდე კარტეზიანული წუთის» გატარების შემდეგ სმიტების კამპანიას ტოვებს, ეკითხება:

« – კი მაგრამ, მელოტი მომდერალი ქალი!»

და ქალბატონი სმიტი უმაღვე პასუხობს:

«ის მუდამ ერთსა და იმავე ვარცხნილობას იკეთებს!» (99, 51)

მოკლედ, ამდენი სილოგიზმით ლოგიკა აქ განადგურებულია.

ანალოგიურ წამოწყებას „მარტორქაშიც“ ვხვდებით, სადაც ლოგიკოსის პერსონაჟი დაცინვით მიწასთან არის გასწორებული. პირველ სცენაში ქალბატონი სმიტი დაწვრილებით საუბრობს მეუღლესთან ერთად მირთმეულ ვახშამზე. სცენის ბოლოს კი აცხადებს, რომ დასაძინებლად მიდის. მეორე სცენის დასაწყისში მოახლე მასპინძლებს მათ მიერ ვახშამად მოწვეული მარტინების მოსვლის შესახებ ამცნობს. ქალი ამტკიცებს, რომ სმიტებს ჯერ არ უვახშამიათ. შერლოკ ჰოლმსის როლში შეჭრილი რეალობასთან ფრაზების შეუსაბამობით დაბნეული მოახლე აღშფოთებასა და გაკვირვებას ვერ მაღავს გამოცანად ქცეული ენის წინაშე: «ნეტა ვინ არის დაინტერესებული ამ გაუგებრობის გაგრძელებაში? – კითხულობს იგი. მე არაფერი ვიცი. ნურც შევეცდებით ამის გაგებას. დავტოვოთ საგნები და მოვლენები ხელშეუხებლად» (111, 31-32).

პიესის სცენათა წყობაც ენის წინააღმდეგობრივი ბუნების მამხილებელად იქცევა. ყოველი მომდევნო სცენა წინას უტყუარობას გამოორიცხავს. მეორე სცენა პირველში მოცემულ ინფორმაციას უარყოფს. ფინალი, რომელშიც სმიტების ადგილს მარტინები იკავებენ, საერთოდ პიესის მთლიანობას აყენებს ეჭვქვეშ. ციკლური სტრუქტურა მეტაფორულ დატვირთვას იძენს: ის ენის არათანამიმდევრულობას წარმოაჩენს. ენა არის წისკილი სიტყვებისა, რომელთაც თითოეული ადამიანი არეულ-დარეულად, უთავბოლოდ იყენებს.

ენის აზრიანობაში ეჭვის შეტანა სცენოგრაფიული მეთოდებითაც ხორციელდება. დეკორსა და შესტებთან დაკავშირებული სასცენო მინიშნებები დიალოგში მოცემულ ინფორმაციას ხშირად ეწინააღმდეგება. თვით კედლის საათიც კი, რომელიც „როგორც უნდა ისე რეკავს“, თვითნებობაზე აგებული

უწესრიგობის გამომხატველია. პიესაში ამ წინააღმდეგობრიობის გამოსახატავად ყველა შესაძლო რესურსი ყველა დონეზეა ამოქმედებული, მათ შორის თვით ენაც, რომელიც ერთ ნათქვამს მეორით აბათილებს. სწორედ ამ ენის ნგრევის, განაგურების ნოვატორული ხერხებით წარმოჩენის გამო პიესა იქცა, სხვებთან შედარებით, ყველაზე რეზონანსულად. „მელოტი მომღერალი ქალის“ წარმატების მიზეზს თავად ავტორი ხსნის: «რატომ ჰქონდა ამ პიესას ესოდენ დიდი წარმატება? – კითხულობს იგი „ანტიდოტებში“. ვაღიარებ, რომ ეს ჩემთვისაც გაუგებარია, ამ ფაქტს ვერანაირად ვერ ვხსნი. შესაძლოა იმიტომ, რომ ეს პიესა მართლაც ყველაზე უფრო აბსურდული, არაკოჰერენტულია, თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი. (...) ეს ამაოებია, ფუჭი სიტყვები. შეიძლება ითქვას, რომ, ყველა დანარჩენთან შედარებით, ეს პიესა ყველაზე მეტად მეტაფიზიკურია. (...) ეს სამყაროა, რომელსაც ჩვენ ყველაზე ინტიმურ შინაგან რეალობაში ვხვდებით: უაზრო, ამოუხსნელი, არარაობა. ეს მართლაც სიცარიელეა. არაფერი. აქ მე ყველაზე უკეთ შევძელი ამესახა ყოველივეს წარმავალობის თემა, რომლის გადმოცემას „სკამებშიც“ შევეცადე, თუმცა უფრო მიზანმიმართულად, გააზრებულად. (...) „მელოტი მომღერალი ქალი“ ეს ხედვა სპონტანურ ხასიათს ატარებს». (93, 53-54)

უკვე 1974 წელს შექმნილ ნაშრონში – „საუბრისა და დიქციის ვარჯიშები ფრანგულ ენაში ამერიკელი სტუდენტებისათვის“ – იონესკო ოცი წლის შემდეგ ხელახლა აღძრავს ენის დაშლის, დეზინტეგრაციის თემას. გაცხარებული თომასი ენას აქუცმაცებს, რითაც ცდილობს პროფესორს დაუმტკიცოს, რომ ფრაზების შედგენა სრულიად ამაოა. ეს ალიაქოთი ოდრის თავბრუს ახვევს, ის გონებას კარგავს და ამ აურზაურში კარგა ხანს ვერ მოდის გონზე. პიესა, რომელიც თითქოსდა ამერიკელი სტუდენტებისთვის ფრანგულის შესასწავლად განკუთვნილი სავარჯიშოების კრებულია, ენის გაუგებრობის, ბუნდოვანების პროცესს ენათა სხვადასხვაობის სირთულეთა წარმოჩენის გზით გვთავაზობს. ენის არაკოჰერენტულობას მშობლიურ ენაზე მოსაუბრენი მათთვის ერთნაირი ლინგვისტური ტრადიციების წყალობით ვერ გრძნობენ. ეს სირთულეები სხვა ენობრივი კულტურის მქონე პიროვნებასთან საუბარში იჩენენ თავს. კერძოდ, როცა მშობლიური ლინგვისტური პარამეტრების გარეშე დარჩენილი პიროვნება უცხო ენაზე კონტაქტის დამყარებას ცდილობს. სწორედ მსგავს სიტუაციაში ვლინდება ენის ნამდვილი ხასიათი, რომელიც მოსაუბრისთვის გარე ფენომენად წარმოჩინდება.

„მელოტი მომდერალი ქალი“ და „საუბრისა და ღიქციის ვარჯიშები ფრანგულ ენაში ამერიკელი სტუნტებისთვის“ უნდა აღვიქვათ ერთგვარ პარაბოლურ ნაწარმოებებად, რომელთა საშუალებით ავტორი გვამცნობს, რომ ენა ადამიანისთვის გარე რეალობაა, უცხო ფენომენი, რომლის ტყვეობასაც მან თავი უნდა დააღწიოს. მისი დამანგრეველი ეფექტი მჭიდროდ უკავშირდება პიროვნული რღვევის პროცესს. ენის დესტრუქციის კვალდაკვალ ადამიანიც უჩინარდება.

ავსტრიელი პეტერ ჰენდკე ენის წინააღმდეგ დაწყებული კამპანიის ღირსეული გამგრძელებელია. «წინასწარმეტყველებაში» ჰენდკე ლოგიკურობის პრინციპის პაროდირებას მნიშვნელობისაგან დაცლილი სიტყვების საშუალებით ახერხებს. უშინაარსო სიტყვებს შორის ლოგიკური კავშირები გამქრალია. ვრცელ მოსაწყენ საუბარში შედარებისა და მეტაფორის შემოქმედებითი ძალა მიწასთან არის გასწორებული. ერთი საგანი *თავის თავთანვე* შედარებული: «ბუხები ბუხებით იხოცებიან», «რეალობა რეალობად გარდაიქმნება, ყინული – ყინულად». «საზოგადოების შეურაცხყოფა» «მელოტ მომდერალ ქალს» გვაგონებს. ღირსებაშელახულ მაყურებელს ჰენდკე ირონიულად მიმართავს, ამშვიდებს და ენის წინააღმდეგობრივი ბუნების შესახებ თვითონვე მსჯელობს: «ყოველივე ეს არ გახლავთ ხუმრობა. ეს არ არის თამაში. თუმცა ამას ტრაგიკულად ნუ აღიქვამთ. თქვენ წინააღმდეგობრიობას ადევნებთ თვალს». (35, 30)

ბეკეტი ენის ბუნდოვანებაზე საუბარს თავს ანებებს და მის ნამდვილ სახეს მთელი სიცხადით წარმოაჩენს. დრამატურგი ენის ცრუ ბუნებას ამხელს. მის დრამატულ პერსონაჟებს ისეთი შეგრძნება უჩნდებათ, რომ ენა მათ არ ემორჩილება, გაუბრუნდება. ახალახალი სიტყვების სწავლისას, მათ უაზრობაში დარწმუნებულები სიხუმეს არჩევენ, თუმცა მექანიკურ სამყაროში დუმილიც კი სანატრელია. გაჩუმება, უმოძრაობა აქ სიკვდილის ტოლფასია.

«მე ვიყენებ სიტყვებს, რომლებიც შენ მასწავლე, – ეუბნება ქლოვი ჰემს, „თამაშის დასასრულში“, – თუ მათ აღარ სურთ მნიშვნელობის გამოსატყა, სხვები მასწავლე, ან ნება მომეცი, გაჩუმდე». (85, 62)

სალაპარაკო ენის წინააღმდეგ ბეკეტის პროტესტი მის რომანულ შემოქმედებაში უფრო სისტემატიურად ვლინდება. პროტესტის საუკეთესო გამოხატულება ე.წ. «მეზღაპრის პარადოქსიც» მისი რომანული შემოქმედების ცენტრშია.

პარადოქსულ სიტუაციაში ნებისმიერი მტკიცებულება, მსჯელობა შექცევადობით გამოირჩევა, რაც ენის ალოგიკურობას ავლენს. ბეკეტის მიერ ჯორდანო ბრუნოს ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნებათა შესახებ თეორიის აღმოჩენამ „მეზღაპრის პარადოქსის“ ფორმულირების პროცესში გადამწყვეტი როლი შეასრულა. სხვადასხვა კომბინაციით მანიპულირების მოყვარული ბეკეტის მოხრობელი-მეზღაპრე ცდილობს, მკითხველი გამოგონილი ამბის რეალობაში დაარწმუნოს, ამისთვის კი ყველა შესაძლო ხერხს მიმართავს, მოჰყავს უამრავი „სარწმუნო“ არგუმენტი, რომლთაც თანდათანობით თავადვე აბათილებს. ბოლოს აღმოჩნდება, რომ ეს ე.წ. ჭეშმარიტება, რომელსაც გულმოდგინედ ამტკიცებდა, ფიქციაა.

„თამაშის დასასრულში“ წარმოდგენილი ჰემის „რომანი“ „მეზღაპრის პარადოქსის“ ერთ-ერთი მაგალითია. ამბავში ამინდთან დაკავშირებულ უამრავ ურთიერთსაწინააღმდეგო მტკიცებულებას ვხვდებით (*აუტანელი სიცხე, მცხუნვარე მზე, გამჭვალავი ქარი, მშრალი ამინდი*), რაც იმთავითვე ამბის არარეალურ ხასიათს უსვამს ხაზს. ამბავში უდავო ჭეშმარიტების სახით წარმოდგენილი თითოეული კომბინაცია ერთი და იმავე ფორმულით იწყება: „გახსოვს იმ დღეს...“, რაც ამბის „არანამდვილობაზე“ მიუთითებს.

ბეკეტის „მეზღაპრის პარადოქსი“ ადამიანების მიმართ ენის დამოკიდებულების გამომხატველია. უდავო ჭეშმარიტების შარავანდელით შემოსილი ფუჭი სიტყვების ტრიალით, ენა მოხრობელი-მეზღაპრესავით გვაბრუნებს, სინამდვილეში კი არარსებულზე, არარეალურზე გვაკარგვინებს დროს.

### ***სახელი – ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია***

ყალბი ენის ზეგავლენის შედეგად პიროვნების რღვევის პროცესის მატერიალიზაცია სახელის ფორმისა და ფუნქციის რღვევაშიც გამოიხატა. ენის მსგავსად „დაშლილმა“ სახელმა სხვა ფუნქციური დატვირთვა შეიძინა და სინამდვილის გამოხატვის სამსახურში ჩადგა.

აბსურდის დრამატურების აზრით, სახელიც სიტყვაა და თუ სიტყვა მნიშვნელობისგან დაცლილია, მ.შ. კლასიკური პერსონაჟის სახელიც არაფერს გვეუბნება. თუ მაინც გვამცნობს მათი პროფესიის, ან სოციალური მდგომარეობის შესახებ – გვატყუებს. როგორც ენას, მასაც არაფერი დაეჯერება.

ახალი დრამატურგები სახელის საკუთარ, თეატრალურ ტენდენციებზე მორგებას ცდილობდნენ. ყოველივე ამას პერსონაჟი კი არ უნდა შეეღამაზებინა, როგორც ეს კლასიკურ თეატრში ხდებოდა, არამედ პიროვნება გაშიშვლებული სახით უნდა წარმოეჩინა. სახელს პერსონაჟის რეალური მდგომარეობის გადმოცემა დაეკისრა.

50-იანი წლების დრამატურგებისთვის სახელი საკუთარი სახელის როლს აღარ ასრულებდა. აბსურდის თეატრში მან დაკარგა საიდენტიფიკაციო ნიშნის ფუნქცია. ენის ნგრევის პროცესმა სახელსაც გადაუარა. თავის მხრივ, სახელიც ამ პროცესის ასახვის სამსახურში ჩადგა და საკომუნიკაციო ელემენტის ფუნქცია შეიძინა. შახელიც, «მინი ენის» მსგავსად, გაუგებრობის წყაროდ იქცა. ენაში არსებული ყველა კომპონენტი სახელის დონეზე სტრუქტურულად თუ სიმბოლურად გამეორდა.

ადამიანისთვის მინიჭებული „კოდი“ სინამდვილეში მისთვის უცხოა და მას ბოლომდე არ ეკუთვნის. 1912 წელს კარლ აბრაჰამის მიერ გამოქვეყნებული ფსიქოანალიზის დასკვნა შემდეგია: „...სახელი, – წერს იგი, – ხშირ შემთხვევაში შემაწუხებლად მოქმედებს მესაკუთრეზე და ზოგიერთი არასასურველი ფსიქიკური რეაქციის გამომწვევია (წინააღმდეგობა, მედიდურობა, სირცხვილი)“.

(2, 114-115)

XX საუკუნემდე სახელი მემკვიდრეობითი ხაზის აღმნიშვნელი ნიშნის სტატუსით სარგებლობდა. ფსიქოანალიზმა მასში პიროვნების დამორჩილების ელემენტი ამოიცნო. ის მშობლების მიერ თავზე მოხვეულ აუცილებლობად მიიჩნია, პიროვნების მაგივრად სხვათა მიერ «ბოძებულ» გარე რეალობად, რომელშიც ადამიანი ხშირად საკუთარი თავის ამოცნობას ვერ ახერხებდა. საზოგადოებაში თვითმყოფადობის ცნების გაუჩინარებამ სახელის არსებობის აუცილებლობაც გააქრო. ერთფეროვნების ფონზე ცარიელი სიტყვით ინდივიდუალიზაცია შეუძლებელი იყო. «ვინ ვარ მე?» – პერსონაჟს, ისევე როგორც ზოგადად, XX საუკუნის გმირს, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა უჭირდა. ასეთი ფორმალური არსებობის პირობებში სახელიც ადამიანზე მიწებებულ უშინაარსო იარაღად იქცა.

აზრდაკარგული სახელი აბსურდის დრამატურგებმა ნოვატორულ სიტყვად აქციეს. კლასიკურ დრამატურგიაში «ინდივიდუალიზმის შექურად» ანთებული სახელი მათ თვითმყოფადობის დაკარგვის გამოსახატავად გამოიყენეს, რაც სახელდების პროცესის ტრანსფორმაციის შედეგად მოხდა.

აბსურდის დრამატურგების გმირები ხშირად საზოგადო სახელს ატარებდნენ, რაც მათ ავტორებს, ამ მხრივ, შუა საუკუნეების ფარსის ან ექსპრესიონისტული თეატრის ტრადიციებთან აახლოვებდა. ზოგიერთი ექსპრესიონისტი დრამატურგის პერსონაჟები აბსტრაქტულ სახელებს ატარებდა, მაგ., «ქალი», «კაცი». 1898 წელს დაწერილი სტრინდბერგის «დამასკოს გზის» გმირი კი საერთოდ «უცნობი» იყო.

არ ვიცი, შეიძლება თუ არა ამ შემთხვევაში კონკრეტულ გავლენაზე საუბარი, თუმცა აღვნიშნავთ, რომ ადამოვი ძალიან კარგად იცნობდა სტრინდბერგის თეატრს. იონესკოს მტკიცებით, ის ბევრად გვიან გაცნობია სტრინდბერგისა და, ზოგადად, ექსპრესიონისტების შემოქმედებას. ბეკეტი აღნიშნულ წყაროებს საერთოდ არ იხსენებს, თუმცა ძნელი დასაჯერებელია Trinity College-სა და გერმანიაში ყოფნისას კითხვით გატაცებულ ირლანდიელს ექსპრესიონისტული თეატრი ყურადღებიდან გამოპარვოდა.

საზოგადო სახელი პერსონაჟის შესახებ არაფერს გვამცნობს და მას კოლექტიურ, აბსტრაქტულ არსებად აქცევს. იონესკოს „ჩემოდნებიანი კაცის“ გმირი „პირველი კაცია“, ბეკეტის პიესის პერსონაჟი – „მოქმედება უსიტყვოდ I“ – „კაცია“. ჟან ტარდიეს „ჩვენი ცხოვრების ანა-ბანაში“ «პროტაგონისტი» გამოჰყავს, რომელიც საკუთარ თავს ასე მოიხსენიებს: „პერსონაჟი, რომელიც ლაპარაკობს“.

ზოგჯერ სახელი ერთ ასომდე დაიყვანება. ბეკეტის «მოქმედება უსიტყვოდ II»-ს გმირები: ა და ბ, ადამოვის: N – ამის ნათელი მაგალითია. მსგავსი სახელები ხანდახან უბრალო სივრცითი აღნიშვნის ან მათემატიკური ნომრის დატვირთვას იძენენ. სახელის შეკვეცა ადამიანის თვითმყოფადობისგან გაშიშვლებას უსვამდა ხაზს: სახელი ასო-ბგერებს კარგავდა, ადამიანი – პიროვნულობის ელემენტებს. ამ მხრივ ბეკეტი ყველაზე შორს მიდიოდა და პერსონაჟს – სახელის მეშვეობით – სასცენო დეკორაციის ნაწილად, ერთ წერტილად გარდაქმნიდა. მან ორივე პერსონაჟი, ერთი და იმავე ანბანის ასოთი გამოხატვის გზით, საერთოდ ჩაკარგა მონოტონურ სასცენო სივრცეში.

აბსურდის დრამატურგიაში თვითმყოფადობის დაკარგვის გამოხატვის საშუალებად ქცეული სახელი ერთი დამატებითი ფუნქციითაც გამოირჩეოდა: ენასავით დაუკითხავად თავს მოხვეული სახელი ყალბი, ტირანიული ენის მსგავსად აბსურდულობის ტყვედ აქცევდა პერსონაჟს. ის პიესის მონაწილეთა ერთმანეთთან დამაკავშირებელი ძაფების არსებობაზე მიუთითებდა და იძულებითი ურთიერთობების მსხვერპლად წარმოაჩენდა მათ.

აბსურდის თეატრმა სახელების საკომუნიკაციო ელემენტებად გარდაქმნის უპრეცედენტო პროცესი შემოგვთავაზა. სახელების დესტრუქციითა და გადაწყობით ახალმა დრამატურებმა სიმბოლურად ასახეს ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი.

### *აბსურდის დიალოგის ორი დრო*

როგორც აღვნიშნეთ, ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაციის ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებად ახალმა დრამატურებმა დრო მიიჩნიეს.

აბსურდის თეატრის დროზე საუბარი მისი ორი ასპექტის დიფერენციაციით უნდა დავიწყოთ, რომელთაგან ერთი განზომილებადი, სივრცითი, ობიექტური დროა, მეორე კი – ე.წ. „სუფთა“, სუბიექტური დრო. ამ უკანასკნელს ბერგსონი «ხანგრძლივობას» უწოდებს. ეს არის პერსონაჟების მიერ პიესაში განცდილი დრო. აღსანიშნავია, რომ ვერც ერთმა, სახელის მსგავსად, ვერ გაუძლო ექსპერიმენტატორი ხელოვანების მცდელობებს. დრამატურებმა დროც დაანაწევრეს, გადააღაგეს და ენის კრიტიკის სამსახურში ჩააყენეს.

აბსურდის დრამატურების სპექტაკლებში ობიექტური დრო, როგორც სივრცითი განზომილება, აბსოლუტურად დეზორგანიზებული სახით არსებობს. პერსონაჟებს დროის ყველანაირი შეგრძნება დაუკარგავთ. არ არსებობს არანაირი დროისეული ორიენტირი. „თამაშის დასასრულში“ მალვიძარა არასდროს რეკავს, არც დაურეკავს, «მელოტი მომღერალი ქალის» კედლის საათი როგორც უნდა ისე დადის. «პაროლიაში» წარმოდგენილ საათს მხოლოდ ერთი ისარი აქვს. ამ ხელსაწყოებს აღარაფრის ათვლა აღარ შეუძლიათ.

იონესკოს, ბეკეტისა და ადამოვის პერსონაჟების მსგავსად, ვოტიეს ორ გმირსაც «ჯურღმულებში» დროის შეგრძნება დაუკარგავს:

«აღარც კი ვიცი რა დღეა დღეს! – ეუბნება მარი-ლუიზა თავის დას, – ო!... არა, გაუგებარია, რა დღეა დღეს... თუმცა იქ ხვალ უნდა წავიდეთ... რა დღეა დღეს... მიპასუხე! მიშეე!» (117, 15)

უწესრიგო ობიექტური დრო ენის ქაოტური, ალოგიკური ხასიათის ამსახველი უნდა იყოს. ახალ დრამატურებთან აბსოლუტურად შეუსაბამო ჟიროდუც კი დროის უწესრიგობას ითხოვს და 1937 წელს «პარიზის ექსპრომტში» ანტუანის თავისუფალი თეატრისთვის დამახასიათებელ რეალიზმს



აკრიტიკებს: «თავისუფალი თეატრი მართლაც გასაოცარი რამ იყო! ხუთი საათი თუ იყო, სცენაზე ნამდვილი საათი ხუთჯერ ჩამორეკავდა. თავისუფლება, თუნდაც საათის თავისუფლება, ეს არ გახლავთ! აი, საათი ხუთის მაგივრად ორასჯერ რომ დარეკავს, მაშინ იქცევა ეს თეატრი ნამდვილ თეატრად». (89, 24)

აბსურდის დრამატურების სურვილი – პიესებში დროისეული ორიენტირების მოსპობის შესახებ, რა თქმა უნდა, რეალიზმის წინააღმდეგ არის მიმართული. თუმცა ეს ერთ-ერთი მიზეზია. ეს გარემოება ახალ თეატრში, უპირველეს ყოვლისა, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. უწესრიგო დრო ენის სიყალბეში ჩაკარგული ადამიანების ყოფას დროისეული ორიენტაციის დაკარგვით გადმოგვცემს. «უდროობა» აბსურდული ყოფის რეალურ გამომხატველად იქცევა.

რაც შეეხება დიალოგის სუბიექტურ დროს, ის ენის დამანგრეველი ძალის დემონსტრაციის ერთ-ერთი საშუალებაა. თუკი აბსურდის პიესებში სივრცითი დრო დარღვეულია, სუბიექტური დრო უბრალოდ დავიწყებას არის მიცემული. «წარსულჩამორთმეული» პერსონაჟები საკუთარ თავს გამუდმებით ეკითხებიან: რა მოხდა და მოხდა თუ არა რამე საერთოდ. ამნეზიური პერსონაჟები ზოგჯერ გონებაში დიდი გაჭირვებით ამოტივტივებული წარსულის ელემენტების თავმოყრას ცდილობენ, რაც ამაოა. გახსენების პროცესთან დაკავშირებული ტანჯვა-წამების ამსახველი საკომუნიკაციო ელემენტები, რომელთაგან უმთავრესი გამეორება და ციკლური სტრუქტურაა, პერსონაჟებს ამ მხრივ ვერაფერს შველიან. ერთი კონკრეტული მოგონების გადაღეჭვით გატანჯული ადამიანები მექანიკურ მარიონეტებად იქცევიან, ამსობაში კი «დრო გადის». დროის სვლა კი მათი გონების ცვეთაზე აისახება.

გამეორება და ციკლური სტრუქტურა აბსურდის დრამატურებთან დაკარგული ან გაფანტული სუბიექტური დროის აღდგენის, «შეკრების» საშუალებაა. ეს მისი არსებობის შეგრძნების ერთადერთი გზაა. ეს არსებობაც ენასავით ქაოტურია. ცნებები «მანამდე» და «შემდეგ» აქ ფორმალურად არსებობს და ვერანაირ პროგრესიას ვერ გამოხატავენ. პირიქით, წინსვლის მაგივრად დეგრადაციასთან გვაქვს საქმე. მათი მიზანია, გამეორება გარკვეულ სტრუქტურულ წესრიგს დაუქვემდებარონ.

დრო თუ არ არის, მ.შ. ასეთ სამყაროში მცხოვრები პერსონაჟებისთვის ჩარჩოებიც არ უნდა არსებობდეს. აბსურდის დიალოგში პირიქით ხდება: მინიმალური ხარისხით წარმოგენილი დრო გამეორებისა და ციკლური სტრუქტურის ხელში ფატალური წრის შემკვრელ იარაღად იქცევა. ერთი

უმნიშვნელო მოგონებაც კი გამეორების გზით ისეთ ჩარჩოებს ქმნის, რომ მათი გარღვევა პრაქტიკულად შეუძლებელია. აბსურდის თეატრში სუბიექტური დრო პერსონაჟებს ტყვეობაში ამყოფებს. ის სრული დამორჩილების გამომხატველი კონკრეტული საკომუნიკაციო ელემენტია, რომელსაც ჩვენთვის ნაცნობ აბსტრაქტულ დროსთან არაფერი აქვს საერთო.

ობიექტური დროის არამდგრადობა და ქაოტურობა ახალი დრამატურგების წერის ტექნიკასაც უკავშირდება. აბსურდული დრო ენისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობების მატერიალიზაციის საუკეთესო საშუალებაა. წინა სცენაში წარმოდგენილ ინფორმაციას მომდევნო სცენა აბსოლუტურად უარყოფს. გმირს ვერ გაუგია, გუშინ მოხდა ეს თუ დღეს, მართლაც მოხდა თუ არა. დრო არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპის პარადიის საუკეთესო მატერიალიზაციაა. პარათეზა, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო ინფორმაციის შემცველი ელემენტების თანამიმდევრულად წარმოდგენაში მდგომარეობს, ამ იდეის წარმოჩენის ტექნიური საშუალებაა. ალექსანდრე კოჟევი «ესეში წარმართული ფილოსოფიის ისტორიის შესახებ» პარათეზას შემდეგნაირად განმარტავს: «პარათეზა წინააღმდეგობრიობათა შედეგად მდუმარებამდე მიდის, რადგან მას არ შეუძლია, თეზა განათავსოს ანტითეზამდე ან მის შემდეგ. ის საკუთარ ადგილსაც ვერ პოულობს, ვერც მანამდე და ვერც მერე...». (44, 76)

პარათეზის სისტემატური გამოყენება დროში ოპოზიციური სტრუქტურის არსებობას უზრუნველყოფს, რაც ენის წინააღმდეგობრივი ბუნების მატერიალიზაციას ემსახურება.

აბსურდის დიალოგის სუბიექტური და ობიექტური დრო ენის სიყალბით დაბნეული, გაუცხოებული ადამიანების ყოფას ასახავს. სიცრუის მთესველი ენის მსგავსად, დროს აბსურდის თეატრში არსებობის უფლება არა აქვს.

სხვა სიახლეების გვერდით აბსურდული დრო ნოვატორულ დიალოგში მაყურებლისადმი მიმართულ რეპლიკად იქცა და მიძინებული საზოგადოების გამომაფხიზლებელი ელემენტის ფუნქციაც შეასრულა. დროის დარღვევით შოკში ჩავარდნილი მაყურებელი ახალ დრამატურგებს დროის ერთიანობის კანონიდან გადახვევას ვერ პატიობდა და სანახაობას ხშირად იდიოტურსაც კი უწოდებდა. ეს ვითარება დრამატურგებს ნაკლებად აღელვებდა. პირიქით, მშვიდი იერით ეთანხმებოდნენ მათ პროტესტს, რასაც მეტი გაღიზიანება მოჰყვებოდა. «ოთხთა სცენაში» იონესკო ლამაზ ახალგაზრდა ქალბატონს შემდეგ ფრაზას ათქმევინებს: «ბატონებო და ქალბატონებო, მე სავსებით გეთანხმებით. ეს ყველაფერი მართლაც იდიოტურია» (112, 286).

საკუთარი შემოქმედებიდან დროის ამომგდები პეტერ ჰენდკეც მსგავს ურთიერთობას განაგრძობს მაყურებელთან. ჰენდკესთან «შეურაცხყოფა ნორმაა»: «ამ სადამოს თეატრი არ შემოგთავაზებთ იმას, რაც მართებს, – ამბობს მსახიობი, – თქვენი ფულის ფასად აქ ვერაფერს ნახავთ. აქ თვალს წყალს ვერ დააღვინებთ, ცნობისმოყვარეობას ვერ დაიკმაყოფილებთ. ჩვენ არ გთავაზობთ ბრწყინვალე სანახაობას, რომლის ხილვაც აგათოთოლებთ, აგაკანკალებთ». (35, 22)

ახლის შექმნის მიზნით არსებული ენის გარდას აქმნელად ნებისმიერ კონფრონტაციაზე წასული დრამატურგები მაყურებელს ნოვატორულ გამოგონებებს ყოველგვარი შერბილების გარეშე პირში ახლიდნენ და ეუბნებოდნენ, თეატრი ძველებურად სიამოვნების მომგვრელი ველარ იქნებაო. დრამატურგს აგრესიულობა კლასიციზმის მომწესხველი გავლენიდან ჯერ კიდევ გამოურკვეველი მაყურებლის გამოფხიზლების საშუალებად ესახებოდა. დროის შოკისმომგვრელი ასპექტიც, უდავოდ, ავტორის მიერ მაყურებლისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამომხატველ საკომუნიკაციო ელემენტად უნდა მივიჩნიოთ.

დრამატურგები, რომლებმაც ერთხმად აღიარეს ენის ნგრევის აუცილებლობა, მის სრულ განადგურებაზე არ შეთანხმებულან. მათი მიზანი ენის გადაწყობა და ალტერნატიული, არაენისმიერი საშუალებებით გაწყვეტილი კომუნიკაციის აღდგენა იყო. მათ კარგად უწყოდნენ, რომ ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი უმტკივნეულოდ ვერ ჩაივლიდა. შემოქმედებმა ეს ძნელად, თუმცა მაინც მოახერხეს, რისი დასტურიც მათ მიერ გამოგონილი ახალი დრამატული ენის ეფექტურად ფუნქციონირებაა. ენისა, რომლითაც პერსონაჟი მაყურებლამდე არაკომუნიკაბელურობის განცდის მიტანას ახერხებს. აბსურდის დრამატურგების მიერ ენის წინააღმდეგ გალაშქრებამ, შეიძლება ითქვას, რომ არტოს აუხდენელი ოცნება აასრულა: სურვილი თეატრის სიტყვის ტყვეობიდან გათავისუფლებისა და მისი ალტერნატიული საშუალებებით ჩანაცვლების შესახებ.

## II. სიტუაცია და დიალოგის მეტამორფოზა

### *დიალოგი ვერბალური კომუნიკაციის კრიზისის პირობებში*

ენისა და, ზოგადად, კომუნიკაციის პრობლემაზე მსჯელობა 50-იანი წლების თეატრში უმნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებდა. გაუგებრობათა წყაროდ ქცეული, მაღალფარდოვან სიტყვებსა და ასო-ბგერებზე აგებული ტრადიციული ურთიერთობები აბსურდული სამყაროს მობინადრეთა ცხოვრებაში თანდათან კარგავდა აზრს. ვერბალური კომუნიკაციის შესაძლებლობებით უკმაყოფილო აბსურდის თეატრის დრამატურგებმა აირჩიეს განსხვავებული გზა, რომელსაც ისინი მიყავდა ახალი, უშრეტი საკომუნიკაციო წყაროსკენ, სადაც სიტყვას სხვა, არნაკლებ მნიშვნელოვანი გამომსახველობითი საშუალებები უტოლდებოდა და ხშირად ენაცვლებოდა კიდევ. XX საუკუნის დასაწყისში წარმოჩენილმა მეტყველებასთან გაუცხოების ტენდენციამ აბსურდის თეატრში სრულიად ახალი განვითარება პოვა და თავისებურად უპასუხა საუკუნის დასაწყისში არაერთ სფეროში წამოწყებულ ძიებებს.

ადამიანთა შორის კომუნიკაციის მოშლა, ენის ფუნქციის გადაფასება 1950–60-იანი წლების თეატრალური ბრძოლის ქვაკუთხედად იქცა. აბსურდის თეატრში ენის მიმართ გამოთქმული პროტესტი იონესკოს ბაბილონის გოდოლის ამბავს აგონებდა: „მეჩვენება, რომ ბაბილონის გოდოლის განახლებულ თავგადასავალს ვუბრუნდებით“ ( 91, 334).

«შენიშვნებსა და კონტრ-შენიშვნებში» იონესკო აღფრთოვანებით საუბრობდა ფრანც კაფკაზე, რომელიც ბაბილონის გოდოლის შესახებ თქმულების თავისებურ ვერსიას სთავაზობდა მკითხველს. მწერალი შთამბეჭდავად წარმოაჩენდა უშველებელი კონსტრუქციის აგების მოსურნე ადამიანებს, რომელთაც ერთმანეთთან ურთიერთობის უნარი აღარ შესწევდათ. კომუნიკაციის შეუძლებლობის წინაშე აღმოჩენილნი, სრულიად პარალიზებულნი, უარს ამბობდნენ საკუთარ წამოწყებაზე.

ენათა დივერსიფიკაციაზე აგებული თქმულება ადამიანთა ურთიერთგაუცხოების, გათიშულობის, კომუნიკაციის მოშლის პირველი მაგალითი იყო. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ახალი თეატრის ნოვატორული ტენდენციები ამ მითის სიმბოლურ ანარეკლიად იქცა.

ენის ფუნქციის ეჭვქვეშ დაყენება მასზე უარის თქმას სულაც არ ნიშნავდა. 1950–60-იანი წლების თეატრში ენის მნიშვნელობა ერთგვარად

დაკინდა და მხოლოდ ფორმალურად შეინარჩუნა საკომუნიკაციო ფუნქცია. აბსურდის თეატრში ენა ერთ-ერთი გამოხატვის საშუალება იყო უამრავ საშუალებათა შორის; ერთი და არა ერთადერთი. საჭირო, თუმცა არასაკმარისი... მისი სტრუქტურა, ფორმალური გამოხატულება, ჩვეული ლოგიკურობა ახალი თეატრის მესვეურთათვის მიუღებელი აღმოჩნდა. მისი ერთადერთობა და შეუვალობა მცდარი და აზრს მოკლებული ჩანდა. კოჰერენტული სტრუქტურის რღვევა, ალოგიკური კავშირები, აბსოლუტური აბსურდულობა არა ზოგადად ენის მიმართ გამოთქმული პროტესტი იყო, არამედ ადამიანთა შორის გადაულახავ ბარიერად აღმართული, სიყალბის წყაროდ ქცეული ენის წინააღმდეგ გალაშქრება.

უარყოფათა სერია, ენის სტრუქტურის დანაწევრება მხოლოდ ახალი, ადამიანთა რეალური მდგომარეობის შესატყვისი ენის შექმნის მცდელობა გახდა, ნამდვილი ენისა, რომელიც დაუფარავად ამხელდა საზოგადოებაში არსებული ურთიერთობებს.

„ადამოვისა და ბეკეტის შემოქმედება, ენის აშკარა დანაწევრების გზით, რეალობის გაშიშვლება იყო. დანაწევრებული ენა სხვაგვარად შეიკრა. ენის დაშლა ახალი ერთიანობის შექმნით დაგვირგვინდა; ენამ ახალი ტყავი, ჯავშანი მოირგო“. (96, 132-133)

წმინდა ევროპული ფენომენი – ენის საკომუნიკაციო ფუნქციის გადაფასება – სრულიად უცხო იყო ამერიკული დრამატურგიისთვის. ამ მხრივ ევროპულ თეატრშიც კი აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდა. მაგ., ბ. ბრეხტი თეატრს დიდაქტიკურ ფუნქციას ანიჭებდა და ენის ეფექტურობის სჯეროდა. სენტენციებსა და მაქსიმუმზე აგებული მსჯელობები უდავო ჭეშმარიტების შესახებ მოგვითხრობდნენ. ბეკეტისა და იონესკოს თეატრი ბრეხტისეული თეატრისგან სრულიად განსხვავებული იყო. ბრეხტთან სიახლოვეს ვერც ადამოვს დავწამებთ. მართალია, მან ბოლოდროინდელი შემოქმედება პოლიტიკურ ტრიბუნად აქცია, მაგრამ, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ აბსურდის თეატრში ენის დეფორმირების, გადალაგების ინიციატორი სწორედაც ადამოვი იყო.

ევროპული თეატრის ამ ორი ფრთის შედარებისას შემდეგი ვლინდება: თუკი ბრეხტი ადამიანთა შორის გაუცხოების პრობლემას სოციალურ დონეზე ეხებოდა, ბეკეტი, იონესკო და ადამოვი ამ პრობლემით კომუნიკაციური საშუალებების დონეზე ინტერესდებოდნენ. ამერიკული და ბრეხტის თეატრები კომუნიკაციის სირთულეს ფსიქოლოგიურ და სოციო-პოლიტიკურ ჭრილში

განიხილავდნენ. აბსურდის თეატრი კი – უფრო სიღრმისეულად და ადამიანის არა მარტო სოციუმთან, არამედ ენასთან, მეტყველებასთან გაუცხოების შესახებაც მსჯელობდა ისე, რომ ფსიქიკის სტრუქტურულ სფეროსაც ეხებოდა. ამ ტენდენციათა ფორმალური გამოხატულება შესაძლოა, ამგვარად წარმოვადგინოთ:

ამერიკული და ბრეხტის თეატრი: ადამიანი – სოციუმი.

აბსურდის თეატრი: ადამიანი – ენა.

როგორც აღვნიშნეთ, აბსურდის თეატრში ენა ერთი ხელის მოსმით უარყოფილი არ არის. პირიქით, ახალი თეატრის დრამატურგების მხრიდან ენის სიღრმეთა წვდომის, მასთან შემორიგების ერთგვარი მცდელობაც კი აღინიშნება. ადამიანი საკუთარ თავს მასთანვე გაუცხოების გზით ვერასოდეს შეიცნობს. ეს მხოლოდ ურთიერთობით გზით არის შესაძლებელი, ურთიერთობა კი ელემენტარული ფორმალური გამოხატულების გარეშე წარმოუდგენელია. ჩაკეტილობა გაუცხოების გამამწვავებელია, დუმილი – უფსკრულის გამაღრმავებელი. ურთიერთობის ერთ-ერთი ფორმა, მრავალთა შორის, მეტყველებაა. ენა არსებობს. მაშ, რაღა უდგას წინ კომუნიკაციის დამყარებას? ისევ და ისევ ენა, რომელსაც დუმილიდან გამოსავლის შემოთავაზებასთან ერთად ჩიხშიც შევყავართ.

დიღემის წინაშე აღმოჩენილი დრამატურგები პრობლემის თავიდან მოშორების ნაცვლად მის შეცნობასა და გადაჭრას შეუდგნენ. გაცვეთილი, დაცლილი, არასაკმარისი მეტყველება ახალი ფორმების ძიების საბაზად იქცა, რაც სულ მალე დრამატული ენის სრული ტრანსფორმაციით დაგვირგვინდა.

ენის მოდიფიცირების ერთ-ერთ აუცილებელ წინაპირობად დრამატურგებმა სიმბოლური ასპექტი მიიჩნიეს. ელემენტარული სახელდებიდან დაწყებული, სტრუქტურული ცვლილებით დამთავრებული, თეატრში ყველაფერი შეიცვალა; ყველაფერმა სიმბოლურ ჭრილში გადაინაცვლა. საჭირო გახდა არა მარტო მეტყველების, არამედ პერსონაჟების სივრცესა და დროსთან არსებულ მიმართებათა გადახედვაც.

ბეკეტის, იონესკოსა და ადამოვის ახლებური წერის მანერა, უპირველეს ყოვლისა, რეპლიკათა სისტემისა და დიალოგების ფორმალურ და ფუნქციურ მოდიფიცირებაში გამოვლინდა. ტრადიციული დრამატურგიის წიაღში გამოზრდილ მაყურებელთან განხეთქილების ვაშლის როლი სწორედ დიალოგმა

შეასრულა. დიალოგისთვის ახალი ფუნქციის მინიჭება აბსურდის თეატრის ბუნდოვანებისა და მასთან გაუცხოების საბაზად იქცა. კითხვა-პასუხის ფორმით არსებული ტრადიციული დიალოგი ფორმალურად მსგავსმა, თუმცა ალოგიკური ფრაზების კორიანტელად ქცეულმა დიალოგმა ჩაანაცვლა, საიდანაც შინაარსის გამოტანა ძნელად თუ ხერხდებოდა. რეაქციათა მიუხედავად, აბსურდის თეატრის დრამატურგები ინიციატივის უარყოფას არ აპირებდნენ და განსხვავებული ფორმების ძიებაში ახალ-ახალ პიესებს სთავაზობდნენ გზააბნეულ მაყურებელს.

ენის (როგორც ერთადერთი იარაღის) საკომუნიკაციო ფუნქციის სრული კრახის აღიარებისთანავე აბსურდის თეატრის დრამატურგები რეპლიკათა სისტემის დაუყოვნებლივ შეცვლაზე ალაპარაკდნენ და სულ მალე საიდუმლო გეგმის მოკლე მონახაზიც შემოგვთავაზეს:

„არ მასვენებდა აზრი, რომ მე, რომელმაც იმდენი ვილაპარაკე ყველანაირი მეტყველების შეუძლებლობაზე, იძულებული გავხდი, სხვებივით მარტივი დიალოგები მეწერა. (...) გადავწყვიტე, ხერხისთვის მიმემართა: დიახ, ისინი ილაპარაკებენ, თითოეული მოისმენს იმას, რასაც ამბობს სხვა, მაგრამ სხვა არ იტყვის იმას, რაც სინამდვილეში ევალება. (...) მე თავს მოუყერი ძირითად ფრაზებს, რომელთაც ყოველდღიურობიდან ავიღებ, თუმცა „სულ სხვა რამეს“ ვათქმევინებ“. (79, 18-19)

ამგვარმა აღიარებამ მალე პოვა ხორცშესხმა და „ცრუ დიალოგად“ წოდებულ ფენომენს მისცა დასაბამი. ადამოვის შემოქმედებაში ხშირად ვხვდებით ე.წ. ცრუ დიალოგების სერიას, რომლებშიც თითოეული პერსონაჟი საკუთარ მოსაზრებებს სხვათაგან მოწყვეტით, სრულიად დამოუკიდებლად ავითარებს. „პაროდიაში“ ამპლუაიეს (Employé) N დე ლილისთან ურთიერთობის მცდელობა, გმირების განყენებულ საუბრად რჩება. რეპლიკათა მიუხედავად, დიალოგი ვერ იძენს სიტყვა-პასუხის ფორმას და გათიშული ფრაზებისაგან შემდგარი ტექსტის სახეს ინარჩუნებს.

„პროფესორ ტარანში“ გმირის შესავალი ტირადა, თავის მართლების უშედეგო მცდელობაა, რადგან ტარანს ყურს არავინ უგდებს. დამსწრე ინსპექტორი და პოლიციელი საკუთარ საზრუნავს შეუპყრია. პიესის დასარულს არც საბრალდებო დასკვნა იწვევს ვინმეს ინტერესს. დამსწრე საზოგადოება დარბაზიდან გადის და ისედაც განმარტოებულ ტარანს სიჩუმისა და სიცარიელის ტყვედ ტოვებს. დიალოგის ფორმით დაწერილი პიესა მხოლოდ ფორმალურად თუ ამართლებს ამ სახელს. რეალურად საქმე არანაირ დიალოგთან არ გვაქვს. ნაწარმოები ტარანის ერთი გაბმული უპასუხო

მონოლოგია, რომელშიც პიესის დანარჩენ მონაწილეთა ჩართულობა არა მხოლოდ მინიმუმამდე, არამედ სრულ შეუძლებლობამდეა დაყვანილი.

«დიდ და მცირე მანევრში» ცრუ დიალოგის ფორმა გამოხატულების მწვერვალს აღწევს. ჰალუცინაციის მორევში ჩაძირული მუტილე (Mutilé) საკუთარ ხმას ეპასუხება და თავისი პირითვე გაცემულ ბრძანებებს ემორჩილება. ამ სახის დიალოგი არა მარტო სოციუმთან, ენასთან, არამედ საკუთარ თავთან გაუცხოების საუკეთესო მაგალითია.

ცრუ დიალოგის ფორმა არც იონესკოსთვისაა უცხო. «მოვალეობის მსხვერპლში» ფსიქონალიტიკოსი პოლიციელის მეთვალყურეობის ქვეშ მყოფი შუბერი (Choubert) ვრცელი ტირადებით საკუთარ თავს წარსულზე ესაუბრება. „გაკვეთილის“ მოწაფე ვერანაირად ვერ ახერხებს ყბედად ქცეული მასწავლებლის უმისამართო საუბრის მოსმენას და პასუხად კბილის ტკივილს იმიზეხებს. პასუხსაც მხოლოდ ტირადებს შორის სიცარიელის ამოსავებად იძლევა. „სკამებში“, ადამოვის მუტილეს (Mutilé) მსგავსად, ორი პროტაგონისტი თვალთ უხილავ პერსონაჟებს ესაუბრება. ე.წ. დილოგი ალაგ-ალაგ წყდება კიდევ და მცირე პაუზის დროს მოხუცებულები სიჩუმეს უგდებენ ყურს.

«ახალ მდგმურში» ცრუ დიალოგი ახალ გამოხატულებას იძენს. როტაგონისტი, «გაკვეთილის» მოწაფისაგან განსხვავებით, სიცარიელის შესავსებად და მოჩვენებითი კომუნიკაციის გასაგრძელებლად პასუხის მოძებნისთვის თავს აღარ იწუხებს და ლაკონიური, თუმცა, როგორც წესი, ალოგიკური „კი“ და „არა“-თი იფარგლება.

ფორმალური მსგავსების მიუხედავად, იონესკოს ცრუ დიალოგი გაცილებით მეტი სიღრმით გამოირჩევა. დრამატურგის ნოვატორულმა ენმა აქაც მთელი სისავესით იჩინა თავი და ახალი შედეგითაც დაგვირგვინდა: იონესკოს ორიგინალობა მისი პერსონაჟის დამუნჯებაში გამოვლინდა. «ახალი მდგმურის» გმირი დუმს და უსმენს მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების მრავალრიცხოვან მონოლოგებს, რ

ომლებიც იმდენად სწრაფად ენაცვლებიან ერთიმეორეს, რომ ხშირად მათი არათუ გარჩევა, მოსმენაც კი შეუძლებელია. დუმილსა და ამოღმეტყველების ურთიერთდაპირისპირებაზე აგებული დიალოგი პიესის ორიგინალობასა და გმირის ფსიქოლოგიზმის სიღრმეებს წარმოაჩენს. აქამდე საუბარში ჩართვის მოსურნე გმირი დუმს. მისი ჩართულობის სურვილი მოსმენის მცდელობამდეა დაყვანილი, თუმცა ესეც შეუძლებელია.



ამრიგად, ადამოვის მიერ შეთავაზებული რეპლიკური ცრუ დიალოგი იონესკომ უფრო დიდ სიმაღლეზე აიყვანა. დიალოგში ერთი მხარის მონაწილეობის გამორიცხვით ხაზი გაუსვა ადამიანთა შორის გათიშულობის იდეას და დიალოგის მომავალი განვითარების გეგმაც მოხაზა.

იონესკოსა და ადამოვის შემოქმედებაში ცრუ დილოგები მონოლოგებად გარდაიქმნა. ჰალუცინაციის ტყვედქმნილი მათი გმირები ხშირად წარმოსახვით არსებებს ესაუბრებოდნენ, ზოგჯერ კი, კომუნიკაციის შეუძლებლობით ხელფეხშეკრულნი, დუმილს ამჯობინებდნენ. ორივე დრამატურგის მცდელობა ერთი შედეგით დაგვირგვინდა: დიალოგური პრინციპით საკუთარ თავთან ლაპარაკმა აბსურდის თეატრში დასაბამი მისცა ახლი სახის დიალოგის არსებობას. დიალოგის ტრანსფორმაციამ დიალოგის ახალ ფორმამდე – მონოლოგურ დიალოგამდე – მიგვიყვანა.

დიალოგის ეს ახალი ფორმა ძირფესვიანად აქარწყლებდა ტოდოროვის მიერ „ენის რეგისტრებში“ მონოლოგსა და დიალოგს შორის დადგენილ განსხვავებას: მონოლოგში მოსაუბრეა აქცენტირებული, დიალოგში – მსმენელი. აბსურდის თეატრის დილოგებში ორივე შემთხვევაში აქცენტი მოსაუბრეზეა გადატანილი (სხვას ესაუბრებიან და არავენ უსმენთ; მონოლოგს წარმოთქვამენ და მოსაუბრენიც და მსმენელნიც თავად არიან).

ახალი თეატრის დრამატურგები ტრანსფორმირებულ დიალოგს მრავალმხრივ დატვირთვას აძლევდნენ და მრავალფუნქციურად იყენებდნენ.

ბეკეტისა და იონესკოს დიალოგი ხშირად არა კლასიკური კომუნიკაციის, არამედ პერსონაჟისთვის სხვათა არსებობის შეცნობის საშუალებას წარმოადგენდა. დიალოგი პარტნიორთან თუნდაც უმნიშვნელო, იშვიათი კონტაქტის დამყარების მცდელობა იყო; ურთიერთობისა, რომელსაც მუდამ გაწყვეტა ემუქრებოდა. ბეკეტის პერსონაჟთა რეპლიკები ლაკონურობით გამოირჩეოდა. კომუნიკაცია მინიმალურად იყო წარმოდგენილი და ენაც, როგორც ამას რომან ჯაკოფსონი უწოდებს, მხოლოდ „საკონტაქტო ფუნქციით“ გამოიყენებოდა.

„გოდოს მოლოდინში“ ვლადიმირი და ესთრაგონი ერთმანეთს განუწყვეტლივ ელაპარაკებიან, ურთიერთობის შეწყვეტის შიშით ტყვიის სისწრაფით ისვრიან ტირადებს. მარტოდ დარჩენის საფრთხეს აქა-იქ ასხენებენ კიდევ, თუმცა უმაღვე უკუაგდებენ ამ მჭმუნვარე აზრს.

1. -თქვი, სიმართლეც რომ არ იყოს, თქვი.

- რა უნდა ვთქვა?

- თქვი, მე ვარ კმაყოფილი.
- მე ვარ კმაყოფილი.
- მეც აგრეთვე.
- მეც აგრეთვე...

2. ხანგრძლივი პაუზა (84, 24)

ვლადიმირი: - თქვი რამე!

ესტრაგონი: - ვეძებ.

*ხანგრძლივი პაუზა*

ვლადიმირი (შეწუხებული): სულ ერთია, რაც გინდა თქვი! (84, 28).

«საკონტაქტო ფუნქციით» დიალოგის გამოყენება ვრცელი ტირადების მოყვარული იონესკოსთვისაც არ არის უცხო. ლაკონიური, უაზრო ფრაზებით პერსონაჟების ალაპარაკების ერთადერთი მიზანი მასთანაც ამ მოჩვენებითი კონტაქტის შენარჩუნება და უძირო მარტოობის აღმოფხვრის მცდელობაა».

„ხშირად ჩემი პერსონაჟები რაღაც უაზრობებს ამბობენ. ბანალურობა ხომ სწორედაც კომუნიკაციის არარსებობის სიმპტომია“. (91, 309)

ეს ცარიელი, აზრისგან გამოცლილი ენა გვამცნობს, რომ პერსონაჟთა შორის დამყარებული ფსევდოკომუნიკაცია მხოლოდ ზედაპირული მოვლენაა.

აბსურდის თეატრის დიალოგებში ხშირად ვხვდებით გაუგებრობით აღსავსე სიტუაციებს, როცა მაგ., პერსონაჟებს ჰგონიათ, რომ ერთსა და იმავე სიტყვას სხვადასხვა მნიშვნელობით იყენებენ.

გაუგებრობაზე დამყარებული ამ სახის დიალოგები კითხვებით არის გაჯერებული, რომელთა ფუნქცია პერსონაჟების ერთ აზრამდე მიყვანაა. უსაგნო კითხვების შემცველი დიალოგების მიზანს, მოკლე ტირადებზე აგებული დიალოგის მსგავსად, ურთიერთობის შენარჩუნება, აბსურდული დიალოგის გაგრძელება და, ამავედროულად, ტემპის შენელება წარმოადგენს. ენის საკონტაქტო ფუნქციას აქ მეტალინგვისტური ფუნქციაც ემატება, უფრო მეტიც, ხშირად ამ ორის აღრევა ხდება. ამგვარი დიალოგის შესანიშნავი მაგალითია არტურ ადამოვის დრამა «შემოსევის» პროტაგონისტი პიერი, რომელიც ისე კვდება, რომ ვერ ახერხებს მეგობრის ნაანდერძევი ხელნაწერის გაშიფვრას, რადგან არასდროს არის დარწმუნებული ამა თუ იმ სიტყვის მნიშვნელობაში და მუდამ რაღაც ფარული კოდის მიგნებას ცდილობს.

„რატომ ამბობენ „ის მოდის?“ ვინ არის „ის“, რა უნდა ჩემგან? რატომ ამბობენ „ძირს“ და არა „ში“ „ზე?“ დიდი დრო დაეკარგე ამგვარ რამეებზე

ფიქრში... აღარაფერს ჩავეძიები (პაუზა). სინჟემში, გაუნძრევლად დავიცდი. ძალიან ყურადღებიანი გავხდები“. (80, 86)

ლაკონური რეპლიკებისა თუ ვრცელი მონოლოგების ურთიერთმონაცვლეობაზე აგებული დიალოგები, დრამატული ენის გარდაქმნის მცდელობასთან ერთად, **სიმბოლურ დატვირთვისაც** ატარებენ: აბსურდის თეატრში მნიშვნელოვანი აღარ არის, რას ლაპარაკობენ, გაცილებით მნიშვნელოვანია, როგორ ლაპარაკობენ. უფრო მეტად საგულისხმო კი ის არის, რომ ლაპარაკითაც ვეღარ ახერხებენ, გასცდნენ საკუთარ თავს, გადალახონ უუნარობა და ელემენტარული ურთიერთობა გააბან სხვა პერსონაჟებთან. აბსურდის პიესის მარტოსული გმირი წარსულის გახსენებას ლამობს, მაგრამ გონებაში უმნიშვნელო დეტალების ამოტივტივების მიუხედავად, მცდელობა მცდელობად რჩება. მდუმარებაში ჩაძირული სამყაროს მობინადრენი მონოლოგებსა თუ მონოლოგურ დიალოგებში უხილავს უხმობენ და სიცარიელეს ესაუბრებიან, რაც წყლის ნაყვას ჰგავს. ეს მარტობა ზოგჯერ იმდენად მძაფრია, რომ თვით დიალოგიც გვაგრძნობინებს ამას თავისი გაუგებარი, ბოღვითი ფორმით. ასე მაგ., აბდაუბდა ფრაზებში დაბნეული, სიგიჟის ზღვარზე მდგარი ბეკეტის ლაქი სიცარიელეს ესაუბრება და სიცარიელეშივე ელის ხსნას.

თანამოაზრებთან შედარებით, სამუელ ბეკეტის ნოვატორული მცდელობა მეტი გამბედაობით გამოიჩინოდა. ბეკეტთან დიალოგი დავიდა მონოლოგამდე, რომელსაც კლასიკურ მონოლოგთან საერთო არაფერი ჰქონდა. ამ უკანასკნელის ერთ-ერთი ფუნქცია დრამატული მოქმედების გაგრძელება იყო. კლასიკურ მონოლოგში გმირი სიტუაციას აანალიზებდა და კონფლიქტისა თუ დილემის გადაჭრის გზებს ეძებდა. ბეკეტის მონოლოგები არ ჰგავდა ბრეხტისეულ „song“-ებს, რომლებშიც ლირიკული პაუზები, ერთიანი ხაზის დამრღვევი ელემენტები მოქმედებისა თუ საუბრის გასაწყვეტად გამოიყენება და არც სიმღერის ან ლექსის ფორმასაც ატარებდა.

ბეკეტის პერსონაჟები იმდენად მარტოსულები იყვნენ, რომ ხშირად პიესა, რამდენიმეს ნაცვლად, ერთი გაბმული აბსურდული მონოლოგის სახეს იძენდა და სცენაც ერთ პერსონაჟს ეთმობოდა. აქ რეპლიკები გამორიცხული იყო, რაც კიდევ უფრო ხელს უწყობდა მონოლოგის არსებობას.

„კომედიის“ ტექსტი მრავალი მონოლოგისგან შედგება, რომელთა ავტორებს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. აქ რეპლიკები შენარჩენებულია, თუმცა დიალოგის (თუნდაც აბსურდულის) შესაქმნელად – არასაკმარისი. თუკი

აბსურდის სხვა ავტორთა მცდელობა მონოლოგური დიალოგით ან მარტივად, მღუმარებით დასრულდა, ბეკეტმა ამ ტენდენციათა გაგრძელებით, ახალი, სრულიად მონოლოგური პიესები შემოგვთავაზა. ბეკეტის ნოვატორული მცდელობა დიალოგის უარყოფამდე მივიდა. მისი მონოლოგური პიესები საკმაოდ გაბედული ინიციატივა იყო.

როგორც მოგვიანებით გამოვლინდა, არც იონესკოს პერსონაჟთა დამუნჯება და არც ბეკეტის მხრიდან რეპლიკური კონსტრუქციის ნაწილობრივ უარყოფა არ აღმოჩნდა თეატრალურ ხელოვნებაში ნოვატორობის ზღვარი. წერის მანერით აბსურდის დრამატურგებთან საკმაოდ ახლოს მყოფმა პეტერ ჰენდკემ თხუთმეტი წლის შემდეგ გააგრძელა ეს ტენდენცია და დრამატურგიის ორი შემადგენელი ელემენტი – რეპლიკებით ხლეჩა და პერსონაჟი – საერთოდ გამორიცხა. პირველის ნაწილობრივ უარყოფელმა, თუმცა მეორის შემნარჩუნებელმა ბეკეტმა კლასიკური დრამატურგია გარდაქმნა, მაგრამ თეატრალურობის ჩარჩოებს არ გასცდა. ნოვატორული, ხშირად სკანდალური ხასიათის მიუხედავად, მისი პიესები პიესების სახელს მაინც ინარჩუნებდა. პეტერ ჰენდკეს მცდელობა აბსოლუტურად სცილდებოდა თეატრალურობის ფარგლებს; თანაც იმდენად, რომ მის შემოქმედებას თეატრი აღარც ეწოდება. მისი ნაწარმოებები პიესებზე მეტად ლექსს ან ესეს ჰგავს.

ბეკეტის პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელმა დაშორების შეუძლებლობამ, იონესკოსა და ადამოვის გმირებისთვის ჩვეულება მარტოობის შიშმა ახალ დრამატულ ენაში საუკეთესო გამოსატყულება ჰპოვა. ვრცელი მონოლოგებისა და ლაკონური რეპლიკების ურთიერთმონაცვლეობაზე აგებული კონსტრუქცია აბსურდის დრამატურგიისთვის სპეციფიკური და ხშირი მოვლენა იყო. ახალი დრამატურგების მიერ მონოლოგისა და დიალოგის დონეზე შემოტანილი ფორმალური ცვლილებები მათ გამგრძელებელთა შემოქმედებაში უფრო დიდ ტრანსფორმაციამდე მივიდა (ჩვენ მიერ ნახსენები პეტერ ჰენდკე ამ მხრივ თამამად შეიძლება დასახელდეს აბსურდის თეატრის მემკვიდრედ); თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დიალოგის სიმბოლური დატვირთვისა და სტრუქტურული ტრანსფორმაციის მხრივ აბსურდის თეატრის დრამატურგებს ბადალი არ ჰყავთ.

## ახალი მონოლოგი

აბსურდის თეატრის პიესებში ხშირად ვხვდებით მონოლოგებს, რომელთაც კლასიკურ მონოლოგთან არაფერი აკავშირებთ. კლასიკურ თეატრში მონოლოგს ესწრება მესაიდუმლე, რომლის გასაგონადაც ჟღერს ტექსტი. ახალ თეატრში კი პერსონაჟებს ადრესატი არ სჭირდებათ. მათი მონოლოგები მარტოობაში ჩაძირული ადამიანების სულიერი მდგომარეობის, განცდის მატერიალიზაციისთვის გამოიყენება.

«მაკბეტში» იონესკო კლასიკური მონოლოგის პაროდიას გვთავაზობს. ომგადახდილი, დაღლილ-დაქანცული მაკბეტი სცენაზე მარტო საკუთარი გრძნობების შესახებ საუბრობს. მონოლოგის დასრულებისთანავე იგივე ტექსტს ბანკო იმეორებს. ორი სხვადასხვა პერსონაჟის პირით ერთი და იმავე მონოლოგის მექანიკური გამეორება ტექსტს სასცილოს ხდის და დრამატული პროცესის პირობითობაზე მიუთითებს.

შეუძლებელია, XX საუკუნეში მონოლოგი აღიქვას გმირის გრძნობებისა და ენის მშვენიერების ამსახველ მაღალმხატვრულ ტირადად. ახალი დრამატურგები, რომლებიც ენის ფუნქციასთან ერთად თვით პერსონაჟის, პიროვნების მთლიანობას აყენებენ ეჭვქვეშ, მონოლოგს სულ სხვა დატვირთვას ანიჭებენ: აბსურდული მონოლოგი პარტნიორთან კომუნიკაციის დამყარების შეუძლებლობის სიმბოლური გამოხატულებაა. იონესკოს მონოლოგი ასახავს უკიდევანო მარტოობას, რომელსაც პერსონაჟი ხშირად სიკვდილამდეც კი მიყავს. «სურათის» მსუქანი ბატონი, რომელსაც ვერავენ უგებს, მის წინ გამოფენლ ტილოს ესაუბრება და მასზე გამოსახულ ღამაზმანს წარმოიდგენს. პიესას – «მკვლელი ჯილდოს გარეშე» – ასრულებს ბერანჟეს პათეტიკური ტირადა, რომლითაც პერსონაჟი მკვლელს მიმართავს, პასუხად კი მხოლოდ მწარე დაცინვას ისმენს. მკვლელი სიკვდილს განასახიერებს. ბერანჟეს უპასუხო მონოლოგიც სიკვდილისაკენ სწრაფვას ემსგავსება. «მარტორქაში» II აქტის ბოლოს ბერანჟეს მონოლოგი მომრავლებული მარტორქების გროვაში მარტო დარჩენილი გმირის ერთი გაბმული ღმუილია. ეს მონოლოგი სიმბოლურად ასახავს III აქტის სიტუაციას, რომელშიც ბერანჟე მარტო აღმოჩნდება სიკვდილის სიმბოლოდ ქცეული მარტორქების წინაშე.

მონოლოგს ბეკეტიც ხშირად იყენებს. «თამაშის დასარული» ორი ვრცელი მონოლოგით იწყება (ჯერ ქლოვის, შემდეგ ჰემის) და ჰემის მონოლოგითვე სრულდება. მონოლოგით შექმნილი ასიმეტრია ამ საპრობლემში ჰემის სამუდამო გამოკეტვისა და ქლოვის შესაძლო წასვლის შესახებ გვამცნობს. «ო, მშვენიერო დღეებო» და «უკანასკნელი ჩანაწერის» პიესათა ტექსტები ერთი გაბმული მონოლოგია. მონოლოგის ავტორი მარტოობაში გამომწვევდელი გმირია, რომელიც სიკვდილის შიშსა და სიჩუმეს მონოლოგით ებრძვის. მონოლოგი არსებობის გაგრძელების საშუალებაა. მისი დასრულება სიცოცხლის დასრულების ტოლფასია.

«კომედიაში» კომუნიკაციის ნებისმიერი შესაძლებლობა ნულამდეა დაყვანილი. პიესის სამი პერსონაჟი რიგრიგობით წარმოთქვამს მონოლოგს. სათქმელს ისინი ტყვიებით მექანიკურად ისვრიან. თითოეული საკუთარ ჯერს ელოდება.

«გოდოს მოლოდინში» ლაქის მონოლოგი უკიდურეს გამოხატულებას იძენს. II აქტში დამუნჯებული ლაქი I აქტის მანძილზე გაუთავებლად საუბრობს. ის ელვის სისწრაფით მექანიკურად ისვრის სიტყვებს და არც არავის მიმართავს, მიუხედავად იმისა, რომ იქ დამსწრე პერსონაჟებს მისი მოსმენა სურთ. ლაქი, რომელსაც ბეკეტის პერსონაჟების უმრავლესობისგან განსხვავებით გადაადგილება შეუძლია, წასვლასაც კი შეძლებდა, მაგრამ ყბედად ქცეული არა მარტო სივრცის, არამედ ენის ტყვეობაში რჩება. ლაქის მექანიკური საუბარი ენისადმი მის სრულ მორჩილებას ასახვს. ის სხვა სამყაროს ტუსადია, რომელსაც მექანიკური ენა საკუთარ, მისთვის სასურველ ენაზე სხვებთან საუბრის საშუალებას არ აძლევს.

იონესკოს გმირებს მონოლოგებში ხშირად კივილი, ღმუილი ან სხვა სახის ხმები აღმოხდებათ ხოლმე, რაც ერთგვარი პროტესტის ფორმადაც შეიძლება მოვიანზროთ. ბეკეტის პერსონაჟები კომუნიკაციის შეუძლებლობის წინაშე არანაირი გაბრძოლების სურვილით არ გამოირჩევიან. ისინი ემორჩილებიან ენის ბრძანებებს, გააფთრებულები საკუთარ თავს, სიცარიელეს ელაპარაკებიან ან კვლავინდებურად ბედს ურიგდებიან და ისევ დუმილი ისადგურებს.

ამრიგად, როგორც აბსურდის თეატრის ყველა ტენდენცია, მონოლოგიც დაშლილი და გადაწყობილია. აბსურდის დრამატურგები ხშირად ახალ საშუალებებს იგონებენ. როცა ახალი ფიზიკური და ვიზუალური ხერხების გამოგონება უჭირთ, ისინი უკვე არსებულს, ძველს გარდაქმნიან ან უბრალოდ სხვა ფუნქციას ანიჭებენ. მონოლოგის შემთხვევაშიც ასე მოხდა. ფორმალურად

განსხვავებულმა, თუმცა მაინც ერთი კაცის სათქმელად ქცეულმა მონოლოგმა, პიესაში სიტყვის როლი შეასრულა, რომელმაც შინაარსის გარეშე გმირის შინაგანი მდგომარეობა გადმოგვცა. მონოლოგის მექანიკურმა ხასიათმა ენის მორჩილებაში მყოფი ადამიანის შესახებ მოგვითხრო.

### *ახალი დიალოგის სტრუქტურა და მისი როლი*

კრიტიკამ ერთხმად აღიარა, რომ აბსურდის თეატრმა ვერბალური გამომხატველობის სფეროში სრული გადატრიალება მოახდინა. ამჯერად ნაკლებად მნიშვნელოვანია, ვინ როგორი შეფასება მისცა ამ ფაქტს: წინ გადადგმულ ნაბიჯად მიიჩნია, თუ პირიქით – უკან დახევად. ამ შემთხვევაში არ შეგუდგებით კონკრეტული გამონათქვამების ანალიზს და თეატრში დიალოგის სტრუქტურულ ელემენტებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

აბსურდის თეატრის მესვეურებზე საუბრისას არასწორი იქნება თუ ვიფიქრებთ, რომ მათ პირწმინდად გამოიგონეს ყველა ის ფორმალური, თუ სტრუქტურული სიახლე, რამაც 50-იანი წლების თეატრში იჩინა თავი. მათ უბრალოდ უკიდურეს გამოხატულებამდე მიიყვანეს XX საუკუნის დასაწყისში წარმოშობილი ტენდენციები და თავისებურად გარდაქმნეს. შესაბამისად, ტრანსფორმაცია განიცადა დიალოგმაც და, შეიძლება ითქვას, ფორმალურად გაღარიბდა კიდევ.

დიალოგის გაღარიბების პრინციპი ყველა დრამატურგის შემოქმედებას ერთნაირად არ მიესადაგება. მაგ., ლაკონური ფრაზების მოყვარული ბეკეტისაგან განსხვავებით, იონესკო დიალოგის „გაფართოებაზე, გაბერვაზე“ ზრუნავდა და ვცელ ტირადებს იყენებდა. დიალოგის „გაბერვა“ იონესკომ თეატრალური ესთეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად აქცია. რაც შეეხება ადამოვს, ის ცდილობდა, თეატრალური ტექსტი ყოველდღიური მეტყველებისთვის დაემსგავსებინა და დიალოგი კლასიკური დრამატული სტილისთვის ჩვეული მაღალფარდოვანი შემკულობისგან გაეთავისუფლებინა. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ დიალოგის ტრანსფორმაციის ადამოვისეული მცდელობა ხშირად ბეკეტისა და იონესკოს გზას არ მიჰყვებოდა. თავდაპირველად სიტყვის უზენაესობის წინააღმდეგ მებრძოლი ადამოვი, შემოქმედებითი გზის გარკვეულ ეტაპზე ამავე სიტყვის მახეში გაება და თეატრი

პოლიტიკურ ტრიბუნად აქცია. მისი დიალოგი ლოგიკურობის ფარგლებს დაუბრუნდა და აბსურდის თეატრის მიერ გაკვალული გზიდან გადაუხვია.

დიალოგური ფორმა მხოლოდ თეატრისთვის არ არის დამახასიათებელი. მას ვხვდებით ფილოსოფიურ წერილებში (მაგ.: პლატონის „დიალოგები“), რომანში, ფილმში, თვით ყოველდღიურ საუბარშიც კი. მაშ, რა არის თეატრალური დიალოგის თავისებურება? უპირველეს ყოვლისა, დიალოგი პერსონაჟებს შორის კონტაქტის დამყარების საშუალებაა. სწორედ დიალოგს უკავშირდება ნებისმიერ სხვა დონეზე კომუნიკაციის დამყარების შესაძლებლობა. დიალოგიდან იბადება ემოცია, რაც კონტაქტის უფრო მაღალ დონეზე გადატანის საშუალებას იძლევა.

ტრადიციულ დიალოგში, რომლის მნიშვნელობის მქონე ერთეულს სიტყვა წარმოადგენს, აღნიშნული კონტაქტი ლოგიკურია. დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია სიტყვის საკონტაქტო ფუნქციას ერწყმის, რაც ურთიერთობის, როგორც ვერბალურ, ასევე ექსპრესიულ დონეზე დამყარებას უზრუნველყოფს. ვერბალურ დონეზე არსებული ლოგიკურობა სიტყვით გამოიხატება. ექსპრესიულ დონეზეც ემოციას უსწრებს სიტყვა, რომლის გარეშე ემოციური კონტაქტი ფაქტობრივად შეუძლებელია. სიტყვით ემოციის გადმოცემისა და მაყურებელამდე მიტანის ფორმალურ საშუალებას ტრადიციულ პიესებში წარმოადგენს მონოლოგი, რომელიც პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნაში მონაწილეობს. ტრადიციული თეატრისთვის დამახასიათებელი «ფუფუნების» მიუხედავად, გმირის გაცნობის ერთადერთი საშუალებაა მონოლოგი, რომელიც ისევ და ისევ სიტყვაზეა აგებული. «ენით გამოუთქმელი» გრძნობების სხვა საშუალებებით გამოხატვა რეალურად შეუძლებელია. რაც შეეხება მაყურებელთან კონტაქტს, მისი წყაროც მონოლოგია, რომელიც ზოგჯერ საზოგადოებისადმი უშუალო მიმართვის შემცველია.

მოკლედ რომ ვთქვათ, ტრადიციული დიალოგი ყველა სასურველ საკონტაქტო დონეზე (კონტაქტი პერსონაჟებს შორის, სცენასა და მაყურებელს შორის) სიტყვისა და ლოგიკურობის ფარგლებს ვერ გასცდა.

სწორედ ეს ამოწურული შესაძლებლობების მქონე დიალოგი იქცა ახალი დრამატურების უკმაყოფილების მიზეზად. ტრადიციული დიალოგი, რომელიც ენის მსგავსად ზედაპირულ ფენომენს წარმოადგენდა, ვერანაირად ვერ გამოხატავდა რეალურ სათქმელს. ენისთვის ჩვეული «მეზღაპრის ეფექტის» მსგავსად ის აგრძელებდა მაყურებლის მონუსხვას და ენის ტყვეობაში ამყოფებდა მას. ამ დროს ავტორის რეალური გზავნილი გვერდზე რჩებოდა. მის



გადმოსაცემად დიალოგს რესურსები არ ჰყოფნიდა. აბსურდის დრამატურგებმა ამ ვითარების გათვალისწინებით დიალოგის ტრანსფორმაცია განიზრახეს.

ნოვატორული ექსპერიმენტი დიალოგის ინფორმაციული ფუნქციის გამორიცხვით დაიწყო. დრამატურგებმა დიალოგის ტექსტი შინაარსისაგან დაცალეს, თუმცა მას არსებობის უფლება მაინც დაუტოვეს. როგორც არ უნდა იყოს, აბსურდის დიალოგში რეპლიკური ფორმა მაინც შეინარჩუნეს. ამის გარეშე თეატრალური პიესის არსებობა ზოგადად წარმოუდგენელია. რეპლიკური სტრუქტურის არარსებობის შემთხვევაში, დრამატული ნაწარმოების ნაცვლად, ცარიელი ფურცლების გროვას მივიღებდით. ამრიგად, ახალ თეატრში დიალოგის ფორმა ასე თუ ისე შენარჩუნებულია. მაშ, რას გულისხმობს დრამატურგების გამომგონებლობა?

აბსურდის დრამატურგებმა, დიალოგის ტრადიციული ფორმის შენარჩუნებით, ძველი დიალოგისთვის დამახასიათებელი ყველა ფუნქცია უარყვეს. მათ პიესებში დიალოგური რეპლიკების სისტემა არსებობს, თუმცა ინფორმაციის მიტანა ადრესატამდე შეუძლებელია. ლოგიკურობის კავშირის გაწყვეტა კომუნიკაციის შეუძლებლობას იწვევს. დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია აბსურდის დიალოგში საკონტაქტო ფუნქციამდეა დაყვანილი. ამ უკანასკნელმა კი სიცარიელე სიტყვებით ფორმალურად უნდა შეავსოს. აზრისაგან დაცლილი ყოფა აბსურდულ სამყაროში არსებობას ემსგავსება. ამ არსებობის გასაგრძელებლად მოძრაობაა საჭირო, რისი უნარიც დაძაბუნებულ პერსონაჟებს არა აქვთ. არსებობა კი, მკაცრი წესებიდან გამომდინარე, მათ ამ აბსურდის გაგრძელებას აიძულებს. ის, რაც მოქმედებით შეუძლებელია, მეტყველებით ხდება შესაძლებელი, ოღონდ არა ტრადიციული, არამედ ახალი მეტყველებით. აბსურდის ახალი სიტყვა ტრადიციული მნიშვნელობისგან დაცლილი იარაღია, რომელიც საკუთარი ფიზიკური „სხეულით“ მეტყველებს, შინაარსობრივად კი არაფერს გვეუბნება. მსგავს სიტყვებზე აგებული მეტყველება თეატრში იმ „ავეჯის“ როლს ასრულებს, რომელიც სიცარიელის შესავსებად გამოიყენება. პასიურობის სამფლობელოდ ქცეულ აბსურდის სამყაროში სიცარიელეა გამეფებული. ამას პერსონაჟებიც ხვდებიან:

- არაფერია გასაკეთებელი
- უკვე მზად ვარ, ეს ვირწმუნო ( 84, 32).

არსებობის სიცარიელის გამომხატველი მეტყველება ასევე დაცლილია მნიშვნელობისაგან. მისი დანიშნულება სამ ასპექტად იყოფა:

- ყოფიერების აბსურდულობაზე აგებული მეტყველება პერსონაჟების ერთადერთ მოქმედებად იქცევა. ასეთი მეტყველება სიცარიელეს ავსებს. იგი მაკომპენსირებელი ფუნქციით გამოირჩევა.
- მეტყველებას მაყურებელზე გავლენის მოხდენა ევალება, რაც სხვადასხვა დონეზე ხორციელდება. ეს, ზოგჯერ შოკისმომგვრელი, ხანაც სარკასტული ხასიათის ზემოქმედებაა მეტყველების პოეტური ფუნქცია.
- მესამე და მნიშვნელოვანი – მეტყველების გამოყენებით კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამოხატვაა.
- სწორედ ამ უკანასკნელშია თავმოყრილი აბსურდის დრამატურგების მიერ თანამედროვე ვერბალური ენით კომუნიკაციის შეუძლებლობის ასახვის მცდელობა.

ახალ მეტყველებაზე აგებული დიალოგიც დანიშნულებას იცვლის. საკომუნიკაციო ფუნქციისაგან დაცლილი აბსურდული დიალოგი სასცენო დეკორაციულ ატრიბუტად იქცევა. ამიერიდან ახალი დრამატურგების სათქმელი დიალოგში კი არა, დიალოგით გამოიხატება. თეატრში, სადაც დიალოგი სიტყვას უტოლდება, „დიალოგით მეტყველება“ იბადება. დიალოგი წარმოადგენს არა ერთ, არამედ ერთ-ერთ გამომსახველობით საშუალებას, რომელიც მთლიანი სათქმელის გადმოსაცემად დამატებით საშუალებებს საჭიროებს.

სიმბოლური დატვირთვის მქონე აბსურდის დიალოგი ფორმალურ არსებობას მოითხოვს. ეს ფაქტი ამტკიცებს, რომ ტექსტის «გაბერვით» გატაცებული იონესკოს სულისკვეთებას ყველა დრამატურგი გარკვეულწილად იზიარებს. მართალია, ტრანსფორმირებული დიალოგი გამოხატვის ერთ-ერთი საშუალებაა, მაგრამ იგი დროშია გაწედილი და მის გახანგრძლივებაზე დამოკიდებული პიესის მოცულობა. გახანგრძლივების საშუალებათა ძიებაში დრამატურგები ზოგჯერ თავადაც იკარგებოდნენ და შემოქმედებითი კრიზისის განცდა ეუფლებოდათ. აბსურდის დიალოგისათვის ჩვეული მონოტონურობა და უამრავი გამეორება, ნაწილობრივ ამ გარემოებითაც შეიძლება ავსხნათ.

### *დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი ფაქტორები*

დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებებზე საუბრისას უმთავრესი ყურადღება სიტყვას უნდა დავუთმოთ. სიტყვა თუ რეპლიკა დიალოგში ხელიდან ხელში ბურთის გადაცემის მსგავსად მოქმედებს და დიალოგიც დასასრულამდე

მიჰყავს. „დიალოგი ეს არის მოძრაობაში მყოფი სიტყვა“. თავის დროზე ეს უანუისაც შეუმჩნევია: „რეპლიკა ზუსტი რეცეპტივით მოქმედებს. შეცვლი და აღარაფერი ხდება“. მოკლედ, სიტყვა დიალოგის განვითარების გარანტია, თუმცა, ფორმალური განვითარების გარანტი. ის მისი შიდა დინამიკის შესახებ არაფერს გვამცნობს.

ზემოთ ჩამოთვლილი მეტყველების სამი ფუნქციიდან, დიალოგის გახანგრძლივებას გარკვეულწილად უზრუნველყოფს მაკომპენსირებელი ფუნქცია. მისი მიზანი, რაღაც არ უნდა დაუჯდეს, სიჩუმის ამოვსებაა. ფრაზების აბსურდულ კორიანტელში დიალოგი წინ მიიწევს.

« – ვიდრე ველოდებით, ვეცადოთ ვილაპარაკოთ, რადგან გაჩუმება არ შეგვიძლია – მართალია, ჩვენ დაუშრეტლები ვართ – იმიტომ, რომ არ ვიფიქროთ – გვეპატიება – იმიტომ, რომ არ გავიგოთ – ჩვენ საკუთარი მიზეზები გვაქვს». (84, 23)

ნებისმიერი სხვა ნიუანსის მსგავსად, დიალოგის ამ სახით გაგრძელებას სიმბოლური ახსნაც მოეძებნება: თეატრში, სადაც მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი, ლაპარაკი არსებობის გაგრძელების, უფრო სწორედ, აღნიშნული განცდის შექმნის ერთადერთი საშუალებაა. ლაპარაკი სამყაროს აგბედითი მდუმარებიდან, წყვილიდან თავის დაღწევის მცდელობაა, თითოეული რეპლიკა – დუმილზე გამარჯვება. ნაწარმოებში დიდი რაოდენობით ჩართული პაუზები პერსონაჟების შფოთის მიზეზად იქცევა. პაუზა ილუზიური არსებობის ჯაჭვს წყვეტს. გონებაგაფანტულ არსებებს პაუზით გაწყვეტილი დიალოგის აღსადგენად ორმაგი ძალისხმევა სწირდებათ.

« ხანგრძლივი პაუზა

ვლადიმირი: – თქვი რამე!

ესტრაგონი: – ვეძებ სათქმელს.

*ხანგრძლივი პაუზა*

ვლადიმირი (*შეწუხებული*): – რაც გინდა ის თქვი» (84, 25)

დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებათა შესწავლა მხოლოდ ფორმალურ დონეზე შეუძლებელია. დიალოგის განვითარების შესაცნობად ყურადღება მეტყველების დინამიკაზე უნდა გავამახვილოთ. სწორედ ეს არის მისი ერთ-ერთი ძირითადი განზომილება. რაც შეეხება სიტყვას, მთლიან დიალოგთან შედარებით, ის ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

დიალოგის სტრუქტურის განხილვა მისი მამოძრავებელი მექანიზმის შესწავლით უნდა დავიწყოთ. ეს მექანიზმი კი, ნებისმიერ შემთხვევაში, გარკვეულ

დინამიკას ეფუძნება. უნდა თუ არა, დიალოგი წინ მიიწევს და მოძრაობაც მას გარკვეულ რიტმს უქვემდებარებს. აბსურდულ ფრაზებზე დამყარებული დინამიკა სტატიკურ სამყაროში მოძრაობის ილუზიას ბადებს. ეს «ილუზიური» სვლა კინტირის დინამიკას ახშობს.

ბეკეტის ნელი, თუ კითხვა-პასუხზე დამყარებული სწრაფი რეპლიკური დიალოგები, იონესკოს პერსონაჟების ბოდვითი საუბრები – პიესის მოქმედების დინამიკას აფერხებს. ილუზიური განცდა, თითქოს რაღაცა ხდება, სინამდვილეში ძირითადი მოქმედების ხარჯზე ხორციელდება. ამოდმეტყველების პროცესზე გადართულ დიალოგს მოქმედების შესაძლებლობები მინიმუმამდე დაჰყავს. ეს ვითარება ყველაზე მეტად აზარალებს ბეკეტს, რომლის ყველა პიესის მოქმედება უნიკალურ მოქმედებამდე – ლოდინამდე – დაიყვანება. თუმცა ეს მოლოდინიც, პასიური ასპექტის გამო, არასრულფასოვან მოქმედებას წარმოადგენს.

დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებათა დინამიურ ჭრილში განხილვისას შევამჩნევთ, რომ ზოგიერი ელემენტი დიალოგის განვითარების საქმეში ერთდროულად დადებითი და უარყოფითი კომპონენტის ფუნქციას ასრულებს. კლასიკური თეატრისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ხშირად ხმარებული რიტორიკული სახე-გამოხატვა „ორმაგი მოთამაშის“ საუკეთესო მაგალითია. მისი წყალობით დიალოგის დინამიკა ხან ფერხდება, ხანაც სწრაფი რიტმით მიიწევს წინ. გამოხატვას ბეკეტსა და იონესკოსთან ბევრჯერ ვხდებით. მათ პიესებში შესაძლოა, გამოვეყნოთ გამოხატვების ორი კატეგორია:

1. განმეორებადი ელემენტები თუ პასაჟები სწრაფი რიტმით ენაცვლებიან ერთმანეთს, რაც ერთი აბზაცის ან გვერდის ფარგლებში გრძელდება.
2. განმეორებადი ელემენტები შორიშორს, დისტანციურად იჩენენ თავს.

უკანასკნელი ხერხი განსაკუთრებით ეფექტურია მაშინ, როცა საქმე ეხება რომელიმე საკვანძო ცნების ხაზგასმას. ორივე ავტორი გამოხატვის ორივე სახეს იყენებს. მუსიკალური ლაიტმოტივის მსგავსად, საკომუნიკაციო კოდების შემცველი ფრაზა დისტანციურად მეორდება. ასეთი სახის გამოხატვას აბსურდის თეატრში ყველგან ვხდებით: „გოდოს ველოდებით“. «მორჩება, ყველაფერი მორჩება» (*თამაშის დასასრული*), «ძველებური სტილი» (*ო, მშვენიერო დღეებო*), «ეს უიმედოდ მეჩვენებოდა» (*უკანასკნელი ჩანაწერი*),

«შეგეძლო გეარსება» (სკამები), «ყველა ერთნაირია» (ყველა ყველას წინააღმდეგ).

ლაიტმოტივი და მისი ვარიაციები, დიალოგის სტრუქტურულ ნაწილზე მეტად, პიესის თემატიკას უკავშირდება. ამ შემთხვევაში გამეორება აფერხებს დინამიზმს, ანელეს დიალოგის განვითარების პროცესს. ის ხშირად ბადებს შენელების, ზოგჯერ შეწყვეტის განცდას, რაც ტერმინიდანვე გამომდინარეობს. გამეორება ხომ თავისთავად ერთი ადგილის ტკეპნას და არა პროგრესირებას გულისხმობს.

«ვინი: (...) რომელია ეს არაჩვეულებრივი სტრიქონები? (პაუზა) ყველაფერი... ტა- ლა-ლა... ყველაფერი დავიწყებას ეძლევა... ტა ლა... არა... ახსენი... ყველაფერი ტა- ლა-ლა ყველაფერი იხსნება... ტალღა... არა... კი... ტალღა ტალღაზე გადადის და დივიწყებას ეძლევა... ძირავს... ხო... ტალღა ტალღას ძირავს... და ტალღა... არა ზვირთი. ხო... და ზვირთი დავიწყებას ეძლევა... (პაუზა. ამოოხვრა). ამ კლასიკოსებს ვკარგავთ». (88, 79-80)

შემაფერხებელი როლის მიუხედავად, გამეორებას შესწევს უნარი დიალოგის მამოძრავებელ მექანიზმად გადაქცევისა. გამეორების ეს თვისება ტემპის შექმნაში მონაწილეობისას ვლინდება: გამეორება დიალოგს აჩქარებს. მაგალითის სახით მოვიყვანო პასაჟს იონესკოს „გაკვეთილიდან“, სადაც გამეორებას ემოციური დაძაბულობა უკიდურესობამდე მიჰყავს.

«მასწავლებელი: თქვით... და... ნა...

(...)

მასწავლებელი: გაიმეორეთ, შეხედეთ (ის გუგულივით წარმოთქვამს) დანა... დანა... დანა... დანა...»

მოსწავლე: ო, მტკივა... ო, თავი... (ხელს ისვამს, თითქოს ეფერება სხეულის იმ ნაწილს, რომელიც სტკივა)... ო, თვალები...

მასწავლებელი (გუგულივით): დანა... დანა...

(...)

მასწავლებელი: გაიმეორეთ, გაიმეორეთ: დანა... დანა... დანა...

მოსწავლე: მტკივა... ყელი მტკივა. კისერი... აჰ... ჩემი მხრები... მკერდი... დანა...

მასწავლებელი: დანა... დანა... დანა...

მოსწავლე: ჩემი მენჯები... დანა... ჩემი თეძოები... კისერი...

მასწავლებელი: კარგად გაიმეორეთ... დანა... დანა...

მოსწავლე: დანა... ო, ყელი...

მასწავლებელი: დანა... დანა...

(...)

მოსწავლე: დანა... ჩემი მხრები... ჩემი ხელები, მკერდი, თეძოები... დანა...

დანა...

მასწავლებელი: ხო, ასე... ამჯერად კარგად წარმოთქვამთ...

მოსწავლე: დანა... ჩემი მკერდი... მუცელი...

მასწავლებელი (*ხმას იცვლის*): ყურადღებით... დანა კლავს...

მოსწავლე (*მისუსტებული ხმით*): დიახ, დიახ... დანა კლავს?

მასწავლებელი (*მოსწავლეს დანის დაკვრით კლავს*): აი! მიიღეს» (100, 88-89)

გამეორებაზე აგებული დიალოგის ამ პასაჟის ემოციურობა ორ მამოძრავებელ ფაქტორს ეფუძნება. უპირველესად, ეს არის რიტმის შექმნა, რასაც შეიძლება შემდეგი ფორმულირება მიეცეს: არს. სახ. I + დანა – არს. სახ. II + დანა და ა.შ. მეორე მხრივ, ერთი და იმავე სიტყვის გამეორებას სერიული პროგრესია ახლავს: ერთგვარი მარშრუტი თავიდან მუცლამდე. ამრიგად, დანა უკავშირდება მზარდ ეროტიზმს, რომელიც სიკვდილით სრულდება. სწორედ ეს სერიული ხერხი სძენს დიალოგს აღმაგაღ პროგრესიასა და რიტმს.

თუმცა, გამეორების ერთადერთ მიზანს დიალოგის განვითარება არ წარმოადგენს. ლაიტმოტივის მსგავსად, ის რიტორიკული ტექნიკური ელემენტია, რომელიც მრავალსიტყვაობას, ნაცნობის გამეორებას ემყარება და რომლის სათანადოდ გამოყენება ბადებს საჭირო ეფექტს.

«გამეორება არაფრის მომცემია, მაგრამ გზავნილის, კოდის, რეპერტუარის არსებობისთვის მისი ჩართვა აუცილებელია. ინფორმაციის გამცემი და მიმღები სწორედაც ნაცნობი ელემენტებით ამყარებენ კომუნიკაციას, რომელიც ორივე მათგანისთვის გასაგებია... რაც უფრო მეტია მოულოდნელობის წილი, მით მეტია სირთულე, ინფორმაციის რაოდენობა. ეს ყველაფერი ელემენტებს აურ-დაურევს. გზავნილის ადრესატამდე მიტანა და გაშიფვრა (დეკოდირება) პრაქტიკულად შეუძლებელი ხდება». (47, 79)

ამრიგად, ერთი შეხედვით არაფრის მომტანი გამეორება პიროვნებებს შორის კონტაქტს აძლიერებს და გზავნილის, ინფორმაციის ადრესატამდე უკეთ მიტანას უწყობს ხელს. გამეორება სათქმელს უფრო ეფექტურს ხდის და მარტივად, სიტყვიერად გადმოცემის ნაცვლად მაყურებელს ემოციას აგრძნობინებს. მოკლედ, გამეორება, რიტორიკულის გარდა, დიალოგის ესთეტიკური ელემენტიცაა.

ერთი და იმავე პასაჟის გამეორება სიმბოლურად გონებადაბინდული პერსონაჟების მიერ წარსულის ელემენტების გახსენების მცდელობაა. აქა-იქ ამოტივტივებული ფრაზები სასცენო რეალობის მიღმა არსებულ რეალობაზე მიუთითებს. ლაიტმოტივად ქცეული სათქმელი მრავალი მცდელობის შედეგად ჩამოყალიბებას ცდილობს. თუმცა, კომუნიკაციის შეუძლებლობის მსგავსად წარსულის სრულად გახსენების მცდელობაც აბსურდის დიალოგში შეუძლებლობამდეა დაყვანილი. გამეორება ენაში არსებული ერთგვარი მინისტრუქტურაა, რომელიც შედარებით ქვედა დონეზე პიესის ციკლური სტრუქტურის ყველა პრინციპს იზიარებს.

დიალოგის გახანგრძლივება ერთგვარი სტიმულატორების არსებობაზეა დამოკიდებული. ხშირ შემთხვევაში, ემოციური სტიმულატორის ფუნქციას ასრულებს ანტაგონისტური ფაქტორები, რომელთა ამოქმედება კონფლიქტურ სიტუაციას უდებს სათავეს.

ტრადიციულ თეატრში პერსონაჟების დაპირისპირების მიზეზი ხშირად განსხვავებული ღირებულებებით გამოწვეული აგრესიულობის გამოხატულებაა. საკმარისია აგრესორის შეტევა და კონფლიქტური სიტუაცია უმალ თავს იჩენს. კონფლიქტი სტატიკური მოვლენა როდია. ის განვითარებადი ფენომენია, რაც მხოლოდ ენისთვის არ არის დამახასიათებელი. გაბრაზება, სურვილი, ძლიერი ემოციები ყოველთვის გადამდებია. ისინი აღძრავენ ერთგვარ ტალღას, რომელიც ნაპირთან მოახლოვებისთანავე ზვირთდება. უსიტყვო, მუნჯური სანახაობაც კი აღძრავს ემოციებს და აღვივებს მათ. მაშასადამე, ფეთქებადი სიტუაცია კულმინაციამდე განვითარების გზას გადის. ემოციური სიტუაციის სათავეში ტრადიციული თეატრის ერთ-ერთი გადმონაშთი – დაპირისპირება – დევს.

დაპირისპირება აბსურდის პიესათა დიალოგებში მრავლად არსებობს. ამ მოვლენებს დროდადრო ორი პერსონაჟის ერთმანეთის წინააღმდეგ გამოსვლაში ვადენებთ თვალს. მაგალითად, ვლადიმირი და ესთრაგონი, ქლოვი და ჰემი, ის (ქალი) და ის (კაცი). დაპირისპირებას ყველაზე ნაკლებად ადამოვის შემოქმედებაში ხვდებით. „პაროდია“, „შემოსევა“, „პროფესორი ტარანი“ კონფლიქტურ ეპიზოდებს პრაქტიკულად არ შეიცავს. სამაგიეროდ, „ყველა ყველას წინააღმდეგ“ მთლიანად კონფლიქტურ სიტუაციაზეა აგებული.

დაპირისპირება ბეკეტსა და იონესკოსთან ხშირი მოვლენაა. ანტაგონისტური ელემენტები საწყის სიტუაციაში ჩანასახოვანი სახით არსებობს, თუმცა დიალოგის დინამიკისთვის ბიძგის მისაცემად მათი დოზა სავსებით საკმარისია. „ორთა ბოდვაში“ დაპირისპირების შემდეგ სცენას ვხვდებით:

«იგი (ქალი): (...) მე უფრო მეტი ლოგიკა მაქვს, ვიდრე შენ. ეს მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე დავამტკიცე.

იგი (კაცი): ჩემთან შედარებით ნაკლები.

იგი (ქალი): მეტი

იგი (კაცი): ნაკლები

იგი (ქალი) მეტი, გაცილებით მეტი.

იგი (კაცი) მოკეტე». (114, 219)

ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, თუ როგორც იძენს ანტაგონიზმი ლაკონურ და მკვეთრ ფორმას და სახუმარო სიტუაციიდან ნამდვილ დაპირისპირებაში გადადის. სწორედ ესაა ინოვაცია.

თამაშის ფორმით წარმოდგენილი ოპოზიციური სიტუაციების მაგალითს „გოდოს მოლოდინში“ ვხდებით:

«ვლადიმირი: ო, მაპატიე!

ესთრაგონი: გისმენ.

ვლადიმირი: ო, არა!

ესთრაგონი: ო, კი!

ვლადიმირი: შეგაწყვეტინე.

ესთრაგონი: პირიქით.

*გაბრაზებულები ერთმანეთს უყურებენ.*

ვლადიმირი: მოდი, ცერემონიების გარეშე.

ესთრაგონი: ნუ ჯიუტობ, მოდი.

ვლადიმირი (*ხმაძაღლა*): დაასრულე ფრაზა, გეუბნები.

ესთრაგონი (*მსგავსადვე*): შენ დაასრულე შენი.

*პაუზა. ერთმანეთისკენ მიდიან და ჩერდებიან» ( 84, 127).*

«ოთხთა სცენაში» პროცესი მართლაც იქამდე მიდის, რომ ეს სახუმარო, თამაშზე აგებული ოპოზიცია სუფთა კონფრონტაციაში გადადის. პოზიციური დიალოგი დაცლილია ყოველგვარი შემთხვევითი ელემენტებისაგან. პიესა იწყება ანტითეზური ორჭოფობით, რომელიც მთელი ორი გვერდი გრძელდება.

«დიუპონი: არა...

დიურარი: კი...

დიუპონი: არა...

დიურარი: კი..

დიუპონი: არა...



დიურარი: კი...

დიუპონი: გეუბნებით, რომ არა... ყურადღებით, საყვავილე ქოთნები...

დიურარი: გეუბნებით, რომ კი... ყურადღებით, საყვავილე ქოთნები...

დიუპონი: გეუბნებით, რომ არა...

დიურარი: გეუბნებით, რომ კი... და გამეორებთ, რომ კი... » (112, 79).

ამ სახის ოპოზიციურ კონსტრუქციაში, სადაც ლექსიკური ერთეულები მინიმალურადაა წარმოდგენილი და გამეორების სახეს ატარებს, დაპირისპირების მნიშვნელობა სწორედაც დიალოგის მოძრაობის შექმნაა. ის ტექსტს დინამიკას სძენს, რიტმს ცვლის, ემოციურ დაძაბულობას ამძაფრებს და თამაშის წილის გაზრდასაც ემსახურება. აქ ყველა თამაშობს, ვლადიმირისა და ესტრაგონის მსგავსად ახდენენ თეატრის პაროდირებას. სწორედ თამაში, დაძაბულობა და მოძრაობა წარმოადგენს თეატრალურობის სამ უმთავრეს ელემენტს. აბსურდის თეატრი სამივე ასპექტს იზიარებს და მათ დრამატულობის მოთხოვნას უყენებს.

პოეტური დიალოგი წარმოადგენს დიალოგის ფორმას, რომელიც სტრიქონ-სტრიქონ მიიწევს წინ და ვერბალური დუელის სახეს იძენს. ერთდროულად ანტითეზასა და ანაფორულ პარალელიზმზე აგებულ დიალოგში პერსონაჟები ერთმანეთს რეპლიკებით ეპასუხებიან, ნამდვილ პაექრობაში ერთგებიან და შეტევაზეც გადადიან. თეორიულად ამ პროცესის გაგრძელება ავტორის ნების არსებობის შემთხვევაში უსასრულოადაა შესაძლებელი, ოღონდ ანაფორა-ანტითეზის წყვილის არსებობის პირობით. გაწეილი პოეტური დიალოგი ხელოვნურობის განცდას ბადებს და მაყურებლისათვისაც დამღლეია. ამის მიზეზი ის არის, რომ პოეტური დიალოგი ყოველთვის ორ, ერთსა და იმავე ლიტერატურულ სახეს ემყარება. ხშირი გამეორების შემთხვევაში კი, ამ სახით აგებული ტექსტი, ყბედობას ემსგავსება. პოეტური დიალოგი, ამ კუთხით, ტრადიციულ დრამატურგიაშიც ერთ-ერთ სირთულეს წარმოადგენდა. ის ინტრიგის დინამიკას ახშობდა.

სენეკადან მოყოლებული ბერძნული თეატრის პირმშო – პოეტური დიალოგი, XVI-XVII საუკუნეების ფრანგული დრამატურგიისთვის საკმაოდ დამახასიათებელი ფორმაა. მას ინგლისში კლასიკურ და შექსპირის დრამაში ვხვდებით. რესტავრაციის ხანის კომედიებიც მას ხშირად იყენებენ. მართალია, მომდევნო საუკუნეებში დიალოგის ამ ფორმისადმი ინტერესი ნელდება, მაგრამ მაინც საკმაოდ მოღურ ხერხად რჩება. მას ვხვდებით მარიოს, ბომარშეს, მიუსეს შემოქმედებაში, აგრეთვე სიტყვის მეხოტბე ჟიროდუსთან, მიუხედავად იმისა,

რომ მისი ერთ-ერთი კრიტიკოსი ლორან ლე საჟი ტერმინს «პოეტური დიალოგი» აღარ იყენებს.

დიალოგის ეს ტექნიკური ხერხი ერთდროულად ბადებს კონფლიქტური და სახალისო სიტუაციის განცდას. დიალოგის დინამიკის სახალისო ჭრილში წარმართვის გარდა, ის თეატრალურობის წინა პლანზე წამოწევასაც ემსახურება. სწორედ ამ უკანასკნელის გამო პოეებს პოეტური დიალოგი აბსურდის თეატრში განვითარებას. თამაშისა და, ზოგადად, სანახაობის მასტიმულირებელი დიალოგი უარყოფითი შტრიხის მატარებელიცაა. მისი ნაკლოვანება ისაა, რომ რიტორიკულ ეფექტს ახდენს. იმ «რიტორიკის», რომლის წინააღმდეგ თავდაუზოგავად იბრძოდნენ აბსურდის დრამატურგები. გამოსავალი თითქოს მარტივია: პოეტური დიალოგის გამოყენებაზე უარის თქმა და ალტერნატიული ფორმების ძიება. როგორც ჩანს, ეს გადაწყვეტილება ადამოვისათვის ხელსაყრელი აღმოჩნდა. მან პოეტური დიალოგი უარყო. იონესკომ და ბეკეტმა კი ამ ფორმას არაერთგზის მიმართეს. შაინტერესოა, როგორ დააღწიეს თავი ნოვატორმა დრამატურგებმა რიტორიკის მახეს?

იონესკო პოეტურ დიალოგს კლასიკური ფორმით ნაკლებად იყენებს. ის ამ სახის მოკლე, რეპლიკური ჩანართებით კმაყოფილდება.

«Elle: შენ შუბლზე კოპი დამასვი.

Lui: შენ ფეხებზე გადამიარე». (114, 208)

რაც შეეხება ბეკეტს, ის ამ ხერხის უბადლო ოსტატად გვევლინება. დრამატურგმა ეს ლიტერატურული ფორმა მისთვის ჩვეული სარკაზმის შესაფერისად მიიჩნია. მან მართალია, გამოიყენა პოეტური დიალოგი, მაგრამ მნიშვნელოვანწილად შეცვალა მისი სტრუქტურა. სიახლე, ერთი მხრივ, ანაფორული ნაწილის „ამპუტაციაში“ გამოვლინდა და ასე მან შეძლო დიალოგი ბრწყინვალეებისა და რიტორიკული მომხიბვლელობისაგან განეძარცვა. მეორე მხრივ, ყურადღება ერთ კონკრეტულ ნიუნსზე გადაიტანა: ანუ დიალოგი ორ ცნებას შორის არსებულ მცირე სემანტიკურ გადახვევაზე ააგო. „გოდოს მოლოდინში“ ამის ამსახველ მაგალითებს უხვად ვხდებით. მომდევნო ციტატა თვალნათლივ გამოხატავს ბეკეტის მიერ ტრადიციული ფორმულის მოდიფიცირებასა და ყველა იმ სიახლეს წარმოაჩენს, რაც მან პოეტურ დიალოგში შეიტანა.

« – ვარჯიშები ხომ არ შეგვესრულებინა?

– მოძრაობები

– ელასტიურობის

- მოსადუნებელი
- მოსაბრუნებელი
- მოსადუნებელი» ( 84, 107)

ამრიგად, ტრადიციული სიმეტრიისა და ბალანსის შენახუნებით, ბეკეტმა, ორიგინალური ხერხების გამოყენებით, რიტორიკულ ეფექტი აღმოფხვრა. სენტენციური და აფორიზმული ხასიათის უკუგდებით, ელიფსური საქცევების შემოტანით, ერთი და იმავე ტერმინის მრავალჯერ გამოვრებით, პარალელიზმების, მერყეობებისა და გამოძახილების გამოყენებით ავტორმა რიტორიკული ეფექტი ნულამდე დაიყვანა. ბეკეტმა პოეტურ დიალოგს შესძინა პაროდული ელფერიც, რითაც მაყურებელი ირონულ განზომილებაში აღმოჩნდა.

ტრადიციული თეატრისათვის დამახასიათებელი ფორმების მოდიფიცირების გარდა (გამეორება, დაპირისპირება, პოეტური დიალოგი) აბსურდის დრამატურგებმა დიალოგის განვითარების ახალი გზებიც შემოგვთავაზეს. მათ არა მარტო განაახლეს დიალოგის დინამიკა, არამედ ამ საქმეში ტაქტიკურ ინოვაციურებადაც იქცნენ. ბევრი ახალი ხერხი გამოიგონეს. აღსანიშნავია, რომ ამ კუთხით სამივე ავტორის მოსაზრებები ერთმანეთისას არ ემთხვევა. ორ მეგობართან შედარებით, ადამოვი უფრო ტრადიციული ხაზის გამგრძელებლად მიიჩნევა. ტრადიციული ხერხებისადმი იონესკოსა და ბეკეტის შეუწყნარებლობა დრამატურგებს შორის არსებულ პრინციპულ განსხვავებაზე მიუთითებს.

დიალოგის დინამიკის განახლების ერთ-ერთი ხერხი ეფუძნება ასოციაციათა გამოყენებას, რომელიც რეფერენტს, აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის არსებულ კავშირს წარმოადგენს. აბსურდის თეატრში ხშირად ვხვდებით სიტუაციებს, როცა რომელიმე საკვანძო სიტყვა მთელი ტირადის იმპულსად გამოიყენება. იონესკოს «ჟაკი ანუ მორჩილება» ასოციაციური კავშირების საუკეთესო მაგალითია:

«რობერტა II: მოდი, ნურაფრის გეშინია. სველი ვარ. ტალახის კოლიე მაქვს, ჩემი მკერდი დნება, ჩემი აუზი სველია, ჩემს ნაპრალებში წყალია. მე ვეფლობი. ჩემი ნამდვილი სახელია ელიზა. ჩემს მუცელში ტბორებია, ჭაობები... მე თიხის სახლი მაქვს. ყოველთვის გრილად ვარ... გარშემო ხავსია, დიდი ბუზები, ტარაკნები, ნამისჭიები, გომბეშოები». (113, 124-125)

საინტერესოა ის, რომ აქ მრავალი სახის ასოციაციებს ვხვდებით. პირველი, შედარებით ზედაპირული, აღმნიშვნელს ეფუძნება. ერთი აღმნიშვნელი ასოციაციურად მეორეს უკავშირდება და პასაჟში მის ჩართულობას განაპირობებს: boue იწვევს mou-ს, enlise - Elise, mousse - mouches. ასოციაციის ამ

ტიპს, რომელიც შინაარსობრივ სარჩულს მოკლებულია, შესაძლოა ითქვას, რომ დიალოგის «გაწელების» ფუნქცია ეკისრება.

აღმნიშვნელზე აგებული უფრო საინტერესო ასოციაციის მაგალითია ორი სხვადასხვა რეფერენტის დაახლოება: ერთი საგანი მეორეს მოგვაგონებს, ერთი კონტექსტი – სხვას და გონებაც ერთი რეფერენტიდან მეორეზე გადაინაცვლებს. პიესაში იონესკო სისველის აზრთან ასოციაციურ კავშირში მყოფ მრავალ ელემენტს უყრის თავს. შედეგად შემდეგი სახის პროგრესიას ვლენულობთ: სველი ტალახის ტბორების ჭაობების ხავსის დიდი ბუხების ნამისჭიებლის გომბეშოები. აღსანიშნავია, რომ ამ სერიული პროგრესიის პირველი ნაწილი სისველის სხვადასხვა ფორმას ემყარება. მეორე ნაწილი კი მსგავს ადგილებთან გამოცდილებით დაკავშირებულ ელემენტებს ეხება (ხავსი, ბუხი და ა.შ.). ამრიგად, ავტორის მიერ თუნდაც ქაოსურად შემოთავაზებულ ცნებებს შორის ასოციაციური კავშირი ყოველთვის არსებობს. სწორედ ეს მსგავსება განაპირობებს, უმეტესწილად, პასაჟის დინამიკას.

აღსანიშნავია, რომ ეს პროცესი, რომელსაც ლინგვისტურ ფენომენთან საერთო არაფერი აქვს, ყველაზე ემოციურ მომენტში იჩენს თავს. აბსურდის პიესების დაძაბულობით გამორჩეული სიტუაციები ამ სახის სცენებით არის გაჯერებული. აღმნიშვნელთა განლაგებაზე თუ რეფერენტების დაახლოებაზე დამყარებული ასოციაცია ენობრივი ერთეულებით დაკომპლექტებულ ჯაჭვს წარმოქმნის. ასოციაციური პროცესის ჯაჭვური მოძრაობა განავითარებს დიალოგის დინამიკას და მის ტემპსაც ზრდის. ეს კავშირები დიალოგის გახანგრძლივების საუკეთესო საშუალებებია.

ასოციაციის მეორე ტიპი – ცნებებით (აღსანიშნით) ასოციაცია, განსაკუთრებით ხშირია ბეკეტის პიესაში „ო, მშვენიერო დღეებო“. ეს 24 გვერდიანი პიესა თითქმის მთლიანად ამ პროცესზეა აგებული. მჯერად, სიტყვების გვერდიგვერდ განლაგების ნაცვლად, საქმე გვაქვს აზრების ურთიერთდაკავშირებასთან. აზრი ვითარდება, მეორეს ებმის, მეორე მესამეს უხმობს და ა.შ. ამ პროცესის განმაპირობებელი პერსონაჟის განმარტოვებაა. ცალკე დარჩენილი გმირის ფიქრი თუ მსჯელობა ცნებათა ასოციაციური შეკავშირებით მიიწევს წინ, რაც შინაგან მონოლოგს ბადებს. აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელს ტრადიციულ ფორმასთან საერთო არაფერი აქვს. ემოციებით გადატვირთული და მოსასმენად მძიმე, ტრადიციული, შინაგანი მონოლოგისაგან განსხვავებით, აბსურდის მონოლოგი პერსონაჟის სახის გახსნაში არ გვეხმარება. პირიქით, ის მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას ართულებს

კიდევ განახლებული შინაგანი მონოლოგის ღირებულება მასში საკომუნიკაციო კოდების რაოდენობით განისაზღვრება. სხვა დანარჩენი კი პიესის დიალოგის «სვლას» უწყობს ხელს. მოკლედ, ასოციაციურ პრინციპზე აგებული შინაგანი მონოლოგიც დიალოგის გახანგრძლივების ერთ-ერთი საშუალებათაგანია. ასეთი ტიპის გადაუტვირთავი მონოლოგის ტექსტს მრავალრიცხოვანი მინიშნებები ამსუბუქებს.

«საბარალო ვილი – კიდევ დიდხანს – ბოლოს – გასაკეთებელი არაფერია – უბედურება – კიდევ ერთი – წამლის გარეშე – არავითარი წამალი – (...) საბრალო ვილი – არავითარი მიზანი – ცხოვრებაში – საბრალო, ძვირფასი ვილი (...) – მალე დაბრმავდება – ბოლოს – საკმარისი ნახა – უქვეყლად – რა ხანია – რომელია მისი საუკეთესო სტროფები? – ვაი, მე უბედურს – ვინ ხედავს იმას, რასაც მე ვხედავ (...).» (88, 12-14)

ეს ტექსტი წარმოადგენს სწრაფმავალი შთაბეჭდილებების, ფიქრისა და ლიტერატურული რემინისცენციების ჯაჭვს, რომელიც გონების ძალდაუტანებელი მოქმედების ფაქტს ავლენს. პერსონაჟი ამბობს იმას, რაც „თავში მოუვა“. ამრიგად, მეტყველების დინამიკა აქ გონებრივ აქტივობას ეფუძნება. ეს ხერხი რეფერენტულ ასოციაციაზე მეტად იწვევს გონების ამოქმედებას და პერსონაჟის მდგომარეობას შიგნიდან გვანახებს ისე, რომ მის შესახებ სიტყვით არაფერს გვეუბნება. აქ ღირებული კავშირებია. გმირის სულიერ მდგომარეობაზე არა ტექსტი, არამედ თვითონ პროცესი მეტყველებს. გონებრივ დონეზე აყვანილი ავტომატიზმი პერსონაჟის უუნარობას კიდევ უფრო გასაგებს ხდის. პროცესი შესაძლოა, უსასრულოდ გაგრძელდეს, თუ შინაგანი მონოლოგი იარსებებს.

ასოციაციამ შეიძლება მესამე სახეც შეიძინოს. მაგალითად ისეთი, როგორსაც „ოლოში“ ვხვდებით. ავტორი გვერდიგვერდ ათავსებს დიალოგის ორ დონეს – კონკრეტულსა და აბსტრაქტულს – და მათი ურთიერთშენაცვლებით წარმართავს დიალოგს.

ესთრაგონი მისი ტანჯვის წყაროდ ქცეულ ფეხსაცმელს აკვირდება. დიალოგი კონკრეტული სიტუაციით იწყება: პერსონაჟი ათვალიერებს ჯერ ფეხსაცმელს, მერე საკუთარ თავს... რაც შეეხება ვლადიმირს, მას საუბარი ზოგადსაკაცობრიო ჭრილში გადააქვს: „აი, ადამიანი მთელი თავისი არსით“. ასოციაციური ფენომენის წყალობით ბრალეულობის შესახებ აზრი ავტომატურად ახალი აღთქმის ცნობილ პასაჟს უკავშირდება და ვლადიმირს სინანულისაკენ უბიძგებს. ამრიგად, კლოუნური სიტუაციიდან (ფეხსაცმლის

კომიკური ეპიზოდი) დიალოგი ცოდვათა გამოსყიდვისკენ გადაინაცვლებს. ვერბალურ დონეზე შესრულებული მსგავსი გიგანტური ნახტომი მოხერხებულად იწერება აბსურდის თეატრის ესთეტიკაში, რადგან აქ კონკრეტული სიტუაცია ყოველთვის ზოგადსაკაცობრიო ასპექტში გადადის. სწორედ კონკრეტულიდან აბსტრაქტულზე გადასვლის ფენომენი ავითარებს დიალოგს რამდენიმე მიმართულებით. კონკრეტულ მნიშვნელობაზე აგებული ეს ზიგზაგური სვლა ხშირად ორი პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობათა ცვალებადობას ასახავს.

აბსურდის დიალოგში ხშირია ორი საპირისპირო ასპექტის – სერიოზულისა და კომიკურის – ურთიერთმონაცვლეობა, რასაც ხშირად იყენებს ბეკეტი:

«ესტრაგონი: თავი ხომ არ ჩამოგვეხრჩო?

ვლადიმირი: ეს გაჭიმვის საშუალება იქნებოდა.

ესტრაგონი: გავიჭიმოთ?

ვლადიმირი: (...) იქ, სადაც ეს ეცემა მანდრაგორები ამოდის.

ამიტომაც კვიან, როცა მათ წყვეტენ. არ იცოდი?

ესტრაგონი: ახლავე ჩამოვიხრჩოთ თავები

ვლადიმირი: ტოტზე?». (84, 25)

სერიოზულ-კომიკურის ეს მერყეობა დიალოგს განავითარებს და მის დინამიკას განაპირობებს. მსგავსი ეფექტით გამოირჩევა რყევითი გადასვლა შემთხვევითიდან ზოგადსაკაცობრიოზე, უნივერსალურზე.

აბსურდის პიესათა დიალოგის გაგრძელება პროგრესირებასთან ერთად გადაბმასაც მოითხოვს. აბსურდის დრამატურგები ამ მხრივაც ორიგინალობით გამოირჩევიან. გადაბმის ფორმათა შორის რამდენიმეზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტრადიციულ დიალოგში პროგრესია სემანტიკურ უწყვეტობას ეფუძნება. ადამოვთან, განსაკუთრებით კი ბეკეტთან, ეს უწყვეტობა ნაწილობრივ მოშლილია, მაგრამ არა უარყოფილი. მართალია, მწერალს თეორიულად შეუძლია აღსანიშნის მსხვერვის გზით მისი გაქრობა, მაგრამ მაშინ როგორ შეძლებს დიალოგის განვითარებას? საჭიროა, არჩევანი აღსანიშნის ნაცვლად აღმნიშვნელზე გააკეთოს და დიალოგის მამოძრავებელი პრინციპი მასზე ააგოს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს იონესკოს პიესათა ხშირი ნონსენსური სიტუაციები. მხოლოდ აღმნიშვნელთა გვერდიგვერდ დაყენება უწყვეტობის შთაბეჭდილების შესაქმნელად არ კმარა. არც იმას აქვს

მნიშვნელობა აღსანიშნი მრავალმარცვლიანია თუ ერთი... ნებისმიერ შემთხვევაში, ის მხოლოდ აკუსტიკურ გამოხატულებად რჩება და ვერ სცილდება ფორმალური გამოხატულების ფარგლებს. დიალოგის პროგრესია ამ შემთხვევაში მხოლოდ ბერას შეიძლება დაეფუძნოს. ამგვარად, მივდივართ დიალოგის უწყვეტობის ახალ სახესთან – ფონეტიკური გადაბმის ტექნიკასთან. პროცესი, რომელიც ანაფორას მიაგავს, კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ სიტყვათა „აბსოლუტური თავისუფლება“ არ არსებობს. აზრობრივი კავშირის გაწყვეტის შემთხვევაშიც კი, ისინი ქვერადლობით უკავშირდებიან ერთმანეთს.

ფონეტიკური გადაბმის მეთოდს იონესკოც ხშირად იყენებს. ამის თვალსაჩინო მაგალითია უმოკლესი პიესა – „სიტუაციები“. განმეორებადი გადაბმა ერთ ან რამდენიმე მარცვალზეა აგებული. ამ ლიტერატურულ სახეს პარონომაზია ეწოდება. ეს ხერხი გულისხმობს მსგავსი ქვერადლობის, თუმცა განსხვავებული მნიშვნელობების მქონე სიტყვების ურთიერთშეკავშირებას. პარონომაზია, ზოგჯერ სხვა არაფერია, თუ არა კალამბური.

აბსურდის დიალოგები კალამბურებით მეტყველების საუკეთესო არენაა. ინფორმაციული ფუნქციისგან დაცლილი სიტყვები სხვა განზომილებაში გადასვლას ცდილობენ. აღნიშნულ განზომილებას იუმორისტული ელფერი დაჰკრავს და იმ ბავშვთა სამყაროს მიაგავს, სადაც ყველაფერი თამაშის პრინციპზეა აგებული. თუმცა, ამ თამაშის მიღმა, უკიდურესი ტრაგიზმით გაჯერებული სამყაროს ხედვა სუფევს. მაგ., პოცოს მიერ წარმოთქმული ფრაზა «Pan dort», უდავოდ, მიანიშნებს პანდორას ყუთზე, რაც ბერძნულ მითოლოგიაში ყველა უბედურების სათავეა და პიესასთანაც სიმბოლურ კავშირშია. ლაქის მიერ ნახსენები მეცნიერთა სახელები, Fayvor და Belcher, ინგლისური, უწმაწური მნიშვნელობის მქონე სიტყვებია. «გადაგვარებული» ანდაზებითა და ბრძნული გამონათქვამებით საუბარი ამ ტრაგი-კომიზმის გამძაფრებას ემსახურება. ყველაფრის წარმავალობის გამომხატველი ჰერაკლიტეს აფორიზმის («ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ») სასაცილო პაროდია – «ერთსა და იმავე ჩირქში ორჯერ ვერ შეხვალ» – ესთრაგონის ტირადაში სამყაროს კოშმარული ხედვის ამსახველი და იუმორისტულ ქვერადობას სრულებითაც მოკლებულია.

პიესა „უაკი ანუ მორჩილებაში“ მოყვანილია პარონომაზიის მრავალი მაგალითი, სადაც პროცესი უკიდურესობამდეა დაძაბული და სულელთა ბოდვას ემსგავსება. იონესკოც ფონეტიკურ პროგრესიას სიურეალისტურ პრინციპზე აგებს, თან „ტერატოგენული“ დიალოგის ინოვაციურ გზას მიუყვება. ქმნის შემზარავ პერსონაჟებს, სიტუაციებს და ანომალიას წესად აქცევს.

გადაბმა, რომელსაც დიალოგის პროგრესი ეფუძნება, ასევე შეიძლება, იყოს ანბანური, მათემატიკური ან მუსიკალური. ამ სამიდან ბეკეტი უკანასკნელს არჩევს. იონესკო კი – პირველ ორს იყენებს. „გაკვეთილში“ რეპლიკათა გაცვლის საინტერესო მაგალითს ვხვდებით:

«მასწავლებელი: უფრო შორს წავიდეთ, რამდენია ორს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: სამი

მასწავლებელი: სამს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ოთხი

მასწავლებელი: ოთხს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ხუთი

მასწავლებელი: ხუთს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ექვსი...». (113, 75-76)

რეპლიკათა ამ სერიის გვერდით, რომელიც მცირეოდენი ცვლილებებით ორ გვერდზე გრძელდება, ანბანური პროგრესიის მაგალითსაც მოვიყვანოთ.

«ბ-ნი სმიტი: a,e,i,o,u,a,e,i,o,u,a,e,i,o,u,,e,i,o,u!

ქ-ნი მარტენი: B,c,d,f,g,l,k,n,p,q,r,s,t,v,w,x,z». (113, 55)

აქ დიალოგის პროგრესია ჯერ ხმოვანთა წყებას, შემდეგ თანხმოვანთა მწკრივს ეფუძნება. შესაძლოა ითქვას, რომ ეს არის ელემენტების სერია, რომელსაც საკუთარი პროგრესირებადი ხაზი აქვს და შიდა განვითარებით გამოირჩევა. ამ ხაზის პროცესი კომიკური მუხტის მატარებელია, თუმცა მისი უსასრულოდ გაგრძელება დაუშვებელია, რადგან ის მაყურებლისათვის მომაბეზრებელი და დამღლელი ხდება.

ანბანური გადაბმის მეთოდი მხოლოდ მოკლე პასაჟების გადასაბმელად თუ გამოდგება. ზოგიერთი აქამდე ნახსენები პროცესებისგან განსხვავებით, ის დიალოგის მთლიანობას ზიანს არ აყენებს.

### *დიალოგის დინამიკის შემაფერხებელი ფაქტორები*

ცნობილია, რომ ტრადიციული დიალოგი ეფუძნება სემანტიკურ უწყვეტობას, რაც გაპირობებულია ლოგიკურ კითხვა-პასუხზე აგებული პროგრესიით. აბსურდის თეატრის დიალოგი ამ უწყვეტობას ნაწილობრივ უარყოფს. ტრანსფორმირებული დიალოგი უწყვეტი პროგრესული ჯაჭვის არსებობას არ მოითხოვს. დიალოგის დინამიკის განვითარების მცდელობის



კვლადაკვალ ახალი დრამატურგები მისი სწორხაზოვნების დარღვევაზეც ზრუნავენ. ამ ვითარებას სიმბოლური ახსნა მოეპოვება: რეპლიკური სტრუქტურის სახით წარმოდგენილი ენა სამყაროსავით ქაოტური უნდა იყოს. საკუთარი შემოქმედების გართულების სურვილით გულანთებული დრამატურგები დიალოგის ქაოტურობით აბსურდულობის ხარისხის გაზრდისაკენ მიიღტვიან. გამუდმებული ხლეჩა კომუნიკაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს. გარდა ამისა, ახალი თეატრი, ტრადიციულისგან განსხვავებით, მაყურებლის გართობაზე აღარ ზრუნავს. ტექსტის მრავალჯერ წყვეტა მის მოსმენას მომაბეზრებელს ხდის და გაღიზიანებას იწვევს, რაც, როგორც აბსურდის დრამატურგები აღიარებენ, მიზანმიმართულად ხორციელდება. კლასიკური სანახაობით მონუსხულ მთვლემარე საზოგადოებას აბსურდის თეატრში, «სამწუხაროდ», ამის შესაძლებლობა აღარ ეძლევა. აღნიშნული გარემოებებით აიხსნება დიალოგების ხშირი ხლეჩა – მრავალი სტრუქტურული თუ ფორმალური ელემენტის გამოყენებით.

დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებებზე საუბრისას უპირველესი ფუნქცია სიტყვას დავაკისრეთ, მისი ფორმალური გამოხატულების გამო. დიალოგის დინამიკის შემაფერხებელ საშუალებებზე საუბრის დროსაც, რაოდენ პარადოქსული არ უნდა იყოს, ერთ-ერთი უმთავრესი ბრალდება ამავე სიტყვას უნდა წაუყენოთ. ენის გაუგებრობის წყაროდ ქცეული სიტყვა აბსურდის დიალოგებში ბუნდოვანების სათავეა, რაც პერსონაჟებს შორის უამრავ კითხვას წარმოშობს. უპასუხოდ დარჩენილ კითხვებს მოსდევს დუმილი, რომელიც პიესაში პაუზის მაგივრობას ასრულებს და დიალოგის მთლიანობას აფერხებს.

სტრუქტურულ დონეზე შემაფერხებელ ფაქტორად მივიჩნით გამეორება, რომლის ორბუნებოვნებაზე წინა პუნქტში გვქონდა საუბარი. ამავე დონეზე არსებულ მეორე დაბრკოლებად განსხვავებულ დონეებს შორის რყევით მონაცვლეობაზე აგებული პროგრესია უნდა დასახელდეს. სერიოზულ-კომიკური, კონკრეტულ-აბსტრაქტული დონეების მერყეობა დიალოგის გახანგრძლივებასთან ერთად წყვეტილობის ელემენტებსაც მოიცავს, რადგან რყევითი მოძრაობა, გამეორების მსგავსად, თავისთავად დიალოგის შეფერხებულ სვლაზე მიუთითებს.

დიალოგის გაწყვეტის ორიგინალურ შესაძლებლობებს შორის აუცილებლად უნდა დასახელდეს მოქმედების ციკლური წყვეტა-განახლებით გამოწვეული შეფერხება. ამ სახის ხლეჩა, ინტრიგის დინამიზმის ჩახშობის

მიზნით, «მოქმედების» შეყენებისა და საწყის ეტაპზე დაბრუნების საუკეთესო მაგალითია.

«კომედიაში» ერთი პერსონაჟი საკუთარი თავგადასავლის თხრობას იწყებს, მეორე – ამ ამბის განსხვავებულ ვერსიას გთავაზობს, მესამე – თავისებურად გარდაქმნის ისტორიას. პირველი პერსონაჟი უცდის და მეორე ისევ განაგრძობს საკუთარი ამბის თხრობას გაწყვეტილი ადგილიდან. პროცესი უსასრულოდ გრძელდება. თხრობის ეს მანერა დიალოგში ხშირად არ გვხვდება. ტრადიციულად დრამატურგი დისკუსიის გახლენას უფრო პოპულარული ხერხებით ცდილობს. მრავალრიცხოვანი პაუზებით, უმიზეზოდ და დაუფიქრებლად ერთი თემიდან მეორეზე გადასტომით ის გაუგებრობის ხარისხს ზრდის და თხრობას უსიცოცხლო იერს სძენს.

დიალოგური კონსტრუქციებისა თუ კონკრეტული პასაჟების გადაბმის საშუალებებზე საუბრისას კიდევ ერთის დასახელება გვმართებს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ იგი დიალოგს კი არ ავითარებს, აფერხებს.

ანბანური და ფონეტიკური პროგრესიებისაგან განსხვავებით, მუსიკალური პროგრესია სწორედ რომ არღვევს დიალოგის უწყვეტობას. მაგალითის სახით მოვიყვანო მოკლე, სამპერსონაჟიანი პიესა „კასკადოს“, რომელშიც საქმე ტექსტის მუსიკალურ კომენტარს კი არ ეხება, არამედ მუსიკის გზით მესამე პერსონაჟის შექმნას. ვირტუალური გმირი ხან მარტო ჩნდება, ხან მთხრობელის გვერდით და ერთგვარი აკომპანემენტის ფუნქციას ასრულებს. პიესაში რეპლიკების როლს მუსიკალური ფრაზები ასრულებს.

კომპოზიტორ ჯონ ბეკეტთან თანამშრომლობის შედეგად შექმნილ რადიოფონულ პიესა „სიტყვები და მუსიკაში“ დიალოგი იბმება სიტყვებსა და მუსიკას შორის. მუსიკა ასწორებს ან ეწინააღმდეგება სიტყვებს. ამ შემთხვევაში „დიალოგის“ პროგრესია მუსიკალური ფრაზებისა და ვერბალური რეპლიკების ურთიერთქმედების შედეგად იქმნება, თუმცა მესამე პირის მხრიდან არსებული მრავალრიცხოვანი ჩარევა მის დინამიკას აფერხებს.

ახალი სტრუქტურული ელემენტების შემოტანის გარდა აბსურდის თეატრმა ფორმალურად გამოიყენა ტრადიციული დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი ხერხებიც (ოპოზიცია, პოეტური დიალოგი, გამეორება), რომელთაც სრულიად განსხვავებული ფუნქციური დატვირთვა მიანიჭა. კიდევ ერთხელ თვალს თუ გადავაგვლებთ დიალოგის დინამიკას, შევამჩნევთ, რომ აბსურდის თეატრი, დიალოგის განვითარების მხრივ, ტრადიციული ფორმებით არ დაკმაყოფილებულა; ინოვაციისა და ექსპერიმენტირების სურვილით ანთებულმა

დრამატურგებმა სხვადასხვა მიმართულებით სცადეს დიალოგის განვითარება. მათ დიალოგის პროგრესია რყევისებურ პროცესზე ააგეს (კონკრეტულ-აბსტრაქტული, სერიოზულ-კომიკური), მიმართეს ფონეტიკურ, ანბანურ, მათემატიკურ და სიტყვა-ბგერით ელემენტებზე აგებულ მოძრაობას. ადამიანური მდგომარეობის შესახებ სამივე ავტორს შორის არსებულმა ერთნაირმა შეხედულებებმა დიალოგის სპეციფიკური და ორიგინალური ფორმები წარმოშვა.

აბსურდის დრამატურგების მიერ არისტოტელეს ლოგოკურობის პრინციპის უარყოფამ მათი შემოქმედება წინააღმდეგობრიობის პრინციპს დაუქვემდებარა. მსოფლმხედველობის დონეზე არსებული ეს წინააღმდეგობრიობა დიალოგის ფორმასა და სტრუქტურაზეც აისახა. აბსურდის თეატრის ალოგიკური დიალოგი წინააღმდეგობრივი ელემენტების ერთობლიობაა. ზოგი მათგანი, გამეორების მსგავსად, ამ ანტაგონიზმს საკუთარ თავშიც იმეორებს. ახალი დიალოგის განვითარება მისი დინამიკის ხელშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორების რყევითი ურთიერთმონაცვლეობის წყალობით მიიწევს წინ. აბსურდის შემოქმედებისთვის ჩვეული წინააღმდეგობრიობის პრინციპი სცენასა და მაყურებელს შორის ურთიერთობის დონეზეც გამოსჭვივის. აბსურდის პიესათა დიალოგის გზავნილიც, მისი შემადგენელი ელემენტების მსგავსად, შინაგან პარადოქსზეა აგებული: მაყურებლის დაბნევის იარაღად ქცეული სიტყვა, ამავდროულად მისკენ გაწვდილი ხელია. სალაპარაკო დონეზე გაკეთებული არჩევანიც ამ სურვილით აიხსნება. ენის, უფრო ზუსტად კი სალაპარაკო დონეზე ოსტატურად განთავსებული სათქმელის წყალობით, რეფორმატორი დრამატურგი იწევს მაყურებელთან ურთიერთობის გარკვევას, რაც შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობის შემოთავაზებით სრულდება.

## ენა – მაყურებლისკენ გაწვდილი ხელი

### სცენის მონოლოგური „კომუნიკაციიდან“ დარბაზთან დიალოგურ კომუნიკაციამდე

ბანალურ ფრაზებზე აგებული აბსურდის დიალოგების წაკითხვისას მათთვის დამახასიათებელი ენა თავისუფლად შეიძლება ყოველდღიურ სალაპარაკო ენად მივიჩნიოთ. თუმცა «ლაპარაკი», როგორც ასეთი, აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი საერთოდ არ არის. სალაპარაკო ენას, უმეტესწილად, ვხვდებით სარტრთან, რომელსაც იგი ფილოსოფიური

არგუმენტებით ამკობს; ანუ ისტან, რომელიც მას ორიგინალურად იყენებს. კლოდელის, ჟიროდუსა და მონტერლანის სასაუბრო ენა ხომ აბსურდის თეატრის ენისგან რადიკალურად განსვავებულია. ენის მეხოტბე ლიტერატურულ თაობას აბსურდის თეატრი ნელ-ნელა ემიჯნება და არჩევანს ახალი თეატრის სასარგებლოდ აკეთებს.

აღსანიშნავია, რომ აბსურდის თეატრის ენა გამორჩეულია. კონტექსტიდან ამოგლეჯილმა, ერთი შეხედვით უინტერესო სიტყვამ, შეიძლება სიმბოლური როლი შეასრულოს. მისი ფუნქცია და შედეგად მისი ღირებულება სწორედაც ლიტერატურულობის ხარისხით განისაზღვრება. ახალი დიალოგის სიტყვის მარაგი საგრძნობლად სცილდება ყოფითი სასაუბრო ლექსიკის ფარგლებს. აბსურდული ხასიათის მიუხედავად, ადამოვის «პაროდის» სტატისტიკური შესწავლა მდიდარი ენის არსებობას ადასტურებს. პიესა თავიდან ბოლომდე ახალი სიტყვებითაა გაჯერებული.

სინამდვილეში საქმე ეხება ენობრივ დონეს (და არა თავად ენას), რომელზეც კომუნიკაცია წარიმართება. იგი თემებისა და დრამატურგების მიხედვით იცვლება. დონის შერჩევა მწერლის პრეროგატივაა. არასწორი არჩევანი, არასათანადო კონტაქტის საწინდარია. აბსურდის დიალოგში ბანალური მეტყველება უკუგდებულია და არჩევანი შეჩერებულია სალაპარაკო დონეზე. ეს უკანასკნელი დრამატურგებს ადამიანური მდგომარეობის გამოსახატავად ყველაზე ბუნებრივ ასპარეზად ესახებათ. სალაპარაკო დონე პირდაპირ პასუხობს მათ განზრახვას და, მოჩვენებითი გვერდის ავლით, არსებულის დაუფარავად წარმოჩენის საშუალებას აძლევს, რაც კონტაქტის ბუნებრიობას უზრუნველყოფს.

აბსურდის თეატრის დიალოგი პირდაპირობას ტრადიციული ენისთვის დამახასიათებელი ელემენტების უკუგდებით იწყებს: ხატოვანი გამოთქმები, მაღალფარდოვანი სტილი, მოძველებული გრამატიკული დრო და კილო აქ სრულიად გამოუსადეგარია. ის არ ცნობს კარგი ტონის ტრადიციას, კლასიკურ მართებულობათა წესებს, სალონურ სულისკვეთებას; აბსურდის თეატრი გმობს წარსულის სტილისტურ მემკვიდრეობაზე აგებულ დიალოგს და მხატვრული ლიტერატურის სამყაროში «ძველი რეჟიმის გადმონაშთებს» არსებობის საშუალებას არ უტოვებს.

იონესკოსა და ბეკეტის პიესების დიალოგები გაჯერებულია ფამილიარული ლექსიკით. ეს ტენდენცია თითქმის ყოველთვის ირონიული განზრახვის შემცველია. სიტყვები: *დაადე, ნადირაღა, გათახსირებული, არამზადა...* ან

გამოთქმები: *ფეხებზე მკიდია, მოკეტე, ნაგავო!* და სხვ. ამ თეატრში იშვიათობას არ წარმოადგენს. სალაპარაკო დონეზე არჩევნის შეჩერება მეორე ახსნასაც პოულობს: ბანალური ენა ჩვენში ყველაზე ინტიმური გრძნობების გაღვიძლებას უწყობს ხელს. ამით აიხსნება პიესათა დიალოგებში ჟარგონული თუ უწმაწური ლექსიკის გამოყენება. დიალოგის ეს შოკისმომგვრელი ასპექტი სულაც არ არის შემთხვევითი. უცნაურო სიტყვები მაყურებლის გამოსაფხიზლებლად, შესაჯანჯღარებლად გამოიყენება. განა შეიძლება ჟიროდუსა და მონტერლანის ერთ მოსაუბრე იონესკომ ან ბეკეტმა ისევე შეძრან მაყურებელი, როგორც ამას სინამდვილეში ახერხებენ? კომუნიკაციის დონე, რომელსაც ახალი დრამატურგები ირჩევენ, მაყურებელთან ინტიმური და ეფექტური კონტაქტის დამყარებას აადვილებს.

ახსურდის თეატრის დიალოგებში ყურადღებას იპყრობს კიდევ ერთი უცნაური გარემოება, რომელიც პირის ნაცვალსახელების სპეციფიკურ ხმარებას ეხება. ადამოვის პირველი პიესები, რომლებიც ყოველდღიური საუბრის შთაბეჭდილებას ტოვებენ, „შენ“ და „თქვენ“ პირის ნაცვალსახელთა მონაცვლეობაზეა აგებული. პიესის მსვლელობისას „თქვენ“ „შენად“ გადაიქცევა, რაც პერსონაჟთა შორის ურთიერთობათა შეცვლაზე მიუთითებს. იონესკოსა და ბეკეტთან შენობითი ფორმა უფრო ხშირია, რადგან მათ შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს წყვილი იკავებს. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით თვალშისაცემია სამუელ ბეკეტის შემთხვევაში. იგი პერსონაჟებს ჯგუფურად ან ტანდემის სახით წარმოაჩენს (ვლადიმირი-ესტრაგონი, ჰემი-ქლოვი). შენობითი ფორმის გამოყენება ბეკეტთან სისტემატიურ ხასიათს იძენს. ავტორისთვის მიუღებელია ადამიანის მდგომარეობაზე „თქვენობით“ საუბარი. ადამიანის შინაგან სამყაროზე მსჯელობა „უშუალოდ, ხელის შეხების“ გარეშე წარმოუდგენელია. შენობითი მიმართვა ბუნებრივი, უშუალო კონტაქტის საწინდარია. გათავისება შეხებით იწყება, ინტიმურობა – «შენობით». «თქვენობითი» კონტაქტის ბუნებრივობაზე საუბარიც კი ზედმეტია. ამრიგად, პირის ნაცვალსახელზე გაკეთებული არჩევანი ახსურდის პიესებს თემატურად უკავშირდება და ფორმალურ საზღვრებს სცილდება.

ერთი შეხედვით ეს უმნიშვნელო სინტაქსური ელემენტი აქ საკვანძო ფუნქციას იძენს. პიესაში გამოყენებული შენობითი თუ თქვენობითი მიმართვები გაუცხოებულ პერსონაჟთა შორის შესაძლო კონტაქტის დამყარების მცდელობაა, თუმცა, უშედეგო. სცენაზე ბუნებრივი და ინტიმური ურთიერთობის უზრუნველსაყოფად, ხელთ არსებული რესურსების გამოყენების შემდეგ,

დრამატურგი ასკვნის, რომ პერსონაჟებს შორის რეალური კონტაქტის გასაღვივებლად მიმართული ნებისმიერი ხერხი უსარგებლოა და კომუნიკაციის ნაცვლად ყრუთა დიალოგის ფორმატის გაფართოებას ემსახურება. ამიერიდან აბსურდის დრამატურგი კომუნიკაციის შეუძლებლობის შესახებ საუბარს მაყურებელთან არჩევს. პერსონაჟთა დონეზე გაწვეტილი დიალოგის აღდგენის მხრივ უძღური სინტაქსური ფორმა, მაყურებელთან დამყარებული კონტაქტის რაგვარობისა და ეფექტურობის საზომად გადაიქცევა. მხოლოებითი რიცხვის მე-2 პირზე გაკეთებული არჩევანი ავტორის მაყურებელთან „შენობით“ ლაპარაკის სურვილს ცხადყოფს. უშუალო კონტაქტის ფორმებზე აგებული აბსურდის დიალოგი მაყურებლისკენ ურთიერთობისთვის გაწვდილი ხელია. გადაუპრანჭავ სალაპარაკო დონეზე წარმართული სასცენო მონოლოგური ტიპის კომუნიკაცია, სადაც ავტორი უცნაურო სიტყვების გამოყენებასაც კი არ ერიდება, სინამდვილეში, მაყურებლისადმი მიმართული ვრცელი რეპლიკაა, რომელიც მასთან გაშინაურების, დიალოგის დამყარების მცდელობას ასახავს; ავტორი იმდენად იახლოვებს მაყურებელს, რომ მასთან ცერემონიულ მიმართვებს საჭიროდაც კი არ მიიხნევს. სცენაზე გაწვეტილი დიალოგი, მაყურებლის დაუკითხავად, დრამატურგს დარბაზში გადააქვს. სცენასა და მაყურებელს შორის მყარდება აბსოლუტურად ახალი, უპრეცედენტო ურთიერთობა, რომლის ეფექტური ფუნქციონირება სათქმელის ამოცნობასა და გაშიფვრას ემყარება. თავდაპირველად თავზარდაცემული მაყურებელი მალევე ხვდება ავტორის ჩანაფიქრს და დიალოგში ერთვება.

მანამდე დრამატურგთან უპირობო ურთიერთობას შეუჩვეველი მაყურებლისთვის საჭირო იყო ერთგვარ გადამზადება, რაც სიტყვაპიური ხელოვანების შემთხვევაში უდიდეს სირთულეს წარმოადგენდა. «ახირებული» დრამატურგები სათქმელს სცენაზე «მიმოაბნევენ», საზოგადოებას შეურაცხყოფდნენ, აინტრიგებდნენ, რითაც სინამდვილეში უფრო მეტად ზრდიდნენ მათი ინტელექტუალობის ხარისხს და სცენასთან ურთიერთობას უადვილებდნენ. ნებისმიერი, თუნდაც შოკისმომგვრელი სასცენო სიახლე, ნოვატორული ურთიერთობისთვის საჭირო ასო-ბგერა იყო. პერსონაჟთა შორის სრული ან ნაწილობრივი დუმილი მაყურებლის მისამართით ნასროლ მრავლისმეტყველ «ფრაზას» წარმოადგენდა. სცენაზე მიმდინარე პროცესები მაყურებელთან სასურველი ურთიერთობის დამახინჯებულ ანარეკლად იქცა, საიდანაც მას სასარგებლო დასკვნების გამოტანა ევალებოდა. ეს იყო ავტორთან ურთიერთობის ერთადერთი სახელმძღვანელო, ისევე, როგორც მისი გაცნობის

ერთადერთი გზა. მაშასადამე, საზოგადოებასთან უშუალო შეხების გარეშე აბსურდის დრამატურგმა თეატრის წიაღშივე გამოიზარდა საკუთარი მაყურებელი, თანამოაზრედ გაიხადა და მხოლოდ ამის შემდეგ მოუთხრო ახალ, ამჯერად ორივესთვის საერთო ენაზე – ამქვეყნად ადამიანების სავალალო მდგომარეობის შესახებ.

დარბაზთან კონტაქტის ბუნებრიობისა და ინტიმურობის უზრუნველსაყოფად ახალმა დრამატურგებმა დიალოგის სინტაქსურ დონეზე უამრავი სიახლე შემოიტანეს. შესაბამისად, მაყურებელთან დიალოგური ტიპის ურთიერთობის «სახელმძღვანელო» უამრავი თეორემითა თუ აქსიომით დააკომპლექტეს. ზემოთ აღნიშნული ტენდენციების გაგრძელებად იქცა ის, რომ მათ უკუაგდეს ყოველივე არაბუნებრივი და შეუსაბამო, რაც ამ ნანატრ ურთიერთობას შეიძლება დაბრკოლებად მოვლინებოდა. მაყურებელთან კონტაქტის უმთავრეს ბარიერად დრამატურგებმა ისევ და ისევ ლოგიკური ენა მიიჩნიეს და, ძველი და ახალი საშუალებების შეპირისპირებით, მაყურებელთან ურთიერთობის შესაძლებლობები შეაფასეს. მაგალითად, ლიტერატურული თეატრის გადმონაშთებიდან აბსურდის დრამატურგებმა უარყვეს კლიშე, როგორც სკლეროზული აზროვნების მაჩვენებელი, რომელიც რეალური ურთიერთობის გაწყვეტას უფრო ემსახურება, ვიდრე მის განვითარებას. ავტომატიზმზე აგებული მეტყველება, რომელიც აზროვნებას ახშობს, მხოლოდ დამაჩლუნგებელია. მზა კონსტრუქციები არაფრის მთქმელია. ბანალური ინდივიდუალურს თრგუნავს და ლიტონ სიტყვებად რჩება. ადამიანთა თვითმყოფადობა კლიშეებზე აგებული „ერთნაირით“, თუნდაც „მსგავსით“ ვერ გამოვლინდება. ლექსიკონური ლაპარაკის სტილი, რომელიც, თუნდაც სხვადასხვა ენაზე, მაგრამ მაინც ერთნაირად ამეტყველებს ადამიანებს, მათი განმასხვავებელი ვერ იქნება. კლიშეები ამა თუ იმ ენაზე ლაპარაკის საშუალებაა, სათქმელის გამოსახატავად კი არასაკმარისია. ახალი ხელოვანების აზრით, მაყურებლისადმი ნასროლი რეპლიკა, რომელიც ნამდვილი კონტაქტის დამყარებას შეუწყობს ხელს არავერბალური, თუნდაც ირეალური უნდა იყოს. ამ «ფანტასტიკურმა ფრაზამ» უსასრულო შესაძლებლობების წინაშე აღმოჩენილ მაყურებელში ერთდროულად მოაზროვნე, პოეტი, დეტექტივი უნდა გამოაღვიძოს და სცენასთან ურთიერთობის სურვილი აღუძრას, რისთვისაც კლიშე აბსოლუტურად გამოუსადეგარია.

სამივე ავტორის, უფრო მეტად კი ეჟენ იონესკოს, შემოქმედება ამ არასასურველი საკომუნიკაციო ელემენტის წინააღმდეგ ბრძოლით იწყება.

ტრაფარეტული ენის როლის დაკნინებას იონესკო მისი დისკრიდიტაციისკენ მიმართული მრავალი ტექნიკური საშუალებით ახერხებს. უპირველეს ყოვლისა, იგი უარყოფს იმას, რაც უპირისპირდება რეალურ სათქმელს, მოსაუბრეთა შორის ნამდვილ კომუნიკაციას. იონესკოს დიალოგები „გაბერილია“ ბანალური ფრაზებით. მისი პერსონაჟების ლაპარაკი აბსურდულ ლაყობამდე დადის. ამ საქმეში კლიშე მას ფასდაუდებელ სამსახურს უწევს. პიესაში „ახალგაზრდა გასათხოვარი ქალიშვილი“ თავმოყრილი უამრავი კლიშეს მეშვეობით იონესკო უვიცობაში ჩაძირულ გონებას დასცინის.

*«ქალბატონო: მართლაც, მეჩვენება, რომ საფრანგეთში შობადობა კლებულობს.*

*ბატონო: არიან მადლებიც და დაბლებიც. ამ ეტაპზე, ვფიქრობ, რომ პირიქით – იმატებს კიდევ. თუმცა ძველ დეფიციტს ვერ ამოავსებს!..*

*ქალბატონო: რა თქმა უნდა არა, თუმცა ეს ამის სათქმელად ხელსაყრელი მომენტია! იფიქრეთ!*

*ბატონო: რა გინდათ? ასეთ დროში ბავშვები ძნელი გასაზრდელები არიან!..*

*ქალბატონო: ამას ვის ეუბნებით? ცხოვრება უფრო და უფრო ძვირდება! რა არ სჭირდებათ ბავშვებს? რა არ უნდათ?*

*ბატონო: სადამდე მივდივართ?... დღეს მარტო ცხოვრებაა იაფი!*

*ქალბატონო: გეთანხმებით! ო, დიას, ეს მართლაც ასეა. თქვენ სრულიად მართალი ბრძანდებით...». (114, 246)*

ამ სახის კლიშეებს ხშირად უცხო ელემენტებიც ერევა. თვით ამ ელემენტების უაზრობა ხდება კლიშეს დისკრედიტაციის საწინდარი.

თუ რომელიმე ავტოქთონი ამა თუ იმ გამოთქმას ჩვეულად მიიჩნევს და ბრმა თვალთ უყურებს, იონესკო მას გარკვეული დისტანციიდან ადევნებს თვალს. მცირეოდენი უკანდახევა დრამატურგს საშუალებას აძლევს მასში ჩამალული უცნაურობა და ალოგიკურობა აღმოაჩინოს. კლიშეს ერთ-ერთი სახეობა – ანდაზური კლიშე – მრავალ კონტექსტს ესადაგება. მისი მნიშვნელობაა უარყოს ის, რაც სასაცილოა და სიტუაცია უკიდურესი აბსურდულობით წარმოაჩინოს.



«ბატონი სმიტი: მას სწორი ნაკეთები აქვს, თუმცა ვერ იტყვი, რომ ლამაზია. იგი ძალიან დიდია და ძლიერი. მისი ნაკეთები არ არის სწორი, თუმცა იტყვი, რომ ლამაზია. იგი შედარებით პატარა და ძალზე გამხდარია». (113, 43)

როგორც აღვნიშნეთ, აბსურდის დრამატურგებმა კლიშეები და მაყურებელთან ურთიერთობისათვის გამოუსადეგარი ნებისმიერი სტატიკური ენობრივი კონსტრუქციები უკუაგდეს, თუმცა მათ სიტყვების გამოყენებაზე უარი არ უთქვამთ. ისინი მაყურებლის სიტყვასთან დამოკიდებულების შეცვლას შეეცადნენ, რაც სიტყვათა სელექციის, ძველის გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებისა თუ ახლის გამოგონების გზით განახორციელეს. პარადოქსულია, რომ თავის დროზე მაყურებლის „მაგინებელი“ ავტორები მათთან სასურველი კონტაქტის დასამყარებლად სიტყვათა საგულდაგულოდ შერჩევის გზას დაადგინენ. ახალი დრამატურგები გამოხატვის საშუალებათა განახლებასთან ერთად სიტყვის ნოვატორული საკომუნიკაციო ფუნქციის გაფართოებას შეეცადნენ. ჯერ კიდევ „ალიარებაში“, რომელიც ბევრად წინ უსწრებს მის თეატრალურ შემოქმედებას, ადამოვი წერდა: „პოეტი ის არის, ვინც სიტყვებს მათი უშუალო მნიშვნელობის წარმოსაჩენად კი არ იყენებს, არამედ აიძულებს გამოავლინონ ის, რასაც მათი დუმილი ინახავს“. (81, 54)

მაყურებლის დიალოგში ჩართულობისა და მასთან ორიგინალური კომუნიკაციის მიზნით საქმე მართლაც ეხება არსებული სიტყვების გამოყენებას, თუმცა მათი განსაკუთრებული მიმართულებით ორიენტირების გზით. პოეტში ადამოვი აღძრავს „ენაში ენის“ შექმნის სურვილს. ადამოვისაგან განსხვავებით, იონესკო გამოხატვის განახლებას თავისებურად ცდილობს. მისთვის ენის განახლება მსოფლმხედველობის განახლებას უკავშირდება. საქმე ეხება სიტყვების განსაკუთრებული სახით ხმარებას. მსოფლმხედველობის შეცვლა მნიშვნელობის შეცვლითაა შესაძლებელი. ამ მხრივ იონესკოს სტილი ესთეტიკაზე მეტად სემანტიკის სფეროს კუთვნილებაა. რაც შეეხება ბეკეტს, ენის საშუალებით რეალობის ბანალური აღქმის ტრანსფორმაციის მცდელობა მასთან პიკს აღწევს. მისი პერსონაჟების მიერ წარმოთქმული ტირადები ამის პირდაპირი მანიშნებელია. არა მარტო სტილი, არამედ ბეკეტის ენაც წარმოადგენს ხედვას. ხედვის გასაახლებლად ბეკეტი სიტყვის მნიშვნელობის დონეზე აჩადებს ბრძოლას. ამიერიდან ახალი დრამატურგები არჩევანს აჩერებენ პოეზიის, რეკლამისა და პოლიტიკისთვის საკმაოდ ცნობილ პროცესზე – სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებაზე, რომელიც რეალურად

მაყურებელთან ურთიერთობისკენაა მიმართული და ცალმხრივი კომუნიკაციის პროცესს თავშივე გამორიცხავს.

„უაკი ანუ მორჩილებაში“ ფრაზა «ვეგიედები ქონიან კარტოფილზე» ფატალურ დატვირთვას იძენს. მამა, დედა, და, ბებია-ბაბუები ძალ-ღონეს არ იშურებენ, რომ ვაჟს ეს სასაცილო ფრაზა წარმოათქმევინონ, რომელსაც ყველა მათგანი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს. ვაჟი უარს ამბობს ამ სიტყვების გამეორებაზე, ამიტომ ახლობლები ტუქსავენ, ემუქრებიან, შეურაცხყოფენ, მემკვიდრეობის ჩამორთმევით ემუქრებიან. ოჯახში ეს არაფრისთვის ატეხილი ალიაქოთი სიცილის ტალღას აღძრავს. ერთი შეხედვით უაზრო გამოთქმას ჟაკების ოჯახში უდიდესი დატვირთვა აქვს. ამიტომაც, როდესაც ვაჟი თანხმდება ამ სიტყვების წარმოთქმაზე, ოჯახის წევრების სიხარულს საზღვარი არა აქვს.

ამ შემთხვევაში კარტოფილის სიყვარული ბურჟუაზიული ოჯახის პრინციპების პატივისცემას უტოლდება. ფრაზის წარმოთქმა ნიშნავს, რომ შვილისთვის მისაღებია, მშობლებმა შეუჩინონ საცოლდე, ბურჟუაზიულ ტარდიციებზე აღზრდილი ქალიშვილი და ვაჟიც თანახმაა ამავე პრინციპებით იცხოვროს. «ვეგიედები ქონიან კარტოფილზე» პოლისემიური ფრაზა-რეზიუმეა, რომელიც ორაზროვნებით გამოირჩევა. ფრაზის სემანტიკური პოტენციალის გასააზრებლად მთელი პიესის წაკითხვა და ჯეროვნად გააზრებაა საჭირო. გამოთქმის მნიშვნელობის გასაღები მის კონტექსტუალურ ხმარებაში ინახება.

თუკი ადამოვი და იონესკოს სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის გადატანას გთავაზობენ, ბეკეტი სხვა გადაწყვეტილებას იღებს: როცა ორიგინალური აზრის გამოსახატავად არსებული სიტყვა არ კმარა, იგი იყენებს ნეოლოგიზმს, რომლის მნიშვნელობა მთლიანად კონტექსტზეა დამოკიდებული. ავტორის საზოგადოებასთან კომუნიკაციის კუთხით უმთავრესი და საინტერესო ის არის, რომ ამ მოზაიკის მარცვლების შეგროვება და აწყობა სწორედაც მაყურებლის პრეროგატივაა. სკლეროზული აზროვნების გამომხატველი კლიშესაგან განსხვავებით, ბეკეტის ნეოლოგიზმი მაყურებლის ინტელექტუალური რეფლექსიის მასტიმულირებელია, რაც ავტორთან (თუ სცენასთან) ურთიერთობას გაცილებით საინტერესოს ხდის.

ნეოლოგიზმის მაგალითია „გოდოში“ გამოტანილი სიტყვა knouk, რომელიც თავისთავად არაფერს ნიშნავს. თუმცა, თავიდანვე ჩანს, რომ ის ძალადობას, წამებას, სადიზმს უკავშირდება. ამას ფაქტიც ადასტურებს: პოცო იქნევს მათრახს, უხეშად ეპყრობა ლაქის, შეურაცხყოფს მას, მართავს „კისერზე შემოვლებული თოკის მეშვეობით“, ცხოველივით აიძულებს ტვირთის ზიდვას და

პირუტყვივით მიმართავს: „სდექ! (*ლაქი ჩუმდება*) სდექ! (*ლაქი უკან იხევს*) აბა! (*ლაქი ჩერდება*) აცე!“ ამრიგად, knouk სემანტიკური ქდერადობით (რუსული *КНУТ* ინგლისური *knout*) ნაწილობრივ განმარტებული ტერმინის მნიშვნელობა მომავალში აზრობრივადაც დასტურდება. knouk ბატონთან მიმართებაში განისაზღვრება, როგორც ძალადობა. ბატონის მიერ ყმის ექსპლუატაციის მოტივს პოცო თავად ადასტურებს.

«*ვლადიმირი*: რას ნიშნავს «knouk»?

*პოცო*: თქვენ აქაური არ ხართ. ამ საუკუნის შვილი ხართ? ადრე მასხარები ჰყავდათ, ახლა კნუკები ჰყავთ. ვისაც შეუძლია, თავს ნებას აძლევს ასეთები იყოლიოს». (84, 54)

ამრიგად, knouk მასხარის თანამედროვე ვერსიად წარმოდგება. მისი ფუნქციის შესახებ პოცო ცრემლნარევი ტონით საუბრობს და აღიარებს, რომ კნუკის გარეშე მისი არსებობა წარმოუდგენელია. ის ფიქრსა და გრძნობას ვერასოდეს შეძლებდა. მასხარა ერთდროულად განტევების ვაციცაა და ჯალათიც. პოცოს აღიარებაში ლაქი აზროვნებასთან, გრძნობასთან, ემოციასთან ასოცირდება, რაც ათი გვერდის ინტერვალით დასტურდება კიდევ. პოცო ვლადიმირსა და ესტრაგონს მიმართავს და მისი მსახურის შესაძლებლობებს წარმოაჩენს: „რა გირჩევნიან? იცეკვოს, იმღეროს, მოყვეს, იფიქროს...“ ლაქის, როგორც მოაზროვნის, პოეტის, მომღერლისა და მოცეკვავის ტაღანტები უმაღვე გადმოიფრქვევა მაყურებლის წინაში. მაშასადამე *knouk* ესთეცია, ხელოვანი, ის ინტელექტუალთა რასას მიეკუთვნება.

თუ შევაჯამებთ, knouk-ის სემანტიკური შინაარსი სხვადასხვა ცნების გადაკვეთის ადგილია. knouk – განტევების ვაცი – მასხარა – ჯალათი – პოეტი – მომღერალი – მოაზროვნე. ერთი შეხედვით, არც ერთი ტერმინი არ ზღუდავს სიტყვის სემანტიკურ ველს. ნეოლოგიზმის გამოყენება ამ მხრივ სასარგებლოა. ის არ წარმოადგენს არც ხატოვან სიტყვას, არც ლიტერატურული ლექსიკის გამდიდრების საშუალებას, როგორც ეს ტრადიციულ დრამატურგიაში იყო. მისი განმარტება ორიოდ სიტყვით შეუძლებელია. მისი მნიშვნელობის დანახვას ინტელექტუალური ხედვა სჭირდება. ამრიგად, ბეკეტის ნეოლოგიზმი უფრო სტილისტური მოვლენაა, მწერლის სტილის შედეგი – და არა ენის.

ყოველგვარი ახსნის გარეშე ტექსტში ჩაწერილი ნეოლოგიზმი გაუგებარი დარჩება. ამიტომ მაყურებელზე მზრუნველი ბეკეტი მას ხშირად იმეორებს, კონკრეტულ სიტუაციას უსადაგებს და კონტექსტუალურ დიალოგში

განათავსებს. ნეოლოგიზმის მნიშვნელობა წინასწარ მოცემული არასდროს არის. ის თანდათან, ტექსტის კვალდაკვალ ყალიბდება. ტექსტს მოწყვეტილი ნეოლოგიზმი უსულო სხეულია. გამეორების მიუხედავად, ნეოლოგიზმის ამოუწურავი მნიშვნელობა ბოლომდე ამოუცნობი რჩება. პუბლიკასთან ურთიერთობისას ავტორი ოცნებაში გართულ მაყურებელს აფრთხილებს, რომ ნეოლოგიზმის დასაშვებ მნიშვნელობათა რიცხვი განუსაზღვრელი როდია. პოლისემია მართლა არსებობს, თუმცა, ის მაინც კონკრეტულ ჩარჩოებშია მოქცეული და სიმბოლური მინიშნებები განსაზღვრავს. ნაწარმოების კითხვისა თუ სცენაზე ხილვისას, იმპროვიზაციის პროცესში ჩართვით, მაყურებელმა ავტორისეულ ჩანაფიქრს არ უნდა უდალატოს.

მაყურებელთან ურთიერთობისთვის ადამოვი ზოგიერთი სიტყვის მნიშვნელობის შეცვლას ტრადიციულად ახორციელებს (ჩვეულებრივიდან გადატანითისკენ); იონესკო ტრადიციულ და კონტექსტუალურ მნიშვნელობებს შორის სხვაობას აღმოფხვრის; ბეკეტი ფართო სემანტიკური ველის მქონე ნეოლოგიზმებს ქმნის. სამივე შემთხვევაში, უფრო მეტად კი უკანასკნელ ორში, ნაწარმოები გაუგებრობებითა და გადაუჭრელი სიტუაციებით მთავრდება, დასრულების ნაცვლად ღიად რჩება. აბსურდის თეატრში ღიაობა ტექსტს მრავალრიცხოვანი პერსპექტივის ჭრილში წარმოაჩენს, რაც ზრდის ინტერესსა და სირთულის ხარისხს. ახალი დრამატურგები მიიჩნევენ, რომ თანამედროვე ნაწარმოების აზრი არც დასრულებული და არც დაუსრულებელია. ვაწყდებით სიტუაციას, როცა ესა თუ ის გამოთქმა სცდება ინტერპრეტაციის ფარგლებს და ტოვებს ნაწარმოებს, მის მიღმა მოისაზრება. სწორედ აზრის ფარგლებს მიღმა ვხვდებით ისეთ მოვლენას, როგორცაა პოლისემია, რასაც ღიაობამდე მივყავართ.

ღიაობა თავისთავად წარმოადგენს შემოქმედებით ხერხს, რომელიც საუცხოო, ახალ კავშირებს წარმოშობს: ერთი მხრივ ავტორსა და მის ლიტერატურულ პროდუქციას შორის, მეორე მხრივ – სცენასა და მაყურებელს შორის. აბსურდის თეატრში ყველა ნაწარმოები ღია სიტუაციით სრულდება. ეს პროცესი აბსურდის დრამატურგებთან მიზანმიმართულ ხასიათს ატარებს. დრამატურგი საზოგადოებას ნაწარმოების გაგრძელების რამდენიმე ვარიანტს თავაზობს. მაყურებელი აღარ არის იძულებული, ერთადერთი შესაძლებლობით შემოიფარგლოს. ის, რასაც ნაწარმოები „შინაარსობრივად“ გვეუბნება, აღარ კმარა. საჭიროა გაიაზრო, რისი თქმა სურს ავტორს დიალოგის მიღმა. ღიაობა მაყურებელს უსასრულო ინტერპრეტაციის საშუალებას უტოვებს და მას

ვერსიათა წამოჭრისკენ, აზროვნებისკენ უბიძგებს. სცენასა და მაყურებელს შორის მჭიდრო ინტელექტუალური კავშირის დამყარების შემდეგ ავტორი მას თითქოს ეკითხება, როგორ დაასრულოს სიტუაცია, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, თავადვე პასუხობს და მაყურებელს ფანტაზიის უნარის მოხმობის ნაცვლად, ავტორის ჩანაფიქრის ყურადღებით ამოკითხვას ურჩევს. შესაძლოა ითქვას, რომ მაყურებელთან ურთიერთობის მოსურნე აბსურდის დრამატურგი ხან ზომაზე მეტად წყალობს მას, ხანაც პირიქით, დისტანციას არჩევს. მოეჩვენება თუ არა, რომ საგრძნობლად ახლოს მიუშვა მაყურებელი, ავტორი სიტუაციას ართულებს ისე, რომ არავითარ გასაღებს არ სთავაზობს. ამით აიხსნება აბსურდის პიესებში უამრავი აუხსნელი თუ ჩიხში შემყვანი სიტუაციის არსებობა. კომუნიკაციის უდიდესი სურვილის მიუხედავად, აბსურდის დრამატურგი უარს არ ამბობს მისთვის ჩვეულ ცინიზმზე და მარიონეტით ათამაშებს მაყურებელს.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ უდავოა: დასაწყისში აბსურდის ავტორის მაყურებლისადმი უდიერი დამოკიდებულება ნაწარმოების შექმნის პროცესში მისი ჩართვით, ერთგვარი თანამონაწილეობით დასრულდა, რამაც სცენასა და მაყურებელს შორის ურთიერთობის მცდელობა ერთგვარ ლოგიკურ დასასრულამდე მიიყვანა.

აბსურდის თეატრის ტრანსფორმირებულმა დიალოგმა, ტრადიციული ფორმის გარდა, ტრადიციული დანიშნულებაც დაკარგა. ინფორმაციული ფუნქციისგან დიალოგის დაცლით ახალმა დრამატურგებმა ის დეკორატიულ საგანთა რიგში ჩააყენეს. დიალოგისთვის ვერბალური მეტყველების უნარის წართმევით, მათ ტრადიციული დრამატურგიის „ესთეტიკური ტკობის იარაღი“ გაურკვეველ ვითარებაში განათავსეს და სხვა ნიადაგზე მის რეაბილიტაციას შეუდგნენ. გაწელება-გახანგრძლივების გზებზე ზრუნვის პარალელურად დრამატურგებმა დიალოგის მთავარი დანიშნულება წარმოაჩინეს. აბსურდის თეატრის დიალოგი ენის მიმართ გამოთქმული პროტესტის უმთავრეს იარაღად იქცა. უფრო ზუსტად კი თვით დიალოგი იქცა პროტესტის მატერიალურ გამოხატულებად, ამ მიმართულებით ნათქვამ ერთ სიტყვად, რომელიც, მისი მრავლისმთქმელი ხასიათის მიუხედავად, ყალბი ურთიერთობების წყაროდ ქცეული ენის დასაგმობად არ კმაროდა. ის, ენის გავლენის შედეგად, ადამიანთა შორის გათიშულობის ამსახველ სტილისტურ «ჩონჩხად» გადაიქცა, ენასავით არასაკმარის ჩონჩხად, რომელიც აუცილებლად ხორცშესხმასა და საკუთარი ენით ამეტყველებას მოითხოვდა.

ამრიგად, დგება ახალი ეპოქა. ამიერიდან დეკორაცია, კოსტიუმები, აქსესუარები, განათება, ხმაური და ვერბალური დიალოგი დამოუკიდებლად არსებობას წყვეტს. აბსურდის თეატრში ცალკე აღებული ელემენტი უსიცოცხლოა. თითოეული მათგანი კონკრეტულ აზრს გვერდიგვერდ განთავსებისა თუ შეპირისპირების შედეგად იძენს. ერთად აღებული ყველა ეს ხერხი არტისტული გამომსახველობის ერთადერთ ფორმას – სასცენო ენას ქმნის. მაყურებელი, საბოლოო ჯამში, დამდგმელი რეჟისორის სინთეზურ ხედვას იზიარებს და სპექტაკლის თანამონაწილე ხდება.

აბსურდის დრამატურგების მიერ დიალოგის ტრანსფორმაცია ნოვატორული დიალოგის გზაზე პირველი გადადგმული ნაბიჯი იყო. სახეშეცვლილი რეპლიკური დიალოგი გაუტოლდა ადამიანთა გათიშულობისა და ენის არასაკმარისი ბუნების მხილების გზაზე ნათქვამ ერთ სიტყვას, რომელიც მთლიანი სათქმელის გამოსახატავად სრულიად არ კმაროდა. მაყურებელთან «ნამდვილი» დიალოგის დამყარების მოსურნე ახალი დრამატურგები ახალი საშუალებების ძიებას შეუდგნენ. მათ ყურადღება მანამდე ყველაზე უმნიშვნელოდ მიჩნეულ ელემენტებზე გაამახვილეს. დიალოგში გაჩენილი სიცარიელე აბსურდის თეატრში შეავსო შესტმა, განათებამ, მოქმედებამ, სახელმა, დეკორაციამ. ნოვატორული დიალოგის ერთ-ერთ უმთავრეს თანამონაწილედ კი იქცა ცარიელი სცენის სიტყვაძვირი ბინადარი – პერსონაჟი, რომლის სამეტყველო ფუნქცია მისმა დასახინჩრებულმა, ნაგვემ-ნაწამებმა სხეულმა შეითავსა. ენით გამოუთქმელი სათქმელი დრამატურგებმა პერსონაჟის სხეულზე ამოტვიფრეს და მის შესახებ უსიტყვოდ მოგვითხრეს. დეკორატიული ელემენტების საკომუნიკაციო კოდებად გადაქცევით დრამატურგებმა სცენა აამეტყველეს. სპექტაკლის ყველა ატრიბუტი ნოვატორულ დიალოგში ჩაერთო და მასში ნათქვამ სიტყვებად თუ რეპლიკებად იქცა. ტრანსფორმირებულმა ვერბალურმა დიალოგმა აბსურდის თეატრში ნოვატორულ დიალოგს შეუმზადა ნიადაგი.

### III. იონესკოს ნოვატორული დიალოგი

ამრიგად, ენა აბსურდის თეატრში მრავალთა შორის ერთ-ერთ გამომსახველობით საშუალებად იქცა. ტრადიციული სიტყვის ძალის უარყოფელი დრამატურების მისიას ამიერიდან ახალი «სიტყვების» მოძიება, გარდაქმნა ან შექმნა წარმოადგენდა. ტრადიციული დიალოგის ტრანსფორმაციის მიზნით, აბსურდის დრამატურების მიერ გაწეული ძალისხმევა, რეალურად, ნამდვილი დიალოგის ჩარჩოს შექმნას თუ მოხმარდა. ნოვატორული «სიტყვების» მოძებნა კი ტიტანურ შრომას მოითხოვდა. დრამატურებმა მისიის განხორციელება ორიგინალური გამომგონებლობის წყალობით მოახერხეს. საამისოდ კი ყველანაირი თეატრალური რესურსი აამოქმედეს, რამაც სპექტაკლის სანახაობრივი მხარე და ეფექტურობა გაზარდა. ახალმა საკომუნიკაციო ელემენტებმა მეტყველების როლი მინიმუმამდე დაიყვანა. ნოვატორულმა სისტემამ ენის მონოპოლიას ბოლო მოუღო. დრამატურებს გვერდით დამდგომლი რეჟისორებიც ამოუდგნენ. ნოვატორული დიალოგის გამომსახველობითი ხერხებით შევსებაში ყველა სიახლის მოყვარული ხელოვანი ჩაერთო. შედეგად, აბსურდის თეატრში ახალი საკომუნიკაციო სისტემა შეიქმნა.

ჟან ლუი ბარომ თეატრში სიტყვის მნიშვნელობა შემდეგნაირად განსაზღვრა: „თეატრალური ტექსტი წარმოადგენს აისბერგის ზედა, ხილულ ნაწილს, რომელიც მთელის მხოლოდ ერთ მესამედს შეადგენს, ორი მესამედი კი ის უხილავი ნაწილია, რაც სინამდვილის ასახვას ემსახურება“. (66, 12)

აბსურდის დრამატურებმა სწორედ ამ უხილავი ნაწილის ზედაპირზე ამოტივტივება და საყოველთაოდ წარმოჩენა დაისახეს მიზნად. იონესკო წერდა: „თეატრალური ენა ყველაფერს მოიცავს: სიტყვებს, ჟესტებს, საგნებს, თვით მოქმედებას, რადგან ყველაფერი გამოხატავს, აღნიშნავს ემსახურება“. (75, 54-55)

ლიტერატურულმა ენამ თეატრში უპირატესობა სასცენო ენის სასარგებლოდ დათმო. დრამატურგი სემიოლოგად, ნიშანთა ოსტატად იქცა. კვლავ იონესკოს მოვიშველიებთ: „ადარ არსებობს მხოლოდ მეტყველება. თეატრში ყველაფერი დასაშვებია: განასახიერო პერსონაჟები, მოახდინო შიშის, შინაგანი განცდების მატერიალიზაცია... და არა მარტო დასაშვები, რეკომენდირებულიც კია აქსესუარების გამოყენება, საგნებისა და დეკორაციის გაცოცხლება, სიმბოლოთა კონკრეტიზაცია. საუბარს ავსებს და აგრძელებს ჟესტი, თამაში, პანტომიმა, რომლებიც ვერბალური კრიზისის ჟამს სიტყვას

ენაცვლებიან. შესაძლოა, რომ სცენაზე არსებულმა მატერიალურმა ელემენტებმაც მსგავსი როლი შეასრულოს...“ (91, 63)

ეს ციტირება ხაზს უსვამს ენის ცნების გაფართოებას. საქმე ლაპარაკს კი აღარ ეხება, არამედ კომუნიკაციას ფართო მნიშვნელობით. იმ დროს, როცა თეატრის მისია მხოლოდ აზრის გადმოცემით შემოიფარგლებოდა, დიალოგი უმთავრეს როლს ასრულებდა. ახლა კი, როცა სპექტაკლმა მიზნად დაისახა კომუნიკაცია ფართო გაგებით, დიალოგი, სხვა საშუალებათა მსგავსად, ერთიანი დრამატული სისტემის დაქვემდებარებაში მყოფ საშუალებად იქცა. «ნაგვემმა, ამპუტირებულმა» დიალოგმა ნოვატორული დიალოგის არსებობას ჩაუყარა საფუძველი.

ლოგიკური ენის უარყოფელმა დრამატურებმა საკუთარი ენა შექმნეს. აბსურდის «ყრუთა დიალოგი» – ეს ის მატერიალური განზომილებაა, რომელშიც ყველაფერი მეტყველებს. «ენით გამოუთქმელის» თაობაზე აქ სხეული საუბრობს. ეს კომუნიკაციის შეუძლებლობის თავდაუღწეველი ჩიხიდან გამოსავალია. ხეობარი ნახევარკაცების არასრული, დასახიჩრებული სხეული სასცენო ელემენტებით გაგრძელებას, შეავსებას მოითხოვს. ეს იგივეა, რაც ენის „დასახიჩრებული ერთეულების“ აწყობა. სხეულივით დანაწევრებული სიტყვა ისევე ყივის, როგორც თვითონ სხეული და სხვა საშუალებებით «გაგრძელებას» მოითხოვს. ოღონდ ამას დაკვირვებული თვალი თუ შეამჩნევს. სავსებით ბუნებრივია, თუ ახალ ენასთან შეგუების პროცესს მაყურებლის შოკური რეაქცია და ახალ ხელოვნებასთან გაუცხოების გრძნობა უძღოდა წინ. დროთა განმავლობაში მაყურებელმა ისწავლა აბსურდის დრამატურგიის ენაზე საუბარი და ნოვატორულ დიალოგშიც ჩაება.

უჩვეულო ავტორებთან კომუნიკაცია სახალისოც კი აღმოჩნდა. ახალი ენა საზოგადოებამ იმდენად გაითავისა, რომ დრამატურებმა საკუთარი ხელოვნების გართულებაზე დაიწყეს ზრუნვა. თუმცა გვიანი იყო. საზოგადოებამ გამოწვევა მიიღო და «ანტიპიესების» კითხვას ინტელექტუალური თვალთ შეუდგა. მაყურებელი ჩასწვდა ნოვატორული დიალოგის მთავარ მექანიზმს, რაც სცენაზე მიმოხილული საკომუნიკაციო კოდების აღმოჩენასა და ერთ «სიტყვად» შეკვრას გულისხმობდა. სცენასა და მაყურებელს შორის შედგა აბსურდის დრამატურგებისთვის სანუკვარი, «ჭეშმარიტი» დიალოგი, რამაც დრამატურგი და მაყურებელი ერთ ენაზე ალაპარაკა.

პერსონაჟის სახელი, ტრანსფორმირებული დიალოგის შემდეგ, ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი პირველი სიტყვა აღმოჩნდა. იონესკოს შემოქმედებაში



უცნაური სახელების არსებობა მაყურებელს არ გამოჰპარვია. მან სახელი საკომუნიკაციო კოდად მიიჩნია და მისი ფორმალური სახის გაშიფვრას სხვადასხვა დონეზე შეუდგა. აღმოჩნდა, რომ არც შემცდარა. იონესკო სახელებით მართლაც მეტყველებს და მათ არაერთი აზრისა თუ ტენდენციის გამოსახატავად ან გასაქილიკებლად იყენებს.

**სახელი – ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი პირველი სიტყვა**  
(იხ. გვ. 35)

ნონსენსის წყაროდ ქცეული ენის არსებობაში დარწმუნებული იონესკო სახელს მის დასაგმობად იყენებს. იგი პერსონაჟებს მათ მდგომარეობასა და გარეგნობასთან რადიკალურად შეუსაბამო სახელებით ამკობს, რითაც კიდევ ერთხელ დასცინის სიტყვის «უკიდვანო შესაძლებლობებს». იონესკო სახელის წარმოთქმას ლაპარაკის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევს, რის დასტურადაც სოკრატეს სიტყვები მოყავს: „სახელის წარმოთქმა განა მეტყველების ნაწილი არ არის? სახელის წარმოთქმისას ხომ ვლაპარაკობთ“. (55, 64)

„მელოტი მომღერალი ქალიდან“ მოყოლებული იონესკო გამუდმებით ხალისობს არეულ-დარეულ გაუგებრობათა შექმნით. სმიტების მხრიდან ბობი ვატსონის სიკვდილის შესახებ საუბარში გაუგებრობა მწვერვალს აღწევს: ყველა ვატსონს ჰქვია ბობი და ყველა ბობი ვატსონი კომივოიაჟორია. ზოგადად, ერთი და იმავე ოჯახის წევრთა ერთმანეთისაგან გასარჩევად ან სახელი ან პროფესია გამოიყენება. ამ ორი დამახასიათებელი ნიშნის გაქრობის შემდეგ გაუგებარი ხდება თუ ვის შესახებ ლაპარაკობენ.

იონესკოსთან საკუთარმა სახელმა დაკარგა სპეციფიური ფუნქცია და საზოგადო სახელად იქცა. ტენდენცია, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, ერთნაირი ადამიანებით დასახლებულ უშინაარსო სამყაროში სახელის, როგორც საიდენტიფიკაციო ნიშნის არსებობის აუცილებლობას გამორიცხავს. კოლექტიურ, ჯოგურ ყოფაში საერთო მოთხოვნილებების მქონე ადამიანებს სახელიც საერთო უნდა ჰქონდეთ. სწორედ ამის ახსნა სურს პიესებში გაურკვეველი წარმოშობისა და ფორმის სახელების შემომტან ავტორს. სახელი ნოვატორულ დიალოგში ენის დამანგრეველი გავლენის მატერიალიზაციის გზით მის წინაშე ადამიანის უსუსურობის შესახებ ნათქვამი „სიტყვაა“.

„კოლექტიური სახელების“ არსებობამ სისტემატიური ხასიათი მიიღო იონესკოს ქმნილებაში – „პირველი ზღაპარი სამ წელზე ნაკლები ასაკის

ბავშვებისათვის“. ზღაპრის მთავარი გმირი ჟოზეტი, უფრო ზუსტად კი პირველი მოთხრობის გმირი, „მამას“ ამბის მოყოლას სთხოვს. მამა მეორე მოთხრობის პერსონაჟად ირჩევს გოგონას და მას უწოდებს ჟაკლინს, შესაბამისად, მისი ოჯახის ყველა წევრი ჟაკლინის სახელს ატარებს, ყველა მის მეგობარს ჟაკლინი ჰქვია, ყველა თოჯინას – ჟაკლინი და ა.შ.

თუკი გაუგებრობათა ტალღა აქამდე მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ეხებოდა ამ პროცესმა მალე მთავარი გმირებიც „იმსხვერპლა“. „ამედეში“ პროტაგონისტი ატარებს სახელს, რომელიც არავითარ საიდენტიფიკაციო ნიშანს არ ფლობს – ნახევარ პარიზს სწორედ ეს სახელი ჰქვია. როცა ფოსტალიონი წერილის გადაცემის წინ ვინაობას გამოკითხავს, იგი შეწუხებული პასუხობს, რომ ამედე ბუჩინიონი კი არ არის, არამედ ამედე ბუჩინიონია და ამით ტიპური პარადოქსის არსებობაზე მიუთითებს. მსგავსი პარადოქსის არსებობაზე საუბრობს ჟან დიუბუა, როცა რეალობის უარყოფით მისივე არსებობას ადასტურებს: „მეტალოგიკა ამოდ ცდილობს „რეალობაზე“ ძალადობას. ჰიპოთეზურად წარმოჩენით ან თუნდაც მისი უარყოფით ის მხოლოდ პატივს მიაგებს მას“. (26, 34)

რეალობაში დასაშვები ფაქტის გაზვიადებით, ომონიმური კონსტრუქციების გახშირებით, იონესკო ფანტასტიკურ სამყაროს ქმნის.

საკუთარი სახელების სფეროში ავტორის გამომგონებლობა ორიგინალური კუთხით წარმოჩინდება პიესა „ჟაკი ანუ მორჩილებაში“. იონესკოს სცენაზე ორი ოჯახი გამოყავს: ჟაკებისა და რობერტების. პირველი ოჯახის წევრები არიან: ჟაკი, ჟაკლინი, მამა ჟაკი, დედა ჟაკი, ბებია ჟაკი, ბაბუა ჟაკი. ჟაკი ერთგვარი კრებითი სახელია. საერთო სახელის ქვეშ ყველა წევრის გაერთიანება ერთგვარ ერთობას ქმნის, ამ საერთო შტამპისადმი დაუმორჩილებლობა კი მორჩილებაზე აგებულ იდილიას არღვევს. ამ უცნაურ ვითარებას უკუღმართი მემკვიდრეობითი წესიც ერთვის: გვარი მამიდან შვილს კი არ გადაეცემა, არამედ პირიქით – შვილიდან მამას. ჟაკი ერთდროულად სახელიცაა და გვარიც, ეს ოჯახის წევრთა საერთო განმასხვავებელი ნიშანია. გასაოცარია, რომ ამ ნიშანს ქალებიცა და კაცებიც სქესის განურჩევლად ატარებენ. გამონაკლისია ჟაკის და, რომელმაც სახელის მდედრობითი ფორმა – ჟაკლინი მოირგო. პიესის გაგრძელებად მიჩნეულ ნაწარმოებში – „მომავალი კვერცხებშია“ – მამა ჟაკი ერთგან გასტონად მოიხსენიება, თუმცა ეს მხოლოდ ერთხელ ხდება. რაც შეეხება რობერტებს, მათი გვარის გამგრძელებელი და ოჯახის უფროსიც

ქალია. მიუხედავად სახელის მამრობითი ქღერადობისა ოჯახს სათავეში დედა რობერტი უღვას.

გაუგებრობათა სერია იონესკოს სხვა პიესებშიც გრძელდება და უფრო ღრმად იდგამს ფესვებს. როგორც შევამჩნიეთ, იონესკო პერსონაჟებს ოჯახებად აჯგუფებს და ერთსა და იმავე სახელს არქმევს, რაც მათ გარჩევას პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდის. ეს პროცესი უფრო აშკარად ვლინდება, როცა პიესის ზეპირად გადმოცემას შევეცდებით. აი, სწორედ აქ იჩენს თავს სახელში ნაგულისხმევი სიტყვის უსუსურობა. თუკი მანამდე პერსონაჟთა გარჩევა მინიშნებითი სახელებით აქა-იქ შესაძლებელი იყო, „ალმას ექსპრომტში“ ერთსა და იმავე როლის შემსრულებელ სამ პროტაგონისტს ერთი და იგივე სახელი – ბართოლომეუსი – ჰქვია. მათ გასარჩევად ავტორი ნუმერაციის პრინციპს გვთავაზობს, რაც თითოეულის სცენაზე გამოსვლის რიგითობაზე მიანიშნებს. ამგვარად, ანალოგიური ფუნქციისა და გარეგნობის პერსონაჟი სცენაზე შესაძლოა მრავალჯერ შემოვიდეს და ეს პროცესიც უსასრულოდ გაგრძელდეს. ენის მიმართ პროტესტის გარდა სახელი ავტორისთვის ერთ-ერთი საკომუნიკაციო საშუალებაა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკომუნიკაციო ელემენტების განხილვა აუცილებლად სიმბოლურ ჭრილში გადატანით უნდა მოხდეს. ფორმალური და სიმბოლური ელემენტების შეჯერებით შევამჩნევთ, რომ თვით სახელი ლათინური სუფიქსის გამო – «us», პედანტურობის დატვირთვას იძენს და ეს შტრიხი პერსონაჟებზე მართლაც აისახება. ერთნაირი პერსონაჟების მორიგეობითი დეფილე კრიტიკოსთა მისამართით გამოთქმულ პროტესტადაც შეიძლება მივიჩნიოთ: ყველა კრიტიკოსი ერთნაირია, სხვადასხვაობაზე პრეტენზია კი მხოლოდ ფორმალური, სხვებისთვის შეუმჩნეველი მოვლენაა.

ეს პროცესი აბსულუტურ იდენტურობას «ჟაკის» ერთ-ერთ ეპიზოდში იძენს, როცა ორი საცოლვე – რობერტა I და რობერტა II ერთმანეთის მიყოლებით ჩნდებიან სცენაზე. იონესკო, ტენდენციის გამოსაკვეთად, ითხოვს, რომ ორივე როლი ერთმა მსახიობმა შეასრულოს. ასეთ შემთხვევაში მცირედითაც შეუძლებელი გახდება რობერტების გარჩევა.

ჩვენ უაზრო კითხვების შემცველ დიალოგებზეც გავამახვილეთ ყურადღება. ამ სახის დიალოგები სიტყვის ორბუნებრიობის ფენომენზეა აგებული. პერსონაჟები უამრავი კითხვის გზითაც ვერ ახერხებენ ერთ აზრზე შეჯერებას. დიალოგურ კონსტრუქციაში აქა-იქ შეიმჩნევა კიდევ სიტყვის ჩარჩოთა გარღვევის მცდელობები და პერსონაჟის პასუხი თითქოს ლოგიკურობის ელფერსაც იძენს, თუმცა ეს სწრაფმავალი მოვლენა

ელვისებურად ქრება და დილოგიც კვლავ აბსურდულობის კალაპოტს უბრუნდება.

ადამიანის მესხიერებაზე ენის დამანგრეველი ეფექტის დემონსტრირებას იონესკო წარმატებით ახერხებს სახელის მაგალითზე. მისი ნოვატორული დიალოგის ერთ-ერთი თემა ფაქტებისა თუ მოვლენების ენის გზით შეცნობისა და გახსენების შეუძლებლობაა. ამ ხაზის განვითარებას დრამატურგი მრავალი საშუალებით ცდილობს. ფორმალური გამომსახველობითი ელემენტების გვერდით ამ იდეის განსახორციელებლად მნიშვნელოვან ადგილს სახელიც იკავებს. ასე მაგ., «მელოტ მომდერალ ქალში» კომუნიკაციის მცდელობა სახელის გახსენებით იწყება: მარტენები ვრცელი საუბრის ბოლოს ერთმანეთს ეცნობიან და სახელით მიმართავენ. სახელი თითქოს თვითმყოფადობის გამომკვეთი საიდენტიფიკაციო კოდის ძალას იძენს.

*ბატონი მარტენი:* მაშ ასე, ქალბატონო, უეჭველად ერთმანეთს სადღაც შევხვედრივართ, თქვენ ჩემი საკუთარი მეუღლე ხართ... ელიზაბეტ, გიპოვე! (...)

*ქალბატონი მარტენი:* დონალდ, ეს შენ ხარ, ძვირფასო!» (99, 31-32);

თუმცა მომდევნო სცენა სიტყვის ძალას კვლავ ეჭვქვეშ აყენებს:

«ელიზაბეტი არ არის ელიზაბეტი, დონალდი არ არის დონალდი. (...) ტყუილად ჰგონია თავი დონალდი, ქალიც ტყუილად ფიქრობს, რომ ელიზაბეტია. კაცი ტყუილად მიიჩნევს ქალს ელიზაბეტად. ქალიც ტყუილად მიიჩნევს მას დონალდად: ისინი მწარედ ცდებიან. მაგრამ ვინ არის ნამდვილი დონალდი? ვინ არის ნამდვილი ელიზაბეტი?» (99, 31);

დონალდმა და ელიზაბეტმა თითქოს ერთმანეთი იცნეს, თუმცა იქვე აღმოაჩინეს, რომ ერთმანეთისთვის უცხონი არიან. ღია დიალოგური კონსტრუქციის მსგავსად საკუთარ სახელებზე აგებული კონსტრუქციაც უპასუხო კითხვით სრულდება. მალე სიტუაცია უფრო მეტ გაუგებრობას იძენს: მარტინების ადგილს ვინმე სმიტები იკავებენ. ვინ არიან ეს სმიტები? რა აზრი აქვს სახელის ქონას, თუ მას არ შესწევს უნარი ერთმანეთისგან განასხვავოს ადამიანები? სწორედ ეს არის აბსურდის თეატრის აბსურდული სიტუაციების თავდაუღწეველი ჩიხი. დრამატურგი სიტუაციას ღიად ტოვებს და საფიქრალს მკითხველსა თუ მაყურებელს მიანდობს.

სახელებით კომუნიკაცია უსახელო პერსონაჟთა შემთხვევაშიც კი გრძელდება. იონესკოსთან ვხვდებით სიტუაციებს, როცა საკუთარი სახელი ერთი შეხედვით ასრულებს მასზე დაკისრებულ ფუნქციას. ეს თითქოს ასეა ბერანჟეს შემთხვევაში. ოთხი პიესის პროტაგონისტად ქცეული გმირი, როგორც

ჩანს, ავტორის საყვარელი პერსონაჟია («მკვლელი ჯიღდოს გარეშე», «მარტორქა». *Pieton de l'air*, «მეფე კვდება»). იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ პიესებს ერთმანეთთან საერთო არაფერი აქვთ და ბერანუეც სხვადასხვა ასპექტით წარმოდგება მაყურებლის წინაშე, ეს სახელი კარგავს საკუთრების ნიუანსს და «გმირის» სინონიმად იქცევა.

იონესკო ყველაზე ხშირად საკუთარ პერსონაჟებს პროფესიისა თუ ხელობის აღმნიშვნელი სახელებით მოიხსენიებს. ეს ვითარება ერთგვარ სიცარიელეს წარმოშობს და მრავალი პერსონაჟის ვინაობას ჩვენთვის ბუნდოვანს ტოვებს. სახელის ფორმალური გამოხატულება სულ უფრო და უფრო მცირდება. «ორთა ბოდვაში» იონესკო პერსონაჟების აღსანიშნად ნაცვალსახელებს «მას», «იგი» იყენებს. პერსონაჟებისთვის სახელის დაურქმევლობა იონესკოს აახლოებს შუა საუკუნეების ფარსის ტრადიციასთან, რომელსაც ექსპრესიონისტების შემდეგ აბსურდის დრამატურგები ხელახლა მიუბრუნდნენ. თუმცა იონესკოს ვინმეს გავლენას ძნელად თუ დავწამებთ. ნაშრომში – «ცხოვრებისა და ოცნების მიჯნაზე» – იონესკო წერს: «...დრამატურგების გავლენაზე მეტად პოეტებისა და რომანისტების გავლენას განვიცდი. (...) მითხრეს, რომ სტრინდბერგის გავლენას განვიცდი. გავეცანი სტრინდბერგის დრამატურგიას და ვთქვი: «მართალია, სტრინდბერგმა ჩემზე გავლენა იქონია». მითხრეს, რომ ვიტრაკის გავლენას განვიცდი. წავიკითხე ვიტრაკი და ვთქვი: «მართალია, ვიტრაკმა ჩემზე გავლენა იქონია». მითხრეს, რომ ფეიდოსა და ლაბიშის გავლენა განმიცდია. წავიკითხე ფეიდოც და ლაბიშიც და ვთქვი: «მართალია, ფეიდომ და ლაბიშმა ჩემზე გავლენა იქონიეს». ჩემი თეატრალური კულტურა ასე ჩამოყალიბდა. თუმცადა, ფაქტი, რომ განვიცადე ამ ავტორების «გავლენა» ისე, რომ არც ერთი მათგანი არ წამიკითხავს, ერთადერთს ამტკიცებს – ინდივივი მარტო არ არის. (...) საფიქრალი, აზრები, უნივერსალური პრობლემები ყველა ჩვენგანშია და ჩვენ რიგრიგობით აღმოვაჩინოთ მათ» (96, 49-50).

იონესკოს მხრიდან სახელდების უარყოფა კოლექტიური ყოფისკენ მისწრაფების მქონე პერსონაჟთა შექმნის სურვილით უნდა აიხსნას. პიროვნებისა და მისი ხელობის გაიგივებით მან საზოგადოებაში არსებულ მანკიერ ტენდენციას გაუსვა ხაზი: საზოგადოებას სურს, ადამიანის პიროვნულობის შთანთქმა. ამრიგად, გაუგებარმა, ან არარსებულმა სახელმაც იონესკოსთან განაგრძო მეტყველება და საინტერესო ამბავიც მოგვითხრო: «ყველაზე უსიამოვნო ტენდენცია საზოგადოებაში ის არის, რომ პიროვნებას ხშირად

თანამდებობასთან, მის სოციალურ სტატუსთან აიგივებენ. სოციალური ფუნქციის წარმოჩენით ამ უკანასკნელს არაფერი ემატება, ადამიანი კი კარგავს საკუთარ სახეს, პიროვნულობას. (...) თანამდებობამ არ უნდა შთანთქას პიროვნება ტოტალურად, ტოტალიტარულად. სოფელში ადამიანი ფუნქციას ემიჯნება. მამა დუირანი კიურეს მოვალეობას ასრულებს, მამა უნტელი – მეველის. ჩვენთან კი „მწერალი“ „მწერალია“ და სხვა არაფერი“. (96, 17-18)

სოფელსა და ქალაქს შორის საზოგადოებრივი ცხოვრების დონეზე არსებული დიფერენციაცია მის შემოქმედებაში სახელების დარქმევის პრინციპით გამოიხატა. «Ce Formidable Bordel»-ის მთავარი გმირი უსახელო პერსონაჟია. მაშინ, როცა მეორეხარისხოვან გმირებს აბსოლუტურად კონკრეტული სახელები ჰქვიათ – ლუსიენი, აგნესი, ჟაკ დიუპონი, პიერ რამბული. მთავარი გმირის თვალში სახელს მნიშვნელობა დაუკარგავს. მას იმდენ ხანს არ უფიქრია ამ «ზედმეტი ტვირთის» შესახებ, რომ გაჭირვებით იგონებს თანამშრომლის სახელს: « (...) ჩემი ძველი თანამშრომელია... რა ჰქვია ნეტა? ჟაკი? ხო, მგონი ჟაკი. ო, არა, ჟაკი ლუსიენის ქმარი იყო. პიერი ხომ არ ჰქვია? როგორ ერქმევა პიერი? მისი სახელი ბ ასოზე იწყებოდა... ბ ასოზე? (...) ველარაფერს ვიგონებ» (94, 198).

გმირის გონებადაბინდულობის ხარისხი მატულობს. სულ მალე ის ყოფილი საყვარლის სახელსაც ველარ იხსენებს:

*„მიმტანი: იცი ვინ ვარ? (...) თქვი, რა მქვია?“*

*პერსონაჟი: ლუსიენი.*

*აგნესი: ო, არა, ო, არა.*

*პერსონაჟი: ჟაკლინი.*

*აგნესი: ასე შევიცვალე? ო, მართლაც ძალიან შევცვლილვარ.*

*პერსონაჟი: ივენი?*

*აგნესი: ოჰ, არა, აგნესი ვარ“ (94, 194)*

საკუთარი პერსონაჟებისთვის სახელის დარქმევაზე უარის თქმა მის გმირებს ბურუსით მოსავს. საყურადღებოა «ახალი მდგმურის» კონსიერჟის რეაქცია: ქალს აგიჟებს აზრი იმის შესახებ, რომ არანაირად არ იცნობს ახალმოსულს, რომელიც არც ერთ შეკითხვაზე არ პასუხობს და სახელსაც არ ამჟღავნებს: «არ ვიცი ვინ ხართ, – ეუბნება ქალი, – მეც ვიდაცა ვარ, ბატონო, მე თქვენ უკვე გიცნობთ... ქალბატონი მატილდა (ე.ი. ქალბატონი მატილდა ვყოფილვარ)» (103, 183).

გაუგებრობაში მყოფი კონსიერუი აბსურდის თეატრში მოსული მაყურებლის სახეა, რომელიც სრულიად გაოგნებულია შემოთავაზებული სანახაობით და შეურაცხყოფილად გრძნობს თავს, რადგან პირველივე მიმანიშნებელ ელემენტზე – სახელზე, მას უარი უთხრეს.

მაშასადამე, იონესკომ პერსონაჟის ორიგინალური სახელი ენის ხელოვნურობის წინააღმდეგ პროტესტის ერთ-ერთ საშუალებად გამოიყენა. ერთნაირი ენით მოსაუბრე ადამიანებს სახელიც ერთნაირი უნდა ჰქონდეთ. იქ, სადაც კომუნიკაცია მხოლოდ ვერბალური ახსნა-განმარტებით შემოიფარგლება, თვითმყოფადობის ნებისმიერი გამოხატულება მინიმუმამდეა დაყვანილი, საშუალებათა ფიზიკურად არარსებობის გამო. ტრაფარეტული არსებობის, ტრაფარეტული აზროვნების მქონე ადამიანებისათვის ინდივიდუალიზმის ნიშნით გამორჩეული სახელების დარქმევა ენის წინააღმდეგ პროტესტში ჩართული დრამატურგის მხრიდან საკუთარი პრონციპების ღალატის ტოლფასი იქნებოდა.

### *პორტრეტებით კომუნიკაცია*

უნდა შევეჩვიოთ იმ აზრს, რომ აბსურდის თეატრში უმნიშვნელო დეტალსაც კი დიდი ყურადღება ექცევა. იონესკოსეული სახელდების მაგალითზე მაყურებელთან კომუნიკაციის შესანიშნავ პროცესს მივადევნეთ თვალი, თუმცა ეს პროცესი ნოვატორულ დიალოგის გზაენილის გადმოსაცემად საკმარისი არაა. მართალია, გავეცანით და ერთგვარი ახსნაც მოვუძებნეთ ბურუსით მოცული იონესკოსეული სახელდების პრინციპს, მაგრამ სავსებით ლოგიკურად ისმის კითხვა: როგორია ამ სახელის მატარებელი გმირი? გვაძლევს თუ არა ავტორი რაიმე მინიშნებას აბსურდულ სამყაროში მცხოვრები, თვითმყოფადობას მოკლებული ადამიანების, მათი შეხედულებების, იმედებისა და უიმედობის შესახებ. როგორ ახერხებს სცენაზე იმის გადამოცემას, რაც რეალურად, შესაძლოა ითქვას, არც კი ხდება? რას გვამცნობს ნოვატორული დიალოგის ქვაკუთხედად ქცეული პერსონაჟის გარეგნობა? იონესკო არ ღალატობს აბსურდის დრამატურგიის ორიგინალურ გზას და მაყურებელს, სათქმელის შესაკრებად, გასაერთიანებლად, ინტერაქციულ პროცესში მონაწილეობისთვის იწვევს. იქ, სადაც პირდაპირ ნათქვამი არაფერია, მაყურებელმა ხელმოსაჭიდი ფაქტები თუ გარემოებები უნდა მოძებნოს და მხოლოდ ავტორის ჩანაფიქრის გაშიფვრის შემდეგ შეძლოს ზოგადსაკაცობრიო დასკვნების გამოტანა. ერთიანი იდეის მატერიალიზაციისთვის მას პიესებში

საკომუნიკაციო კოდების სახით «ჩაბუღებული», ერთად თავმოყრილი თუ გაფანტულად არსებული ელემენტების აღმოჩენა მართებს. ისმის მორიგი კითხვა: იქნებ იონესკო გარეგნობის მეშვეობით ამდიდრებს სათქმელს?

გარეგნობაში გამომსახველობითი ელემენტების მოძიებამდე, უნდა გავერკვეთ, რა დოზით გვთავაზობს იონესკო მას. როგორია დრამატურგის მიერ პორტრეტის შექმნის ხელოვნება?

იონესკო საკუთარი პერსონაჟების პორტრეტებს ერთი ხელის მოსმით ქმნის. საკომუნიკაციო კოდის ძირითადი ხვედრითი წილი მოდის სხეულის რომელიღაცა ორგანოზე ან კოსტუმზე, როგორც სიმბოლური განზომილების მქონე ელემენტებზე, დანარჩენი ასპექტები კი ჩრდილში რჩება. ეს ფიზიკური, ხშირად ირეალისტური პორტრეტი შავებში ჩაცმული, სიკვდილზე ფიქრით შეპყრობილი პერსონაჟის სილუეტს ასახავს.

რაც შეეხება სოციალურ ან ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, ის დიალოგში მინიმალური დოზით არსებობს. ჩვენ არაფერი ვიცით იონესკოს უწარსულო პერსონაჟების შესახებ, რომელთა სიცოცხლის ხანგრძლივობა მხოლოდ წარმოდგენის დროით იზომება. მონახაზის სახით არსებული პორტრეტები გამოფიტული ადამიანების უშინაარსო სამყაროს მატერიალური გამოხატულებაა. ერთ ენაზე მოსაუბრე, მექანიკური მეტყველებისა და მოძრაობების ტყვეობაში მყოფი ცარიელი ადამიანების აღწერა მხოლოდ ცარიელი პორტრეტებით არის შესაძლებელი. ზოგჯერ გვრჩება შეგრძნება (შესაძლოა, მცდარიც), რომ მისი უსახელო თუ უსახური პერსონაჟები მართული მარიონეტები არიან და სხეულის ყველა ორგანო არც სჭირდებათ. სახელის მსგავსად, სხეულიც მათთვის უსარგებლო „ფუფუნებაა“.

იონესკო მართლაც სიმპათიით არის განწყობილი მარიონეტების წარმოდგენების მიმართ, მათთვის დამახასიათებელი სტილიზაციის გამო. დრამატურგის ამ მიდრეკილებით აიხსნება მისი პერსონაჟების ემბლემატური ხასიათი და პორტრეტების ლაკონურობა: «ეს სულ ადვილია, – ამბობს იონესკო, – ბატონის როლის შემსრულებელ კომედიანტს ბევრი არაფერი ევალება. მან უნდა მოისხას პალტო, საიდანაც მხოლოდ კისერი უჩანს, შუბლს კი ჩამოფხატული ქუდი უფარავს; პალტოში გამოწყობილი, ქუდიანი, უთავო კაცი შთამბეჭდავი სანახავია. ამგვარი სანახაობა უდავოდ იწვევს გრძნობას» (გვ. 241).

უთავო ბატონი მექანიკურ თოჯინაა, ყოველგვარ ინტელექტს მოკლებული რობოტი, რომლის სიცარიელეს სანთლის ჩასაქრობით თავზე წამოცმული კონუსისებური ქუდი უსვამს ხაზს.



პერსონაჟის პორტრეტებში საკომუნიკაციო ელემენტების ძიებას თუ შეფუძლებით, დავინახათ, რომ იონესკო უარყოფს ნებისმიერი სახის რეალისტურ აღწერასა და პორტრეტების კარიკატურული სახით წარმოჩენას ამჯობინებს. დრამატურგის მიერ ნიღბების გამოყენება სწორედ ამ რეალიზმის უარყოფის ტრადიციაა. „ჟაკებში“ იონესკო ჟაკს სხვა პერსონაჟებს ნიღბის ტარება-არტარების პრინციპით უპირისპირებს, რადგან ჟაკი ერთადერთია, ვინც ამ აქსესუარს არ ატარებს. თუ ნიღბს არ ატარებს, მაშინ ნიღბის ადგილს გრიმი ცვლის: სქელ ფენად სახეზე დატანებული გრიმი ნიღბის ასოციაციას ბადებს. ეს გარემოება ჟაკის სხვათაგან გამორჩეულობას, მიუსაფრობას უსვამს ხაზს. ჟაკი არ მაღავეს საკუთარ სახეს და რობერტს გულსაც უშლის, მაშინ როცა ოჯახურ რიტუალებს ამოფარებული სხვა წევრები ერიდებიან სახის გამოჩენას. ამ სხვათაგან გამორჩეულობის, მარტოობის, სამყაროში მიუსაფრობის განცდა (რაც პირადად იონესკოსთვისაც არ არის უცხო) ავტორმა ერთი ელემენტით – ნიღბით გამოხატა. ეს სცენოგრაფიული პროცესი დრამატურგმა «მე»-ს სოციალურ ჯგუფთან გაუცხოების, მათ შორის გაჩენილი უფსკრულის სიმბოლურ გამოხატულებად გამოიყენა. «აღმოჩენებში» იონესკო წერს: «შვიდი წლის ასაკში პირველი ცოდვა საკუთარ თავზე განვიცადე. სარკეში ჩავიხედე და აღმოვაჩინე, რომ შიშველი ვარ, ანუ დავინახე, რომ სხვებისგან განსხვავებული ვარ, მე არა ვარ სხვები, მე არა ვარ სხვებივით. მე და სხვებს უძირო უფსკრული გვეყოფდა და სირცხვილად მივიჩნიე, რომ სხვებივით არ ვიყავი. აბსოლუტურად დაუშვებელი და მიუღებელი იყო ის, რომ სხვებისგან რადიკალურად განსხვავებული სხვა ვიყავი. (...) სხვები ერთმანეთს ჰგავდნენ, (...) მე – არა. (...) სულ სხვა სახეობას წარმოვადგენდი» (110, 84).

როგორც შევთანხმდით, აბსურდის დრამატურგიის განხილვა მისი სიმბოლისტურ ჭრილში გადატანით უნდა დავიწყოთ. თანაც არ უნდა დავიწყოთ, რომ ეს წინააღმდეგობათა სამყაროა, სადაც ერთ საგანს ორი სხვადასხვა ახსნა მოეპოვება. ნიღბების გამოყენებით რეალისტური პორტრეტის უარყოფის ტენდენციას, როგორც აბსურდის თეატრის სხვა კომპონენტებს, ერთმნიშვნელოვანი ახსნა არა აქვს. კონკრეტულ ვითარებაში შეუნიღბავი სახისა თუ სოციალური შტამპებისადმი დაუმორჩილებლობის მიუხედავად, ჟაკი რეალისტური გმირი მაინც არ არის. იონესკო თავის პიესას ირონიულად «ნატურალისტურ კომედიას» უწოდებს. მთავარი გმირის სიმბოლისტური გარემოების ხაზგასასმელად ავტორს პიესაში კიდევ ერთი შტრიხი შემოაქვს: ჟაკის მწვანედ გადაღებილი თმა. ეს პერსონაჟს ფანტასტიკურ იერს სძენს და,

გამორჩეულობასთან ერთად, მის საბოლოო მეტამორფოზას მოასწავებს. სატელევიზიო ბალეტის სცენარში – «დასაქორწინებელი ახალგაზრდა მამაკაცი» – იონესკო ხელახლა აღძრავს ჟაკების თემას, მათ განმასხვავებელ ნიშნად სწორედაც თმის მწვანე შეფერილობას გვთავაზობს.

სათქმელის გამოსახატავად იონესკო ცხვირს იყენებს და პერსონაჟის კარიკატურულად წარმოჩენას ხშირად ამ ორგანოთი ახერხებს, რაც რეალიზმს საერთოდ გამორიცხავს. ზემოთ აღნიშნულ სატელევიზიო ბალეტში ჟაკის ოჯახის ყველა წევრს უშველებელი ცხვირი ან ნიკაპი აქვს (ან ორივე ერთად). ყველა ერთი ფერის თმითა და ტანმადალი აგებულებით გამოირჩევა. მათი მოყვრების გუნდი ჟაკების სრული ანტიპოდი: ჩაფსკენილი, ღიპიანი, ლოყაწითელი ადამიანები პირველებისაგან რადიკალურად განსხვავდებიან. აქ იონესკო მიმართავს ფარსისთვის დამახასიათებელ ოპოზიციას, რაც ორი პერსონაჟის ან ჯგუფის ფიზიკური მახასიათებლებით დაპირისპირებაზეა აგებული: დიდი და გამხდარი – პატარა და მსუქანი. ამ კომიკურ სქემას დრამატურგი ორიგინალურ გაგრძელებას აძლევს და სადო-მაზოხისტური ურთიერთობების გამოსახატავად იყენებს. ეს კი კომიზმს აბსოლუტური ტრაგიზმით ცვლის.

იონესკოს პიესები გასაოცარი პორტრეტების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. კომიკური ნიღბების სერია წარმოშობს წმინდად სიურეალისტურ პერსონაჟებს, რომელთა შორის ურთიერთობებიც ერთ რომელიმე ფიზიკურ ელემენტზე იგება. ცხვირ-პირი და, ზოგადად, სახე აქაც უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს და პერსონაჟის კონკრეტულ სურვილზე მიუთითებს. ჟაკისთვის შეთავაზებული ორი საცოლვე ექსტრაგაგანტული ნიშნით გამორჩეული ბურლესკური არსებებია. რობერტა I მაყურებლის წინაშე წარმოდგება თეთრი იით, რომელიც სახეს უფარავს. როცა მამა ჟაკი პირბადეს ახდის, აღტაცებით აღმოაჩენს მის ორ ცხვირს. ამ გარემოების მიმართ გულგრილი მხოლოდ ჟაკი რჩება.

მაღე ის უკმაყოფილებას გამოთქვამს და სამცხვირიან საცოლვეს ითხოვს. ასეთია რობერტა II. რობერტას, პიკასოს ზოგიერთი ქმნილების მსგავსად, სამი სახე, სამი პროფილი და სამი ცხვირი უნდა ჰქონდეს. ამ ნიღაბს იონესკო ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. ის თითქმის ღვთაებრივი ელფერით მოსავს ქალს. რობერტა ჟაკის მოხიბვლას მარცხენა ხელზე ცხრა თითის დემონსტრირებით გადაწყვეტს. პიესის ბოლოს ეს არსება ერთდროულად შემზარავიცაა და საოცარიც. ცხვირი აქ სქესობრივი ურთიერთობის წამოწყების

სურვილის სიმბოლოა და გარკვეულ ფაღიურ დატვირთვასაც იძენს. აღსანიშნავია, რომ ეს ელემენტი მუდამ საპირისპირო სქესის წარმომადგენელთა ფონზე ფიგურირებს. ცხვირთა სიუხვესა და პათოლოგიურ ნიღბებს პიესაში სხვაგანაც ვხვდებით. ახალდაქორწინებულები ჟაკის საცოლეებს ჰგვანან. ისინი უფრო უცნაურ ნიღბებს ატარებენ: ძაღლისთავიანი, ვირის ყურებიანი ქალი, ოთხი თვალით, ორი ცხვირითა და ა. შ.

რადიო სკეჩ «საავტომობილო სალონში», ცხვირის ფაღიური ფუნქცია უფრო გამოკვეთილია. მამაკაცი მასპინძელ ქალს ცხვირს სთხოვს, რათა «უკეთ დაინახოს» მანქანა, რომელსაც ყიდულობს. ქალი აბსოლუტური ინდიფერენტულობით აძლევს ცხვირს, თუმცა, ბატონის გასაოცრად, უეცრად უკან გამოითხოვს. ცხვირი ჯერ გაცნობის საშუალებაა, შემდეგ კამათის საბაბი. ცხვირის თხოვების მომენტი პერსონაჟებს შორის სიყვარულს წარმოშობს: მამაკაცი ყურადღებით ათვალთვრებს ქალის მიერ შემოთავაზებულ მანქანებს, განსაკუთრებით კი, „იმ ახალგაზრდა ქერა მანქანას“, რომელიც სალონში მომუშავე ქალს განასახიერებს. მოხიბლული ბატონი-ქალბატონი მანქანის დაუყოვნებლივ ყიდვას გადაწყვეტს, თუმცა ვერ გაუგია, როგორ გადაიქცა ქალი მანქანად. ამ უცნაურ ვითარებას თან სდევს ხმაური, რაც კიდევ უფრო ხაზს უსვამს უცნაური სალონის ფანტასტიკურ გარემოებას: იქ, სადაც ავტომობილები კილოებით იყიდება, ქათმების კაკანს გაიგონებთ და არჩევანის გაკეთება დედალ-მამალ ავტომობილებს შორისაც მოგიწევთ. ამ შემთხვევაში სალონში შექმნილ ფანტასტიკურ გარემოებაში, რომელიც აბსურდის სამყაროს ანარეკლია, ცხვირი კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამომხატველი იარაღია.

«წყურვილსა და შიმშილში» იონესკო საკუთარი გმირის მხრიდან პორტრეტის შექმნის მცდელობას გვთავაზობს. ჟანი საყვარელ ქალს მუზეუმის კართან უნდა შეხვდეს. ქალი არ გამოცხადდება. ჟანი პოლიციელებს ეკითხება, ხომ არ უნახავთ მისი სატრფო, თუმცა ვერანაირად ვერ ახერხებს მის აღწერას. პოლიციელები ქალის აღწერას სკრუპულოზური სიზუსტით ითხოვენ, ჟანი კი პასუხად ღირიულობით დადვასმულ ირეალისტურ პორტრეტს სთავაზობს და უმთავრეს განმასხვავებელ ნიშნად ბრასლეტს ასახელებს. ბოლოს და ბოლოს პოლიციელები უარს ამბობენ გამოკითხვისა თუ დაკითხვის გაგრძელებაზე.

პიესაში ფიზიკური პორტრეტის არარსებობისა თუ მინიმალური დოზით არსებობის ფაქტმა არ უნდა გაგვაოცოს, რადგან პორტრეტი ექსკლუზიურად რომანის და აღწერითი ჟანრების პრეროგატივაა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ტრადიციულ თეატრში ფიზიკური გარეგნობის შესახებ მინიშნებები

ავტორისეულ სასცენო მითითებებში ყველგან არსებობს. აბსურდის დრამატურგები კი ამ მხრივაც ვერ დაიკვეხნიან: სასცენო მინიშნებები, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, აქ თითქმის არ არსებობს და თუ მაინც მოიძებნა, მინიშნებათა 90% სიტყვით «პაუზა» ან «სიჩუმე» გამოიხატება, ფიზიკური გარეგნობა ხომ (უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა) პრაქტიკულად იგნორირებულია.

პორტრეტის თეატრალურ ჟანრთან შეუსაბამობის მიუხედავად, იონესკო მაინც ცდილობს, მაყურებლისთვის პერსონაჟთა ფიზიკური მახასიათებლების მიწოდებას. მაგ., «Pieton de l'air»-ში ჟოზეფინას ტანისამოსი სასცენო მითითებებში ზედაპირულადაა აღწერილი და მარტას ხედვა მას უფრო მეტ ლირიულობას სძენს. «სურათში» იონესკო სამგზის აღწერს ალისიას. პირველად სასცენო მინიშნებებში მას საკმაოდ შეუხედავად წარმოგვიდგენს. მსუქანი ბატონი, რომელიც მისი დის პორტრეტს ხატავს, მის სიუშნოვესა და სიბერეზე საუბრობს. ალისიას სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე იონესკო კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს მის დამორგუნველ გარეგნობას. დიალოგებში მინიშნებების ჩართვით კი იონესკო რეჟისორებს სთხოვს, რომ არ შეცვალონ მისი პორტრეტი.

ზოგიერთი ფანტასტიკური თუ რეალისტური ელემენტის შემოთავაზების მიუხედავად, აბსურდის თეატრში პორტრეტის შექმნა ცარიელი მინიშნებებით ამაო მცდელობაა. ეს კარგად იცის იონესკომ და ორიგინალურ პროცესს გვთავაზობს: დრამატურგი პორტრეტის შესაქმნელად როლის, სიტუაციისა და დიალოგის დონეზე არსებული სიმეტრიის პროცესს მიმართავს. პორტრეტი ორ-ორად დაჯგუფებული ოთხი პერსონაჟის ურთიერთობის პროცესში იქმნება. პერსონაჟის გარეგნობა და ზოგჯერ მორალურ მდგომარეობა სიტუაციიდან და ურთიერთობებიდან იკვეთება.

«მარტორქაში» იონესკო პროცესს რეგისტრების თამაშზე აგებს. თავიდან ავტორი ბერანჟეს გარეგნობაზე მოკლედ, სასცენო მინიშნებებში გვესაუბრება: იგი გაუპარსავია, თმადაუვარცხნელი, დაჭმუჭნული ტანსაცმლით... ყველაფერი მის „დაუდევრობაზე მიუთითებს“. ფიზიკური პორტრეტი გმირის გულგრილობასა და აპათიას ასახავს. მეორე პორტრეტის ფორმირებას ჟანის კრიტიკული შენიშვნების წარმოთქმის კვალდაკვალ ვადევნებთ თვალს. ჟანი ბერანჟეს უთავბოლო სიარულს, ბოჰემური ცხოვრების სტილს საყვედურობს და სარკეში დაანახებს საკუთარ თავს. ბერანჟე სირცხვილს განიცდის სხვისი თვალით დანახული საკუთარი პორტრეტის ხილვისას. ჟანი უმოწყალოდ აგრძელებს

მეგობრის გაკიცხვას და საკუთარ თავსაც კი უსახავს მაგალითად. იონესკო უანს მართლაც ბერანჟეს ანტიპოდად წარმოაჩენს: იგი მუდამ საკუთარ გარეგნობაზე მზრუნველი და მოწესრიგებულია. სასცენო მინიშნებებში მოცემული და დიალოგის გზით შემდგარი ბერანჟეს პორტრეტები ერთმანეთს ემთხვევა. თუმცა ორი მეგობრის საუბრის პარალელურად, კაფეს მეორე ბოლოში მყოფი ლოგიკოსისა და მოხუცი ბატონის საუბარი აღწევს მაყურებელამდე ნაწყვეტ-ნაწყვეტ: ლოგიკოსი მთელი შემართებით საუბრობს სილოგიზმის მნიშვნელობაზე და მისი ლოგიკა აბსურდული დასკვნებით გვირგვინდება. მოხუცი ბატონი ვერ ახერხებს თვითდაჯერებული ლოგიკოსის მსჯელობიდან შინაარსის გამოტანას, რადგან მოსაუბრე გამუდმებით წინააღმდეგობაში მოდის საკუთარ თავთან. ბერანჟეს მხილების პარალელურად მიმდინარე აბსურდული დიალოგი ხაზს უსვამს უანის ამო თავდაჯერებულობას, შეახსენებს, რომ ერთმნიშვნელოვანი და ცხადი არაფერია და მისი დასკვნებიც გადახედვას ექვემდებარება. გზავნილის სისწორეს ხაზს უსვამს ლოგიკოსისა და უანის მსგავსება. ერთგან ავტორი მათ იდენტურ ტექსტს წარმოათქმევინებს, პარალელურად კი ბერანჟესა და მოხუც ბატონს ერთი და იმავე საპასუხო რეპლიკებით აღჭურავს.

უანსა და ლოგიკოსს შორის წამოჭრილი პარარელიზმი, რომლის შექმნაში სიტუაცია და დიალოგი მონაწილეობს, ეპიზოდის დასაწყისში ესოდენ დიდი დამაჯერებლობით მოცემულ ბერანჟეს პორტრეტს მთლიანად ცვლის. მოწესრიგებული და გონივრული უანი იმ სასაცილო მასხარას წააგავს, რომელსაც გაცხარება და მდგომარეობიდან ადვილად გამოსვლა შეუძლია, დაუდევარი ბერანჟე კი გონიერების შარავანდედს მოუცავს. როგორც ჩანს, აბსურდის თეატრისთვის დამახასიათებელი მოულოდნელობის ეფექტზე აგებულ წინააღმდეგობრიობის პრინციპს იონესკო აქაც არ დალატობს. პორტრეტის შექმნის ორიგინალური სვლით დრამატურგი მაყურებელს პერსონაჟის შესახებ ერთობ სარწმუნო პირველ შეხედულებას უქარწყლებს. იონესკოს ნოვატორული დიალოგის გზავნილი სიტუაციურ პორტრეტშიც იკითხება: ნუ ფიქრობთ, რომ ნებისმიერი ჭეშმარიტება სარწმუნო და შეუვალია. სიტუაციური პორტრეტის რევერსიულობის მსგავსად, ერთი შეხედვით უდავო ჭეშმარიტებად მიჩნეული ენაც ყალბია: ის ადამიანის ტყვეობაში მოსაქცევად გამოგონილი ხელოვნური სარეკლამო ფანდია, რომელიც, იონესკოს პორტრეტის შექმნის ხელოვნების მსგავსად, სიტუაციურ ევოლუციასა და მოულოდნელ მეტამორფოზას განიცდის. ენა მახვია მათთვის, ვისაც ჰგონია ან არწმუნებენ, რომ ურთიერთობის სხვა

საშუალებები არ არსებობს. აბსურდის დრამატურგია ამ „ჭეშმარიტების“ წინააღმდეგ იბრძვის და მაყურებელს არავერბალური ურთიერთობის კონკრეტულ მაგალითს სთავაზობს. მოცემულ შემთხვევაში, პარალელურ რეჟიმში განვითარებული დიალოგები პირველ მოცემულობას ეჭვქვეშ აყენებს და კიდევ ერთხელ გვამცნობს ვერბალური „ჭეშმარიტების“ სიმცდარეს.

კარიკატურული ფორმის მიუხედავად იონესკოსეული პორტრეტი უამრავი საკომუნიკაციო ელემენტის ერთობლიობას წარმოადგენს. დრამატურგი პერსონაჟთა ტანსაცმელს სიმბოლური საკომუნიკაციო დატვირთვით იყენებს, როგორც „ნიშანთა ნიშანს“, რომელიც პერსონაჟის სახის გახსნაში, შესაბამისად, სათქმელის გაშიფვრაში გვეხმარება.

„რას ნიშნავს კოსტიუმი ან სახლის ამსახველი დეკორაცია თეატრალურ სცენაზე? თეატრალური კოსტიუმი ან დეკორატიული სახლი უბრალოდ ნიშნებია, რომლებიც სცენაზე შემოყვანილი პერსონაჟის კოსტიუმისა თუ სახლის რომელიმე ერთ ასპექტზე მიუთითებს. ისინი წარმოადგენენ არა კონკრეტული საგნის ნიშანს, არამედ ნიშანთა ნიშანს. ზოგჯერ სასცენო დეკორაცია რამდენიმე ნიშანსაც წარმოაჩენს. მაგალითად, კოსტიუმი შესაძლოა მდიდარი ჩინელის დახასიათებას იძლეოდეს, ერთდროულად მის ეროვნებისა და ეკონომიური მდგომარეობის შესახებაც გვაწვდიდეს ინფორმაციას“. (23, 109)

„ამედეში“ ტანსაცმელი დრამატული სიტუაციას უსვამს ხაზს. მადლენი თავშალსა და პენუარს იცვამს სასადილო ოთახში ტრიალის დროს, როდესაც მედგრად უმკლავდება იქ გამეფებულ სიბინძურეს. სამუშაო მაგიდასთან დაჯდომამდე ქალი იცილებს ამ ძველმანებს და თავმლის ნაცვლად ორიგინალურ ქუდს იხურავს, რაც ერთგვარად სხვა მდგომარეობაში გადასვლაზე მიანიშნებს. ქუდი აქ აქტიური საქმიანობისა და ღირსების სიმბოლოა, რომლის შენარჩუნებასაც ცდილობს ქალი. პირველი აქტის ბოლოს, ენერჯისგან გამოცლილი მადლენი ქუდს უკუღმა იხურავს, რაც სიმბოლურად სამუშაო ადგილამდე მიღწევის ამაო მცდელობას გამოხატავს. ბოლოს საერთოდ იხდის და ისვრის ქუდს, რაც სამსახურიდან წასვლის, გადადგომის სიმბოლური გამოხატულებაა. ამ პიესაში, სადაც სასცენო სივრცე მხოლოდ წარმოსახვითად არის დაყოფილი, მადლენის კაბინეტი სატელეფონო კომუტატორით სცენის ერთ კუთხეშია და სასადილო ოთახისგან ფიზიკურად არაფერი ყოფს. ეს მეტონიმია რომ არა, სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა საერთო სივრცეში დიფერენციალური გადაადგილება. ქუდი, როგორც სამსახურის, გნებავთ, სამუშაო მდგომარეობის გამომხატველი ელემენტი, მადლენის მოქმედებას

კონკრეტულ მნიშვნელობას სძენს, ამასთანავე, ნახევრად ცარიელი სასცენო სივრცის გამყოფი ტიხრის როლსაც ასრულებს. ამ შემთხვევაში საქმე უპრეცედენტო სიახლესთან გვაქვს: პერსონაჟის ქცევის, მისი შინაგანი პრინციპულობის გამომხატველი საკომუნიკაციო კოდი კონკრეტულ სასცენო დეკორაციულ დატვირთვასაც ატარებს.

თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ იონესკო უპირატესობას შავ ტანსაცმელს ანიჭებს. „გაკვეთილში“ სერიულ მკვლელობათა ავტორი-მასწავლებელი, შავ შარვალს, ფეხსაცმელსა და ჰალსტუხს ატარებს, რაც ჩადენილ მკვლელობას აგონებს. საკუთარ ბინაში გამოკეტილი ახალი მდგმური ცოცხლად იმარხავს თავს და ძაძვით იმოსება, მისი უღვაშებიც კი მუქია. „Pieton de l'air“-ში ბიძია-დოქტორი და დამკრძალავი ბიუროს მოხელე – მამის სიკვდილის მოგონებასთან დაკავშირებული ორივე პერსონაჟი – შავ ტანსაცმელს ატარებენ. „Jeux de Massacre“-ში შავი ჭირის მიერ მუსრგავლებულ ქალაქში გამეფებული სიკვდილი შავი კაცის სახეს იძენს, რომელსაც სხვები ვერ ხედავენ, ის კი სცენაზე არაერთგზის ჩნდება, როგორც ავისმომასწავებელი ფრინველი: თავდაპირველად წელზემთ შავებში მოსილი ბერის სახე აქვს და სახეს კაპიუშონი უფარავს, შემდეგ კი კაცობრიობაზე გაბატონების მოსურნე შავი კაცის იერს იძენს. იონესკოს სხვა, თუნდაც სიკვდილთან კავშირის არმქონე, პერსონაჟებიც ხშირად ატარებენ შავ ტანსაცმელს. „ხარვეზში“ ცუდი ამბის მომტან მაცნეს შავები მოსავს. ახალგაზრდა დასაქორწინებელი მამაკაცი შავ ჰალსტუხშია გამოჭიმული. „ახალგაზრდა დასაქორწინებელ ქალიშვილში“ ბატონი და გოგონა-ბატონი მუქი ტანსაცმლით წარდგებიან მაყურებლის წინაშე. ჩემოდნებიანი კაცი და «ეს საოცარი ბორდელის» გმირი რუს ტანსაცმელს ატარებენ, როგორც ღრმა მელანქოლიის სიმბოლოს. შავი ტანსაცმელი იონესკოს პერსონაჟების ერთგვარ არაჯანსაღ მდგომარეობაზე მიუთითებს და მათი უმრავლესობის სიკვდილთან კავშირს ადასტურებს. ზოგი თავადვეა მკვლელი ანუ სიკვდილის «გამცემი», ზოგი – პირიქით, მზად არის «მიიღოს», განიცადოს სიკვდილი. იონესკო ტანსაცმლით ფარავს სხეულს და აშიშვლებს სულს. მაშასადამე, მუქი ფერის ტანისამოსს პერსონაჟის ფიზიკურ გარეგნობასთან საერთო არაფერი აქვს. ის სულაც არ წარმოადგენს ახლობელთა დაღუპვის გამო აუცილებლად სატარებელ რიტუალურ სამოსს. შავი ტანსაცმლის მიმართ იონესკოს პერსონაჟების სიმპათია მის პიესების სიტუაციური ანალიზით აიხსნება: მუქი ტანსაცმლისადმი მათი მიდრეკილება მსგავსი სულიერი მდგომარეობისა თუ პათოლოგიური მიდრეკილების

მანიშნებელია. ე.ი. მუქი ტანსაცმელი გმირის სულიერი პორტრეტის შესაქმნელად საჭირო საკომუნიკაციო კოდია, რომელიც გარეგნობას არ ასახავს.

პარადოქსულია, მაგრამ იონესკოს შემოქმედებაში ფიზიკურ საკომუნიკაციო ნიშანთა სიუხვე ყოველთვის დაწვრილებითი ინფორმაციული მონაცემების შემცველი არ არის. უწვრილეს დეტალებზე ყურადღების მიქცევის ნაცვლად ზოგჯერ მათი უგულებელყოფა უფრო მრავლის მომცემია. როგორც ვნახეთ, ერთი გარეგნული შტრიხი ზოგჯერ ყველაფრის მოქმედია. ზოგჯერ კი პირიქით, ნიშანთა სიუხვით გამორჩეულ პორტრეტში არც ერთი ელემენტი არ იძენს საკომუნიკაციო მინიშნების ფუნქციას და ღია დიალოგის მსგავსად ღიაობითვე სრულდება.

პიესაში – «მკვლელი ჯილდოს გარეშე» – იონესკო ედუარდის სკრუპულოზურ პორტრეტს გვთავაზობს: საზიზღარ თუ შემზარავ ედუარდს ცალი ხელით ჩემოდანი დააქვს, მეორე, შედარებით მოკლე ხელს კი ჯიბეში მაღავეს. ყველა საეჭვო და შიშისმომგვრელი ელემენტი მის გარშემო იყრის თავს: ჩემოდანში მკვლელის იარაღები ინახება, მკლავს სამგლოვიარო ლენტი უმშვენებს, ხელში შაკეპანტიანი ცხვირსახოცი უჭირავს. ბევრი რამ ედუარდის მკვლელთან კავშირზე მიუთითებს, თუმცა, ნიშანთა სიუხვის მიუხედავად, სიტუაცია კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება. რაც შეეხება თავად მკვლელს, მისი გარეგნობა მათხოვრისას უფრო მიაგავს: ამ ბრუციან, საცოდავ არსებას მიუსაფარი მაწანწალის იერი აქვს. ის იმდენად ტანდაბალი და შეუხედავია, იძულებულია, მუდამ სკამზე შედგეს, მხოლოდ სიმაღლიდან ჩამოსვლის შემდეგ თუ შეამჩნევს მისი ტანის სიბეჭავს. ეს პორტრეტული შეუსაბამობა ბადებს კითხვას: როგორ შეუძლია ამ ჩია კაცს ესოდენ მკაცრი მკვლელობების ჩადენა?

როლთან შეუსაბამო პორტრეტის გამო იონესკო რეჟისორს ურჩევს სულაც არ გამოიყვანოს ეს პერსონაჟი სცენაზე და კულისებიდან ალაპარაკოს. ეს გადაწყვეტა პიესას ფანტასტიკურ ელფერს სძენს, თვალთ უხილავი გლახა-მათხოვარი კი უფრო შემზარავად მოჩანს.

იონესკო, შესაძლოა ითქვას, ხერხს მიმართავს: ეპიზოდის დასაწყისშივე გვაწვდის ცრუ საკომუნიკაციო კოდებს, რომლებიც სინამდვილეში არასწორი და სრულიად უსარგებლოა. ნიშანთა სიუხვის მიუხედავად, ავტორი სიტუაციას ღიად ტოვებს და მკითხველსა თუ მაყურებელს საგონებელში აგდებს: იქნებ მკვლელი მხოლოდ არარსებული ჰალუცინაციაა? ამ ხერხით ავტორი ხაზს უსვამს პიესაში სკრუპულოზურ აღწერათა უსარგებლობას და კიდევ ერთხელ გვამცნობს, რომ ხშირად დეტალების დახვავება, მრავალსიტყვაობა, სათქმელის



გამოსახატავად უსარგებლოა. პერსონაჟის მთელი შინაგანი სამყაროს გადმოცემა ზოგჯერ ერთი მინიშნებითაც კი შესაძლებელია; მთავარია, ამ მინიშნებამ საკომუნიკაციო კოდის ღირებულება შეიძინოს, ავტორმა კი ნოვატორულ დიალოგში მისი სწორად და ჯეროვნად ჩასმა შეძლოს.

იონესკო ტრადიციასთან კავშირს წყვეტს და პერსონაჟს აღარ აქცევს სარკედ, რომელშიც მაყურებელი საკუთარ თავს ამოიცნობს. ტრადიციულ სანახაობას შეჩვეული მაყურებელი აბსურდის პერსონაჟში რაღაც მიმანიშნებელ შტრიხს ეძებს და როცა პგონია, რომ თითქოს ჩაავლო, უმალ სარკე ტრიალდება და ე.წ. თვითგამორკვევაც საწინააღმდეგო შედეგით სრულდება, რაც მაყურებელს უიმედობაში ძირავს.

პერსონაჟის გზით თავის შეცნობის შეუძლებლობა ინტერპრეტაციის ღირებულებას იძენს, ტერმინის ფსიქოანალიტიკური გაგებით. წარმოდგენის მანძილზე მაყურებელი პერსონაჟის ვინაობის გამოცნობას ცდილობს, თუმცა ვერც ერთ კითხვაზე პასუხს ვერ იღებს და ახალ კითხვაზე გადააქვს აქცენტი: «მაშ, ვინ ვარ მე თუ ეს პერსონაჟი ასეთი ენიგმატური და გამოუცნობია?» ეს ვითარება პარაბოლურ ხასიათს ატარებს. იონესკოს პიესების წარმოდგენაზე მოსული მაყურებელი მის მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხს არასოდეს იღებს და სცენაზე პერსონაჟთა წამიერი გაელვება მხოლოდ საკუთარი ყოფის სიცარიელეს შეაცნობინებს.

იონესკოსეული პორტრეტის თავისებურებათა გარკვეულწილად გაშიფვრის მიუხედავად, ძნელია მოულოდნელობებით აღსავსე დრამატურგის ჩანაფიქრის სრულყოფილად ამოცნობა. პორტრეტზე საუბრისას შევეცადეთ მკითხველსა თუ მაყურებელს მისი კარიკატურული, ზოგჯერ კი საერთოდ არარსებული პერსონაჟის აღმოჩენასა თუ ფორმირებაში დავხმარებოდით. იონესკოს დრამატურგიაში ხომ წინააღმდეგობებით აღსავსე ნებისმიერ სიტუაციას უნივერსალური ახსნა არ მოეძებნება. ნებისმიერი პერსონალური დასკვნა საკომუნიკაციო ელემენტების აღმოჩენის ხარისხზეა დამოკიდებული. პერსონაჟების გამოუცნობ ბუნებას, რომლის წვდომა პორტრეტების გზით თითქმის შეუძლებელია, ამჯერად სივრცესთან მიმართებაში ეფინება ნათელი. მისი შინაგანი განცდების შესახებ უფრო დაწვრილებით სცენა მოგვითხრობს. ამრიგად, ვაგრძელებთ „საკომუნიკაციო მარშრუტს“ და დრამატურგს გავეყვებით ორიგინალური სასცენო სივრცის წიაღში, სადაც სივრცითი კომუნიკაცია უამრავ სიურპრიზს გვთავაზობს.

## *მოლაპარაკე სასცენო სივრცე*

დეკორაციას იონესკო, პორტრეტის მსგავსად, ბუნდოვანი და ირეალისტური ელემენტების საშუალებით აღწერს. დეკორაცია მასთან არასოდეს ასახავს წარმოდგენის ფიზიკურ ადგილს. ის ადამიანის სულის სარკედ გვევლინება. სასცენო სივრცის მეშვეობით წარმოებული კომუნიკაცია არაერთი აბსტრაქტული ცნების გამოხატვას ემსახურება, როგორცაა იმედი თუ უიმედობა, ჭმუნვა და სიგიჟე, მანიაკალური მიდრეკილება თუ აბსოლუტური აპათია; აგონიაც კი სასცენო ელემენტებით გამოისახება. ჩვენი მიმოხილვა უფრო საინტერესო რომ გავხადოთ, შევეცდებით ცალ-ცალკე აღვწეროთ, როგორ ემსახურება საკომუნიკაციო კოდებით დატვირთული სასცენო ელემენტები ამა თუ იმ გრძნობის გამოხატვას.

### *➤ 1. სასცენო სივრცე ასახავს იმედს ან უიმედობას*

უპირველეს ყოვლისა, ვნახოთ, სასცენო სივრცე როგორ ასახავს, მთელი თავისი ატრიბუტიკით, იმედსა თუ უიმედობას.

დეკორის ტრანსფორმაცია იონესკოსთან ხაზს უსვამს პერსონაჟის ფიზიკურ თუ სულიერ ტრანსფორმაციას. პიესებში – «Pieton de l'air» და «მკვლელი ჯილდოს გარეშე» – მშვიდ, ამწვანებულ და გაცივებულ დეკორს მშფოთვარე, ბნელით მოცული დეკორაცია ენაცვლება, რაც პროტაგონისტის მხიარული მდგომარეობიდან უიმედობაში გადასვლას უსვამს ხაზს. «Pieton de l'ai»-ში ბერანჟე ერთხანს სოფელში, მშვენიერი ბუნების წიაღში მდებარე პატარა სახლში განმარტოვდება. სულ მალე მის საოცარ ქმნილებას ნგრევის ტალღა დაგაუვლის: ქოხს ბომბი ეცემა და მიწასთან ასწორებს. ეს შემზარავი გარემოება ვერანაირად ვერ ბღალავს ბერანჟეს განწყობას: გმირი უწინდელი ენთუზიაზმით აღუწერს ცოლ-შვილს იქაური მხარის მშვენიერებას. ტილოზე გამოსახული ბუნების დეკორაცია, რომელიც გმირის საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობს, დეკორის ხელოვნურობას უსვამს ხაზს. აღნიშნული ხერხით იონესკო გვაგრძნობინებს, რომ პეიზაჟი მხოლოდ ბერანჟეს ენთუზიაზმით აღსავსე ხედვის ნაყოფია. ბოლოს ტილოზე ვერცხლის ხიდი ჩნდება. ეს ვითარება გადატანით მოგვაგონებს კრეტიენ დე ტრუას ლანსელოტის მიერ სხვა სამყაროსკენ – კელტური ჯოჯოხეთისაკენ – მიმავალი ხიდის გადალახვის ამბავს. ამ გარემოების ფონზე ბერანჟე წარმოდგება ახალ ეპიკურ გმირად, რომელიც ჯოჯოხეთში მოგზაურობის სურვილს შეუპყრია. იგი ხტის,

აქეთ-იქით აწყდება, ჩქარობს ყველა დაბრკოლების გადალახვას. სცენის თალიდან წითელი სფერო ეშვება, როგორც ზეაღსვლის, აღმაფრენის სურვილით შეპყრობილი გმირის სიმბოლო. ბოლოს სცენაზე ველოსიპედიც ჩნდება და ბერანჟეც მას თამამად შეახტება. ზეაღსვლის დასაწყისში ბერანჟეს – ახალი იკაროსის – სიხარული მწვერვალს აღწევს. მისი აღმაფრენა გაციხკროვნებული სფეროსა და ფეიერვერკების ფონზე მიმდინარეობს. პერსონაჟი და დეკორაცია ერთ მთლიანობას ქმნის. ზეცაში აფრენის, ნათელთან მიახლოების სურვილი, დეკორაციული ელემენტებით გამოიხატება; სფერო, ხიდი, ველოსიპედი...

იმედისა და, ზოგადად, სურვილის დეკორაციული ელემენტებით მატერიალიზაციის მოვლენას იონესკოს თეატრში ბევრგან ვხვდებით. უაკი სახლიდან გასასვლელის ძიებას ლიუკების ძიებით იწყებს. ამედეს სვლა, ბერანჟეს მსგავსად, გაფრენით სრულდება. ახალგაზრდა დასაქორწინებელი მამაკაცი მოცეკვავე-სანიტარს მაღლა ამაგალი კიბით აღწევს თავს. ჩნდება შეგრძნება, რომ აღმაფრენის სიხარულით შეპყრობილი სხეული ფიზიკურ კანონზომიერებებს სცდება და უწონობის მდგომარეობაში გადაინაცვლებს. ამ ხერხით იონესკო ეხება პლატონისეულ თემას, რომლის თანახმად ხელახალი დაბადების გზა სხეულის მარწუხების მსხრევაზე გადის. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დეკორით გამოხატული იონესკოს გმირების აღმაფრენა ხანმოკლე მოვლენაა და მას აუცილებლად დაცემა მოსდევს. ძირს დაშვებული ბერანჟე იმედგაცრუებული და დათრგუნულია. ამ ვითარებას მაყურებელი კვლავაც უსიტყვოდ, სწორედ დეკორაციით შეიგრძნობს. სცენა ბნელდება და სამყაროს დასასრულის სურათს ასახავს: ცას სისხლისფერი ელვა სერავს, გარშემო ჭექა-ქუხილისა და დაბომბვის ხმა ისმის. სცენა ნათდება, მაგრამ ეს სხვა ნათელია, უიმედობისა და შიშის მომგვრელი, რუხი, სევდიანი, მწუხრის სინათლე. იონესკო რეჟისორს სთავაზობს სცენის სიღრმეში კვამლში გახვეული ნანგრევების ან თუნდაც აქტიური ვულკანის წარმოდგენას. ბერანჟეს მიერ ვითარების აღწერამდე დეკორაცია დაწვრილებით მოგვითხრობს მისი აპოკალიფსური ოდისეის შესახებ. სივრცითი ელემენტები ასახავს გმირის მშფოთვარე განცდებს, ჯოჯოხეთის დანტესეულ ხედვას, რომელმაც მასზე გამანადგურებელი ეფექტი იქონია. სასცენო ცვლილებები, სახელდობრ, განათების ეფექტები, რომლებიც ბერანჟეს მთელი ამ მოგზაურობის მანძილზე თან სდევს, ემოციურად ამძაფრებს და ეტაპობრივად გამოკვეთს გზაბნეული პერსონაჟის განცდებს. სცენოგრაფიული ელემენტები წინ უსწრებს სათქმელს და სრულად კისრულობს ვერბალური დიალოგის ფუნქციას. მეტიც, ამ უკანასკნელს ემოციურ და

გამომსახველობით პლანში აჭარბებენ კიდევ. სივრცე იმდენად გაპიროვნებულია, რომ უშუალოდ ასახავს პერსონაჟის შინაგან განცდებს და ხშირად წინ უსწრებს ამ უკანასკნელის მეტამორფოზას.

«მკვლელში ჯილდოს გარეშე» გაცისკროვნებული ქალაქის სივრცე, სადაც ბერანჟესა და არქიტექტორს უხდებათ უმიზნოდ ხეტიალი, სცენაზე საერთოდ არ არის წარმოდგენილი. პერსონაჟები ცარიელ სცენაზე დააბიჯებენ და ცდილობენ, ქუჩებში, ბაღებსა თუ სკვერებში ხეტიალის ილუზია შექმნან. სცენაზე გამოჩენილი ერთადერთი დეკორაციული ელემენტი ავბედითი და შემაშფოთებელია: სიკვდილის ადგილად ქცეული აუზი არქიტექტორის თითის გაშვერის შემდეგ ჩნდება და უმაღლეს უჩინარდება. დეკორაციის არარსებობა ბერანჟეს აღტაცების საგნად ქცეული ამ «გაცისკროვნებული ქალაქის» არსებობას ეჭვის ქვეშ აყენებს. მაყურებელს უნებლიეთ უჩნდება კითხვა: მართლა არსებობს ეს ქალაქი, თუ ის მხოლოდ ბერანჟეს ფანტაზიის ნაყოფია? ვერბალურ დიალოგში, თუნდაც სასცენო მინიშნებებში ნათქვამი არაფერია. ამ შემთხვევაში სათქმელს განათება იტვირთავს. უდიალოგო და უდეკორაციო სიტუაციაში სცენას ეფინება გასაოცარი ნათელი, რომელიც ეპიზოდის ბოლომდე ერთადერთ დეკორატიულ თუ საკომუნიკაციო ელემენტად რჩება. საინტერესოა, რომ სინათლე იონესკოს ავტობიოგრაფიულ გამოცდილებას უკავშირდება და მის შემოქმედებაში სიცოცხლის, სიხარულის, აღმაფრენის, ფერიცვალების სინონიმად რჩება.

«ადრე, ყმაწვილობისას და მოგვიანებითაც, გაცემა ჩემში ეიფორიას ბადებდა. არაერთხელ ვცადე ამ სულიერი მადგომარეობის, ამ მოვლენის ასხნა. დაახლოებით თვრამეტი წლის ასაკში ერთ პატარა პროვინციულ ქალაქში აღმოჩნდი. დაახლოებით შუადღე იქნებოდა. ნათელი დღე იყო. ივნისის დღე, ივნისის დასაწყისი. პატარა ქალაქის დაბალი, თეთრად შეღებილი სახლების წინ დავსეირნობდი. უეცრად, მოულოდნელი რამ მოხდა. ქალაქმა ფერი იცვალა. ყველაფერი ერთბაშად არარეალურად გახდა. (...) არარეალობა რეალობას შეერია, შეერწყა. სახლები უფრო გათეთრდა, გალამაზდა. ჩემ თვალწინ გადაიშალა ახალი სამყარო, რომელსაც მეგონა, საუკუნეა ვიცნობდი (...) სამყარო, რომელსაც სინათლე შლიდა და აწყობდა. ჩემი სხეულის სიღრმიდან სიხარულმა იფეთქა, სინათლესავით ცხელმა და კაშკაშამ, აბსოლუტურმა ყოფნამ, სუფევამ; თავს ვუთხარი: ესაა-მეთქი „სიმართლე“ ისე, რომ არც კი ვიცოდი, როგორ უნდა განმესაზღვრა იგი. თითქოს შევეცადე კიდევაც ამეხსნა, მაგრამ საბოლოოდ გაუჩინარდა“ (37, 97).

ამრიგად, იკვეთება სცენაზე გამეფებული სინათლის მნიშვნელობა: ის ბერანჟეს სიხარულს განასახიერებს და გარე სამყაროში გმირის ღრმა განცდების გამოტანის საშუალებას წარმოადგენს. ის ხაზს უსვამს, რომ პერსონაჟის მიერ განცდილი ექსტაზი მას არაფრისგან შექმნილი სამყაროს მშვენიერებას შეაცნობინებს. სასცენო სივრცე პერსონაჟის ხედვაა და არა მისთვის სრულიად უცხო სამყაროს მატერიალისტური წარმოდგენა. სცენაზე გაჟღერებული, მოულოდნელი, რეალური, სერიული ხმაური არღვევს ბერანჟეს პირველად მყუდროებას, თითქოს აფხიზლებს მას. სიხარულის მწვერვალზე მყოფი ბერანჟესგან ორ ნაბიჯში უშველებელი ქვა ეცემა, რაც სიმბოლურად ჰარმონიის რღვევას ასახავს. ქვის რეალისტური შესახედაობა «გაციკროვებული ქალაქის» წარმოსახვით რეალობასთან კონტრასტში მოდის. სხვა, უფრო ძლიერი ხმაური, აახლოვებს სიკვდილის შიშს. მკვლელის არსებობის ფაქტის აღმოჩენა უეცრად ბოლოს უღებს ბერანჟეს სიხარულს. ქალაქიდან გასვლისას ბერანჟე განადგურებულია, მისი ოცნება – დამსხვრეული. წვიმს, ცივა, მან პალტო უნდა გაიხადოს. განათება იცვლება და ხაზს უსვამს, როგორ გამოხატავს სასცენო სივრცის გარდაქმნა გმირის შინაგან ტრანსფორმაციას. ფონური დეკორაციითა თუ განათებით გადმოცემული გმირის იმედისა და სასოწარკვეთილების, აღმაფრენისა და დაცემის კონტრასტული განსახიერება იმდენად რეალისტურია, რომ სიტყვაზე უფრო ეფექტურად აგრძნობინებს მაყურებელს სათქმელს.

## ➤ 2. სასცენო სივრცე ასახავს მანიაკალურ ვნებას

სასცენო სივრცე, პერსონაჟის განცდების გარდა, მისი ხასიათის სიღრმეს გადმოგვცემს. ამ შემთხვევაში დეკორაცია გმირის ფსიქიკის, შინაგანი სამყაროს შესახებ მეტყველებს და პორტრეტის შესაქმნელად დამატებით ერთეულებს გვაწვდის.

სასცენო ელემენტები განასახიერებს პერსონაჟთა ცრურწმენებს, აკვიტებულ აზრებს. „ხარვეზი“ საკუთარი სამეცნიერო წოდებებით თავში ავარდნილ პროფესორს წარმოგვიდგენს. ამ ადამიანში თავის მოჩვენების სურვილს რეალურად არსებობის სურვილი ჩაუკლავს. ამ დიპლომების კოლექციონერის სიცოცხლეს მალე ბოლო მოეღება, მისი ხმლის მსგავსად, რომელსაც პირველივე «პროფესიული» წარუმატებლობისთანავე გაშმაგებით დაეტაკება და გადამტვრევას შეეცდება. მიზეზი ამ ქმედებისა შეფასების

ფურცელში ელემენტარული ნახვრეტის აღმოჩენაა. აღსანიშნავია, რომ ეს სახასიათო პერსონაჟი მხოლოდ შუა პიესაში ჩნდება. მანამდე კი მისი მანიაკალური ჟინის გადმოცემა სწორედ სასცენო ელემენტების საშუალებით ხორციელდება. ბურჟუაზიული გემოვნებით მოწყობილი მისი სასტუმრო ოთახი მისივე სულის ანარეკლია. მრავალრიცხოვან კანაპეებსა და სავარძლებს შორის ერთი მწვანე ფერისაა, აკადემიკოსის სამოსის მსგავსად, რაც ამ სახლის მესაკუთრეზე მიუთითებს. სახლი ნამდვილ საგამოფენო დარბაზს ჰგავს: აკადემიკოსის უშველებელი ზომის დიპლომები კედლებზე შპალიერითაა გაკრული, ერთი დიპლომი გულზეც კი გამოუკრავს. ჭერიდან იატაკამდე დიპლომებით მიმოფენილი დარბაზი პერსონაჟის ხელდამრევე ვნებას გამოხატავს: ყველაფერს ისე ტვირთავს უაზრო დეკორაცია, როგორც აკადემიკოსის გულს «დიპლომომანია». დეკორაცია უამრავ ინფორმაციას გვაწვდის პერსონაჟის შესახებ – სცენაზე მის გამოჩენამდეც კი. გამოჩენის შემდეგაც სასცენო ელემენტები ერთიანი პორტრეტის შექმნაში მონაწილეობს და შემავსებელი კომპონენტების როლს ასრულებს. სცენა გმირის უშუალო ანარეკლია, მისი მომავლის გამშიფრელი. ამრიგად, სასცენო სივრცე და პერსონაჟი ერთ საერთოს ქმნიან. სცენა პერსონაჟის ხასიათის, მისი მანიაკალური მიდრეკილების მატერიალური განსახიერებაა. სცენაზე მყოფი მსახიობი კი მის ფიზიკურ მხარეს ასახავს. ასეთი მეტყველი დეკორაციის ფონზე, რომელიც დეტალურად გვიჩვენებს პერსონაჟის სულის მოძრაობებს, ვერბალური დიალოგის არსებობა საჭირო აღარაა.

«ახალ მდგმურში» ფარდის აზიდვისთანავე ცარიელი სცენა უამრავი სახეობის ავეჯით ივსება. სასცენო სივრცის მოწყობა დრამატული მოქმედების შემადგენელია. ბატონის მიერ შესრულებული ყველა ქუსტი, წარმოთქმული უიშვიათესი სიტყვები, უშუალო კავშირშია სცენაზე ავეჯის განლაგებასთან. ამჯერად ერთ საერთოს დეკორაცია და სასცენო თამაში შეადგენს. მანიით შეპყრობილი არსების ხასიათის გახსნა მისი მონოტონური მოქმედებისა და დეკორაციად გამოყენებული ავეჯის ურთიერთშერწყმის შედეგად ხორციელდება. ამ ვითარების ხაზგასმას იონესკო ყველანაირად ცდილობს. მისი თქმით, თამაში თავიდან რაც შეიძლება რეალისტური უნდა იყოს ისევე, როგორც დეკორაცია – ავეჯი, რომელიც გაუთავებლად შემოაქვთ. პერსონაჟი ამ საზეიმო ვითარების რეჟისორია. პიესის მანძილზე იგი საგულდაგულოდ განკარგავს ავეჯის განლაგებას, მის გადატან-გადმოტანას. წრიულად ავეჯის განლაგების შემდეგ ის შუაგულში საკუთარ სავარძელს ათავსებს – ტახტს, საიდანაც ბრძანებებს

გაცემს. ბოლოს, გვერდებზე შემოწყობილი და ჭერიდან დაშვებული დეკორაცია პერსონაჟს ერთგვარ საპყრობილეში გამოკეტავს. მაყურებელი კი ავეჯზე შეყვარებული და მისივე ტყვედ ქცეული პერსონაჟის ცოცხლად დამარხვას ადევნებს თვალს. ეს ორიგინალური დეკორაცია რომ არა, არაფერი გვეცოდინებოდა პერსონაჟის შესახებ, რადგან პიესაში არც მის წარსულზე, არც ხასიათზე, არც თვითმკვლელობის მოტივზე არაფერია ნათქვამი. მომხვეჭელობის მანიაკალური ჟინის ტყვედ ქცეული გმირის შესახებ, დიალოგის თუ საავტორო მინიშნებების ნაცვლად, სასცენო სივრცე გვესაუბრება. სცენაა გმირის ერთადერთი პორტრეტი.

### ➤ 3. სასცენო სივრცე ასახავს შიშსა და შეშლილობას

სასცენო ელემენტებით კომუნიკაცია შემდგომშიც გრძელდება და სცენა მსგავსი სიდიადითა და, ამავედროულად, უშუალოდ შიშსა და შეშლილობას გადმოგვცემს.

«ამედეში» სცენაზე შემოტანილი შემზარავი საგანი დრამის უმთავრესი ელემენტია. პერსონაჟები ამაოდ ებრძვიან მოზღვავებულ და პროგრესირებად ბოროტებას. «ამედეს» სასცენო სივრცე ყველაზე დაახლოვებულ პირთა ურთიერთობის შეუძლებლობას ასახავს. თხუთმეტი წელია, რაც წყვილი საკუთარ ბინაში, სამზარეულო ოთახში გამოკეტილი ცხოვრობს. ბინის საუკეთესო ოთახში ქმრის ეჭვიანობის მსხვერპლად ქცეული გვამი განისვენებს. გვამი დღითიდღე იზრდება, რაც სიმბოლურად ცოლ-ქმარს შორის გაუგებრობის ხარისხის გაზრდაზე მიუთითებს. გვამი წამლავს მათ არსებობას. ბინაში ყველგან ბოროტების თესლი ჩნდება, შხამიანი სოკოების სახით. გვამს ფეხები ეზრდება, რაც საარსებო სივრცეს კიდევ უფრო ზღუდავს. ავბედითი სოკოები ხომ ყველგანაა მიმოფენილი. მალე მასპინძლებს ბინაში ადგილი აღარ რჩებათ. მათი ჭმუნვა და დარდი იმდენად საგრძნობი ხდება, რომ შიდა და გარე სამყაროს შორის არსებული საზღვრები იშლება. მიკროკოსმოსი მაკროკოსმოსს ერწყმის. ცოლ-ქმარს მადლენის გულისცემა კარზე კაკუნისგან ვერ გაურჩევია:

*«მადლენი: ეს ჩემი გულისცემაა.»*

*ამედე: სინამდვილეში ახლა კარზეც რომ აკაკუნებდნენ, ძნელი იქნებოდა კარზე კაკუნის შენი გულისცემისგან გარჩევა» (92, 299-300).*

პერსონაჟების შინაგანი შფოთვის ამ სივრცით გამოხატულებაში აშკარად ჩანს, როგორ ავსებს სცენოგრაფია თეატრალურ დიალოგს. ის, რაც აქამდე ტრადიციულ თეატრში სიტყვით გამოიხატებოდა (საუბარია განცდაზე),

აბსურდის თეატრში ხმოვანი დეკორაციით გადმოიცემა. ამ სიტუაციაში სიგიჟის ზღვრამდე მისული შიშის საზგასასმელად იონესკო დაჟინებით მოითხოვს დეკორაციულ ელემენტებში ხმაურის მნიშვნელობის გამოკვეთას: «მადლენის გულისცემა, როგორც ჩანს, მთელს დეკორაციას არყევს» (92, 300).

II მოქმედება ამედეს მიერ ფანჯრიდან გვამის გადაგდების მცდელობით სრულდება. გვამის მოცილების სურვილი წარსულსა და სინდისის ქენჯნასთან გმირის ურთიერთობის გაწყვეტის სურვილს ასახავს, რაც ისევე როულია, როგორც მომცრო ფანჯრიდან ამ უშველებელი ცხედრის გასტუმრება. მკვდარი თან სახლსაც იყოლებს. კედლების რღვევას წყვილს შორის აუტანელი, შეიძლება ითქვას, არარსებული ურთიერთობის რღვევაც მოსდევს. ნგრევა ამედეს ხელახალი დაბადების, რენესანსის მაუწყებელია. კისერზე გვამშემოგდებული ამედე ნანგრევებიდან ზეცისკენ მიემართება.

*(ჯან-პიერ საროს დადგმაში სურათი იმდენად რეალისტური იყო, რომ თავად იონესკოც ვერ მაღაუდა აღტაცებას).*

გმირის შინაგანი მარშრუტი სასცენო სივრცის ტრანსფორმაციით გამოიხატება. სამზარეულოში გაჩენილი სოკოები თუ გვამის ზრდა ცოლ-ქმარს შორის სულ უფრო და უფრო კრიტიკული ურთიერთობის რღვევაზე მიანიშნებს. სახლის ნგრევა და გმირის ზედასვლა კი არასასურველ ადამიანთან ურთიერთობის გაწყვეტისა და პიროვნული თავისუფლების მოპოვების გამოხატულებაა.

ზოგჯერ სასცენო დეკორაცია პერსონაჟის შექმნაში არა მარტო დამატებითი საკომუნიკაციო ელემენტის როლს ითავსებს, არამედ ფიზიკურად არარსებულ პერსონაჟს რეალისტურად წარმოაჩენს. «სკამებში» სასცენო ელემენტების კომუნიკაციურ პროცესში მონაწილეობა საკმაოდ თვალშისაცემია. პიესაში სკამებს სიტყვებზე მეტი დატვირთვა ეკისრება. პიესის ორი მოხუცი პერსონაჟი ერთმანეთში ავბედით კომედიას გაითამაშებს. სცენა ერთი დიდი ჭადრაკის დაფაა და მოხუცებულები მოწვეულთა მოლოდინში პაიკებივით სკამების გადაადგილებით არიან დაკავებულნი. თუკი პიესის დასაწყისში სკამები კონკრეტული პიროვნებებისთვის მოაქვთ (პირველი დამა, პოლკოვნიკი, მზეთუნახავი და მისი მეუღლე და ა.შ.), ბოლოს მოწვეულთა ერთობა განუსაზღვრელ ბრბოდ გადაიქცევა. აქ უკვე ვინმეს გამორჩევა შეუძლებელია. სკამები საგან-პერსონაჟებია, რომელთა როლი უბრალო დეკორაციას სცილდება. იონესკო საზს უსვამს სცენაზე მათ მნიშვნელობას: « ... თავად პიესა, – წერს დრამატურგი, – ეს იყო: ცარიელი სკამები, და სკამების შემოტანა, კორიანტელი



სკამებისა, რომლებიც სასცენო სივრცეს იკავებდნენ. შესაძლოა ითქვას, რომ შეუვალი, საყოველთაო სიცარიელე ყველაფერს იპყრობდა, ეუფლებოდა. (...) ეს ერთდროულად იყო რაოდენობრივი ზრდა და არარსებობაც, გამრავლება და არაფერი“ (107, 72).

სკამები იმდენად რეალისტურად განასახიერებს პერსონაჟთა მოსალოდნელ გამოჩენას, რომ ლიონში, სელესტინების თეატრის სცენაზე პიესის ყოველი წარმოდგენისას მაყურებელი სულმოუთქმელად ელოდა ხსენებული დამის, პოლკოვნიკისა თუ სხვათა გამოსვლას. პროგრამაში ჩახედვისთანავე აღმოაჩინეს, რომ დასახელებულთა შორის არც ერთი მსახიობი არ განასახიერებდა აღნიშნულ პერსონაჟს. გაოგნებულმა მაყურებელმა თავიდან იფიქრა, რომ ეს რეჟისორს მატერიალური სახსრების ეკონომიაზე ზრუნვით დაემართა. მოგვიანებით გაცემა შეურაცხყოფაში გადაიზარდა: იფიქრეს, პარიზელმა რეჟისორმა საჭიროდ არ მიიჩნია პროვინციელი მაყურებლის წინაშე მსახიობთა წარმოდგენა, თავი არ შეიწუხა პარიზიდან ლიონში უკლებლივ ყველა მსახიობის ჩამოყვანით და საერთოდ გააუქმა ეს როლებიო.

პიესის გაურკვეველ გარემოებას ხმოვანი დეკორაცია ამძაფრებს. ხმაური, რომელიც ვირტუალური სტუმრის მოლოდინს უძღვის წინ, სინამდვილეში მხოლოდ მოხუცებულ მასპინძელთა ჰალუცინაციის ნაყოფია. ნაგების ხმას წყალზე, ზარის წკარუნს კარზე და ა.შ. სინამდვილეში არავის გამოსვლა არ მოჰყვება. უხილავ წვეულთა გამოჩენის მოლოდინს ხელს უწყობს სასცენო განათების გაძლიერებაც, რომელიც საფუძვლიანად გარდაქმნის გარემოს და ამზადებს მას ახალ პერსონაჟთა გამოჩენისთვის. უცნაურისა და ფანტასტიკურის ზღვარზე მდგარი სპექტაკლის მხილველ მაყურებელს ვერ გაუგია, მოხუცებულების ბოდვას ადევნებს თვალყურს თუ უბრალოდ ვერ ამჩნევს იმას, რასაც მონაწილენი ასეთი რეალისტური სიმძაფრით აღიქვამენ. პერსონაჟთა თვითმკვლელობის აქტის შემდეგ მაყურებელს უხილავი ბრბოს შეძახილები ესმის: სცენის მიღმა ვიდაცები სიცილით კვდებიან, ჩურჩულებენ, ირონიულად კისკისებენ. უპრეცედენტო და გასაოცარი ოსტატობით იონესკო ხმაურს უხილავი ბრბოს მატერიალიზაციისთვის იყენებს. ამ ვითარებაში სასცენო სივრცე იქცევა ორი ენიგმატური პერსონაჟის ბოდვის, სიგიჟის ადგილად. მათი თვითგამორკვევა ალაგ-ალაგ სწორედაც დეკორაციული ელემენტების საშუალებით ხერხდება. ცარიელი საკამების უაზრო გადაადგილებით დაკავებული პერსონაჟები სიგიჟის ზღვრამდე მიდიან. აბსტრაქტული სიგიჟის ცნებას იონესკოს პიესაში ხმაური განასახიერებს. სასცენო ხმაურით ხორცშესხმული ბრბოს შეძახილები და

პერსონაჟების ჰალუცინაციური არსებობა მაყურებელში რეალური მოლოდინის განცდას ბადებს, არგამოჩენა კი – ამ სიგიჟის, გაცხარების თანამონაწილედ ხდის.

აბსტრაქტული განცდის მატერიალიზაციის გარდა, ხმაური სცენაზე ტექსტში მოხსენიებულ პერსონაჟებს განასახიერებს. სკამები ხმაურით ესაა საგანთა გაპიროვნების საუკეთესო მაგალითი, რომელსაც სიმბოლური ახსნა მოექმენება: სკამებივით ცარიელი, ერთნაირი არსებები მოაზროვნე საზოგადოების ნაცვლად ქმნიან ბრბოს და აქ უკვე ვინმეს გამორჩევა შეუძლებელია.

#### ➤ 4. სასცენო სივრცე აგონიას გამოხატავს

პიესა «მეფე კვდებაში» სასცენო სივრცე მეფის აგონიას გამოხატავს. მისი ტანჯვა-წამება სატახტო დარბაზის კედლებზე ისახება. სხეული და სივრცე ერთმანეთს ერწყმის და საუცხოო სიმბიოზს ქმნის. ორივე ერთსა და იმავე დაავადებას შეუპყრია: ისინი შემადგენელ ნაწილებად იშლებიან და ნელ-ნელა ქრებიან.

ერთგვარი კატაკლიზმის მოლოდინი პიესის დასაწყისშივე იგრძნობა. სცენაზე უცნაურ მოვლენებს აქვს ადგილი. წალკოტად ქცეული ქვეყანა უეცრად უდაბნო ხდება; ყველაფერი კვდება, მცენარეებიცა და ცხოველებიც მაშინ, როცა სხვაგან ყველაფერი გაბადრულია. სამეფოს მკვიდრნიც ნაადრევად ბერდებიან. გარემო აპოკალიფსურ ელფერს იძენს. მიწა იძვრის, როგორც ეს მითოლოგიაში ჯოჯოხეთში ჩასვლის პროცესს უძღვის ხოლმე წინ. სამეფო მეფის ბრძანებებს აღარ ემორჩილება და, შაგრენის ტყავის მსგავსად, უფრო და უფრო პატარავდება, ბოლოს რჩება ერთადერთი სასახლე და ისიც ნანგრევებად იქცევა. ერთადერთ სატახტო დარბაზს მეფე არასდროს ტოვებს. თითქოს სივრცეც მეფის უნარშეზღუდულობას ეპასუხება და ამ ერთადერთი დარბაზით იფარგლება.

მოქმედება დილას იწყება: დარბაზის კედლებს ბზარები უჩნდება. სასცენო სივრცის შერყევა მჭიდრო კავშირშია მეფის ჯანმრთელობის გაუარესებასთან. ადგილზე მოსული ექიმი, ამავდროულად ასტროლოგი, ამ ორმაგ პროცესს ორმაგ შეფასებას აძლევს და ორმაგ დიაგნოზს სვამს. მეფის სხეული ერთგვარი მიკროკოსმოსია, რომელიც სამყაროს სახით წარმოდგენილ მაკროკოსმოსთან ურთიერთობს. სამყარო ერთი უზარმაზარი ავადმყოფი სხეულია, რომელიც მიკროკოსმოსის დონეზე გამორიცხავს ნებისმიერ სიჯანსაღეს. ფანტასტიკური ელემენტი პიესაში ალეგორიული დატვირთვით არის გადმოცემული და

გვიხვენებს, როგორ წყვეტს არსებობას მომაკვდავისათვის სამყარო. ამგვარი დეგრადაციით, თითქმის სრული გაუდაბნოებით, სასცენო სივრცე გვამცნობს, რომ სიკვდილი მომაკვდავისთვის სამყაროს დასასრულის განცდაა.

მეფე კვდება და დეკორაციაც ეტაპობრივად მიჰყვება მას. როდესაც დაყრუებული და დამუნჯებული მეფე ველარაფერს შეიცნობს, დეკორაციაც საბოლოოდ გაქრება. დარბაზში ისმის მეფის გამალებული გულისცემა, რომელიც სატახტო დარბაზის ნგრევას ასრულებს. მეფის სიკვდილიც დეკორაციის განადგურებას რამდენიმე წამში მოსდევს.

აგონიურ მდგომარეობაში მყოფი მეფის განცდების შესახებ დიალოგსა თუ საავტორო მინიშნებებში ნათქვამი არაფერია. სიტყვაზე გაცილებით ძლიერად ეს პროცესი პერსონაჟისა და სასცენო დეკორაციის პარალელურ რეჟიმში დეგრადაციით გადმოიცემა. მეფის სიკვდილის შიშზე სცენა საუბრობს და ხაზს უსვამს ადამიანისა და სამყაროს ერთიანობას.

«ანტილოტებში» იონესკო აღტაცებას ვერ მალავს კოკაიანისის „ელექტრას“ მიმართ. კლიტემნესტრას სიკვდილის სცენაში ადამიანსა და კოსმოსს შორის ურთიერთობის გაწყვეტა კინემატოგრაფიულად მთელი რელობით არის წარმოჩენილი: «შეუძლებელია არ მოგაგონდეს ყველაზე სასტიკი და ემოციური სცენა, რომელიც ოდესღაც ეკრანზე გინახავს: დედის მკვლელობა, რაც ცას და დედამიწას თავდაყირა აყენებს (კინემატოგრაფიულად სწორედ ასეა გადაღებული), მკვლელობა, რომლის სკანდალური გამოძახილი სრულიად კოსმოსში გაისმის“ (93, 205).

ადამიანის სამყაროსთან ერთიანობის კავშირი ადრეულ ასაკში იონესკოს სიკვდილის გამოცდილებას უკავშირდება. დრამატურგი იგონებს: «ოთხი წლის ასაკში, როცა სიკვდილის არსს ჩავწვდი და გავიგე, რომ სამყაროს ჩემს გარეშეც შეუძლია არსებობა, თავი უბედურად ვიგრძენი. მივხვდი, რომ სამყარო და მე ერთს არ წარმოვადგენთ. ყველაზე მწვავე განცდა კი შვიდი-რვა წლის ასაკში დამეუფლა, როცა სარკეში ჩავიხედე და სხვებთან ჩემი მსგავსება ვერ აღმოვაჩინე. (...) ეს ტრაგიკული, საშინელი განცალკევების განცდა პირველად მაშინ მეწვია“ (25, 81).

პიესა «მეფე კვდებაში» იონესკო ცდილობს, პარაბოლურად გამოხატოს ადამიანის კოსმოსთან შერწყმის სურვილი, მოშალოს საზღვრები «მე»-სა და სხვებს შორის. ამ განცდას კი პიესის ბოლოს გამოხატავს, როცა სამყარო ადამიანის სიკვდილისთანავე წყვეტს არსებობას. ეს იონესკოს მიერ სასურველი

ერთიანობის, თანაზიარობის ტრაგიკული, თუმცა ერთადერთი გადაწყვეტაა. სანატრელი სიმბიოზი მხოლოდ ნგრევაში ხორციელდება.

სასცენო სივრცე იონესკოსთან პერსონაჟის ფსიქიკას ასახავს. ის დრამატურგის მოლოდინისა თუ იმედგაცრუების კვალს ატარებს. სცენა ადგილია, სადაც გმირის სიშმაგე ვლინდება. აგონიური ჭრილობებით დასერილი, ავადმყოფ სხეულად ქცეული სივრცე პერსონაჟის გაგრძელებას წარმოადგენს. სივრცე და პერსონაჟი იონესკოსთან ერთ საერთოს ქმნიან. სივრცე ცოცხლდება. პერსონაჟთა ნაწილი ცოცხალ სივრცეში რეალიზაციას პოულობს. ენით გამოუთქმელი სათქმელის მაყურებელამდე მიმტანი სივრცე პერსონაჟთა პორტრეტების შექმნაში თამამად მონაწილეობს. დრამატურგი თავს იკავებს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტის წარმოდგენისაგან და ამ მისიას მთლიანად სასცენო დეკორაციას გადააბარებს. ამ სახის დრამატურგიაში სცენოგრაფია მანამდე სიტყვისთვის კუთვნილ ადგილს იკავებს. იონესკო აღფრთოვანებას ვერ მაღავეს თანამედროვე დრამატურგების წინაშე, რომლებიც მეტყველებას ვიზუალიზაციას ამჯობინებენ: „ვეინგარტენტან, დიუბილართან (...) თვალს ვადევნებთ დრამატურგიის ვიზუალიზაციას. თეატრი შფოთის მატერიალურ გამოხატულებად იქცა. თეატრი, ჭეშმარიტებათა შესახებ გაბმული საუბრის ნაცვლად, განსახიერდა“ (91, 184).

იონესკოს პიესათა დეკორაციის ირეალისტური, თუნდაც ფანტასტიკური ხასიათი მისივე სამყაროს ამოუცნობობას, უცნაურობას უკავშირდება. უტყვი დიალოგით შეზღუდული, თუმცა გარე ფაქტორებით ნაწილობრივ ნიღაბახდილი პერსონაჟები, საბოლოო ჯამში, მაინც ამოუცნობ და გაუგებარ არსებებად რჩებიან. გმირის შინაგანი სამყაროს გამოხატვაში უმთავრესი მისია სასცენო სივრცეს ეკისრება: «სივრცე უზარმაზარია, ჩვენ შიგნითაც კი. ჩვენში არსებულ უცნობ სამყაროთა აღმოსაჩენად მკვლევრებს, გამომგონებლებს, აღმომჩენებს ვსაჭიროებთ» (91, 207).

### *სცენა და სურვილის სტრატეგია*

სასცენო სივრცე ანალოგიური ინტერპრეტაციით განაგრძობს იონესკოს პერსონაჟების „გაშიშვლებას“ – უკვე სხვა ასპექტში. მაყურებელთან კომუნიკაციისკენ მიმართული ეს პროცესი, რომელსაც აბსურდის თეატრში თამამად შეიძლება «სივრცისმეტყველება» ეწოდოს, ამჯერად, მის ხელთ არსებული რესურსებით ადამიანურ ფსიქიკასა და ურთიერთობებზე

მოგვიტხოვრობს. სცენა პერსონაჟის გაგრძელებაა. სცენაზე მისი მდგომარეობა, შემოსვლა თუ გასვლა ერთ დიდ გეგმად უნდა მივიჩნიოთ, პიქტოგრამად, რომელზეც ერთ უთქმელი ურთიერთობები აისახება. როგორც ვხედავთ, ნაკლები დიალოგის სათქმელს სივრცე ამბობს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს სიტყვის არასაკმარისობას.

იონესკოს ნოვატორულ დიალოგში ხშირია სიტუაცია, როცა რომელიმე ელემენტი სიტუაციური ინდიკატორის როლში გვევლინება და ამა თუ იმ მოქმედების შესახებ წინასწარ გვაწვდის ინფორმაციას. საკომუნიკაციო კოდის სახით არსებული რეგულარული ფუნქციური დატვირთვის მქონე ამ ერთეულის ერთხელ ამოცნობაც კმარა. ის მუდამ დიალოგური სიტყვის როლშია და ერთნაირი ან მსგავსი ცნების გამოსახატავად გამოიყენება. ამ ელემენტებს მუდმივი საკომუნიკაციო ელემენტები შეიძლება ეწოდოს.

«ჟაკში» სასცენო ადგილმდებარეობა პერსონაჟის მიმართ გარემომცველთა დამოკიდებულებას ასახავს. პიესის გმირი საბედისწერო წრის ცენტრში აღმოჩნდება ხოლმე, რაც ვიზუალურად სცენის ცენტრალურ ნაწილს მოიცავს. დასაწყისში სცენის ცენტრში მდებარე სავარძელში ჩაფლული ჟაკი ოჯახის წევრებითაა გარშემორტყმული. ცდუნებისა თუ გადაბირების სცენის დასრულებისთანავე მთელი ოჯახი სიხარულით ფერხულს უვლის მის გარშემო. მათი ზეიმი, წრეზე სვლა, სიმბოლურად კლანური ინტერესების გამარჯვებაზე მიუთითებს, ბოლოს ყველაფერი ქრება გარდა ჟაკის გადასანსვლის მოსურნე რობერტასი, რომელიც ცენტრში მის ადგილს იკავებს. ჟაკი რობერტას სურვილის მსხვერპლად იქცევა. სცენის ცენტრი სწორედაც მუდმივი საკომუნიკაციო ელემენტია, რომლის ფუნქცია სხვა პიესების სიტუაციური ანალიზიდან მომავალში იკვეთება.

სიმბოლური მნიშვნელობის მეორე მუდმივ საკომუნიკაციო ელემენტად კარი უნდა მივიჩნიოთ. ეს საგანი პიესაში სტრატეგიულ როლს თამაშობს. ჟაკის ოთახიდან მამის ოთახში გამავალი კარი სასცენო სივრცეს დრამატულ სივრცესთან აკავშირებს, ამავდროულად ეს ის ადგილია, საიდანაც ჟაკისკენ ოჯახის წევრთა მკაცრი მზერაა მიმართული. ესაა დასჯის ადგილი, რადგან სწორედ კარის ზღურბლზე შეაჩვენებს შვილს დასაძიბნებლად მიმავალი მამა. დაბოლოს, ის ამ მუქარის შესრულების ამოსავალი წერტილია, რადგან ოთახში გამოკეტილ ჟაკს ზღურბლის გადალახვა აღარ შეუძლია. კარი ადგილია, რომლის იქით იმედგაცრუება და დაძაბულობა იმალება.

ეს ორი სასცენო სტრატეგიული ადგილი – ცენტრი და შემოსასვლელი კარი, ნაწილობრივ ჟაკის მიმართ სხვათა აგრესიულობასა და ტირანულ დამოკიდებულებას უსვამს ხაზს. ამ ელემენტების ნეგატიური მნიშვნელობის აქცენტირებას პერსონაჟთა სცენაზე შემოსვლისა და გასვლის ამსახველი მოქმედება ემსახურება.

«ახალგაზრდა დასაქორწინებელ მამაკაცში» იონესკო კვლავ აღძრავს ჟაკის თემას. სცენის ცენტრალურ ნაწილს ისევ იკავებს სკამი, რომელსაც ზოგან უკვე «სავარძელი» ჰქვია. ეს სიმპტომატური შეცდომა ქვეშეცნეულად მიუთითებს წინა თემასთან ავტორის კავშირზე. მთელი ოჯახი კვლავაც სულთამსუთავივით გარს ერტყმის ახალგაზრდა მამაკაცს, რომელიც მათ მიერ შემოთავაზებულ ყველა საცოლეზე კატეგორიულ უარს აცხადებს. მაცდუნებელი სცენის შემდეგ საცოლის მკვლევებში აღმოჩენილი გმირის პროტესტი, ჟაკის მსგავსად, მორჩილებით სრულდება. ორივე პიესაში სკამსა და სავარძელს სცენის ცენტრალური ნაწილი უკავია, რადგან სწორედ ცენტრია პიესაში ტირანულ საზოგადოებაში უუნარო გმირთა მორჩილებისა და საბოლოოდ გაუჩინარების სიმბოლო. სცენის ცენტრი მანიაკალური სურვილის რეალიზაციის ადგილია.

«გაკვეთილის» ერთ-ერთი მთავარი ატრიბუტიც – მაგიდაც – ოთახის შუაგულში დგას. სცენის ცენტრალური ადგილი მის დანიშნულებაზე მიუთითებს: სასწავლებლად განკუთვნილი მაგიდა მომავალი დანაშაულის მომზადების ადგილიცაა. მკვლელობის ჩადენამდე მასწავლებელი მოწაფეს გარს ევლება და ბოროტების მანიით შეპყრობილი სიტყვა «დანის» გამეორებას სთხოვს. ცენტრი დაუოკებელი სურვილის ცენტრალიზაციის, უკიდურესობამდე მიყვანის ადგილს წარმოადგენს. საკუთარი ხელით შექმნილი მაგიური წრის მსხვერპლად ქცეული გმირები ამ წრის ფატალურობას თავს ვერ აღწევენ. ჩაკეტილი წრე ერთგვარი მორევია, სცენის ცენტრი კი – ამ მორევში ბოროტი სურვილებით თავბრუდასხმული პერსონაჟების გარდაუვალი დანთქმის მომასწავებელი.

«„გაკვეთილში“ ჩადებული კონკრეტული აზრი სურვილის ყოვლისშემძლეობას უკავშირდება. ეს არის სურვილის უკიდურესი ირაციონალურობის გამოვლინება: ინსტინქტი კულტურაზე გაცილებით ძლიერია. „გაკვეთილი“ ძალადობის ასახვაა, მასწავლებელი მოსწავლეს ამოდ ასწავლის არითმეტიკასა და ფილოსოფიას, ფილოლოგიას. ყველაფერ ამას დანაშაულამდე მიყვავართ და სინამდვილეში სასტიკი ფაქტის მომსწრენი ვართ». (93, 221)

სცენაზე მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა გამოჩენას იონესკო ხშირად დრამატული სიტუაციის განვითარების სადემონსტრაციოდ იყენებს. მომავალი დანაშაულის ერთგვარი გზამკვლევი-ინდიკატორის როლს ასრულებს მოსამსახურე ქალი, რომლის გასვლა-შემოსვლა მოქმედების საკვანძო პუნქტების აქცენტირებას ახდენს. პირველი გამოჩენისას ის უბრალოდ მოწაფეს ეგებება. მეორედ გაკვეთილის მსვლელობას წყვეტს და მასწავლებელს სიმშვიდის შენარჩუნებისკენ მოუწოდებს. მესამე გამოსვლა წინა მოთხოვნის გამეორებაა, ოღონდ კატეგორიული ტონით. მეოთხედ, ავბედითი წრის ცენტრში ჩათრეული მასწავლებელი, მას თავად უხმობს. ქალი ცხარდება, საყვედურობს და საბედისწერო ფინალსაც უწინასწარმეტყველებს. კბილის ტკივილის მომიხეხებით იგი უარს ამბობს დანაშაულში თანამონაწილეობაზე. მათი როლები იცვლება: ამჯერად ქალი ტუქსავს მასწავლებელს და სინანულით ეუბნება, რომ უძღურია ამ საბედისწერო წრიდან მის დახსნაში. მასწავლებელი ქალს მკვლელობის ჩადენის შემდეგაც უხმობს და მის მოკვლასაც ცდილობს, მაგრამ ვერ ერევა. სცენაზე მოსამსახურის თანამიმდევრული გამოჩენა მოქმედების განვითარებას ლაიტმოტივად გასდევს და აბსურდულ, ამ შემთხვევაში კი განსაკუთრებული კომუნიკაციური სიმწირით გამორჩეულ დიალოგს, დამატებით საინფორმაციო რესურსად ევლინება. ქალის მოქმედება – უბრალოდ გამოჩენა – ალოგიკური დიალოგის შევსება და განმარტებაა. ამავდროულად კი გვაგრძნობინებს მანიაკალური სურვილის ტყვედ ქცეულ ადამიანთა წრეში აგრესიულობამდე მისული გაუგებრობის ხარისხს.

აბსურდის თეატრში სიმბოლური საკომუნიკაციო კოდების თავმოყრის ადგილად ქცეული სცენა საკუთარი ენით მეტყველებს. იონესკოს პიესებისთვის ჩვეული წრიული კარჩაკეტილობა სხვათა მიერ, თუნდაც მინიმალური დოზით ინდივიდუალიზმის მქონე მისი პერსონაჟის დევნას ასახავს. სცენის ცენტრში საგანთა განლაგება თავისთავად საბედისწერო ფინალზე მიუთითებს. თუკი ცენტრი მსხვერპლშეწირვის ადგილია, სასცენო და დრამატული სივრცის შემაკავშირებელი კარი პერსონაჟზე სხვათა აგრესიულობის მოზღვაგების ადგილია. ყველა მათგანის მხერა ხშირად კარისკენ მიმართული, ესაა დიდი სურვილისა თუ იმედის წყარო. გაჭირვების უამს ყველას უნდა გაიგოს, რა ხდება ამა თუ იმ კარის მიღმა. ღია კარიდან კი იმედის ნაცვლად აგრესიულობა და უიმედობა იღვრება. კარიდან შემოსული პერსონაჟები კიდევ უფრო ამძაფრებენ ისედაც გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი გმირის ყოფას. დახმარების ნაცვლად ახალ ბრძანებებს ახვევენ თავს. იმედის თვალთ შეწყურე

პერსონაჟებისთვის კარი იქცევა ამკრძალავ ბარიერად, რომლის გადალახვის უფლება არავის აქვს.

ეს დეკორატიული ელემენტი პერსონაჟის სხეულთან კომუნიკაციის შეუძლებლობასაც უსვამს ხაზს. „თეთრი ყვავივით“ ცენტრში აღმოჩენილ გმირსა და მისგან განსხვავებულ ადამიანებს შორის ზღვარდამდებია კარი. მას არ ესმის იქიდან თითქოს საშველად მოსული ადამიანებისა. ზოგჯერ „ურთიერთობის კარი“ ღიაა, თუმცა სათქმელის ერთმანეთამდე მიტანა შეუძლებელია. საკუთარი ბოროტი სურვილის ტყვედ ქცეული, გაღიზიანებული პერსონაჟი შველას რომ ვერ პოულობს, თავიდან იცილებს ყველას, კეტავს ყველა კარს და მორევის პირას მარტო დარჩენილი დაღუპვას არჩევს. ამ შემთხვევაში კარი კომუნიკაციის დამყარების შეუძლებლობას განასახიერებს.

ამრიგად, სასცენო დეკორაცია ნაწილობრივ ასახავს პერსონაჟის ფსიქიკას, პერსონაჟთა სცენაზე განლაგება კი მათ შორის არსებულ კონფლიქტურ ურთიერთობებს წარმოაჩენს. სცენაზე პერსონაჟთა განლაგება, ვარსკვლავების მსგავსად, მათი ბედისწერის შესახებ მოგვითხრობს. ცენტრში აღმოჩენილი იონესკოს გმირები აუცილებლად აგრესიული ურთიერთობების მსხვერპლი ხდებიან. იონესკოს დრამატურგიაში სცენოგრაფიის მნიშვნელობამ პერსონაჟის აღქმა გაართულა. ამიერიდან გმირის მოქმედების გათვლა მხოლოდ როლიდან აღარ გამომდინარეობს, მის ქცევას სასცენო სივრცეში მისი მდებარეობაც განსაზღვრავს.

### *მოქმედება და მისი გამეორება*

იონესკოს შეხედულებით, თეატრალური მოქმედება სულაც არ წარმოადგენს დრამატურგიის შემადგენელ ელემენტს. მისთვის თეატრი ერთადერთი ადგილია „სადაც არაფერი ხდება ... და არც მოხდება“. „ეპიკური თეატრის“ მიმართ უარყოფითად განწყობილი დრამატურგი ბრეტს უპირისპირდება, რადგან მიაჩნია, რომ თეატრის მიზანი ამბების მოყოლა და გადმოცემა არ არის. იონესკოსთან მოქმედება დანიშნულებას იცვლის. ის, დიალოგის მსგავსად, შინაარსისგან დაცლილია და თავისთავად არაფერს გვეუბნება. ორიგინალურ სტრუქტურულ სისტემაში ჩართვით ავტორი მოქმედებას საკომუნიკაციო ელემენტად აქცევს და აბსურდული სამყაროსგან თავის დაღწევის შეუძლებლობაზე მოქმედების გამოყენებით მსჯელობს.



იონესკოს პიესებში ხშირად ვხვდებით განმეორებად სიმბოლურ სქემებს, რაც თეატრში მოქმედების უშედეგობაზე მიუთითებს. თუმცა მოქმედების გამეორება, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟთა ბედისწერის განმსაზღვრელი მუდმივი საკომუნიკაციო ელემენტია. კომპოზიციურ პლანში გამეორების სტრუქტურული გამოსატულება – ციკლური სტრუქტურა, პიესის თემატიკას სხვადასხვა დონეზე უკავშირდება.

იონესკოს ზოგიერთი პიესა განმეორებადი სტრუქტურით გამოირჩევა: ერთი და იგივე მოტივი ხშირად მანამდე მეორდება, სანამ გმირის სიკვდილი ან გაქრობა არ უღებს ბოლოს. სხვა პიესებს ციკლური სტრუქტურა ახასიათებს: პიესის ერთადერთი მოქმედება უმტკივნეულოდ ვითარდება, მაგრამ, როცა გვეგონია, უკვე დასრულდა, უეცრად ხელახლა იწყება. იონესკო გვატყობინებს, რომ მის მიერ სამაგალითოდ შერჩეული მოქმედება დაუსრულებლად შეიძლება გამეორდეს ისე, რომ ბოლო არ უჩანდეს. ასეთ შემთხვევაში პერსონაჟის ბედს თავად მოქმედება კი არა, მისი გამეორება განსაზღვრავს.

„ჟაკის“ ინტრიგა მოლიერის მიერ ესოდენ ხშირად გამოყენებული ქორწინების თემას თავდაყირა წარმოაჩენს. ტრადიციულად ვაჟის ქორწინების მოწინააღმდეგე მამა აქ ამ პროცესის დაჟინებული ინიციატორია. პერსონაჟის სამგზის უარი და სამგზისვე მორჩილება პიესის მოქმედებას შეადგენს. პიესის დასაწყისში ხანგრძლივი უარის შემდეგ ჟაკი თანხმდება ქონიანი კარტოფილის ჭამაზე. მეორედ უარს ამბობს ოჯახის წევრთა მიერ შერჩეული საცოლეზე, თუმცა აქაც მორჩილებით ასრულებს პროტესტს. ქალის სახის ხილვისას მას გარეგნობას უწუნებს და ორცხვირიანის ნაცვლად სამცხვირიან საცოლეს ითხოვს. ასეთიც არ აყოვნებს. ჟაკის მიერ მოტანილი საბაბის აბსურდულობა მოქმედების დაუსრულებელ შესაძლებლობაზე მიანიშნებს. მართლაც, ამ ვითარებას ბოლო არ უჩანს. გამოუსწორებელი ჟაკის დამორჩილება-დაუმორჩილებლობა კატა-თავგობანას თამაშს წააგავს, ეს კი ოჯახის წევრებთან მუდმივ კონფრონტაციას უქადის. იონესკო მოქმედებას გმირის გაუჩინარებით ასრულებს. ჟაკი ქრება და ეს განმეორებადი ციკლიც ყოველგვარი გამოსავლის გარეშე წყდება.

მოქმედების გამეორებას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციკლური სტრუქტურის პიესებშიც ვხვდებით. „გაკვეთილში“ სცენაზე მაყურებლის წინაშე ჩადენილი დანაშაული ერთ კრიმინალურ სერიაში ჩაიწერება, რადგან, მასწავლებლის განცხადებით, ეს დღის მანძილზე ჩადენილი მეოთხე დანაშაულია. წინა დანაშაულთა მატერიალიზაცია სცენაზე სმოვანი ეფექტების

საშუალებით მიმდინარეობს. ციკლური სტრუქტურის არსებობა პიესის დაწყებამდე მოისაზრება და ტრაგიკული დასასრულის გარდაუვალობას გვამცნობს. სიკვდილის მოახლოვებას სხვა სასცენო ატრიბუტებიც უსვამენ ხაზს. ფარდის აზიდვამდე მაყურებელს ესმის ჩაქუჩის ხმა, რომელიც მოსწავლისთვის განკუთვნილი ჩასასვენებლის ლურსმნების ჩასაჭედად გამოიყენება. პერსონაჟთა გამოჩენამდე მოსამსახურე ქალს სცენიდან გააქვს მერხზე უპატრონოდ დაგდებული რვეული და ჩანთა, რომლებსაც დაუდევრად მიყრის კუთხეში სხვა რვეულებსა და ჩანთებთან ერთად. უსასრულო დანაშაულთა რიცხვი მიუთითებს დაუოკებელ აგრესიულობასა და სიგიჟეზე, რომელიც დროებით დაკმაყოფილებას ციკლურ სტრუქტურაში პოულობს. პიესის დასასრული საწყის სიტუაციაში გვაბრუნებს და ყველაფერი, როგორც ჩანს, თავიდან იწყება. პიესაში ყველაფერი ისეთი სისწრაფით მიექანება, რომ მაყურებელი თვალსაც კი ვეღარ ადევნებს გამძვინვარებული მასწავლებლის ქმედებებს.

განმეორებადი ციკლური სტრუქტურით გამოწვეული კრიმინალურ ქმედებათა არარეალური რითმი ზოგიერთ დამდგმელ რეჟისორში პროტესტის გრძნობას იწვევდა. მაგ., 1955 წელს „გაკვეთილის“ დადგმის მოსურნე პეტერ ჰოლმა იონესკოს პიესის ინგლისური ვარიანტის შეცვლა სთხოვა, რადგან დღეში ორმოცი მკვლელობის ჩადენა არარეალურად მიიჩნია. მის წინადადებაზე იონესკოს უარი უთქვამს.

„მელოტი მომდერალ ქალში“ შედარებით განსხვავებული ციკლური სტრუქტურის არსებობას ვადევნებთ თვალს, როცა პიესის დასასრულს მარტენები სმიტებს ცვლიან.

ცვლილების შემოტანითა თუ იდენტური გამეორებით იონესკოს მაყურებელამდე სათქმელი მიაქვს. ავტორისსავე თქმით, „გაკვეთილიც“ და „მელოტი მომდერალი ქალიც“ თეატრალურ ექსპერიმენტებს წარმოადგენენ. ეს პიესები „თეატრის უშედეგო მოქმედების მექანიზმის წარმოჩენის მცდელობაა“.

„დასაქორწინებელ ახალგაზრდა მამაკაცში“ იონესკო შერეულ ფორმას იყენებს: ერთმანეთს უთავსებს გამეორებად და ციკლურ სტრუქტურას. ერთი და იგივე მოტივი აქაც მრავალგზის, გმირის გაუჩინარებამდე მეორდება. სცენოგრაფიული ელემენტები გვამცნობს, რომ მოქმედება წარმოდგენის დაწყებამდე უკვე ბევრჯერ გამეორებულა. ფარდის აზიდვისთანავე სცენაზე მიმოფენილი ყვავილები მრავალჯერ უარყოფილი სიყვარულის მოტივის სისტემატიურ ხასიათზე მიუთითებს. იონესკო სცენაზე ყვავილების მაგივრად

ისრების მიმოფანტვას არჩევს, როგორც კუპიდონის ისრების სიმბოლურ გამოხატულებას. ახალგაზრდა კაცი ხომ გამუდმებით ისრებისთვის თავის არიდებას ცდილობს. ზოგ წარმოდგენაში მართლაც ყვავილების მაგივრად ისრებია წარმოდგენილი. ყოველი უარის შემდეგ პერსონაჟი კედელზე თითო ისარს არჭობს. პიესის დასასრულს საბოლოო უარის გამოსახატავად გმირი მთელ თაიგულს (ისართა კონას) ჭერში აისვრის და უკანასკნელი საცოლის ხელით ასრულებს სიცოცხლეს.

როგორც ვხედავთ, ერთი და იმავე გამეორებადი მოქმედების ტყვედ ქცეული იონესკოს პერსონაჟის ნებისმიერი მოქმედება ამოა. ავბედითი წრიული მოქმედების არსებობა თავისთავად მოუთითებს, რომ ამ წრის გარღვევა შეუძლებელია. თუ მაინც მოინდომა, პერსონაჟს ეს სიცოცხლის ფასად უჯდება.

გამეორება იონესკოსთან კომიკურ ეფექტსაც ქმნის, რადგან ფარსის მსგავსად ერთ წრედ შეკრულ სიტუაციაში გამოსავლის ძიებაში მყოფი პერსონაჟის სასაცილო ქმედებებს ასახავს. სამცხვირიანი საცოლის მოთხოვნის ნიადაგზე ახალგაზრდა კაცის მიერ ორცხვირიანი საპატარძლოს დაწუნება სანახაობის მიმართ გულგრილს ვერ ტოვებს მაყურებელს. დეტალები მართლაც სიცილის მომგვრელია, მაგრამ სურათის სიმბოლური აღქმა უკიდურესად დრამატული სიტუაციის წინაშე გვაყენებს.

გამეორებათა ავტომატური ხასიათი იმ გამოუვალ საბედისწერო მდგომარეობაზე მიუთითებს, რომელსაც იონესკოს პერსონაჟები თავს ვერ აღწევენ. გამეორების ავტომატურობის დამაქცეველ „დემონურ“ ძალას ფროიდიც უსვამს ხაზს. ციკლური სტრუქტურა თითქოს თავიდანვე განსაზღვრავს იონესკოს სამყაროს უსუსურ გმირთა ბედს. სულიერი ძალებისაგან დაცლილი „პატარა ადამიანები“ ჩაკეტილი წრის ტყვეები არიან. ისინი ერთი და იმავე სიტუაციათა ფონზეც კი ვერ ახერხებენ სხვანაირად მოქმედებას და, განმეორებადი სტრუქტურის მსგავსად, ყოველი სიტუაციის წინ ერთსა და იმავე შეცდომებს იმეორებენ. ციკლური და განმეორებადი სტრუქტურა აბსურდული ყოფის სამიზნედ ქცეული ადამიანების სამყაროში დაუსრულებელ დევნას ასახავს. გაუაზრებელ შეცდომებზე აგებული იდენტური სიტუაციები კი ამ მდგომარეობიდან გამოუვალობაზე მიუთითებს. წრიული მოძრაობის ავტომატიზმი პერსონაჟებს ცვეთს და სიკვდილამდე მიყავს. ციკლურ მოძრაობას ბოლო პერსონაჟის სიცოცხლესთან ერთად ედება.

სიმბოლურ პლანში ციკლური სტრუქტურა ახალი თეატრის ძირეული თეზისის გამოხატვას ემსახურება: აბსურდულ სამყაროში არსებობა გამოუვალი

მარადიული ბრუნვაა. ტრაგიკულ სამყაროში ყველაფერი ამ საბედისწერო წრიულობას ემორჩილება. გამოსავალი სიკვდილია, თუმცა ესეც, ამ უმოქმედო პერსონაჟების ფონზე, რჩეულთა ხვედრია.

### **პიროვნული მეტამორფოზები**

გამეორებათა სტატიკურ წრედში ჩაკეტილი მეამბოხე და ამავედროულად ინდიფერენტული იონესკოს პერსონაჟები ინდივიდუალიზმის შტრიხებს ამ წინააღმდეგობრიობაში იძენენ. უცვლელი წეს-ჩვეულებების ტყვეობაში ყოფნისას მისი გმირი პარადოქსულად პოულობს საკუთარ თავში მიმდინარე ცვლილებებს, ხასიათის მანამდე გამოუცნობ ნიშნებს. იონესკოსეული სასცენო მინიშნებების აზრიც სწორედ პერსონაჟის ამ ორმაგი ბუნების გამოხატვაა. სამყაროში, სადაც არაფერი იცვლება, პერსონაჟი მეტამორფოზას განიცდის, საუბედუროდ – უარყოფითი კუთხით. გმირის საბოლოო გარდასახვის შესახებ პიესის მსვლელობისას მოქმედებაში ჩართული თუ დამოუკიდებელი სახით არსებული საკომუნიკაციო ელემენტები გვამცნობს. მინიშნებათა სახით არსებული საკომუნიკაციო კოდები პერსონაჟის უარყოფით ტრანსფორმაციას გარდაუვალს ხდის.

#### **1. პერსონაჟის გაორება**

იონესკო სცენოგრაფიული ხერხებით გადმოგვცემს პიროვნების გაორებას. მისი გმირი ელვის სისწრაფით იცვლის როლებს: ერთ სოციალურ როლზე უარის თქმით სულ სხვა არსებად გადაიქცევა.

მოხუცი ქალი „სკამებში“, „გაკვეთილის“ მასწავლებელი, პოლიციელი „მოვალეობის მხვერპლში“ გაორებული ბუნებით თავგზას უბნევენ მაყურებელს. პიესის დასაწყისში ერთგული და მზრუნველი მეუღლის როლში მყოფი მოხუცებული ბოდვის სცენაში ისტერიულ არსებად გვევლინება.

„ძველი მეძავის“ მსგავსად მოკისკისე ქალი მზეთუნახავის ქმარს აღვირახსნილი უტიფრობით ეპყრობა.

«ეს თამაში, რომელსაც ამ პერსონაჟის მხრიდან სცენაზე ადგილი არ ჰქონია და არც მომავალში ექნება, ძალიან ხანმოკლეა და სწრაფმავალი. მისი ფუნქცია მოხუცი ქალის ნამდვილი ბუნების მხილებაა» (100, 151).

ქალის უეცარი, წამიერი მეტამორფოზა მასში ღვარძლად ჩაბუდებული სექსუალური დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას ამჟღავნებს. მსგავსი «გამონათება» ბოდვის მომენტშიც ხდება, როცა მანამდე მორჩილების ეტალონად

ქცეული ქალი წამიერად ისტერიულ არსებად გარდაიქმნება. ეს ვითარება თითქოს იონესკოს პერსონაჟების ნიღაბზე მიუთითებს. ამ ორიოდე გამოსტომის გარდა ქალი მთელი პიესის მანძილზე აღტაცების საგნად ყოფნას ესწრაფვის.

«გაკვეთილის» დრამა მთლიანად პერსონაჟის ტრანსფორმაციაზეა აგებული. თავიდან მოკრძალებული და ზრდილი მასწავლებელი მოთმინებისა და სათნოების სიმბოლოა. თამაშში უეცრად შემოჭრილი ელემენტი ამ წარმოდგენას თავდაყირა აყენებს: ბოროტი, ავხორცი გამოხედვა ერთი წამით გაიელვებს მის თვალებში და უკვალოდ ჩაივლის. ამ ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ელემენტით ავტორი გვაუწყებს, რომ მასწავლებლის რიდი და კრძალვა მოჩვენებითი მოვლენაა, რომელსაც დიდი ხნის არსებობა არ უწერია. მისი ტკბილი ხმა აუცილებლად ბობოქარ როსროხად გადაიქცევა, უწყინარი თვალები კი ცეცხლისმფრქვეველ მონსტრებს დაემსგავსება. ერთ დროს უცოდველი კრავი მოზღვავებული აგრესიულობის ჟინის დაოკებას სადისტურ გამოსდომებში ეძებს.

«მოვალეობის მსხვერპლში» პოლიციელის ანალოგიურ ტრანსფორმაციას ვადვენებთ თვალს. შუბერისა და მადლენის კარზე დაკაკუნებისას სრულიად მორცხვი პოლიციელი ბინაში შესვლისთანავე სულ სხვა ადამიანად იქცევა: უტიფრად ეპყრობა მადლენს, სიმკაცრეს იჩენს შუბერთან. თავიდან უბრალო პოლიციელად თავის გამცემი პერსონაჟი ცოლ-ქმარს «ბატონ ინსპექტორად» მიმართვას აიძულებს.

ფსიქოანალიზით დადღასმული იონესკო ენიგმატური პერსონაჟების შექმნაში პოულობს სიამოვნებას. მათთვის დამახასიათებელი ორბუნებიანობით იგი ხაზს უსვამს ადამიანური ფსიქიკის ორსახოვნებას, როდესაც ერთი ასპექტის წარმოჩენა მთელი ცხოვრების მანძილზე ხდება, მეორე, უფრო შენიღბული „მე“ კი ადამიანის უშუალო ქცევაში პოულობს ასახვას. ამ სიღრმეების დილოგიით გადმოცემა კი იონესკოს აბსურდის დრამატურგიაში აზრს მოკლებულად და, უფრო მეტიც, შეუძლებლად მიაჩნია.

ელვისებური სისწრაფით ცვლადი საკომუნიკაციო ელემენტების სპექტაკლში ჩართვით ავტორი უწყინარი სიტუაციის შემხედვარე მაყურებლის გაფრთხილებას ცდილობს. ამ ელემენტთა ერთობლიობა კი პერსონაჟების ფარული ფსიქიკის გამოაშკარავებას ემსახურება, რასაც მის საბოლოო მეტამორფოზამდე მიყვავართ.

## 2. მეტამორფოზა

მეტამორფოზის გამოხატვის მხრივ, სასცენო ელემენტების გარდა, დიდი როლი ენიჭება პერსონაჟთა აქსესუარებსაც. „სურათში“ დის ეჭვიანობით

დადღილი მსუქანი ბატონი იარაღით ემუქრება ტილოზე გამოსახულ ქალს: შეშინებული ალისა თავს გადაიქნევს და ერთი თავშალი მოძვრება. ძმა მეორე თავშალსაც მოხდის და პისტოლეტს ესვრის: მეკვდარი ალისა გადაიქცევა მისი ოცნების ქალად, რომელიც სურათზე გამოსახულ დეთაებრივ სილამაზეს შეიძენს. მისი პარიკი და სათვალე ძირს ეცემა, გადაჭრილი ხელის მაგივრად სხვა ამოსდის. იონესკო მეტამორფოზის ალტერნატიულ სცენოგრაფიულ გზასაც გვთავაზობს: ალისა, რომელმაც მონახა საკუთარი ხელი, სათვალესა და პარიკს თვითონვე იძრობს და უსარგებლო ნარჩენებით შორს ისვრის. ორივე შემთხვევაში მეტამორფოზა ძველი ტანსაცმლის თავიდან მოშორებით გამოიხატება. სიხარულით გაგიჟებული მსუქანი ბატონი ხან ტილოსა და ხან ალისას წინაშე გულმოდგინედ ასრულებს რევერანსებს. იგი კვლავინდებურად შეყვარებულია საკუთარი წარმოდგენის ნაყოფზე, რომლის არსებობა მხოლოდ რეალურის მსხვერვის ხარჯზეა შესაძლებელი. ალისა რეალური ქალიდან მსუქანი ბატონის წყურვილის საგნად – უსულო ქანდაკებად გადაიქცევა. გმირის გარშემო ყველა და ყველაფერი იცვლება, თავად კი ნანობს, რომ ვერ ახერხებს მისთვის იდეალურად მიჩნეული მეტამორფოზის განცდას, რომლის გზა, ისევე, როგორც ალისასი, სიკვდილზე გადის.

გამანადგურებელი ძალის წინაშე აღმოჩენილი იონესკოს „მარტორქის“ პერსონაჟები მოზღვავებულ ბოროტებას ვერ ეწინააღმდეგებიან. გარშემო ყველა მარტორქად გადაიქცევა, თანაც ისეთი სისწრაფით, რომ თვითონაც ვერ ამჩნევენ. სცენაზე მაყურებელი ერთადერთი მეტამორფოზის მოწმე ხდება – ბერანჟეს მეგობრის ჟანის. ეს უნებლიე მეტამორფოზა, რომელიც პერსონაჟის უსუსურობას წარმოაჩენს, იწყება ერთგვარი დაავადებით, რომლის სიმპტომები სხეულის ნაწილთა დეფორმაციაში ვლინდება. დაავადების პროგრესირების ეტაპებს ხაზს უსვამს ჟანის წინ და უკან გაუთავებელი სიარული სააბაზანო ოთახში, სადაც ის სარკეში ჩასახედად დადის. ყოველი გამოჩენისთანავე ის უფრო და უფრო ემსგავსება ცალრქიან ცხოველს: სუნთქვა უხშირდება, ძარღვები ებერება, კუბი ეზრდება და კანი უმუქდება. პერსონაჟის სცენიდან გასვლა, ეტაპობრივი ხაზგასმის გარდა, მისი ტრანსფორმაციის ასახვის თვალსაზრისით, საკმაოდ პრაქტიკულ ხერხს წარმოადგენს. ჟანის ცხოველთა სამყაროში გადასვლის ფაქტი ფიზიკური აქსესუარებით გადმოიცემა. როცა იგი პიჟამოს ზედს იხდის, ბერანჟე შიშით აღმოაჩენს მის გამწვანებულ გულმკერდსა და ზურგს. ჟანი შარვალსაც ვერ გუობს და გამალებით ცდილობს, თავიდან მოიშოროს. ადამიანური ატრიბუტებისგან განძარცვული, სრულიად შიშველი თავს

საბოლოოდ ცხოველად იგრძნობს და ბერანქესკენ იწევს. ჟანი მარტორქად გადაიქცა. ეტაპობრივად მიმდინარე ეს მეტამორფოზა ფანატიზმით შეპყრობილი არსების გადაგვარებას განასახიერებს.

მეორე, სცენოგრაფიული თვალსაზრისით არანაკლებ მნიშვნელოვან მეტამორფოზას პიესაში ქნ ბეფის (ფრ. ხარი) გარდასახვა წარმოადგენს. ბერანქეს ოფისის მეგობართა შორის პირველი სწორედ ის ხდება იცვლის სახეს. ცოლის მოსაძებნად წასულ ბეფს ქალი ზურგზე ახტება და ბერანქეს შეატოვებს ხელში კაბას. ტანსაცმლის მოშორება აქაც ადამიანური ბუნებისაგან გათავისუფლებაა. პიესის სხვადასხვა დადგმის მხილველ იონესკოს ბაროს დადგმის წინაშე აღტაცება ვერ დაუმაღლავს. რეჟისორმა პერსონაჟების მარტორქებად გარდაქმნის პროცესი სცენოგრაფიული აქსესუარებით გადმოსცა, რამაც პიესას კომიკური ელფერი შესძინა. სხვა ქვეყნის რეჟისორებმა, მაგ.: ამერიკაში, შვეიცარიაში, რუმინეთში, აღნიშნული მეტამორფოზა შინაგანი ტრანსფორმაციის გზით გამოხატეს, რითაც სპექტაკლი, იონესკოს აზრით, დროში გაწელილ ერთ გაუსაძლის სანახაობად აქციეს.

მარტორქაზე შეჩერებული სიმბოლური არჩევანის თაობაზე იონესკო არაერთგზის საუბრობს. პიესაში იონესკო დაწვრილებით აღწერს ფაშიზმის უღელქვეშ მყოფ რუმინეთში განცდილ შემზარავ რეალობას: «შემზარავი გადასახლება, მარტო, სრულიად მარტო ვიმყოფები ისეთი უცნაური ადამიანების გარემოცვაში, რომლებიც კლდესავით შეუვალნი არიან, გველებივით საშიშნი და ვეფხვებივით დაუნდობელნი. როგორ შეიძლება იურთიერთო ვეფხვთან, კობრასთან? როგორ უნდა გააგებინო მგელს ან მარტორქას, რომ დაგზოგონ, შეგიბრალონ, რა ენაზე უნდა ელაპარაკო? როგორ გავუზიარო ჩემი ღირებულებები, სამყარო, რომელსაც ჩემში დავატარებ? საშინელებათა კუნძულზე აღმოჩენილი უკანასკნელი ადამიანის მსგავსად მე აღარაფერს წარმოვადგენ. მათ თვალში პათოლოგიური არსება, მონსტრი ვარ. დიას, ჩემს თვალში ისინი მართლაც მარტორქებს ჰგვანან». (110, 169)

ეს არის თვითმყოფადობას მოკლებული, ადამიანური სახის დამკარგავი არსების ცხოველური ასპექტი. „მარტორქაში“ იონესკო იდეოლოგიით შეპყრობილ ადამიანებზე საგნებით მოგვითხრობს. საინტერესო სცენოგრაფია ცხოველ-ადამიანების მეტამორფოზას ასახავს. იონესკოს თავისუფლად შეეძლო სხვა მხედის შერჩევაც, მით უმეტეს, რომ მარტორქა განცალკევებული ცხოვრების წესს ეწევა.

«შემზარავ ცხოველს ვეძებდი. ლარუსის ლექსიკონის თვალთვლებისას შემთხვევით წავაწყდი მარტორქის გამოსახულებას. ეს სიტყვა უეცრად გამახსენდა, რადგან მანამდეც რუმინეთში ყოფნისას პირად დღიურებში მას ხშირად ვიყენებდი. მას მერე ოცდაათი წელი იყო გასული და სრულიად დამვიწყებოდა. სათქმელს მივაგენი». (91, 110)

საოცარი დამთხვევაა, რომ მარტოობის იდეით შეპყრობილმა იონესკომ ჯოგური ინსტინქტის, კოლექტიური ისტერიის გამოსახატავად მისდაუნებურად მარტორქა შეარჩია. როგორც თვითონ ხსნის ცხოველის გამოსახულებას ლარუსის ლექსიკონში შემთხვევით წაწყდა და სრულიად შესაფერისად მიიჩნია. მეორე მხრივ, დრამატურგი არჩევანს „ეჟენი გრანდეს“ ფურცლებზე ამოკითხულ ნაწყვეტს უკავშირებს, სადაც შარლი „მარტორქას“ სულელის, უვიცის დატვირთვით იყენებს.

«პარიზში ადამიანში ადამიანურის მოკვლის შესანიშნავი საშუალება არსებობს: ეუბნებიან, რომ მას კეთილი გული აქვს. ეს ფრაზა კი რეალურად აღნიშნავს, რომ ის მარტორქასავით ბრიყვი და სულელია“.

ამრიგად, აქაც მარტორქა უვიცობის იდეას უკავშირდება და უარყოფითი უღერადობისაა.

ტანსაცმლის მოშორებით გამოხატულ ტრანსფორმაციას იონესკოს შემოქმედებაში ხშირად პიროვნულობის დაკარგვის მოვლენა ახლავს. ეს უკანასკნელი რეგისტრის ცვლილებით, ადამიანური სამყაროდან არაადამიანურ სამყაროში – საგნებისა და ცხოველების სამყაროში, პერსონაჟების გადასვლით გამოიხატება. აღნიშნული ასპექტის გარდა, ეს ტრანსფორმაცია გადატანით ჭრილში, შესაძლოა, ფსიქოზით აიხსნას: გარეგნული ტრანსფორმაცია, რომელიც ვიზუალურად სხეულს ეხება, შიზოფრენიით შეპყრობილი ადამიანის მიერ მის წარმოსახვაში არსებული სხეულის დაკარგვით გამოწვეულ ტკივილს ასახავს. თვალახვეული არსება რეალურ სხეულს ვერ ცნობს, წარმოსახვითი სხეულის შეცნობა კი მხოლოდ ცხოველის ან ძეგლად ქცეული მკვდარი სხეულის ფორმით შეუძლია. გაგიჟებული პერსონაჟი უცხო სხეულში გრძნობს თავს და ამ უცნაური ფუტლიარისაგან გათავისუფლებას ცდილობს.



## *როლების რევერსიულობა და ხმის როლი*

აბსურდის თეატრში პერსონაჟის როლის შესახებ წარმოდგენამ ფროიდის ფსიქოანალიზის გაგვლენა განიცადა და, ტრადიციულ თეატრთან შედარებით, მნიშვნელოვანწილად შეიცვალა. პერსონაჟთა გაორება სცენაზე როლის გაორებით გამოიხატა. როლი აბსურდის თეატრში ყალბი ადამიანური ბუნების მამხილებელი საკომუნიკაციო ელემენტების წყებაში ჩაეწერა.

იონესკოს პიესებში ორი სახის როლი არსებობს: სოციალური და მოჩვენებითი. ამ უკანასკნელს პერსონაჟი თვითონ ან იგონებს ან გარემოცვა ანიჭებს. ეს წარმოსახვითი როლი საკმაოდ ბუნდოვანი და გაუგებარია. „ჩემოდნებიანი მამაკაცი“ გმირს წარსულზე ფიქრისას დედისა და დის სახე ერთმანეთისგან ვერ გაურჩევია და ერთმანეთში ერევა. ეს უცნაური პროცესი ბადებს კითხვას: მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები რეალურად არსებული პიროვნებები არიან, თუ პროტაგონისტის წარმოსახვის ნაყოფს წარმოადგენენ. სწორედ ესაა როლების რაგვარობასთან დაკავშირებული მთელი სირთულე.

იონესკოს თეატრში ხშირად ვხვდებით ორმაგი სოციალური როლის მქონე პერსონაჟებსაც. პიესაში „მკვლელი ჯილდოს გარეშე“ არქიტექტორი ამავე დროს მკვლელის საქმის გამოძიებით დაკავებული პოლიციელია. ბერანჟე, რომელიც მას არქიტექტორად იცნობს, ამ ვითარებას მოგვიანებით ამჩნევს, როცა არქიტექტორად პოლიციელისთვის დამახასიათებელ უნარ-ჩვევებს გამოავლენს. ამ ორფუნქციური ასპექტის აღმოჩენის შემდეგ ბერანჟე მას ბატონ კომისრად მოიხსენიებს და მის «ორმაგ პროფესიაზე» საუბრობს. III აქტის ბოლოს სრულიად სხვა პოლიციელის გამოჩენა ბერანჟეს აბნევს. იგი გულუბრყვილო გაცდებით კითხულობს კვლავაც ხომ არა აქვს საქმე არქიტექტორ-კომისართან.

«წყურვილსა და შიმშილში» ბერები ერთდროულად ფსიქოლოგებიც არიან და ჯალათებიც. ჟანს უჭირს ამ უცნაური პიროვნებების საქციელის ახსნა, რომლებიც სამაგალითო სტუმართმოყვარეობით ხვდებიან, მერე კი აწამებენ, ცდებს უტარებენ და „სტუმარს“ აპატიმრებენ.

ამ ორმაგი, ერთმანეთში არეული როლების მეშვეობით ავტორი საზოგადოებაში სოციალური როლების აღრევის ფენომენზე გვესაუბრება. აქამდე პიროვნებებისაგან დაცლილ ერთფეროვან, ერთსახოვან საზოგადოებაში ადამიანთა შეცნობა მხოლოდ ფუნქციური ნიშნით შეიძლებოდა. იონესკომ ეს შესაძლებლობაც გამორიცხა და ხაზი გაუსვა პიროვნული საიდენტიფიკაციო ნიშნების სიყალბეს. ამ სამყაროში ყველაფერი ყალბი და მოჩვენებითია. როცა

გგონია, პატიოსან ადამიანთან გაქვს საქმე, სინამდვილეში სულ სხვა, ფლიდი და გაუტანელი ვინმე შეიძლება შეგჩრქეს.

იონესკოს პერსონაჟები ხშირად არიან ამ სოციალური ფარისევლობის მსხვერპლნი. ორმაგი როლი, ამ მხრივ, ფარისევლობისაგან თავის დაღწევის, მასზე ამაღლების საშუალებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

როლების რევერსიულობით სათქმელის გადმოცემას იონესკო შემდგომშიც განაგრძობს. ხშირია შემთხვევა როცა მისი პერსონაჟი მოულოდნელად ამბობს უარს სოციალურ როლზე – წარმოსახვითი როლის სასარგებლოდ.

„მოვალეობის მსხვერპლში“ პოლიციელი, რომელიც შუბერს მისი წარსულის გახსენებას აიძულებს, უეცრად ივიწყებს პოლიციელის მოვალეობას და გადაიქცევა ერთგვარ კარიკატურულ ფსიქონალიტიკოსად, რომელიც ცდილობს, გმირს წარსულზე რამე დააცდენინოს. ერთ-ერთი გარდასახვის დროს პოლიციელი შუბერის მამის როლში გვევლინება, მერე უეცრად კვლავ პოლიციელად გადაიქცევა და უცნაურ როლს თამაშობს. შუბერი მას საკუთარ მამად მიიჩნევს, გულს გადაუშლის და ინტიმურ გრძნობებზე ელაპარაკება. აქამდე აქტიურობით გამორჩეული პოლიციელი ადგილიდან არ იძვრის, თითქოს არც კი უსმენს მას. თუმცა, პარალელურად კულისებიდან გაჟღერებული პოლიციელის ხმა შუბერს მამობრივი სიყვარულით მიმართავს. მის წინაშე მყოფი პერსონაჟის ინდიფერენტულობით შეძრული შუბერი პოლიციელის სივრცეში ჩაკარგულ სიტყვებს ვერც კი არჩევს. პიესაში უცნაურ ფენომენს ვადევნებთ თვალს – პოლიციელის ორ ავტონომიურ ელემენტად გაყოფას. მისი სხეული პოლიციელის როლს ასრულებს, შუბერისთვის კი ის საკუთარი მამაა. მისი ხმაც ორმაგი ფუნქციით გამოირჩევა: სინამდვილეში ეს ხმა მისია, თუმცა რეალურ ვითარებაში მას მაინც არ ეკუთვნის, რადგან მისი პირიდან კი არ ჟღერს, არამედ ჩანაწერის სახით სადღაც კულისებში არსებობს და მისი სიტყვების ნაცვლად შუბერის მამის სიტყვებს წარმოთქვამს. პერსონაჟის ხმისა და სხეულის გაყრა იაპონური თოჯინების თეატრისთვის დამახასიათებელი წარმოდგენის ტექნიკას მოგვაგონებს, სადაც მეტყველება სხეულისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ხმა სცენაზე მყოფ მთხრობელს ეკუთვნის, სხეულს კი, ასევე სცენაზე მდგარი, მარიონეტების უტყვი მანიპულატორები განასახიერებენ. იაპონურ თეატრში ერთი მსახიობის ხმისა და სხეულს ორი სხვადასხვა პიროვნება წარმოდგენს.

პერსონაჟის ხმა ოცნებასა და რეალობას შორის მყოფი არსების მატერიალიზაციის საშუალებას იძლევა. ორიგინალური ხერხებით მის ოცნებაში

მოზინადრე არსებები სცენაზე ინაცვლებენ. პიესის რეალურ პერსონაჟსა და სცენაზე განსახიერებულ ოცნებისა თუ ჰალუცინაციის ნაყოფად არსებულ პერსონაჟს შორის ზღვარის გაღება პრაქტიკულად შეუძლებელია.

ანალოგიურ ტრანსფორმაციას მადლენის შემთხვევაშიც ვაღივებთ თვალს. ერთ ეპიზოდში მადლენი რვა წლის ასაკში მყოფი შუბერის დედის როლში წარმოჩინდება. ცოტა ხნის შემდეგ პატარაობაში დაბრუნებული შუბერი დედას იგონებს. სიტყვის ძალა იმდენად დიდია, რომ დედა მართლაც ჩნდება სცენაზე. იგი მადლენს მიაგავს და წარმოდგენის ნაყოფად ქცეული კომპოზიტიური სახის მქონეა. შუბერი მას ვერ ხედავს, თუმცა წარმოიდგენს, რომ ესმის მისი ხმა მაშინ, როცა სინამდვილეში თავად ახმოვანებს დედის წარმოსახვით პარსონაჟს. შემდეგ მის სიტყვებს მადლენი იმეორებს. მაშასადამე, შუბერის ხმამ გააცოცხლა მის წარმოსახვაში არსებული და სცენაზე მადლენის სახით მატერიალიზირებული დედის სურათი. შინაგანმა ფანტასმაგორიამ გარეთ გადმოინაცვლა და გონებაში არსებულმა პიროვნებამ უეცრად ხორცი შეისხა. ის ჰალუცინაციური არსების ნაცვლად დამოუკიდებელ არსებად იქცა. შუბერი ყოველთვის საკუთარ ხმას უსმენს, მადლენს კი ცდილობს თავი აარიდოს, რათა დაივიწყოს ამ ორი პიროვნების სხვადასხვაობა. ეს დრამატურგიული პროცესი მეტონიმიას ან ალეგორიას მიაგავს, როცა შინაგანი ხატება პერსონაჟად გადაიქცევა.

როგორც ვიხილეთ, სოციალური როლი და წარმოსახვითი როლი იონესკოსთან ერთი პერსონაჟის შემადგენელი ორი სხვადასხვა ასპექტია. ტრადიციული როლის ცნების მსხვერვეთ იონესკო იმ ასპექტების ავტონომიურობისაკენ ისწრაფვის, რომლებიც გმირის შინაგან განცდებსა და წარსულის მოგონებებთან ერთად მასში არსებული სახეების მატერიალიზაციას შესაძლებელს ხდიან.

ამრიგად, სხვა პერსონაჟის სცენაზე მატერიალიზაციისთვის იონესკოს სასცენო ატრიბუტებიც კი აღარ სჭირდება. იგი არსებული პერსონაჟიდან, მისივე ხმის მეშვეობით, მეორე პერსონაჟს წარმოადგენს. ეს პროცესი შესაძლოა, აბსურდის თეატრის ნოვატორული ტენდენციების ფონზეც კი უპრეცედენტო მოვლენად აღვიქვათ.

## სიზმარი – ადეკვატური საკომუნიკაციო სტრუქტურა

იონესკომ საკომუნიკაციო ფუნქცია იმხანად საკმაოდ მოდურ ფენომენს – სიზმარს – მიანიჭა. მან რეალურ მოქმედებად აქცია აბსურდის თეატრისთვის სტრუქტურულად შესაფერისი სიზმარი, რომელიც შეუნიღბავად გადმოსცემდა გმირის ოცნებებს. სიზმრისეული სტრუქტურა რეალური სამყაროს ადეკვატურია. მისი ქაოტურობა ყოფიერების ქაოტურობას გამოხატავს, თანაც პერსონაჟების საუბრისა თუ მოქმედების ბოღვით სტილსაც ამართლებს. სიზმარი მაყურებელთან ურთიერთობისას მისი დაბნევის საუკეთესო საშუალებაა, რომელიც ავტორის სურვილისამებრ მასთან კომუნიკაციის პროცესს ართულებს. სიზმარი თავისთავად აბსურდული და სრულიად ნამდვილი წარმოდგენაა და არც გამოგონება სჭირდება. ეს სპექტაკლია, რომელსაც ადამიანი ყოველ დამე დგამს. დრამატურგი თეატრში სიზმრის მნიშვნელობის შესახებ საუბრობს: «თეატრალური ხელოვნებით დაკავებულმა ზოგიერთმა ხელოვანმა სიზმარი ერთ-ერთ უმთავრეს დრამატულ მოვლენად შეიძლება მიიჩნიოს. სიზმარი თავად დრამაა. სიზმარში მუდამ სიტუაციაში იმყოფები. ჩემი აზრით, სიზმარი ცხადზე გაცილებით უფრო გასაგებია. ეს არის სურათებით აზროვნება, რაც თავისთავად სპექტაკლს წარმოადგენს». (96, 12)

თეატრისთვის ადაპტირებული ნოველები – „მოვალეობის მსხვერპლი“, „Oriflammes“ – სიზმრების შესახებ მონათხრობია. იონესკო ზოგ პიესაში უშუალოდ გმირების სიზმრის სცენებს ჩაურთავს, რომელთა გამორჩევა რეალური დრამატული მოქმედებიდან პრაქტიკულად შეუძლებელია. აბსურდულ სამყაროში, სადაც ოცნებასა და რეალობას შორის ზღვარი არ არსებობს, სიზმარი ისევე რეალურად მოჩანს, როგორც პერსონაჟთა დიალოგი ან მოქმედება. „Piéton de l'air“-ში ჟოზეფინა სამგლოვიარო ტანსაცმელში გამოწყობილ ბიძია-დოქტორს ხვდება, რომელსაც დამკრძალავი ბიუროს მოხელე უმშვენებს გვერდს. კაცი აუწყებს, რომ ომში მოკლული ჟოზეფინას მამა ცოცხალია. წინა სცენიდან ჩაბნელების ეფექტითა და ხმაურით გამოყოფილ სცენაში ბიძია-დოქტორიცა და მოხელეც ქრებიან. მაყურებელი მხოლოდ მაშინ ხვდება, რომ სიზმარს ადევნებდა თვალს. თუ დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ სიზმრის ხაზგასასმელად ავტორი საინტერესო საკომუნიკაციო ელემენტებს იყენებს და სხვა განზომილებაში გადასვლაზე კვლავაც აქსესუარებით მიაწინებს: სიზმრის ეპიზოდში ჟოზეფინას ყოველდღიური სამოსის ნაცლად ვარსკვლავებით დაფენილი ცისფერი პენუარი აცვია. ტანსაცმლის, როგორც

კონკრეტული სიმბოლოს მიერ მოწოდებულ გზავნილს მაყურებელი რეტროსპექციულად აქცევს ყურადღებას, როცა უკვე მიხვდება, რომ საქმე დეტალთან აქვს. ამ სცენაში ჟოზეფინას როლიც არამატერიალური, წარმოსახვითია. იგი ერთგვარი სიზმრების ფერიას განასახიერებს.

იონესკოსთან post factum შემჩნეული სიზმარი, საკომუნიკაციო კუთხით, სხვა სცენებზე არანაკლები რეალისტურობით გამოირჩევა. ის არა მხოლოდ ასახავს პერსონაჟის შინაგან განცდებს, არამედ მაყურებელს მისი ოცნებების რეალურ თანამონაწილედ ხდის. მანამდე არსებულ თეატრში დრამატულ მოქმედებაში სიზმრის ჩართვა მნიშვნელოვანი ელემენტების ცვლილებით აღინიშნებოდა, რაც სიზმრის რეალობისგან გარჩევის შესაძლებლობას იძლეოდა. სტრინდბერგის „ზმანებაში“ სიზმრისეული სცენების შემოჭრა სასცენო დეკორაციის რადიკალური შეცვლით აისახება. სცენაზე არსებული ელემენტები უეცრად სხვა ფუნქციას იძენენ: ხე საკიდად გადაიქცევა, გახჭურა - სადეზინფექციო ქურად, ორღანი ბაზალტის გამოქვაბულად. იონესკო სიზმრის რეალობისგან გამოყოფაზე უარს ამბობს. მისივე თქმით, ამ პრინციპს ფსიქოლოგიური ჭეშმარიტების სახელით იცავს, რადგან «სიზმრის მხილველმა ადამიანმა სინამდვილეში არ იცის, რომ სიზმარს ხედავს» ამრიგად, იონესკოს სიზმრის ხილვისა და გამორკვევის რეალური განცდა სცენაზე გადმოაქვს. მაყურებლის მიერ აბსურდის თეატრის მოქმედებაში ჩართული სიზმრის რეტროსპექციული ჭვრეტა სიზმრიდან გამორკვევის ანალოგიურია. იონესკომ უარი თქვა დეკორაციული ელემენტების საშუალებით ერთიანი მოქმედებიდან სიზმრის გამოყოფაზე და რეალური მოვლენის ანალოგიური პროცესი უტყუარი სახით პირდაპირ სცენაზე გადაიტანა. «ჩემოდნებიანი კაცის» გმირი სცენაზე საკუთარ სიზმარს ადევნებს თვალს: «ეს პიესა ერთმანეთში ჩასმული სიზმრების წყებას წარმოადგენს, რომელთა ერთიანობას თავად პერსონაჟი უზრუნველყოფს. პერსონაჟი სცენაზე მუდმივად იმყოფება. ის ერთდროულად შემსრულებელია და მოწმე იმისა თუ რა ხდება და იმისაც, რაზეც ოცნებობს». (102, 171)

სცენაზე, სადაც ცხადის სიზმრისაგან გარჩევა პრაქტიკულად შეუძლებელია, ადამიანის ოცნებები ცოცხლდება. პერსონაჟის განცდების მატერიალიზაციით, სიზმარი მასში მიმდინარე ყველაზე ინტიმური პროცესების თანამონაწილედ გვაქცევს, რომლის შესახებ ზოგჯერ თვითონაც არ იცის.

საკომუნიკაციო ელემენტების წრე თანდათანობით ვიწროვდება და აბსურდის თეატრში აბსურდულ განზომილებებს აღწევს. იონესკო

მაყურებელთან სასაუბროდ ჰალუცინაციის ენას იყენებს. საკომუნიკაციო ელემენტად კი სიცარიელეს ირჩევს.

«სკამების» პერსონაჟები იმდენად არარეალურები არიან, რომ მატერიალური სახეც კი არ გააჩნიათ. იონესკო მათ წარმოიჩინას საჭიროდაც კი არ თვლის, თუმცა მათ რეალობაში ეჭვი არავის ეპარება. ავტორის თქმით „ყველაზე დიდი ოსტატობა არარსებულის უდიდესი რეალობით წარმოიჩინაში“ მდგომარეობს. დრამატურგი პერსონაჟებს რეალური არსებებივით ექცევა. „შენიშვნებსა და კონტრ-შენიშვნებში“ რეჟისორებს მოსალოდნელი შეცდომის თავიდან ასაცილებლად აფრთხილებს, მოერიდონ უსხეულო პერსონაჟების ჰალუცინაციური ხედვის ნაყოფად წარმოიჩინას.

იგი მსგავსი რეალისტურობით პიესაში უხილავი ბრბოს არსებობას გვაგრძნობინებს. მას სინამდვილეში შეეძლო ერთი-ორი პერსონაჟის შემოყვანა, თუმცა ეს აზრს მოკლებულად ჩათვალიდა.

ამრიგად, იონესკომ კომუნიკაცია ჰალუცინაციურ ჭრილში გადაიყვანა. თვით სიცარიელეშიც კი უდიდესი ოსტატობით დრამატურგმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი ვერბალური ურთიერთობების სიმწირეს და მათი ყოვლისშემძლეობა გამოიჩინა. მან ჰალუცინაციით, სიზმრით, სიცარიელით ვერბალურ დიალოგთან შედარებით ლაკონური და, რაც მთავარია, გაცილებით ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტი მოგვცა. იონესკო „არაფრით“ უმთავრესს – ქვეცნობიერს შეეხო და სცენაზე აბსურდულობის რეალისტური განცდა შექმნა. სიზმარმა ნოვატორულ დიალოგში საკუთარი სიტყვა თქვა.

დრამატურგმა ნოვატორული დიალოგი უამრავი ახალი ელემენტით აღჭურვა. მის დიალოგში სიტყვას საგანი, კონკრეტული ან აბსტრაქტული ცნება გაუტოლდა. მისი პერსონაჟების გაუსაძლისი ყოფის შესახებ ხან განათება საუბრობს, ხანაც კულისებს მიღმა გაუღერებელი ხმა კივილით გვაგრძნობინებს მათ დეგრადაციულ გარდასახვას. ამ სამყაროდან გაქცევის სურვილი ნებისმიერს ამოძრავებს. მექანიკური მოძრაობით „გაცვეთილი“ ადამიანები ინერციით მიუყვებიან აბსურდულ ყოფას. მონოტონურობის ციკლური ბრუნვა კი ამ ჯოჯოხეთის მარადიულობაზე მიუთითებს.

„მელოტი მომღერალი ქალის“ პრემიერაზე სიცილით გამსკლარი მაყურებელი რამდენიმე წლის თავზე იმავე სანახაობას სრული სერიოზულობით, მეტიც, ტრაგიზმით შეხვდა. იონესკომ მიზანი მიღწეულად ჩათვალიდა. ნოვატორული დიალოგის რეჟიმში სცენა და მაყურებელი ერთ ენაზე აღაპარაკდნენ.

იონესკოს მხრიდან ახალი საკომუნიკაციო ენის შექმნის მცდელობა კონკრეტული შედეგით დაგვირგვინდა. მაყურებლისთვის უამრავი და ზოგჯერ გაუგებარი სიახლის შეთავაზებით მან საკუთარი ენითვე შეძლო ამ სიახლეებისადმი მისი შეგუება. შედეგად, სცენასა და დარბაზს შორის ურთიერთობა გაცილებით საინტერესო გახდა.

დარბაზთან დიალოგში ჩართულმა დრამატურგმა საქონტაქტო მისია საკომუნიკაციო კოდებად ქცეულ ელემენტებს დააკისრა, რომლებიც მაყურებელს სპექტაკლის მსვლელობისას არ უნდა გამოპარვოდა. სათქმელი იონესკომ ტრადიციული დრამატურგიის მსგავსად რეპლიკურ დიალოგებსა და სასცენო მინიშნებებში არ განათავსა. მან საკომუნიკაციო კოდები მთელ სასცენო სივრცეში მიმოაბნია, სადაც პერსონაჟის გარეგნობა თუ ქცევა განათებას, უესტებს, ხმაურს და ნებისმიერ დეკორაციულ ატრიბუტიკას დაექვემდებარა. სცენაზე დეკორაციულ ელემენტად ქცეულმა პერსონაჟის მწირმა გარაგნობამ ნოვატორულ დიალოგში მთავარი სიტყვის როლი შეასრულა. უხეშად რომ შევადაროთ, სხეული ნოვატორული დიალოგის რეპლიკაში ქვემდებარის როლში აღმოჩნდა, რომელმაც ლოგიკურად შემასმენლის, პირდაპირი თუ ირიბი დამატების, განსაზღვრების, გარემოებისა და სხვა სინტაქსური ერთეულების არსებობის აუცილებლობა წარმოშვა. ეს იქცა ახალ, უცხო განზომილებაში გადატანილ კომუნიკაციად, რომელიც ავტორის ჩანაფიქრის გაშიფვრის პირველ საფეხურს წარმოადგენდა. ამიერიდან ინტელექტუალური მაყურებლის მიერ მათი თავმოყრა და საგულდაგულო ანალიზი თუ იძლეოდა გზავნილის ოპტიმალურად გაშიფვრის შესაძლებლობას.

ტრადიციულ თეატრში პერსონაჟი ერთ ფიზიკურ მთლიანობად აღიქმებოდა, რომელსაც ერთი კონკრეტული ადგილი ეკავა. აქაც პერსონაჟი ერთ მთლიანობას ასახავს, თუმცა ერთ ადგილას კონკრეტული არსებობით არ კმაყოფილდება. ის სცენაზე მეტყველების უნარის მქონე ერთი მსახიობით ვერ გამოიხატება. იონესკოს პერსონაჟი, რომელსაც რეალობაში ანალოგი არ მოეპოვება, სიურეალისტებისათვის საოცნებო ქმნილებაა. უცნაური ნიღბები, სასაცილო და ხშირად შეუსაბამო აქსესუარები მის არარეალურ ასპექტს უსვამს ხაზს. დასაწყისში თავად იონესკო უამრავ წინააღმდეგობას აწყდებოდა დამდგმელი რეჟისორების მხრიდან, რომლებიც უარს ამბობდნენ პერსონაჟთა ფანტასტიკური გარეგნობის ინსცენირებაზე. მართლაც, სწრაფმავალი სილუეტები, ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური არასრული პორტრეტები, უწარსულო პერსონაჟების აღქმას პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდის და მათ

არსებობას ფიქტიურად წარმოაჩენს. მათ შორის ვერბალური კომუნიკაცია პრაქტიკულად არ მყარდება, და თუ დიალოგი არსებობს, ის ავტორის ჩანაფიქრის შესახებ არაფერს გვეუბნება.

იონესკოს თეატრში დრამატული პერსონაჟი დანაწევრებული, ატომებად დაშლილი სახით არსებობს. ის ერთდროულად ყველგანაა და არსად. მას ერთი როლი და ერთი სახელი აღარ აქვს. პერსონაჟის სხეულს მსახიობი განასახიერებს, სული ნაწილობრივ საუბარში გამოიხატება, მის შევსებასა და გამოთლიანებას კი პარალელურ რეჟიმში სასცენო ელემენტები და მოძრაობები განაპირობებს. მისი ამოკითხვა ზოგჯერ ინტრიგის სტრუქტურაშიცაა შესაძლებელი. მისი ფიქრები, გრძნობები მეტონიმიური ღირებულების მქონე პერსონაჟებით გადმოიცემა. პერსონაჟი მაყურებლის წინაშე ერთბაშად კი არ გამოდის, არამედ პიესის მსვლელობისას სცენაზე მარცვალ-მარცვალ იკრიფება. ხშირად ამ მოზაიკურ პორტრეტს ერთი უჯრედი აკლია. აბსურდის თეატრის მაყურებლის ინდივიდუალიზმი სწორედ მის აღმოჩენაში მდგომარეობს.

ყალბ ენაზე აგებული ვერბალური კომუნიკაციის მისამართით გამოთქმული პროტესტის მატერიალიზაციის პროცესში იონესკომ აბსურდული სანახაობის უმცირესი ელემენტიც კი აამეტყველა. ამ სამყაროში მცხოვრები უსახელო პერსონაჟები თითქოს არც კი საჭიროებენ საკუთარ სახელს, რადგან სახელი ცარიელი სიტყვაა, რომლის უკან არანაირი პიროვნება არ დგას. რა საჭიროა სახელი, როცა გამოსახვატი არაფერია? რა საჭიროა სიტყვა, თუკი სათქმელს ვერ გამოხატავ, ვერ აგრძნობინებ? სიტყვები ისეთივე ცარიელია, როგორც პერსონაჟების სახელები ან მათ მიღმა მდგარი კარიკატურული სილუეტები.

იონესკო სათქმელის გამოხატვას აძლიერებს. თეატრში ერთი სიტყვით ცნების გამოხატვის შეუძლებლობას იგი ახალი გზების ძიებისაკენ მიჰყავს. მისი აზრით, ყოვლისმომცველი, აღსაქმელად რთული, თუმცა ნაღდი სიტუაციის, მით უფრო მოქმედების გადმოცემას სხვა საშუალებები სჭირდება. პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გადმოცემა, მით უმეტეს სიტყვით, შეუძლებელია. მისი განცდა, მისი გათავისებაა საჭირო. მაყურებლისთვის სათქმელის გადასაცემად პერსონაჟის სახის გახსნას იონესკო სხვადასხვა ფიზიკური, ვიზუალური თუ ხმოვანი ხერხებით ასერხებს. არტოს მსგავსად იონესკო არაერთგზის გმობს მოდიდან გამოსულ ლიტერატურულ თეატრს. ადამიანის ფსიქიკის გამოსახატავად თეატრმა ტირადის ნაცვლად სხვა საშუალებებს უნდა მიმართოს, რადგან ის ისეთივე გაცვეთილია, როგორც მაგ., ალექსანდრული



ტაეპი სტენდალისათვის. მაშასადამე, ავტორს ნოვატორული რეპლიკის ქვემდებარეზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი ერთეულების როლში დამოუკიდებელი სასცენო ატრიბუტიკა შემოაქვს.

იონესკო სასცენო საკომუნიკაციო ელემენტების რიცხვს დიალოგის შეზღუდვის ხარჯზე მაქსიმალურად ზრდის. ამის მიზანი ენით გამოუთქმელის ვიზუალიზაციაა. იონესკოს პიესების მუდამ არარეალური სივრცე – სცენა პერსონაჟის სხეულის გაგრძელებაა, რომელიც მის ოცნებებს, შიშსა თუ იმედს განასახიერებს. სცენა გმირის შინაგანი სივრცითი ხედვაა, და არა მისთვის უცხო, გარე რეალობის ნაწილი. ფიზიკური ადგილი – სცენა, პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას ასახავს, რაც ტრადიციულად თეატრში დიალოგით გადმოიცემოდა. პერსონაჟების მოძრაობები, ბალეტის მსგავსგავსად, მათ შორის არსებული ურთიერთობების შესახებ მოგვითხრობენ. სცენა თავად მონაწილეობს დიალოგის მიერ დაუსრულებელი პორტრეტის შექმნაში, წვდება პიროვნების ფარულ სიდრემებს და დაუნდობლად ამხელს „უმწიკვლო“ პერსონაჟის ცვალებად ბუნებას. ფსიქიკის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი დეტალის გადმოცემა როლების რევერსიულობითა თუ მეტონიმიური პროცესების წარმოჩენის გზით ხდება შესაძლებელი. იონესკო პერსონაჟის სოციალური როლიდან წარმოსახვითზე უცებ გადართვით თუ სცენოგრაფიული ხერხებით გადმოგვცემს პიროვნების გაორებას. მისი გმირი ელვის სისწრაფით იცვლის როლებს: ერთ სოციალურ როლზე უარის თქმით სულ სხვა არსებად გადაიქცევა. მეტონიმიას, როგორც პერსონაჟის გრძნობათა გადმოცემის ხელოვნებას, რომელიც ტრადიციულ თეატრში პერსონაჟის პრეროგატივას წარმოადგენდა, იონესკო ნოვატორულ დრამატურგიულ ხერხად აქცევს და თეატრისთვის მანადე უცნობი – ახალი სასცენო ენა ქმნის.

საკმარისია ასე თუ ისე ჩაწვდეს სათქმელის გადმოცემის ავტორისეულ სტილს, რომ უმაღლესე ჩნდება კითხვა: რას მოუთხრობს იონესკო მასთან ურთიერთობაზე წამოსულ მაყურებელს? რა იკითხება ამ საგულდაგულოდ კოდირებული ნოვატორული რეპლიკური სტრუქტურის მიღმა? იონესკოს მიერ გამოყენებული ყველა დრამატული ხერხი, იქნება ეს ციკლური თუ განმეორებადი სტრუქტურა, მეტამორფოზები და რევერსიული როლები, სტრატეგიული ნიშნით სასცენო სივრცის ორგანიზება, სასცენო მოძრაობები თუ როლების ცვალებადობა, ერთმანეთს ენაცვლება და დაცარიელებულ სამყაროში ყოველმხრივ შევიწროებული, სიკვდილის მიერ დევნილი ადამიანის მდგომარეობის გადმოსაცემად გამოიყენება. მიზანიც ალბათ ერთია: ენის

ტყვეობაში მყოფი საზოგადოების დაჩლუნგებული, ხავსმოკიდებული გონების ამოქმედება. მხოლოდ ინდივიდუალური აზროვნების, ანლიტიკური უნარის ამოქმედებით თუ შეძლებს XX საუკუნის შუა ხანამდე ინერციით მოსული ადამიანი ყალბი კომუნიკაციის ტყვეობიდან თავის დაღწევას. აბსურდის დრამატურგიისთვის ესოდენ დამახასიათებელი „შოკური თერაპია“ სასურველი თვითგამორკვევის ხერხად უნდა მივიჩნიოთ.

იონესკოს პერსონაჟის გაუთავებელი დევნა ყველა დონეზე ხორციელდება. გმირს საშინელ გარემოში უხდება არსებობა. შხამიანი სოკოებით, გვამებითა და ჭურვებით მოფენილი გარემო მას არსებობის საშუალებას პრაქტიკულად არ უტოვებს. ამას პერსონაჟების მხრიდან შევიწროვებაც ემატება: ოჯახური წრე, მკვლელი, პროფესორი. ყველაზე მნიშვნელოვანი დევნა კი პერსონაჟის შიგნით, მისი მტკივნეული ჰალუცინაციების წიაღში, მეტონიმიურ დაპირისპირებაში მიმდინარეობს. დევნისგან თავის დაღწევის ნებისმიერი მცდელობა ამოა და პერსონაჟის სიკვდილითა თუ დესტრუქციით სრულდება. იონესკოს პიესების ლაიტმოტივად ქცეული ნგრევა და დევნა მის ადრეულ ქმნილებებშივე შეინიშნება. თერთმეტი-თორმეტი წლის ასაკში დაწერილ სცენარში ბავშვები ყველაფერს ამტვრევენ და მშობლებსაც ფანჯრიდან მოისვრიან. ნგრევისა და რღვევის ტენდენციების განსახორციელებლად თვით პერსონაჟიც გამოიყენება. გასიებული გვამი ცოლ-ქმარს საკუთარ ბინაში საცხოვრებელ ადგილსაც კი არ უტოვებს. ფანჯრიდან გადავარდნილი გვამი კი სახლსაც თან იყოლებს.

პერსონაჟის ამგვარი დაშლა-დაქუცმაცება იონესკოსთან როგორც თემატურ, ასევე გამომსახველობითი საშუალებების სტრუქტურულ ჭრილში უნდა განვიხილოთ. ყოველმხრივ დევნილი პერსონაჟის დასახასიათებლად უცვლელი ტრადიციული პარამეტრები – სახელი, პორტრეტი, როლი – არ კმარა. პერსონაჟი ყველგან არის „მიმოფანტული“. მაყურებელი, რომელიც ვერ ახერხებს გახლეჩილი პერსონაჟების „აწყობას“, ხშირად უარს ამბობს ამგვარ სანახაობაზე. ვერც ერთ მათგანში საკუთარ თავს ან ახლობელს რომ ვერ ამოიცნობს, სიამოვნებას ვერ ღებულობს. მაშ რამდენად „მომგებიანია“ ზოგადად თეატრისათვის აბსურდის ნოვატორული დიალოგი? იონესკოს ეს ნაკლებად ადარდება. ამბობს, რომ ეს მაყურებლის საქმეა. ტრადიციული დრამატურგიის უარყოფელი იონესკო ჯიუტად მიუყვება სიახლეთა ძიების გზას და უფრო ინტელექტუალური მაყურებლის მოლოდინში უნიკალური პიესების შექმნას განაგრძობს. ასეთ მაყურებელს ის სიცოცხლეშივე მოესწრება: მაყურებელს,

რომლისათვისაც მისი თეატრი სიამოვნების წყაროსთან ერთად ერთ დიდ ფილოსოფიურ არაკად გადაიქცევა.

კომუნიკაციის უპრეცედენტო საშუალებებით იონესკომ მაყურებელი ახალ ენას შეაჩვია და ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ ელაპარაკა. აბსურდულ სამყაროში გამოუვალი ადამიანური მდგომარეობა საკუთარი ნოვატორული დიალოგის თემად სამუელ ბეკეტმა აქცია. დრამატურგმა, რომელიც აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელ ყველა ზემოაღნიშნულ ტენდენციას იზიარებს, ავბედითი ყოფიერების შესახებ გაცილებით მეტი ტრაგიზმით მოგვითხრო. ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგზე საუბრისას, მის საკომუნიკაციო სტრუქტურას შევსებით და შეძლებისდაგვარად მისეული საკომუნიკაციო კოდების აღმოჩენასა და დანიშნულების დადგენაში დაგეხმარებით. მაშასადამე, როგორია ზემოთ აღნიშნული მარშრუტის გავლის ბეკეტისეული „რეცეპტი“?

#### IV. ადამიანური მდგომარეობა – ბეკეტის ნოვატორული დიალოგის თემა

გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ იონესკოს მსგავსად ბეკეტმა მთელი ძალისხმევა უძღვნა დიალოგის გარდაქმნას. ბეკეტთან ვერბალური დიალოგი საკმაოდ გაშიშვლებულადაა წარმოდგენილი და, რეპლიკური სტრუქტურის მიუხედავად, ფუნქციურად მონოლოგს უახლოვდება. დაბალი რიტმით გამორჩეული ისედაც მწირი დიალოგი მის შემოქმედებაში სრულ მდუმარებამდე მიდის. იონესკოსგან განსხვავებით ტრანსფორმირებული დიალოგი ბეკეტის პიესაში ზოგჯერ ჩარჩოს ფუნქციასაც კი ვერ ასრულებს. პაუზებითა და აბსოლუტური უმოქმედობით „დაფლეთილი“ რეპლიკური სტრუქტურა, ნოვატორული საკომუნიკაციო ელემენტებით შევსების გარდა, სათქმელის გადმოსაცემად აუცილებელ სხვა რესურსებსაც საჭიროებს. ამ ფენომენს ბეკეტმა განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო და უკიდურესად სრულყო ნოვატორული გამომსახველობითი საშუალებები. დრამატურგმა მთელი ძალისხმევა დიალოგის ე.წ. „გამოჯანსაღებას“ უძღვნა. ახალი „სიტყვებისა“ და სამოქმედო სტრატეგიის გამოგონებით ორიგინალური ნოვატორული დიალოგი შემოგვთავაზა.

„გოდოს მოლოდინის“ გადაკითხვისთანავე პარადოქსულ სიტუაციაში აღმოვჩნდებით. მართალია, ვიზუალურად თვალს ვადევნებთ დიალოგს, მაგრამ განა არის ეს დიალოგი? აქ არავითარი კომუნიკაცია არ მყარდება. ე.წ. დიალოგები ყველა თვისებას მოკლებულ ვრცელ და აბდაუბდა მონოლოგებს უფრო მიაგვავს. ფრაზათა უმრავლესობა უშინაარსო და გაუგებარია. პიესაში სიტყვა უძღურია, ლოგიკა დამანგრეველი, ურთიერთობა დამღუპველი. დიალოგის ეს ქაოტური და არაკომუნიკაბელური ხასიათი ასე აიხსნება: უწესრიგო და აბსურდული სამყაროს ურთიერთობათა გამოსახატავად ლოგიკური აზროვნება არ ივარგებს. მას არ შესწევს იმ ორომტრიალის გადმოცემის უნარი, რაც უღმერთოდ დარჩენილ სამყაროში ხდება: ადამიანებს ერთმანეთის აღარ ესმით, გარშემო შუღლი, მტრობა და შიშია გამეფებული. დიდი სურვილის მიუხედავადაც არავის ძალუძს ამ გაუგებრობის ჩარჩოთა გარღვევა, ავტორის აზრით, ამ ქაოტურ ყოფას ენა ზედმიწევნით უნდა შეესაბამებოდეს, რათა რეალობის ზუსტად ასახვა შეძლოს.

დიალოგების არაკომუნიკაბელური და ბოდვითი ხასიათი სწორედ ამ გარემოებით აიხსნება. პიესაში დიალოგის ფუნქცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და კომუნიკაცია სხვა სასცენო საშუალებებზეა გადახაზილი. რაც შეეხება

სიტყვას, ის აქ სრულად უარყოფილი როდია, პირიქით მას ახალი დატვირთვა ენიჭება. ორაზროვანი გამოთქმებით, სიტყვათა პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით მანიპულირების გზით ბეკეტი გაცილებით ბევრის თქმას ახერხებს.

წინამორბედთა მსგავსად ბეკეტმაც ენა არასრულყოფილ საშუალებად მიიჩნია. საკუთარი ბუნების შესაბამისად ის გადმოგვცემს ან ძალიან ბევრს, ანდა ძალიან მცირედს; მოძრავ მოვლენებს სტატიკურად წარმოჩენს, აყალბებს ბუნდოვან სიტუაციებს, ახდენს ნახევრად მოძრავის კრისტალიზაციას. ენის სიცხოველე, რომელიც სიამოვნებას ჰგვრიდა ფილოსოფოსებსა და სემანტიკოსებს, ბეკეტში სინანულს აღძრავს. სიტყვებს, მით უფრო აბსტრაქტულს, შეცდომაში შეყვავართ: მათი შინაარსი იცვლება კულტურის, სოციალურ-ისტორიული ვითარების მიხედვით. ცნებები ცვლება, იცვლება და იცვლება. ამ გარემოებას ერთვის მოლაპარაკის შეცდომები, რომელიც ხშირად აყალბებს მათ აზრს. შედეგად სიტყვას შეცდომაში შეყვავართ. ბანალურ დონეზე წარმოებული კომუნიკაცია ყოველგვარ ღირებულებას მოკლებულია. როცა თქმა და ფიქრი ერთია, ეს გონებრივ ჩამორჩენილობაზე მიუთითებს და თავისუფალ აზროვნებას ახშობს.

ამ თვისებათა საუკეთესოდ მცოდნე სამუელ ბეკეტმა უფრო მწვავედ გააკრიტიკა ენის ბუნება. სიტყვა მან საინტერესო, თუმცა არასაკმარის იარაღად მიიჩნია და სანაცვლოდ ჟესტები, სასცენო თამაშის ელემენტები და სემიოლოგიური სტრუქტურები გამოიყენა. ბეკეტი ყველაზე სახიფათო ელემენტებისგან შემდგარი ენობრივი მახიდან თავის დაღწევას შეეცადა. ესენია კლიშეები, რიტორიკა, აბსტრაქცია. მან ყურადღება გადაიტანა ეგრეთ წოდებულ სალაპარაკო დონეზე, რომელიც ენის ყველაზე ჯანსაღ გამოხატულებად მიიჩნია. გარდა ამისა, დიალოგებში არ უგულებელყო ისეთი ტრადიციული ხერხებიც, როგორცაა მაგ., სიტყვათა თამაში, ან ფილოსოფიურ გამონათქვამთა თავისებური ინტერპრეტაცია.

რაც შეეხება ენას, ბეკეტის დიალოგებში მას სრულიად განსხვავებული ფუნქცია ენიჭება. მაგალითად კვლავაც „გოდოს მოლოდინს“ მოვიყვანთ: პიესაში მეტყველებას რამდენიმე ფუნქცია ეკისრება. ერთ-ერთი მათგანი მაკომპენსირებელი ფუნქციაა, რაც არსებობის ვაკუუმის შევსებას გულისხმობს. არარაობად ქცეული „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟები აუცილებლად რაღაცით უნდა დაკავდნენ. აქედან გამომდინარე მეტყველების ეს ფუნქცია გასაგები ხდება: როცა გასაკეთებელი არაფერია, ლაპარაკი ერთადერთია რაც

პერსონაჟებს დარჩენიათ. ამიტომაც ვლადიმირსა და ესთრაგონს ლაპარაკი მისჯილი აქვთ: „სანამ ველოდებით, ვეცადოთ, ვილაპარაკოთ, რადგან გაჩუმება არ შეგვიძლია“ (24, 8). ამრიგად, თითოეული რეპლიკა გამთანგავ სიხუმრეზე გამარჯვების ნიშნად უნდა აღვიქვათ.

მეტყველების ფუნქციას ბეკეტთან არაა არც სიმართლის თქმა და არც რაიმე აზრის გადმოცემა. ის ელემენტარული კონტაქტის დასამყარებლად გამოიყენება. მნიშვნელობა არა აქვს, რას იტყვი. გაცილებით მნიშვნელოვანია ილაპარაკო, თუნდაც იყბედო. მთავარია, არ შეწყვიტო დიალოგი. პერსონაჟთა უმთავრეს საზრუნავსაც ლაპარაკის გაგრძელება, ე.წ. დიალოგისთვის თუნდაც უმნიშვნელო „სიტყვის“ შემატება წარმოადგენს. ასეთ „სიტყვებად“ ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში გვევლინება მატერიალიზირებული სიმბოლოები, სიზმრისეული ელემენტები, რომანისთვის დამახასიათებელი ტექნიკური საშუალებები, ციკლური სტრუქტურა თუ რიტმული კონსტრუქციები, სადაც უმთავრესი როლი კონტრაპუნქტს ენიჭება.

ბეკეტის პიესათა არქიტექტონიკაში ახალი სტრუქტურული ელემენტების წარმოჩენა გლობალურად ენისთვის განკუთვნილი ადგილის შემცირებასა და მის ჩანაცვლებას ისახავს მიზნად. დრამატურგს აღარ აკმაყოფილებს ძირითადად ენობრივ მონაცემებზე დამყარებული გამომსახველობითი საშუალებები; აღარც შუასაუკუნებრივი ვერბალური პათოსი ხიბლავს. მისი გადაწყვეტილება ახალი სტრუქტურული ელემენტების შემოდების თაობაზე საფუძვლად დაედო ენის, როგორც ერთადერთი გამომსახველობითი საშუალების, წინააღმდეგ აღმართულ მანიფესტს. მაშასადამე, დაიწყო ბრძოლა ენის მონოპოლიის აღმოსაფხვრელად.

სამუელ ბეკეტის ერთ-ერთი პირველი ესსე – «დანტე... ბრუნო... ვიკო... ჯოისი» – ენის წარმოშობის და მისი შესაძლებლობების შესახებ ფიქრს წარმოადგენს. «Watt»-იდან მოყოლებული ბეკეტი ენის საკომუნიკაციო ფუნქციას ერთმნიშვნელოვნად კითხვის ქვეშ აყენებს. საკუთარ სახელებზე აგებული კალამბურები, რომლებიც მის ადრეულ რომანებშივე იჩენენ თავს, ენის მიმართ დრამატურგის ორიგინალურ მიდგომას ააშკარავენ. ბეკეტისთვის სახელის ბუნდოვანება ენის ბუნდოვანების გამოხატვის საშუალებაა. სახელი მასთანაც ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი პირველი სიტყვაა. ბეკეტის პერსონაჟების ენასავით გაუგებარი, ყალბი სახელები ამ უკანასკნელის მიმართ პროტესტის გამოთქმის საშუალებაა. სიტყვასავით არაფრისმთქმელი სახელი ერთფეროვნებაში გათქვეფილი ადამიანის მონოტონური მასიდან გამორჩევის

საშუალებას აღარ წარმოადგენს. სახელში ჩადებული ირონია ენის დამანგრეველი ძალის მსხვერპლად ქცეული ადამიანების დატირებაა. სახელი მიუსაფარი ადამიანების მდგომარეობის მატერიალური გამოხატულებაა. მოკლედ, სახელი ნოვატორულ დიალოგში ადამიანური მდგომარეობის შესახებ ნათქვამი ტრაგიკული სიტყვაა.

### *სახელი ბეკეტის თეატრში*

ბეკეტთან, იონესკოს მსგავსად, სახელი არასოდეს წარმოადგენს პიროვნულობის გარანტს. დასტურად სიმონ ბენმუსას მიერ მოყოლილ ერთ საინტერესო ფაქტს მოვიყვანოთ: «ერთხელ მას ვიდაცასთან შეხვედრა ჰქონდა დანიშნული. შეხვედრაზე მოსული კაცი მისკენ გამოემართა და ხუმრობით შესძახა: «ო, ბატონი ბეკეტი აქ ბრძანდება?» უსიტყვოდ გაბრუნებულმა ბეკეტმა თავისთვის ჩაიბურტყუნა „არ ვიცი“». (13, 2)

ბეკეტის თეატრალურ შემოქმედებაში სახელის დარქმევის ტენდენცია ერთი შეხედვით კლასიკურ ელფერს ატარებს. პირველ პიესებში ავტორი პერსონაჟებს საკუთარი სახელებით მიმართავს. პიესაში «ყველა, ვინც ეცემა» ორივე გმირს სრული უფლება აქვს «ბატონად» და «ქალბატონად» იწოდებოდნენ. აღსანიშნავია, რომ ბ-ნი და ქ-ნი რონი, ნაწილობრივ რეალისტური ატრიბუტიკით შემკობილი ბეკეტის ერთადერთი პერსონაჟები არიან: მათ აქვთ სახლი, ფული, ბ-ნი რონი მუშაობს. თუნდაც ასეთი სიმწირით გამორჩეული მსგავსი სოციალური მახასიათებლები ბეკეტის კერას მოწყვეტილ სხვა უსახლკარო მაწანწალებს არ გააჩნიათ. ეს «კლასიკური პარადოქსი» მართლაც იარსებებდა, ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება რომ არა: პიესა რადიოფონულია და ამ ე.წ. რეალისტურ პერსონაჟებს, რომელთაც გარკვეული ქონება და რაც მთავარია სახელი აქვთ, ნაწარმოების ფორმის გამო სინამდვილეში არსებობაც კი არ უწერიათ. სცენაზე მათ არავინ განასახიერებს, მათ მინიმალურ არსებობას მხოლოდ ხმა უზრუნველყოფს. ტრადიციული სახელდების წინააღმდეგ ბეკეტის პროტესტის შესახებ პიესის ფორმა საუბრობს. რადიოფონული ფორმატი სიტყვაძვირი ბეკეტის ჩანაფიქრს ამხელს.

საკომუნიკაციო ელემენტად სახელის გადაქცევის მოსურნე დრამატურგი არჩევანს სპონტანურად არ აკეთებს. პერსონაჟისთვის ამა თუ იმ სახელის დარქმევას წინ ხანგრძლივი ყოყმანის პროცესი უძღვის. დიალოგში, სადაც

ადამიანის მდგომარეობის შესახებ არაფერია ნათქვამი, სახელმა რაც შეიძლება მეტი უნდა მოგვითხროს.

სცენისთვის განკუთვნილი «გოდოს მოლოდინისა» და «თამაშის დასასრულის» შექმნისას ბეკეტი ისე სერიოზულად უდგება სახელების შერჩევის საკითხს, რომ მხოლოდ ხელნაწერის უკანასკნელ ვერსიაში აკეთებს საბოლოო არჩევანს. იგი იმდენად სწრაფად ქმნის „გოდოს მოლოდინს“, რომ პერსონაჟების სახელებზე სერიოზულად ფიქრის დროც კი არ რჩება და მათ დროებითი მონახაზის ფორმით ჩატოვებს პიესაში. პიესის პირველ ვერსიაში ესთრაგონს „ლევი“ ჰქვია და ესთრაგონად მხოლოდ I აქტის დასასრულს მოიხსენიება. პოცო „დიდად“ იწოდება, ლაქი – „პატარად“, მანამ სანამ პოცო მაყურებელს თავად არ გაეცნობა. 1956 წელს დასრულებულ „თამაშის დასასრულის“ პირველ ვერსიაში ოთხივე პერსონაჟის დასახელებლად ბეკეტი ხან ასოებს, ხანაც სახელებს იყენებს. ზოგჯერ გიომად და ჯეიმსად წოდებული ვინმე ა და ბ საბოლოო ვერსიაში ჰქმად და ქლოვად გადაიქცევიან. ვოლტერად და პეპე – მემედ წოდებული კ და მ, ნეგად და ნილად გვევლინებიან.

პირველ ვერსიაში ბეკეტის მიერ პერსონაჟების ანბანის ასოებით აღნიშვნა ორიგინალურ ახსნას პოულობს. ავტორი ხაზს უსვამს უცნაურ „თამაშში“ ჭადრაკის დაფაზე პაიკის როლში მყოფი პერსონაჟების მდგომარეობას. ეს მართლაც ის პაიკები არიან, რომლებიც ჭადრაკის დაფაზე გადაადგილებისას წინასწარ გაწერილ და უზუსტეს თამაშის წესებს ემორჩილებიან. ამ თამაშში მათ პიროვნული სვლის უფლება არა აქვთ. დაფაზე ისინი მხოლოდ ადგილმდებარეობით განისაზღვრებიან. სხვაგვარად ა და ბ-ს ცნობა შეუძლებელია. ჭადრაკის თამაშში ფიგურალურად სასცენო თამაშს გამოხატავს. სიმბოლურად კი ეს აბსურდული სამყაროს უაზრო წესების მორჩილებაში მყოფი ერთნაირი ადამიანების ყოფაა. ბეკეტის მხრიდან, რომელსაც მაყურებლისთვის გამოცანის გასაღების მარტივად გადაცემა არ უყვარს, არჩევანის შეცვლა და სახელების გადარქმევა აღნიშნული მნიშვნელობის შენიღბვის სურვილით შეიძლება აიხსნას.

ხშირად ბეკეტი პერსონაჟებს ისეთ სახელებს არქმევს, რომელთაც საკუთარი სახელის ფუნქციასთან საერთო არაფერი აქვთ.

«უსიტყვო მოქმედება I»-ში, გმირი სახელდება, როგორც «კაცი», რომელიც არავინ უწყის, კოკრეტულად ვისზე მიუთითებს, რადგან არანაირი ნიშანი მას არ განმარტავს. მაყურებელი ვერასოდეს ვერაფერს შეიტყობს მისი სახის, სხეულისა თუ ჩაცმულობის შესახებ, რადგან მთელი პიესის მანძილზე



მას სიტყვაც კი არ დასცდება. მისი არსებობა მხოლოდ ჟესტიკულაციით გამოიხატება. ასათი პერსონაჟი სცენაზე თავისუფლად შეიძლება ჩანაცვლდეს ნებისმიერი მარიონეტით.

სახელდების მომდევნო სახე ანტიფრაზის ღირებულების მქონეა და ერთგვარი სახუმარო სიმბოლიზმის შტრიხებს ატარებს. ეს ავბედითი ხუმრობა უუნარო ტრაგიკული ადამიანების ყოფას ამხელს. ანტიფრაზულ სახელებში ჩადებული ორიგინალური ინფორმაცია ყოველთვის საპირისპირო აღქმას მოითხოვს. „ელეფთერიაში“, ბეკეტის გამოუქვეყნებელ პიესაში (რადგან ბეკეტმა ცვლილებების შეტანაზე უარი თქვა), კრეპების (Krap – ნაგავი) ბურჟუაზიული ოჯახის წევრი – ვიქტორი – მარგინალურ ცხოვრებას ეწევა. ის მუდამ მანსარდაშია წამოწოლილი და არავის სცემს ხმას. გარშემო ყველა ცდილობს დააცდენინოს, რა სჭირს? ამ საქმისთვის მოუხმობენ ჩინელ ჯალათსაც, რომელიც შეშინებულ ვაჟს ერთ წუთში დააფრქვევინებს სათქმელს. ელემენტარული მუქარის წინაშე უკანდამხევი გმირი ვიქტორის სახელს ატარებს, რითაც „ამართლებს“ კიდევ მის შინაარსს.

მსგავს ვითარებას ლაქის შემთხვევაში ვაწყდებით. პოცოს მხრიდან ცხოველურ მოპყრობას მიჩვეული, დაჩაგრული პერსონაჟის სახელი «იღბლიანად» ითარგმნება.

ზოგჯერ სახელში ჩადებული ინფორმაცია, აღნიშნულ საგანსა და პიროვნებას შორის სიმბოლური ანალოგიის გზით, პერსონაჟის ფუნქციაზე პირდაპირ მიუთითებს. «თამაშის დასასრულში» სახელი „ჰემი“ – «hammer» ინგლისურად «ჩაქუჩის» შემოკლებული ვარიანტია. ჰემი მართლაც სიმბოლურად ჩაქუჩის ფუნქციის მქონე სადისტი ტირანია, რომელიც მის ქვეშევრდომებს «ლურსმნებად» მოიაზრებს. ინგლისური «clove» (ლურსმანი) და ჰემის პარტნიორი ქლოვის სახელი, მართლაც, ლურსმნის ასოციაციას ბადებს. ის უღერადობით ფრანგულ «clou»-საც (ლურსმანი) ჰგავს.

სახელის დარქმევისას ბეკეტი, როგორც ჩანს, ყოველთვის ორ საპირისპირო მოდელს შორის მერყეობს. პერსონაჟის სახელი, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ზოგჯერ სრულიად უფუნქციო მათემატიკურ სიმბოლოდ გვევლინება, ზოგჯერ კი ავტობიოგრაფიული ელემენტის შემცველია.

რომანებში, ისევე როგორც პიესებში, ბეკეტი ხშირად იყენებს ირლანდიური წარმოშობის სახელებს, რომელთა მეშვეობით საკუთარი ლინგვისტური და ლიტერატურული მემკვიდრეობის ორმაგ წარმოშობაზე

მიუთითებს. სახელებს *Molloy, Moran, Murphy, Mercier*, ისევე როგორც *Willie, May, Ronnney, Thom*, „Dublin Directory“-ში ხშირად ვხვდებით.

სახელთა წარმოშობა ზოგჯერ შერეული ხასიათისაა. „გოდოს მოლოდინში“ ესთრაგონს ფრანგული სახელი ჰქვია, ვლადიმირს – სლავური, პოცოს – იტალიური, ლაქის – ინგლისური. ამ გარემოებით ბეკეტი ფრანგულ ენასთან მიმართებაში უცხოვს, გადასახლებულის პოზიციას აფიქსირებს; „უთვისტომო“ ადამიანის, რომელიც სინამდვილეში „არც ერთი ქვეყნის შვილი“ არ არის.

ზოგიერთი სახელი პირად მოგონებებს უკავშირდება და ახლობელ ადამიანებს აგონებს. აშკარად მეტყველ სახელებს ბეკეტი მეტსახელით ნიღბავს. „ო, მშვენიერო დღეებო“ – პიესის გმირი ვილი (Willie) მამამისის სახელის კნინობითი ფორმაა. „ნაბიჯის“ პერსონაჟი მეი (May) მეტსახელია დედის – მერი ჯონსი როეს, რომელსაც საკუთარ ოჯახში „მოლის“ უწოდებდნენ, ბეკეტის მამის მხარე კი „მეიდ“ მოიხსენიებდა.

ბეკეტის მიერ დიალოგში აღნიშნული პერსონაჟების სახელები ზოგჯერ სასცენო მინიშნებებში მოხსენიებულებს არ ემთხვევა. ასე მაგალითად, რეპლიკურ სტრუქტურაში მონაწილე ვლადიმირი და ესთრაგონი ავტორისეულ მინიშნებებში „დიდი“ და „გოგოს“ სახელით გვხვდებიან, რაც მათ ბავშვურობას, თავქარიანობას უსვამს ხაზს. „ფრაგმენტი სპექტაკლიდან II-ში“, ორი პერსონაჟი ა და ბ ერთმანეთს ბერტრანად და მორვანად მოიხსენიებენ. ამით ბეკეტი სახელებს შორის არსებულ სხვადასხვაობას გამოხატავს. იგი ერთმანეთისგან მიჯნავს პიროვნების სოციალური მიკუთვნებულობის აღმნიშნელ ოფიციალურ სახელს, რომელიც სამოქალაქო რეგისტრაციის საბუთებში ფიგურირებს, და ემოციური დამოკიდებულების აღმნიშნელ სახელს, რომლითაც მას გარშემომყოფნი მიმართავენ. თუმცა ორსახელიანობის ამგვარი ახსნა არსებულ სურათს ბოლომდე არ ფენს ნათელს. ბიჭუნა, რომელიც „გოდოს მოლოდინში“ ყოველი აქტის ბოლოს ჩნდება, ვლადიმირს არც ერთი ზემოხსენებული სახელით არ მიმართავს და რატომღაც «ბატონ ალბერს» უწოდებს. გამოდის, ვლადიმირი პიესაში ოფიციალური და მოფერებითი სახელის გარდა მესამე სახელის მქონეა. თუ ორი მათგანი ასე თუ ისე ავსხენით, ვინ არის ეს მესამე? ამ კითხვაზე პასუხი არ არსებობს.

პოცოს სახელი უფრო მეტი ბუნდოვანებითაა მოცული. ესთრაგონი, რომელსაც სმენა და მეხსიერება ხშირად დაღატოებს, რატომღაც მიიჩნევს, რომ პოცოს გოდო ჰქვია. ზოგჯერ პატარა ბავშვივით ერთმანეთში ურევს „პოცოს“,

„ბოცოს“ და „გოცოს“. ენის გაუგებარი ბუნების მამხილებელი სახელები ადამიანზე ამავე ენის დამანგრეველი ზემოქმედების გამომხატველია. უსარგებლო სიტყვების გამეორებით გონებაგაცვეთილ პერსონაჟებს გახსენების უნარი დაუკარგავთ.

აღსანიშნავია, რომ შედარებით დიდტანიანი პიესების მონაწილე პერსონაჟებს საკუთარი სახელები აქვთ, მაშინ, როცა მოკლე პიესებში მათ აღსანიშნად საზოგადო სახელები ან ასოები გამოიყენება. სახელთა დამოკლების პროცესი პიესების შემცირების პროცესის პარალელურად მიმდინარეობს. ერთ ასომდე დაყვანილი სახელების მსგავსად ბეკეტის წერის მანერა უფრო და უფრო ლაკონური ხდება და ისედაც მწირი შემკულობისგან საბოლოოდ განიძარცვება კიდევ. 1976 წლის შემდეგ შექმნილი დრამატული ტექსტები, როგორცაა მაგ., «Breath» და რომანები «Pour finir encore et autres foirades» სქემატური სახელებით გაუშიფრავია.

რა საჭიროა სახელი, მით უმეტეს ვრცელი, თუ ის არვისზე არ მიანიშნებს? ბეკეტი დიალოგის მსგავსად ამარტივებს სახელს. მასთან ინიციალის სახით არსებული სახელი სრულფასოვან სიტყვაზე გაცილებით მეტის მოქმედი. დრამატურგი ადამიანური მდგომარეობის გამოსახატავად მათემატიკურ აღნიშვნას იყენებს.

ანბანის ასოთი, პირის ნაცვალსახელით ან მარტივი მარცვლით გამოხატული სახელები პერსონაჟებს მათი დახასიათებისთვის საჭირო არანაირ საშუალებას არ უტოვებს. «რადიოფონული ესკიზის» პერსონაჟები ის (ქალი) და ის (მამაკაცი) ზოგადად კაცისა და ქალის წყვილს განასახიერებენ. «კომედიაში» უცნაური პერსონაჟები 1, 2 და H პაროდულად კლასიკური კომედიის სასიყვარულო სამკუთხედს ქმნიან. «Va et Vient»-ის მარცვლებით მოხსენიებული პერსონაჟები Vi, Ru და Flo, ერთი შეხედვით ასოთა უაზრო კომბინაციაა. თუმცა, თუ დაეუკვირდებით, ვნახავთ, რომ ეს ჩამოჭრილი, მოკვეთილი ნახევარსახელები გამოხატავენ უწარსულო ნახევარკაცებს, რომლებიც მთელი პიესის მანძილზე წარსულის გახსენებით ამაოდ იტანჯავენ თავს.

სახელთა ასოებით გამოხატვა შეიძლება შევადაროთ გეომეტრიულ აღნიშვნასაც, რომელიც ისევ და ისევ პიროვნულობას მოკლებული უფუნქციო პერსონაჟების აღსანიშნად გამოიყენება. A და B «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან I» და A და C «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან II» ამის ნათელი მაგალითია.

ბეკეტი ერთმანეთში არაფრისმოქმედ ასოებსა და ციფრებს ურევს «კომედიაში», სადაც ციფრებს ქალების დიფერენციაციისთვის იყენებს.

ნომეკლატურა 1, 2 უფრო ნეიტრალური ელფერის მქონეა, ვიდრე «პირველი ქალი» და «მეორე ქალი». ზოგჯერ ასოები სახელების შემოკლებულ ინიციალებს გამოხატავს, რაც მათ ერთდროულად მათემატიკური ნიშნისა და აბრევიატურის ფუნქციას ანიჭებს. «რადიო ესკიზში» A Animateur-ს აღნიშნავს, V – Voix – ხმას. რებუსად ქცეული ინიციალები ისაა, რაც დაკარგული სახელიდან შემორჩენილა. «ამპუტირებული» სახელის არასრულფასოვნება ადამიანის მორალურ თუ ფიზიკურ არასრულფასოვნებაზე მიუთითებს.

ზოგჯერ ინიციალით გამოხატული სახელი სასცენო სივრცეს ერწყმის. ამ მხრივ საინტერესო მოვლენას «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან I» ვადევნებთ თვალს, როცა ასოებით გამოხატული სახელის მქონე პერსონაჟი სცენაზე არსებულ კონკრეტულ ადგილად გადაიქცევა. ბეკეტი ერთმანეთში განგებ ურევს პერსონაჟების სახელებსა და სივრცით ორიენტირებს.

პერსონაჟის სახელის სასცენო სივრცესთან გაიგივება ავტორისეული მინიშნების ფუნქციას ასრულებს. სახელის ინიციალების სცენასთან შერწყმით ბეკეტი გვამცნობს, რომ პერსონაჟის ბუნების გასაღები მარტო სახელში არ დევს. პერსონაჟი მთელ სცენაზეა მიმოფანტული და არც ისე ადვილია მისი „მოგროვება“. ადამიანურ ურთიერთობებსა და პერსონაჟის მდგომარეობაზე შექმნილ ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში ჩასართავი ელემენტები, ამოცნობის გარდა, თავმოყრასაც საჭიროებს. პიესაში პერსონაჟთა არსებობა A წერტილიდან B წერტილამდე გადაადგილების ტოლია. მექანიკურ მოძრაობაში ჩართულ ადამიანებს მკაცრად დადგენილი მარშრუტიდან გადახვევა არ შეუძლიათ. ისინი ერთი ჩაკეტილი სამყაროს მკვიდრნი არიან. მაყურებელსაც სათქმელის ამოსაცნობად ამ მარშრუტის საგულდაგულოდ შესწავლა მოუწევს.

### *ნაგვემი სხეული – ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი სიტყვა*

ბეკეტის თეატრში პორტრეტს, როგორც ასეთს, ვერსად ვხვდებით. პერსონაჟს ვერც დიალოგი და ვერც სასცენო მინიშნებები ვერ ხსნის. სულ ორიოდვე შტრიხით გამოსახული ბეკეტის გმირები უსახო და ანონიმური არსებები არიან. «ნაბიჯის» პერსონაჟი მოჩვენებასავით ჩნდება სცენაზე. მისი სხეულის ერთადერთი მატერიალური ნაწილი სახეა, რომელიც განგებ დაუჩრდილავს. ბეკეტის პერსონაჟის ჩაცმულობა სიმბოლურადაა წარმოდგენილი. ესთრაგონის «ძონძები» ამის ნათელი მაგალითია. ფეხსაცმელსა და ქუდებს ავტორი მხოლოდ მასხრული თამაშებისას აღწერს. ჩანასახოვანი სახით

არსებულ ერთადერთ პორტრეტს „გოდოს მოლოდინში“ ვხვდებით: ლაქის შემზარაობას ვლადიმირისა და ესთრაგონის გაოცებული მზერის შედეგად ვამჩნევთ. ლაქის სიმუნჯით შექმნილი სიცარიელის შევსებას პერსონაჟები სიტყვით ცდილობენ, თუმცა ქესტებისა და გრიმასის გარეშე ვერაფერს ახერხებენ. გაოცება რომ არა, ლაქის ფსიქოლოგიური პორტრეტი საერთოდ არ იარსებებდა.

ბეკეტის პერსონაჟთა სახე, იონესკოს პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, კონკრეტულ კონტურებს მოკლებულია, ტანსაცმელი კი არაფრით გამორჩეული. დრამატურგი სამყაროს ტყვეობაში მყოფი არსებების შესახებ სასაუბროდ სხვა საშუალებებს ირჩევს – ის სხეულის ბიოლოგიური ორგანოებით, ნაწილებით გველაპარაკება.

ბეკეტის დიალოგები გახლეჩილია უამრავი ავტორისეული მინიშნებით, რომლებიც კონკრეტულ ქესტს ან სცენაზე პერსონაჟის მდგომარეობას ეხება. დაწვრილებითაა გადმოცემული სხეულის ფიზიკური ნაკლოვანებები, ხეიბრობის ნიშნები. ეს ლაკონური, ნაწყვეტისებური ჩანართების სახით არსებული მინიშნებები პიესის საკომუნიკაციო კოდებს, მაყურებელამდე მისატან სიტყვებს წარმოადგენს და ინსცენირების პროცესში მათი ზედმიწევნით დაცვა აუცილებელი პირობაა.

სხეული ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში ცენტრალურ ადგილს იკავებს. მისი არსებობა ყველგან იგრძნობა. სხეული გაუსაძლის არსებობას მტანჯველი ტკივილით გვაგრძნობინებს. დანტეს შემოქმედების მოყვარულ ბეკეტს დიდი ხნის მანძილზე უფიქრია ჯოჯოხეთური გენით გაწამებულ ადამიანებზე, თვალნათლივ წარმოუდგენია მარადიულ სატანჯველს მიცემული ცოდვილების პოზები. ჯოჯოხეთური წამების განცდა დრამატურგმა აბსურდის სამყაროს შესაფერისად მიიჩნია და საკუთარ შემოქმედებაში გადმოიტანა.

ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში საკომუნიკაციო ელემენტები მეტი გამომსახველობითა და ემოციურობით გამოირჩევა. აქ სიტყვის ფუნქციას სხეულის ნებისმიერი ნაკლოვანება ასრულებს. თუმცა ცალკე აღებული ნოვატორული სიტყვა ხშირად ფართო საკომუნიკაციო შესაძლებლობებით არ გამოირჩევა. ის აზრს სხვა საკომუნიკაციო ელემენტთან დაპირისპირებაში ან უბრალოდ ურთიერთქმედებაში იძენს. ასეთი მრავალფუნქციური «სიტყვების» გამოყენებით ბეკეტი აგრძელებს სამყაროს აბსურდულობის თემას და «რთულ სამყაროში, გაუსაძლისი ადამიანური მდგომარეობის» შესახებ მსჯელობს.

ბეკეტი ყოფიერების ტრაგიზმის გადმოსაცემად იყენებს სხეულს, რომელიც სამყაროში ადამიანის მდგომარეობას უკუდურსი სიმძვრით წარმოაჩენს. ამის შესახებ ვერბალური დიალოგი ფაქტობრივად არაფერს გვამცნობს. ბეკეტის მიუსაფარი პერსონაჟები, ფიზიკური თუ სოციალური თვალსაზრისით, არარაობას წარმოადგენენ. მათ არც ქონება, არც რაიმე სოციალური სტატუსი არ გააჩნიათ. ისინი უბრალოდ არსებობენ და საკუთარ თავს შემდეგნაირად განსაზღვრავენ: «ჩვენ ადამიანები ვართ». ბეკეტის გმირთა უმთავრესი მიზანი ფიზიკური არსებობაა. სხეულში გამოკეტილი და ფიზიკური მოთხოვნილებებით შემოფარგლული არსებების მთავარი საზრუნავი სხეულის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაა: ჭამა, ძილი, ნარჩენებისგან გათავისუფლება. შარდვა, ტკივილი, ქავილი აქ არსებობის სიმპტომებია. არსებობისა, რომელსაც პათოლოგიად გადაქცევა ემუქრება. ბეკეტთან ადამიანური მდგომარეობა არსებობამდეა დაყვანილი, არსებობა – პათოლოგიამდე. მის პერსონაჟებს ორმაგი წნეხის ქვეშ უხდებათ ყოფა. ამიერიდან ადამიანს აზროვნების ნაცვლად ტანჯვა განსაზღვრავს და ისინიც ამ ტანჯვის გზით გვეცნობიან.

ბეკეტი სხეულით სამყაროს, ენის სიყალბის თუ საკუთარი უუნარობის მორჩილებაში მყოფი ადამიანების შესახებ მოგვითხრობს. წყვილად წარმოდგენილი არსებების ურთიერთობა ნაძალადეგია, კომუნიკაცია არაგულწრფელი, ხშირ შემთხვევაში – შეუძლებელი. უსუსურ, მექანიკურ არსებებს მონური მორჩილების ბორკილთა მსხვრევაზე ოცნების უნარიც კი არ შესწევთ. მათ შორის კონტაქტი ყველა დონეზე გაწვევტილია. მორჩილება არსებობის ერთადერთი ფორმაა, რომელიც მარტობით, საუკეთესო შემთხვევაში კი სიკვდილით სრულდება. სიკვდილი ჯოჯოხეთური ტანჯვის დასასრულია. თუმცა, სიბერის მიუხედავად, ბეკეტის პერსონაჟებისთვის სიკვდილი ოცნებად რჩება. ამ სამყაროდან გამოსავალი არ არსებობს. ისინი ყოფიერების მძევლები არიან.

სწორედ ეს არის ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში სხეულით ნათქვამი სიტყვა. აბსურდული ყოფიერებისგან თავის დაღწევის შეუძლებლობის შესახებ აქ ყველაფერი მეტყველებს. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას ორ საკომუნიკაციო ელემენტზე გავამახვილებთ – პარალიზი და სიბრძავე, რომლებიც ამ ფატალური ტყვეობის დასასრულს თავშივე გამორიცხავენ.

## 1) სიარულთან დაკავშირებული სირთულეები

ბეკეტის პერსონაჟთა უმრავლესობა გარკვეულ ასაკამდე მისული, ცხოვრებაგამოვლილი ადამიანები არიან. ვლადიმირი, პოცოს თქმით, სამოცი-სამოცდაათი წლისაა. არც ესთრაგონი ჩანს ახალგაზრდა, ტექსტში ერთგან მინიშნებაა, რომ უკვე ორმოცდაათი წელია, რაც ერთად არიან. მელოტი პოცოც და თმაჭაღარა ლაქიც სიბერის ნიშნებს ატარებენ. «თამაშის დასასრულის» ოთხივე პერსონაჟს ასაკის კვალი ამჩნევია, მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდა ქლოვსაც. გამუდმებით სიბერეს უჩივიან პიესა «ყველა, ვინც ეცემას» პერსონაჟები ბ-ნი და ქ-ნი რუნი. «უკანასკნელ ჩანაწერში» «მომხვარულ მოხუცად» წარმოჩენილი კრეპი სულ რაღაც სამოცდაორი წლისაა. პიესაში «ო, მშვენიერო დღეებო» ვინის ასაკი ორმოცდაათი, ვილისი კი – სამოცი წელია. სხვა პიესებშიც ასაკი ამ ნიშნულზე მერყეობს.

ხანდაზმულობის გამო ბეკეტის პერსონაჟებს ხშირად მსგავსი ჩივილები აქვთ. თუკი სტატისტიკურად მიუვდგებით ხეიბრობის ხარისხს, შეგამჩნევთ, რომ ფიზიკურ ნაკლოვანებათა მხრივ გადაადგილებისა და მხედველობის დარღვევები, უდავოდ, პირველ ადგილზეა. სხვა დანარჩენი: სიყრუე, მეტყველების მოშლილობა, გულის დაავადებები, შარდვასთან დაკავშირებული სირთულეები, სიქაჩლე – ცალკე განსახილველი ელემენტებია, რომლებიც მასიურ ხასიათს არ ატარებენ. თითოეული დაავადებითა თუ ნაკლოვანებით დრამატურგი კონკრეტული ასპექტის შესახებ მოგვითხრობს. ალბათ, ინტერესს მოკლებული არ იქნება ის, თუ როგორ ახერხებს ბეკეტი დაავადებებით საკომუნიკაციო ლექსიკონის გამდიდრებას.

ბეკეტის პერსონაჟები ხშირად ეცემიან, თანაც გამუდმებით შიშობენ, რომ ადგომას ვერ შეძლებენ. მათი დაცემა მაყურებლის მიერ ზოგ ეპიზოდში კომიკურად, ზოგჯერ პირიქით, უკიდურესი ტრაგიზმით აღიქმება. გაჭირვებით გადაადგილებადი პერსონაჟის გვერდით თითქმის ყოველთვის აღმონჩდება ამ მხრივ აბსოლუტურად უნარშეზღუდული პერსონაჟი. ეს ბეკეტისეული წყვილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი პარამეტრია.

„გოდოს მოლოდინში“ ვლადიმირი და ესთრაგონი თავისუფლად სიარულის შეუძლებლობას გამუდმებით უჩივიან. ვლადიმირი ამ მხრივ ნაკლებად წუწუნებს, თუმცა მისი გაშეშებული და მობარბაცე სიარულის მანერა პირველი ელემენტია, რომელსაც ავტორი ვლადიმირის სცენაზე შემოყვებისთანავე უსვამს ხაზს. იგი წონასწორობის შენარჩუნების მცდელობისას ბარბაცებს, ტორტმანებს. პოცოს აყენებისას ეცემა და დიდი

გაჭირვებით დგება. მეგობართან შედარებით ესთრაგონს გაცილებით უჭირს გადაადგილება. სცენაზე შემოსვლისთანავე იგი ფეხის ტკივილს უჩივის და წაუკოჭლებს კიდევ. ტკივილთან დაკავშირებული ოხვრა-ვაება პიესას ლაიტმოტივად გასდევს და ერთგვარი რიტუალის სახესაც იძენს. ესთრაგონის გაუსაძლისი ყოფის შესახებ მის ნაცვლად მისი ფეხები მეტყველებენ.

ამ ორი პერსონაჟის ურთიერთობაში ერთგვარი ასიმეტრია არსებობს. ესთრაგონს ვლადიმირი სიარულში ყოველთვის ეხმარება, თუმცა საპირისპირო მოვლენას პიესაში არსად ვაწყდებით. ლაქის მიერ ფეხში დაჭრილი ესთრაგონი როგორც ყოველთვის საშველად ვლადიმირს უხმობს:

*«ესთრაგონი: დამასახინრა! (...) (ფეხში დაჭრილი).*

*სიარულს ვეღარ შევძლებ.*

*ვლადიმირი: (აღერსიანი ხმით) ავიყვან (პაუზა). გამონაკლის შემთხვევაში (...) ეცადე იარო (ესთრაგონი კოჭლობს) (...).» (84, 52)*

გადაადგილების შეუძლებლობა და სირთულე პერსონაჟთა შორის არსებული ურთიერთობის გადმოსაცემად გამოიყენება. ტანდემის ერთ წევრს მუდამ მეორის თრევა უწევს, რაც ნაძალადევი ურთიერთობაზე მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ ბეკეტის ხეიბარი პერსონაჟები ყოველთვის წყვილად არიან წარმოდგენილნი. წყვილის შიგნით ურთიერთობა არაპროპორციულია. ერთ წევრს გადაადგილება უჭირს, მეორე – სრულებით უსუსურია. ეს ვითარება სიტუაციის ასიმეტრიულობას უსვამს ხაზს. ამ მხრივ განსაკუთრებულ შემთხვევად ვლადიმირი-ესთრაგონის წყვილი შეიძლება ჩაითვალოს. „გოდოს მოლოდინის“ ორივე გმირს სიარულთან დაკავშირებული პრობლემები აქვს; მათი ინვალიდობის ხარისხი თითქოს თანაბარია, თუმცა მათ ურთიერთობაში ერთგვარი არაპროპორციულობა მაინც იგრძნობა: ესთრაგონი, ვლადიმირისგან განსხვავებით, სრული უუნარობისკენ მეტადა არის მიდრეკილი. პიესაში ყველაფერი ამ მოჩვენებითი სიმეტრიულობის გარდაუვალ რღვევაზე მიუთითებს.

ასიმეტრიული წყვილების საკომუნიკაციო დატვირთვა (კოჭლი – უუნარო, მხედველობადაქვეითებული – ბრმა) სხეულებს საპრობილედ წარმოიჩენს. თუმცა ამ აზრს საერთო არაფერი აქვს სხეულის შესახებ პლატონისა თუ ქრისტიანული რელიგიის შეხედულებებთან. ბეკეტთან სხეული ციხეა, რომელიც პერსონაჟს პარტნიორს უმორჩილებს და ამ იძულებითი ტყვეობიდან თავის დაღწევის შანსს არ უტოვებს. ხეიბრობის აღმნიშვნელი ნებისმიერი საკომუნიკაციო ელემენტი ამ იძულებითი ურთიერთობის დამყარებისა და ასახვის საშუალებაა.



თუ ვლადიმირსა და ესთრაგონს რაღაც ხარისხით მაინც შესწევთ დამოუკიდებლად არსებობის უნარი, თოკით გადაბმულ პოცოსა და ლაქის ცალ-ცალკე გადაადგილება არ შეუძლიათ. პირველ აქტში სიარულის ნორმალური მანერით გამორჩეულ პოცოს სხეულის მდგომარეობის შეცვლა სასტიკად უჭირს. მის წასვლას ესთრაგონის მხრიდან წინ უძღვის ნამდვილი რიტუალის ჩატარება. ხანგრძლივი გამომშვიდობების შემდეგ კი პოცო ადგილიდან არ იძვრის. ხელმეორედ მცდელობისას – დავარდნის ეშინია. ლაქი პოცოზე ცხოველივით „ველზე შემოვლებული ბაწრით“ არის მიბმული, მის ნებისმიერ გაწვევაზე ლაქი ეცემა. ლაქის დაცემის ხმაური პიესას ლაიტმოტივად გასდევს. პოცო მას ადგომას პირუტყვივით წიხლისკვრით აიძულებს და მათრახსაც ურტყამს. ლაქის უცნაური ცეკვა პოცოსთან მის ურთიერთობას ასახავს. ცეკვას იგი „ღვედის ცეკვას“ უწოდებს, „რადგან თავს ღვედით შემოჭერილივით გრძნობს“, ერთ დროს ბაზარზე გასაყიდი მონების მსგავსად. პოცო მას სწორედაც მონასავით ეპყრობა და „წმინდა მხსნელის ბაზარზე“ გაყიდვასაც უპირებს. ბეკეტი ხაზს უსვამს პოცოს დესპოტიზმსა და ლაქის მონურ მორჩილებას. ამ უკანასკნელს კი ესმის, რომ არსებულ ვითარებას თავს ვერასოდეს დააღწევს.

მეორე აქტში მათი ურთიერთობები რადიკალურად იცვლება. პერსონაჟები ერთმანეთზე გადაბმულები რჩებიან, თუმცა დაბრმავებულ პოცოს ლაქი გაცილებით მოკლე თოკის მეშვეობით დაატარებს. ერთი მათგანის დაცემა ავტომატურად მეორის დაცემას იწვევს. ვერც ერთი მათგანი მეორეს ადგომაში ვერ ეხმარება და კარგა ხანს რჩებიან მიწაზე გაწოლილები. ვლადიმირი და ესთრაგონი მათ მკდვრებადაც კი მიიხნევენ. წყვილის სამგზის დაცემა აქტის ლაიტმოტივია.

„თამაშის დასასრული“ მაყურებელს უუნარობის სამ სტადიას წარმოუდგენს. სანაგვე ყუთებში გამოკეტილი ნევი და ნილი კიდურების გარეშე დარჩენილი არსებები არიან. ისინი სინანულით საუბრობენ იმ ექსტრემის შესახებ, რომელთა შესრულებას, ხეიბრობის გამო, ვერასოდეს შეძლებენ: კოცნა, შეხება, ერთმანეთისკენ მიბრუნება, პარტნიორის ზურგის მოფხანა... პარალიზებული ჰეში ინვალიდის სავარძელსაა მიჯაჭვული და მარტო გადაადგილება არ შეუძლია. იგი ამოდ ცდილობს განძრევას. რაც შეეხება ქლოვს, ის ელემენტარული გადაადგილების უნარის მქონე ერთადერთი პერსონაჟია. თუმცა არც მისი სიარულის მანერაა უნაკლო. გაშეშებული და ბარბაცით მოსიარულე ქლოვი არაერთ ფიზიკურ უხერხულობას განიცდის: იგი ვერ ჯდება, ფეხები სტკივა. მისი წვივები იმდენად სუსტია, რომ შორეულ მანძილზე გადაადგილებაზე ვერც

კი ოცნებობს. პიესის მსვლელობისას მისი ტკივილი სულ უფრო და უფრო მატულობს. ჰემს ერთი სული აქვს, ქლოვი უნარო იხილოს. პიესის ყველა პერსონაჟი პარალიზებულია. ქლოვი მათი ერთადერთი მამოძრავებელია, თუმცა მისი დახმარება საეჭვოა და შიშისმომგერელიც. თუკი ის ნეგსა და ნილს სანაგვე ყუთებიდან თავის ამოყოფის საშუალებას აძლევს, შეიძლება ერთხელაც ჰემის ბრძანებით ამ სიამოვნებაზე უარი უთხრას და ამრიგად სასიკვდილოდ გაწიროს კიდევ. მას ასევე შეუძლია, ჰემს ხელი ჰკრას და სავარძლიდან გადმოაგდოს. ოთახში არსებული საგნები და ერთადერთი ცხოველი მესაკუთრეთა უნარობას იმეორებენ. ჰემის ძადლი დაუსრულებელი არსებაა, მას მხოლოდ სამი ფეხი აქვს და დგომა საერთოდ არ შეუძლია.

ამ მხრივ ძალზე სახასიათო პიესა „ყველა, ვინც ეცემა“ თავისუფლად შეიძლება ბეკეტის მთელ შემოქმედებას ეპიგრაფად წაემძღვაროს. ამ რადიო პიესის სცენას წარმოადგენს გზა, რომელსაც მსმენელი ნაბიჯების ხმაურის შედეგად წარმოადგენს. მთელი მოქმედება ნაბიჯებისა და წაბორძიკებისაგან შედგება. „თამაშის დასასრულის“ ჯურღმულში მცხოვრები, გაშეშებული პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, ბ-ნი და ქ-ნი რუნი გამუდმებულ მოძრაობაში არიან. ისინი მიდი-მოდიან, ეცემიან, დგებიან. ბებერი ალკოჰოლიკი ქ-ნი რუნი ფეხების თრევა-თრევით მიდის სადგურამდე, სადაც ქმარი ეგულება. მისი გაჭირვებით სვლა ხშირად წყდება. ტექსტის მინიშნებები „გაჭირვებული სვლა“, „შეჩერებული სვლა“ რადიოპიესაში პუნქტუაციის როლს ასრულებს. სიარულისას ქ-ნი რუნის მუდამ აწვალებს დაცემისა და ვერ ადგომის შიში. მოსალოდნელი პარალიზების შესახებ გაფიქრებას ჭკუიდან გადაჰყავს. უსინათლო ბ-ნი რუნი შედარებით იშვიათად ეცემა. ის ჯოხს ვერ იყენებს და მუდამ გზამკვლევს საჭიროებს. გიდის როლს ჯერ პატარა ჯერი, შემდეგ კი ხეიბრის ცოლი ასრულებენ. ცოლს მიჯაჭვული ბ-ნი რუნი ქალს ბეკეტისათვის ჩვეული იუმორით სწორად სიარულს სთავაზობს, ის კი უკან-უკან დადის. უწესრიგო ზიგზაგისებური მოძრაობის შედეგად ერთი მათგანი ეცემა და მეორესაც ითრევს. მოხუცებულების მსგავსება პოცოსა და ლაქის წყვილთან აშკარაა, ერთი განსხვავებით: დამორჩილების ცნების მატერიალიზაცია აქ ბაწრით არ ხდება. მეწვილისაგან თავის დადწევის შეუძლებლობის წარმოსაჩენად გადაადგილებასთან დაკავშირებული უსუსურობაც კმარა.

პიესაში «ო, მშვენიერო დღეებო» ბეკეტი მდგომარეობას ამწვავებს. I აქტში ვინი სცენაზე წელს ქვემოთ გაქვავებული, კლდეში ჩაფლული წარმოდგება მაყურებლის წინაშე. II აქტში კლდე მას კისრამდე ფარავს. შედეგად ვერც

თავსა და ვერც მხრებს ვერ ამოძრავებს. ერთადერთი, რისი გამოძრავებაც შეუძლია, თვალებია. რაც შეეხება ძირს გაწოლილ ვილის, მას გადაადგილება ხოხვა-ხოხვით თუ შეუძლია, თუმცა ხოხვაც უჭირს და უკან-უკან იხევს. ვინი თვალს ადევნებს მის გადაადგილებას და ინსტრუქციებს აძლევს. ვინის სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ ასეთი მდგომარეობა მისთვის უცხო არ არის. რაც თავი ახსოვს, სულ ასე ხოხავს.

«ო, შენ აღარ ხოხავ, როგორც უწინ (...), შენ აღარა ხარ ჩემი გულის დამპყრობელი მცოცავი...». (88, 61-62)

პიესის ბოლოს ვინისთან შეხვედრის მოსურნე ვილი ადგომას ვერ ახერხებს და ვერანაირად წვდება კლდეში ჩაფლულ მეგობარს. კლდე ქალთან მიახლოების საშუალებას არ აძლევს.

ბეკეტის პერსონაჟები, რომელთაც მიწაზე გადაადგილება უჭირთ ხშირად სხვა მატერიებში, მაგ., ჰაერსა და წყალში, ეძებენ თავშესაფარს, შვებას სხვა სამყაროსგან ელიან. ესთრაგონი საკმაოდ ემოციურად საუბრობს მკვდარ ზღვაზე. ნეგი და ნილი უდიდესი ნოსტალგიით იხსენებენ გასეირნებას კომოს ტბაზე. ჰემს სურს, ტალღას გაჰყვეს და გასცდეს მიწიერ საზღვრებს. ვინის გაფრენა ურჩევნია. მაგრამ ბეკეტის პერსონაჟებისთვის თავშესაფარი არ არსებობს. დაცემისა და პარალიზების შიში ყველგან სუფევს. ამ სამყაროდან თავის დაღწევა არც წყვილად არც ცალად არ შეიძლება.

ესოდენ მტკივნეულად წარმოჩენილი პარალიზებისა და გადაადგილების სირთულის თემა ბეკეტის ბიოგრაფიას უკავშირდება. დეირდრ ბაირს თუ დაუფჯერებთ, ფეხების ტკივილი ბეკეტს ბავშვობიდანვე აწუხებდა. Trinity College-ში სწავლისას ხშირად უჩიოდა სახსრების ტკივილს, რომელიც მას დროდადრო უმწვავედებოდა და სრულიად პარალიზებულს რამდენიმე დღის მანძილზე საწოლს მიაჯაჭვებდა ხოლმე. ფიზიკური ნაკლოვანებები მასში ინტერესს ყოველთვის იწვევდა. „მერფიზე“ მუშაობისას ხშირად ეწვეოდა ხოლმე დუბლინის საავადმყოფოში მოღვაწე მეგობარს – დოქტორ ტომფსონს, რომელსაც სხვადასხვა ანომალიის შესახებ უამრავ კითხვას უსვამდა. «თამაშის დასასრულზე“ მუშაობისას ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვული მისი დეიდა სესი სენკლერი რევმატიზმით გამოწვეული დამბლით გარდაიცვალა. ბეკეტი მის სანახავად დუბლინში ხშირად ჩადიოდა და გადაადგილებაშიც ეხმარებოდა. როგორც ჩანს, ამ რეალურმა ვითარებამ პიესაში თითქმის ანალოგიური ასახვა პოვა.

ხეობის თემის ევოლუციას თუ გავუყვებით, შევამჩნევთ, რომ ერთი პიესიდან მეორეზე გადასვლისას ის უფრო და უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს. პერსონაჟთა უნარობისა და, შესაბამისად, ტყვეობის ხარისხი იმატებს. «გოდოს მოლოდინის» ოთხ პერსონაჟს გადაადგილება უჭირს. «თამაშის დასასრულში» ოთხიდან მხოლოდ ერთი მოძრაობს. პიესა „ყველა, ვინც ეცემას“ სიტუაცია «გოდოს მოლოდინისას» უახლოვდება. «ო, მშვენიერო დღეებოში» დაძაბუნების ხარისხი მატულობს, «კომედიაში» კი საერთოდ ყველაფერს იპყრობს. ანალოგიურ დეგრადაციულ ევოლუციას ბეკეტის რომანების მაგალითზეც ვადავნიებთ თავს.

## 2) მხედველობის დაქვეითება და სიბრმავე – კომუნიკაციის შეუძლებლობა

მხედველობის პრობლემა ბეკეტის არაერთ პერსონაჟს აღენიშნება, თუმცა სიარულთან დაკავშირებული სირთულეებისაგან განსხვავებით, სიბრმავე მასიურად ყველა პერსონაჟის არ აღენიშნება.

სიბრმავის თემა თეატრისთვის არ არის უცხო. ის მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მაგ., მეტერლინკის თეატრში: 1890 დაწერილი ორი პიესა „უცხო ელემენტი“ და „ბრძენი“ სწორედ ამ თემაზეა აგებული. მეტერლინკთან სიბრმავე სიმბოლურ ახსნას პოულობს. მისი პერსონაჟების ფიზიკური სიბრმავე სულიერ სიბრმავეზე მიუთითებს. „ბრძენი“ ავტორი წარმოგვიდგენს ტყვეში გზაბნეულ უსინათლოებს, რომლებიც ერთმანეთს ფიზიკური ნაკლის გამო ვერ ხედავენ. სიმბოლურ ჭრილშია წარმოდგენილი რეალურ სამყაროში ადამიანთა გაუტანლობა, გულგრილობა. ადამიანები ხშირად თავს იბრმავებენ და ერთმანეთის ჭირსა და ღხინს ვერ ამჩნევენ. მეტერლინკისაგან განსხვავებით ბეკეტი სიმბოლურ ჭრილს გვერდს უვლის და აღნიშნულ თემას სხვა მიმართულებით ავითარებს. სიბრმავეს სასცენო რეალობაში საკომუნიკაციო ელემენტად აქცევს და კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამოსახატავად იყენებს. სიბრმავე კომუნიკაციის მხრივ პერსონაჟების უნარობას წარმოაჩენს, რაც სხვებისგან თანდათანობითი იზოლაციითა და საბოლოოდ დამუხრებით გადმოიცემა.

მხედველობის დარღვევა და სიბრმავე ხშირად კომუნიკაციის შემაფერხებლის როლს თამაშობს და პერსონაჟებს გარე სამყაროს წყვეტს. „გოდოს მოლოდინის“ I აქტში პოცო სათვალეს კარგა ხანს ატრიალებს ხელში და მისი მეშვეობით ვლადიმირისა და ესთრაგონის სახეს აშტერდება. სათვალე ერთადერთი საგანია, რომელსაც სხვა საგნებისაგან განსხვავებით (ჩიბუხი,

პულვერიზატორი, საათი), ის საგულდაგულოდ ინახავს და აქტის მანძილზე არაერთხელ უბრუნდება. ეს ნივთი გარე სამყაროსთან კომუნიკაციის ერთადერთი საშუალებაა, რომელიც ბოლოს, სხვა დანარჩენი საგნების მსგავსად, აზრს კარგავს. სრულად დაბრმავებული პერსონაჟი სრულ იზოლაციაში ექცევა, სადაც სათვალე ვეღარ შეგლის.

II აქტში დაბრმავებული პოცო შეწუხებულია და ამტკიცებს, რომ მანამდე უმწიკვლო მხედველობა. ვლადიმირი სათვალთან პოცოს რომ იგონებს, მისი დაჟინებული თავგამოდება აოცებს. ვერც თანაუგრძნობს, ვერც ეწინააღმდეგება. სიბრმავე პოცოს საბოლოოდ რიყავს ყველასგან, მარტოობაში გამოამწყვდევს. ბოლოს ის აღარც ცდილობს ვლადიმირსა და ესთრაგონთან კონტაქტში შესვლას, როგორც ეს I აქტშია. პოცო უარს ამბობს სხვებთან კომუნიკაციაზე.

„თამაშის დასარულში“ სიბრმავე მაიზოლირებული ფაქტორის როლს ასრულებს. სამყაროში, სადაც ერთმანეთის მასიურად არავის ესმის, ამ სენს ვერც ერთი პერსონაჟი ვერ გადაურჩება. ჰემი ბრმა არის და უშველებელ შავ სათვალეს ატარებს, რომელსაც გაწმენდისა და თვალის მოფშვნეცის მიზნით ხშირად იძრობს. ეს ამ ხეიბრის ერთადერთი საქმიანობაა. მისთვის სივრცე ერთ სხეულამდე დაიყვანება. სხეულის გარდა კი აღარაფერი არსებობს. სიბრმავეს გამო საკუთარი სხეულის შესახებაც არაფერი იცის, რადგან მისი დანახვის უნარი არ გააჩნია. საკუთარი გარეგნობის თაობაზე იგი ქლოვს უამრავ შეკითხვას უსვამს, კომპანიონის თვალით ცდილობს საკუთარი სახის დანახვას. სამუდამო წყვდიადში ჩაძირული მისი თვალები დაუოკებელი ცნობისმოყვარეობის საგნად იქცევიან:

*ჰემი:* ჩემი თვალები არასოდეს გინახავს?

*ქლოვი:* არა.

*ჰემი:* ნუთუ უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო მაინც არ მოგინდომებია როცა მძინავს ჩემი სათვალის მოხნა და თვალებში ჩახედვა?

*ქლოვი:* ქუთუთოების აწევით? (*პაუზა*). არა.

*ჰემი:* ერთ დღეს მე მათ გაჩვენებ (*პაუზა*).

მგონი ისინი სულ მთლად თეთრი ფერისაა». (84, 12)

გზამკვლევი ქლოვის მხედველობაც დაქვეითებულია. მომცრო ფანჯრიდან გასახედად იმის დასანახად, თუ რა ხდება ამ „ციხის“ კედლებს მიღმა, მასაც სათვალე სჭირდება. ქლოვი ერთადერთია, ვინც გარე სამყაროს შესახებ ჰემს ინფორმაციას აწვდის. სამყაროს დასასრულზე პერსონაჟთა ბოდვა ქლოვის სიბრმავეს უკავშირდება. როცა გარშემო ვერავის და ვერაფერს ხედავს, ჰემს

არწმუნებს, რომ დედამიწა დაუსახლებელია. სიბრძნის გამო იზოლირებული ჰეში და ქლოვი მზად არიან ირწმუნონ, რომ დედამიწის ერთადერთი მკვიდრნი არიან და ეს სუსულელე მანამ გრძელდება, სანამ გარე სამყაროს რომელიღაცა ელემენტი არ შეურყევს ამ რწმენას. რეალობას ისინი ხომ საერთოდ ვერ აღიქვამენ. ქლოვის მხედველობა უარესდება. გულდვარდიანი ჰეში სრული სიბრძნის დღესაც კი უწინასწარმეტყველებს. ნეგი და ნელიც გამუდმებით უჩივიან მხედველობას და მიუხედავად ნაგვის ყუთების ახლო-ახლო განლაგებისა, ერთმანეთს გაჭირვებით არჩევენ.

პიესა „ყველა, ვინც ეცემას“ უსინათლო პერსონაჟი – ბ-ნი რუნი დამოუკიდებლად ვერ გადაადგილდება და მუდამ გზამკვლევეს საჭიროებს. «უკანასკნელი ჩანაწერის» გმირი – კრეპი, ახლომხედველია, თუმცა ბეკეტი აღნიშნავს, რომ ის სათვალეს არ ატარებს. მხედველობის სირთულე კრეპს უდიდეს დისკომფორტს უქმნის, როცა ის მაგნიტოფონის ლენტაზე ჩაწერილი ტექსტის გარჩევას ცდილობს. დაბრძანებულს მაგნიტოფონის გამოყენება აღარ შეუძლია. ის მოგონებათა უსარგებლო სკივრად იქცევა.

პიესა «ო, მშვენიერო დღეებოს» დიალოგში მოცემული ერთადერთი მინიშნებიდან ვიგებთ, რომ ვილის ცუდი მხედველობა აქვს. დიალოგისაგან განსხვავებით სასცენო მინიშნებები მთელი პიესის მანძილზე ამ კუთხით ვინის უუნარობას დაჟინებით უსვამს ხაზს. ვინი სათვალეს მექანიკურად იხსნის და იკეთებს, იხსნის და იკეთებს. ეს ბურლესკური სასცენო თამაში პოცოსა და ჰემის სიტუაციაზე გაცილებით კარიკატურულ სახეს ატარებს. პორნოგრაფიული სურათისა თუ ჭიანჭველის დასანახად ქალს გამადიდებელი ლუპა სჭირდება. სცენაზეც ის გამუდმებით სათვალის ან ლუპის ძიებაშია.

«იგი სათვალეს ეძებს, იკეთებს მას (...) ის ლუპას ეძებს, მას იღებს (...) ერთხანს გარემოს ლუპის კუთხიდან აკვირდება, შემდეგ ნელ-ნელა დებს ლუპას, იხსნის სათვალეს და სათვალით ხელში წინ იყურება». (88, გვ 40)

სცენაზე არსებული სიტუაცია და დეკორი, რომელიც მჭახე განათებით გამოირჩევა, ვინის მხედველობის არეალს კიდევ უფრო ავიწროვებს. I აქტში სასცენო სინათლე მას ვილის დანახვაში უშლის ხელს. ქალი გაჭირვებით ატრიალებს თავს, ჭუტავს თვალებს, მაგრამ არ იცის, ამხნევს თუ არა მას პარტნიორი. მას ძალიან ახლოს სურს ვილის ხილვა. იქნებ მაშინ მაინც შეძლოს მინიმალური კომუნიკაციის დამყარება. II აქტში ის თავსაც ვეღარ აბრუნებს და, შესაბამისად, ვილის საერთოდ ვეღარ ხედავს. ეს უკანასკნელი მაყურებლისთვისაც უხილავი ხდება. ვინი ვერ ხედავს საკუთარ სხეულს და

კლდის გარეთ დარჩენილ სახესდა აკვირდება. დაქვეითებული მხედველობის მიუხედავად ის საკუთარი ცხვირის წვერსა და უმნიშვნელო საგნებს მაინც ამჩნევს.

სიბრმავე ბეკეტთან ურთიერთდამოკიდებულების კავშირს წარმოშობს და მეწყვილეებს იძულებით ტყვეობაში ამყოფებს. შუა საუკუნეების თეატრიდან მოყოლებული უსინათლო პერსონაჟი ტრადიციულად კომიკურ პარსონაჟად მიიჩნეოდა. გაბრიელებული ბრმის თემას „სკაპენის ოინებში“ მოლიერიც ეხება. პიესაში ტომარაში გამოსხვეულ გერონტს წიხლებს უთაქუნებენ. „უსიტყვო მოქმედება I-ის“ უსინათლო პერსონაჟები A და B ტომარაში გამომწყვდეული სახით წარმოჩინდებიან, თუმცა მათ სიბრმავეს კომიკურ სიტუაციასთან საერთო არაფერი აქვს. სიბრმავე აქ გამომწყვდეულობის, დამორჩილების კიდევ ერთ ორიგინალურ გამოხატულებას წარმოადგენს. სცენაზე «ტუსალების» თავისუფლების შეზღუდვა ფიზიკურად ტომრით გამოიხატება.

როცა სხვაზე დამოკიდებულება აუტანელი ხდება და გაუსაძლისი მდგომარეობა ზღვარს აღწევს, იძულებითი ურთიერთობისგან თავის დასაღწევად პერსონაჟები კვლავაც სიბრმავეს უხმობენ. «კომედიის» გმირი პირველ პროექტორს სპეციალურად მიაპყრობს მზერას და სიბნელეს, წყვილადს ნატრობს. სიჩუმე და სიბნელე არასასურველი მზერიდან დამალვის ერთადერთი საშუალებაა. მსგავსი სურვილი ამოდრავებს „ფილმის“ პერსონაჟს, რომელსაც არც სხვათა დანახვა და არც საკუთარი თავის სხვის დასანახად წარმოჩენა არ სურს. მზერით მოგვრილი შიში და ჭმუნვა 1963 წელს შექმნილი და 1964 წელს ნიუ-იორკში აღენ შნეიდერის რეჟისორობით გადაღებული ამ კინემატოგრაფიული ნაწარმოების წამყვანი თემაა. „ფილმში“ ბეკეტი აღქმის შესახებ ბერკლის თეორიას ბურლესკურად წარმოაჩენს. ბერკლის პოსტულატი – «იარსებო, ნიშნავს ვინმე აღვიქვამდეს», აქ ერთგვარად სახემეცვლილი ფორმითაა წარმოდგენილი. ფილმი ადამიანური ცნობიერების დრამას ეხება: როდესაც ნებისმიერი გარე აღქმა – იქნება ეს ადამიანური, ცხოველური თუ ღვთისმიერი – ნულზეა დაყვანილი და ფაქტობრივად აღარ არის, არსებობას განაგრძობს უფრო ტრაგიკული – «საკუთარი თავისმიერი» აღქმა, რომელსაც ვერსად დაემალება. ბეკეტის პერსონაჟები სხვებს გაურბიან, თუმცა საკუთარი თავის ტყვეებად რჩებიან. მთავარი საპყრობილე მათი ხეიბარი სხეულია, რომელსაც ვერსად წაუვლენ.

არსებობს თუ არა კავშირი სიარულისა და მხედველობის დარღვევებს შორის? ლოგიკურად კი, რადგან გადაადგილების შეზღუდვის მიზეზი ზოგჯერ

უშუალოდ სიბრძნეა. ეს ორი ურთიერთშემავსებელი ფაქტორი პერსონაჟის გამოკეტილობას კომპლექსურად უზრუნველყოფს. პარალიზება და უსინათლობა ბეკეტის პერსონაჟების სამუდამო იზოლაციაში მოქცევის საშუალებებია.

იონესკო საკომუნიკაციო ელემენტად ტანსაცმელს ირჩევს და სხეულს დიდ ყურადღებას არ უთმობს. ამ დრამატურგის ჰობი მხოლოდ სახის აღწერაა. მისგან განსხვავებით, ბეკეტი დაწვრილებით აღწერს სხეულის ნიშან-თვისებებს, ტანსაცმელს კი ერთი ხელის მოსმით, უმნიშვნელოდ ეხება. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მასთან სხეული შიშველია. ნაჭრის ტანსაცმლის მაგივრად ბეკეტი სხეულს სიბერით, ათასგავარი ნაკლოვანებით, ხეიბრობითა და ტანჯვა-წამებით მოსავს. ბეკეტის პიესების გმირები თითქმის იდენტურები არიან: უსახური მოხუცებული არსებები სხეულის დაძაბუნებისა და სიბრძნის ტრაგიკულ კვალს ატარებენ. ფიზიკური ტრაგიზმი წარმოდგენისას ხშირად სიცილის მომგვრელია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მოუხერხებელი და უნარშეზღუდული პერსონაჟები სცენაზე უხერხულად გადაადგილდებიან, მრავალჯერ ეცემიან და აღგომასაც ვერ ახერხებენ. სახსარგამოცლილი არსებებები მოძრაობით მარიონეტებს, ცირკის მასხარებს ჰგვანან. წარმოდგენისას საცირკო ელემენტების ჩართვა თეატრში თეატრის წარმოდგენის ცნობილ ბაროკოსულ პროცესს მიაგავს. აღნიშნული მეთოდი სახალისო ელემენტებით ამდიდრებს სანახაობას და ბეკეტს მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი იუმორის წარმოჩენის საშუალებას აძლევს. ეს ავტორის ერთ-ერთი ორიგინალური ხერხია, რომელიც უზომო ტრაგიზმს კომიკურად წარმოაჩენს.

პერსონაჟების გადაადგილებასა და მხედველობასთან დაკავშირებული სირთულეები ყოფიერების ტრაგიზმის გარდა, სცენაზე კომუნიკაციის შეუძლებლობის ვიზუალიზაციასაც ემსახურება. ავადმყოფობის გართულება პერსონაჟების იზოლაციის ხარისხს ზრდის. უბედურება ის არის, რომ, ბეკეტის სამყაროში არც ერთ ხეიბარს გამოჯანმრთელება არ უწერია. გარე რეალობისადმი მათი მონური მორჩილება, თვალსაწიურის გაფართოების ნაცვლად, მათ უკან-უკან მიექაჩება. კომუნიკაციის ორიოდვე საშუალება – ჯოხი და სათვალე – პიესის ბოლოს გამოუსადეგარი ხდება. სრული უუნარობა პერსონაჟებს აბსოლუტური მარტოობისთვის წირავს. ამ სავალალო რეალობად, რომელიც ადამიანს ამქვეყნად მოვლინებისას მზა სახით ხვდება და არჩევანს არ უტოვებს, აბსურდის თეატრის მასშტაბური პროტესტის საგანი – სალაპარაკო ენა უნდა მივიჩნიოთ. მაშასადამე, ზოგჯერ ირეალისტური, ხანაც სავსებით



ნატურალისტური სანახაობის შესაქმნელად ბეკეტის მხრიდან გაწეული ძალისხმევა ადამიანზე ენის გავლენის მატერიალიზაციას მოხმარდა.

### *საპრობილედ ქცეული სასცენო სივრცე*

მუდმივი ავადმყოფობის ადგილად ქცეული სასცენო სივრცე ბეკეტის თეატრში სხეულის გაგრძელებას წარმოადგენს და მისი მარადიული ტყვეობის ამბის თხრობას განაგრძობს.

კლდე, ნაგვის ყუთი – სხეულის გამოკეტვის თვალსაჩინო მაგალითებია. სცენაზე ზოგიერთი პერსონაჟის ცოცხლად დამარხვის პროცესს ვადგენთ თვალს. კლდეში კისრამდე ჩაფლული ვინი თავსაც კი ვეღარ აბრუნებს. I აქტში მხოლოდ წელს ქვემოთ უნარშეზღუდული, ბოლოს კისრამდე ეფლობა ამ საშინელებაში. კაცობრიობის ნარჩენებად ქცეული ნეგი და ნელი სანაგვე ყუთებში ღპებიან და დროდადრო თავი რომ გამოყონ გარეთ ესეც კი ქლოვის კეთილ ნებაზეა დამოკიდებული. «კომედის» ორი პერსონაჟიც უზარმაზარ ჭურჭელშია მოთავსებული და მხოლოდ თავები აქვთ ამოყოფილი. პიესის „მოქმედება უსიტყვოდ I“-ის მონაწილე A და B სუდარისებურ ტომარაში არიან გახვეულნი. ბეკეტის პერსონაჟების ინერტული სხეული მტანჯველ მარწუხებშია გამოკეტილი. გეგონება, ავტორს არ სურს სასცენო დეკორაციასა და პერსონაჟს შორის მკვეთრი ზღვარის გაღება. სცენა სხეულს ერწყმის და მის შემადგენელ ნაწილად იქცევა. სცენას ეკისრება ახალი ფუნქცია: პერსონაჟის მდგომარეობის შესახებ დამატებითი ინფორმაციის მიწოდება.

ზოგჯერ სხეულის გამოსაკეტად საგანგებო აქსესუარები არ გამოიყენება. ასეთ შემთხვევაში ის უბრალოდ სივრცის, ოთახის ტუსადად წარმოჩინდება. ბეკეტთან გარემომცველი სივრცე არ არის უკიდურესად შეზღუდული, როგორც ეს იონესკოსთან იყო. პირიქით, საკმაოდ ვრცელია, მაგრამ უნარშეზღუდული პერსონაჟები ზღურბლის გადალახვას ვერ ახერხებენ. ბეკეტის პერსონაჟები სხვადასხვა სახის ხეიბრობისა და უუნარობის ტყვეები არიან. უსინათლო ჰეში ინვალიდის სავარძელსაა მიჯაჭვული, ამიტომ თავშესაფრის დატოვება მისთვის შეუძლებელია. ფიზიკურად ხედვისუნარიანი ქლოვი შინაგანი უუნარობის გამო ვერ ბედავს ზღურბლის გადაბიჯებას. მოხუცი ლოტი – კრეპიც ოთახში უაზროდ დახეციალობს, თუმცა მისი დატოვება აზრადაც არ მოსდის. თავიდან ქუჩაში თავისუფლად მოსიარულე «ფილმის» გმირი, ბოლოს საკუთარ ოთახში გამოკეტვას არჩევს და საგულდაგულოდ გმანავს ყველა ნასვრეტსა და

გასასვლელს. «ნაბიჯში» მეი ყურადღებით უსმენს საკუთარი ნაბიჯების ხმას და მათ რაოდენობას ითვლის. მეი წარსულის ტყვეა და მის გახსენებას ცდილობს. ამ ვითარებას უსვამს ხაზს დედის ხმა, რომელიც მეის კარჩაკეტილობას აანალიზებს და მასთან ერთად განაგრძობს ნაბიჯების თვლას. როგორც აღმოჩნდება, წინ და უკან სიარულის აღწერილობაც და მათემატიკური გათვლებიც მეორდება და ლაიტმოტივად გასდევს პიესას. გამეორება გამოკეტილობას და გამოუვალობას უკეთ წარმოაჩენს. «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან I» გმირების მოქმედება A და B პუნქტებს შორის სიარულია, რაც მკაცრად გაწერილი წესების დაცვას მოითხოვს.

გამოკეტილი სივრცის ტყვეობაში მყოფი ბეკეტის პერსონაჟი დაუღალავად, ყოველგვარი გაჭირვების გარეშე მხოლოდ ერთსა და იმავე მარშრუტს გადის. ახლის გავლა კი უამრავ სირთულესთან, დაცემასთან, მარცხთანაა დაკავშირებული. სცენა ისეთი დაბრკოლებათა შემცველი ემბლემატური სივრცეა, რომელთა გადალახვა ბეკეტის დაუძლურებულ, უუნარო არსებებს არ შეუძლიათ.

სხეულის გამოკეტვის ადგილად ქცეული ბეკეტის სივრცე უცვლელი ხასიათით გამოირჩევა. ნებისმიერი სივრცითი ცვლილება პერსონაჟის შესაძლებლობების უფრო მეტად შეზღუდვას ემსახურება. «გოდოს მოლოდინში» მსგავსი ცვლილება პერსონაჟების მიმართ ბედის სისასტიკეს უსვამს ხაზს. I აქტში სცენაზე წარმოდგენილი ხმელი ხე-სახრჩობელაც კი ცოცხლდება, პერსონაჟები კი არავითარ ევოლუციას არ განიცდიან. ნებისმიერი დეკორაციული ცვლილება ერთნაირ გარემოს შეჩვეულ ადამიანებს აბნევს და ორიენტაციის უნარს უქვეითებს. ბეკეტის შემოქმედებაში ეს შესაძლოა ერთადერთ დეკორაციულ ცვლილებად მივიჩნიოთ, როცა სცენა პერსონაჟის ევოლუციის საპირისპირო განვითარებას განიცდის. იქ, სადაც ყველა და ყველაფერი წყვილიადისაკენ მიექანება, ხე ფოთლებს ისხამს.

დეკორაციის წარმოჩენის მხრივ ბეკეტი, თანამედროვე დრამატურგებისაგან განსხვავებით, ადგილის ერთიანობის გულმოდგინე დამცველია. არაბალი, ადამოვი, ვოტიე, ოდებერტი დეკორაციული ელემენტების მაქსიმალურად წარმოჩენით, დეკორაციის ხშირი ცვლილებით ახალი სცენოგრაფიული რესურსების მაქსიმალურად გამოყენებას ცდილობენ. კლასიკური დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი საშუალებათა ეკონომიურობა და სასცენო დეკორაციის უცვლელი ხასიათი, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ბეკეტის შემოქმედების ერთ-ერთ ნიშან-თვისებასაც წარმოადგენს. ეს არჩევანი

სცენის სპეციფიურ როლს უკავშირდება. ბეკეტი სასცენო სივრცით სიმბოლურად იმ გმირის ბედს გამოხატავს, რომელსაც ერთფეროვნად ქცეულ სამყაროში ერთ უცვლელ ადგილას ყოფნა უწერია.

ბეკეტის პერსონაჟი ერთდროულად საკუთარი სხეულისა და სივრცის ტყვეა. ფიზიკური პორტრეტი და დეკორაცია ერთმანეთს ერწყმის პერსონაჟის შებოჭილობის გადმოსაცემად. ამ ვითარების გამოხატვას ორი განსხვავებული სცენოგრაფიული მეთოდი ემსახურება. ბეკეტის პერსონაჟს მოძრაობა საერთოდ არ შეუძლია. ხან დამბლა და სიბრმავე უზღუდავს მოძრაობას, ხანაც სივრცე ატყვევებს და ერთადერთ «გამოსავლად» წინ და უკან სიარულს უტოვებს.

ერთი შეხედვით კონკრეტული სასცენო სივრცე უამრავ შეკითხვას ბადებს. «გოდოს მოლოდინში» მოქმედების ადგილი ტორფნარში გამავალი გზაა. ამ გაურკვეველი სივრცის ერთადერთი ორიენტირის – ხის – სანდობაც კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას. I აქტში «გაშავებული და ჩონჩხისებური» ხე, ვლადიმირის გასაოცრად, II აქტში იფოთლება. გულმაგიწყი ესთრაგონი გარემოს ვერ ცნობს, ვლადიმირი კი გამუდმებით ამტკიცებს, რომ იმავე ადგილას იმყოფებიან. მათ ეჭვებს სივრცითი მეტამორფოზის შემხედვარე მაყურებელიც იზიარებს.

პოცო ერთადერთია, ვისაც პირველ აქტში ორიენტაცია არ უჭირს. იგი დარწმუნებულია, რომ ეს მიწები მისივე სასახლის სიახლოვეს მდებარე მისი მამულებია. თუმცა ეს დამაჯერებლობა ეფემერულია, რადგან ამნეზიით დაავადებულ და დაბრმავებულ პოცოს მეორე აქტში საერთოდ ვერ გაუგია, სად არის.

პიესაში «ფრაგმენტი სპექტაკლიდან II» სივრცეში ორიენტაცია სრულიად განსხვავებულ ხასიათს ატარებს. აქ ჩართული სასცენო მინიშნებები დიალოგში მოტანილ ინფორმაციას ეწინააღმდეგება. ა და ბ ფანჯრიდან გახედვისას მთვარეს ამჩნევენ, ბეკეტი კი აღნიშნავს, რომ ისინი მას ვერ ხედავენ. დიალოგთან წინააღმდეგობაში მოსული მინიშნებები გმირების ხედვის პალუცინაციურ ხასიათს უსვამს ხაზს. პერსონაჟები ატარებენ ერთგვარ გამოძიებას, რომელიც წარსულის გახსენებას ეხება. დოკუმენტების კითხვისას სასცენო განათება ხან ქრება, ხან ინთება, რაც მასალათა წაკითხვას შეუძლებელს ხდის. საბუთებში ჩაკარგულებს ორიენტაცია უჭირთ, ვერ ახერხებენ კითხვას და შესაბამისად წარსულის აღდგენას. « „რა უნდა გვეკეთებინა სიბნელეში ორივეს?“ – ეკითხება ბ». (82, 54)

პიესა თვალნათლივ წარმოაჩენს თუ როგორ ეწყობს ერთმანეთს ორი სახის კითხვა: «სად ვარ?» და «ვინ ვარ?». სივრცითი ორიენტაციის სირთულეს

ბეკეტი სწორედ ამ გარემოების გამოსახატავად იყენებს. სივრცის ცნობა თავის შეცნობას უტოლდება. მის ამნეზიით დაავადებულ, დაბრმავებულ თუ ცოცხლად დამარხულ პერსონაჟებს ვერ გაურკვევიათ, სად არიან და ვინ არიან. ამ კითხვას ერთ ადგილზე მიჯაჭვული პერსონაჟებიც სვამენ. ჰემი განუწყვეტლივ ეკითხება ქლოვს მისი სავარძლის ადგილმდებარეობის შესახებ. ვინიმ არც თავისი და არც ვილის ადგილსამყოფელის შესახებ არაფერი იცის. გარემომცველი სივრცის უცვლელი ხასიათის მიუხედავად, ბეკეტის გმირები გაუთავებლად კითხულობენ, სად იმყოფებიან, როგორები არიან, რადგან საკუთარი გარეგნობის შესახებაც არაფერი ახსოვთ. სივრცისა და სხეულის თაობაზე კითხვები ერთმანეთს ენაცვლება. სივრცითი ორიენტირების არარსებობა, შინაგანი ორიენტირების არარსებობაზე მიუთითებს და საკუთარ სხეულში დაკარგული ადამიანების შესახებ მოგვითხრობს.

გაუსაძლისი ადამიანური მდგომარეობის გადმოცემის გარდა, სასცენო სივრცეს ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში უამრავი კითხვა შემოაქვს. მათზე პასუხის გაცემის პრეროგატივას კი სხვა საკომუნიკაციო ელემენტებს უტოვებს.

### ***საკვები – სცენაზე ადამიანური ურთიერთობების განმსაზღვრელი ძირითადი ფაქტორი***

ყოფიერების ტყვეობაში მყოფ ბეკეტის პერსონაჟებს ხშირად შიმშილი ტანჯავს. ამ გრძნობას ისინი სიკვდილის პირამდეც კი მიჰყავს, რადგან საჭმელი მართლაც არაფერი აქვთ. ამრიგად, საკვებთან დაკავშირებულ საგნებს უმთავრესი სცენოგრაფიული დატვირთვა ენიჭება. ხელიდან ხელში გარდამავალი ეს საგნები პიესაში კონკრეტულ ფუნქციას იძენენ. საკვებთან დაკავშირებული ნივთები ნოვატორულ დიალოგში ჩართული საკომუნიკაციო ელემენტებია, რომლებიც იმ ურთიერთობების გადმოსაცემად გამოიყენება, რომელთა შესახებ ვერბალურ დიალოგში არაფერია ნათქვამი.

ხშირად ჯიბეში ჩამალული საკვები კონკრეტული სიტუაციის აქცენტირებისათვის გამოიყენება და ბეკეტის წყვილის ურთიერთობებში შანტაჟის ელემენტის როლს ასრულებს. ზოგჯერ საკვების მფლობელი პერსონაჟი სარჩოს მასზე დამოკიდებულ, ქვეშევრდომ გმირს უნაწილებს, ზოგჯერ ორივე გმირი ერთმანეთზეა დამოკიდებული. წყვილისთვის უცხო პერსონაჟის გამოჩენის შემთხვევაში მესამე პირი საკვებს წყვილის წევრთაგან დებულობს, რომლებიც მესაკუთრის პოზიციას თანაბრად გადაინაწილებენ

ხოლმე. მსგავს შემთხვევაში სანუკვარი საგნის მფლობელი წყვილის ორივე წევრი ერთდროულად არასოდეს არის.

«გოდოს მოლოდინში» ვლადიმირი ესთრაგონს კვებავს. იგი საკვებს «ათასგვარი სიბინძურით გამოტენილ» ჯიბეებში საგულდაგულოდ ინახავს. I აქტში ვლადიმირი ჯიბით თაღგამსა და სტაფილოს დაატარებს. ესთრაგონი უარს აცხადებს თაღგამის ჭამაზე, რადგან არ უყვარს და სტაფილოთი ხელდამშვენებული წარდგება მაყურებლის წინაშე. ესთრაგონი ვლადიმირის, როგორც მისი გამომკვების, სრულუფლებიანობას აღიარებს. II აქტში საკვები პროდუქტების ისედაც მწირი მარაგი, მთლად ძირზე დადის. რჩება რამდენიმე თაღგამი და ბოლოკი, რომლის ჭამაზეც ესთრაგონი კვლავ უარს აცხადებს. სულ უფრო და უფრო იგრძნობა შიმშილით გამოწვეული სიკვდილის მოახლოება. ესთრაგონს არ შესწევს დამოუკიდებლად თავის გამოკვების უნარი. შიმშილით გატანჯული – სტაფილოს მოსაძიებლად აპირებს წასვლას, თუმცა ადგილიდან არ იძვრის.

პერსონაჟთა «კუჭისმიერი» ურთიერთდამოკიდებულება პოცოსა და ლაქის შემთხვევაში განსხვავებული სახით წარმოჩინდება. I აქტში პოცო, რომელიც განკარგავს საკვებს, ლაქის «პროდუქტების მომტანის თანამდებობით» აღჭურავს. ეს უკანასკნელიც ბატონის ბრძანებებს უსიტყვოდ ემორჩილება და ქათმით, პურითა და ღვინით სავსე კალათს მოაცუნცუნებს. ესთრაგონის სტაფილოსთან შედარებით პოცოს ვახშამი სამეფო სუფრას ჰგავს. დამშეული პოცო ნადირივით შეექცევა საკვებს, გამოხრულ ძვლებს კი საცოდავ ლაქის ძაღლივით მიუგდებს. «საჭმელზე» ლაქის უარით შეწუხებული პოცო შიშობს, მისი მეგობარი ავად არ გახდეს. II აქტში პოცო და ლაქი ხელცარიელები არიან. ლაქი კვლავაც ასრულებს მიმტანის როლს, თუმცა საჭმლისთვის განკუთვნილი კალათი ქვიშითაა სავსე. ერთმანეთზე დამოკიდებულების გამომხატველი საკვები გაქრა, თუმცა ის სხვა იძულებითმა ელემენტმა – პოცოს სიბრმავემ ჩაანაცვლა.

საკვების ფლობა და განკარგვა ძალაუფლების ხარისხთან ერთად მორჩილების ხარისხსაც განსზღვრავს. ორივე წყვილის შემთხვევაში საკვების გადანაწილების პროცესი ერთნაირად არ მიმდინარეობს. ვლადიმირი ესთრაგონს კვებავს, თვითონ კი პირს არაფერს აკარებს, მაშინ როცა პოცო თვითონ სკდება ჭამით და ლაქის ნარჩენებს უბოძებს. პოცო-ლაქის წყვილში ერთგვარი ურთიერთდამოკიდებულების არსებობა საკვების ორივესთვის მეტ-ნაკლები ხელმისაწვდომობით აიხსნება. ვლადიმირი-ესთრაგონის წყვილში აბსოლუტური დამორჩილება, დამოკიდებულება სუფევს, რასაც საკვების ფლობისა და

განკარგვის ერთპიროვნულობა უსვამს ხაზს. ვლადიმირი ესტრაგონზე უფრო მეტ ძალაუფლებას ფლობს, ვიდრე პოცო ლაქიზე. ვლადიმირის გაცხარება პიკს აღწევს, როცა ესტრაგონი ლაქისგან ძვლებს მათხოვრობს. ვლადიმირი შიშობს, ესტრაგონი მის მორჩილებას არ დაუძვრეს. ეს უკანასკნელი მართლაც მუდამ სადღაც გაქცევას ცდილობს, ვლადიმირი კი ერთ ადგილზე რჩება და სულმოუთმენლად ელის გოდოს, მაშინ, როცა ესტრაგონი სულ სადღაც მიიჩქარის:

*«ესტრაგონი: – წავიდეთ აქედან.*

*ვლადიმირი: – არ შეგვიძლია.*

*ესტრაგონი: – რატომ?*

*ვლადიმირი: – გოდოს ველოდებით.*

*ესტრაგონი: – მართალია». (84, 23)*

ესტრაგონს არც შეხვედრის ადგილი და არც თარიღი არ ახსოვს. ვერც მეწყვილის გოდოსთან საუბრის შესახებ იხსენებს რამეს. გოდოს სახელიცა და ვინაობაც მისთვის გაუგებარია. ის ხან პოცოს მიიჩნევს გოდოდ, ხან კი საერთოდ აღიარებს, რომ ასეთს არავის იცნობს. I აქტში გამოჩენილი მაცნის სიტყვები არ ესმის, ხოლო მისი მეორედ გამოჩენისას საერთოდ სძინავს. ის ნებაყოფლობით ემიჯნება ამ საქმეს და გოდოსთან შეხვედრას ვლადიმირს გადააბარებს. ვლადიმირის მხრიდან გოდოს ლოდინის ფაქტი ესტრაგონის საკვებისმიერი მორჩილებით აიხსნება: მეწყვილეზე დამოკიდებულ ესტრაგონს საჭმლის პრობლემა არ აღარდებს.

დამოკიდებულების ობიექტის გარეშე დარჩენილი ვლადიმირის მოლოდინი კი სასიცოცხლო მნიშვნელობის მქონეა:

*«ვლადიმირი: ამ საღამოს შესაძლოა მასთანაც დავიძინოთ, თბილად, მშრალად, საესე მუცლით, ჭილოფზე. ეს ლოდინად ღირს. არა?» (84, გვ 30)*

პიესაში საკვები იწურება, რაც სიკვდილის შიშს ამძაფრებს. გოდო რომ არ მოვიდეს, ორივე მათგანს გადაშენება უწერია. ვლადიმირი უფრო მეტად ელის გოდოს. ვლადიმირისთვის გოდო მარჩენალის ფუნქციას ასრულებს. მისი გამოჩენა ვლადიმირს იმ დაკისრებული ტვირთისგან გაათავისუფლებს, რასაც საკვების ფლობა და განაწილება ჰქვია, და გამცემის ნაცვლად მიმღების უდარდელ პოზიციაში ჩააყენებს. მოსვლით გოდო ვლადიმირის მოვალეობას გადაიბარებს.

*«ვლადიმირი (გაცხარებული): – მხოლოდ შენ იტანჯები! ჩემი ტანჯვა არაფერია! მინდა ერთი ჩემს ადგილას გნახო. მაშინ მეტყვი, რა კარგი ყოფილა».*

(84, 13-14)

მაცნესთან შეხვედრისას ვლადიმირი უპირველესად ის აიტერესებს, ხომ არ სცემს მას გოდო და კარგად თუ კვებავს. მაცნე მცირე ყოყმანის შემდეგ თავის დაქნევით დადებითად პასუხობს. იქვე აღნიშნავს, რომ გოდო მის ძმას ეპყრობა უხეშად და სავარაუდოდ კარგადაც არ კვებავს. ვლადიმირი მის ყოყმანზე აჩერებს ყურადღებას, რის გამოც ეჭვი ეპარება მაცნის მონათხრობში. ვლადიმირს გოდოზე წარმოდგენა ეცვლება და შიშიც იპყრობს, რადგან ამ დრომდე იმედოვნებდა, რომ კარგი კვების პირობებში ორივეს მოუხდებოდა ყოფნა. პერსონაჟი საკუთარ თავს მეტაფიზიკური შეკითხვით მიმართავს, რომელიც ქრისტესთან ერთად ჯვარცმული ავაზაკების ამბავს ეხება. ვლადიმირს აინტერესებს იმ ავაზაკთაგან მართლაც ერთი ცხონდა, როგორც ამაზე წმინდა ლუკა გადმოგვცემს, თუ სახარების სხვა ავტორის ვერსიით (ამას ვლადიმირი ამბობს), ორივე წაწყმდა. იქნებ გოდო ორი საბრალო მაწანწალას შეგელის ნაცვლად მათ დასაღუპად მოვა. ეს ფიქრები ვლადიმირს მოსვენებას არ აძლევს. ამ ვითარებას მის მიერ შესრულებული სასიმღერო სტროფიც ადასტურებს:

„ძაღლმა სასადილოში

მოიპარა ძეხვი.

მზარეულმა ჩამჩა

პირუტყვს ურტყა თავში“. (84, 85-86)

იქნებ გოდოც ამ ძაღლივით აპირებს მათთან მოპყრობას? როგორც ჩანს, ეს სიმღერა ბეკეტმა გერმანიაში მოისმინა და მას მერე აეკვიტა. ანალოგიურ ტექსტს „გოდოს მოლოდინთან“ ერთდროულად დაწერილ «გამოუთქმელში» ვხვდებით.

საკვებზე აგებული ურთიერთობებით მისტერიული გოდოს ახსნა ერთ-ერთია, თუმცა ყველაზე რეალისტური, რასაც ანალოგიური ურთიერთობების ხშირი გამეორებაც ადასტურებს. ამ სამყაროში გოდოს მოსვლა დისბალანსს აღადგენს. გოდო ერთადერთი არავისზე დამოკიდებული პერსონაჟის – ვლადიმირის – ვირტუალური მეწყვილეა. მისი მოსვლა იძულებითი ურთიერთობების გაწყვეტილი ჯაჭვის შეკვრას განაპირობებს.

«თამაშის დასასრულში» ჰემისა და ქლოვის ურთიერთდამოკიდებულება პოცო-ლაქის წყვილის ანალოგიურია. ჰემი საკვებს ანაწილებს, ქლოვი – მიმტანის როლშია. თუმცა ამ უკანასკნელის სიკვდილს ავტომატურად მეწყვილის სიკვდილიც მოჰყვება. ჰემმა ეს კარგად იცის და მის, თუნდაც

მინიმალური დოზით, გამოკვებას ცდილობს: დღეში ერთი ორცხობილის მიცემით ჰემი «სიკვდილისაგან იხსნის» ქლოვს. მაგრამ საიდან მომდინარეობს ჰემის საკვებზე მოპოვებული ძალაუფლება, ან რას წარმოადგენს ერთი-ორჯერ ნახსენები ბუფეტი, რომლის კოდური კომბინაცია მხოლოდ მან იცის?

*«ჰემი: რატომ არ მკლავ?*

*ქლოვი: ბუფეტის კოდი არ ვიცი.*

*ჰემი: გეტყვი ბუფეტის კოდს, თუ შემპირდები რომ ბოლოს მომიღებ.*

*ქლოვი: ვერ მოგიღებ ბოლოს». (84, 18)*

ჰემის ძალაუფლების გასაღები სწორედ ამ საიდუმლოს ცოდნაა. ეს რომ არა, სავარძელს მიჯაჭვული ხეიბარი ამგვარი გავლენის მოპოვებას პრაქტიკულად ვერ შეძლებდა. ქლოვი, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ საკვების მომტანია. ერთხელ, როცა იგი ჰემს სთავაზობს, ჩემი ხელით გაჭმევ საჭმელსო, მაგრამ ჰემი უარს ამბობს, რადგან არ სურს, საკვების განაწილების ფუნქცია სხვამ შეასრულოს.

პიესაში საკვები უნარშეზღუდულთა მხრიდან შედარებით უნარიანი პერსონაჟების შანტაჟის საშუალებაა, აბსოლუტურად უუნაროებთან მიმართებაში – წამების იარაღი. ნაგვის ყუთებში გამომწვევდელ ნეგსა და ნილს საკვებზე არავითარი ძალაუფლება არა აქვთ. ორივე მათგანის ჰემზე დამოკიდებულება ვლადიმირზე ესთრაგონის დამოკიდებულების ანალოგიურია. ყველაფერი, რაც ნეგს უყვარდა – გაქრა: რძეზე მომზადებული ფაფა, დრაჟე, რაჰათ-ლუხუმი. ნეგი ჰემს ფაფას სთხოვს, ის კი უკმეხად პასუხობს და ისეთ ქვასავით მაგარ ორცხობილას უგდებს, რომლის გაღეჭვა მოხუცს არ შეუძლია. ამ ორცხობილას ნეგი დროდადრო ლოშნის და ნელს სთავაზობს, თუმცა სიკვდილის პირას მისულ ქალს საჭმელზე ფიქრის უნარი არ შერჩენია. ჰემი სადისტურად ექცევა ნეგს, კანფეტს ჰპირდება და არ აძლევს, სასაცილოდ იგდებს, მათხოვრად აქცევს მოხუცს. ამ სახით ჰემი ქლოვის მხრიდან მისი მისამართით განხორციელებული ტირანიისთვის იძიებს შურს. «თამაშის დასასრულის» პერსონაჟებს მოსვენებას არ აძლევს შიმშილით სიკვდილის შიში. ქლოვის წასვლა ან ჰემის სიკვდილი ავტომატურად გამოიწვევს სხვათა დაღუპვას. ერთმანეთისგან გაქცევის სურვილით შეპყრობილ პერსონაჟებს საჭმელი აერთიანებთ, როგორც იძულებითი ურთიერთობების სიმბოლო.

საინტერესოა როგორ ახერხებს ცალად, მეწვეილის გარეშე წარმოდგენილი ბეკეტის პერსონაჟი თავის გამოკვებას, მაშინ როცა სხვასთან იძულებითი ურთიერთობა ერთი შეხედვით არ უწევს? ამ შემთხვევაში



ურთიერთობის განმსაზღვრელ დიალოგში ერთგება დამატებითი საკომუნიკაციო ფაქტორები, რომლებიც გმირის თავისუფლების შესახებ პირველ წარმოდგენას აქარწყლებს. დილემის გასაღებს ხშირად ორიგინალურ გამომსახველობით სტრატეგიაში ჩაწერილი ალოგიკური ქესტი წარმოადგენს.

„უკანასკნელი ჩანაწერის“ გმირი კრეპი სწორედ ასე, მარტო ცხოვრობს და დრო არყის სმასა და ბანანების ჭამაში გაჰყავს. ბეკეტი განათების მეშვეობით ოთახად წარმოდგენილ სასცენო სივრცეს ორად ყოფს. სცენის წინა ნაწილი, სადაც კრეპი ბანანებს ჭამს, განათებულია. ოთახის ბოლო, სადაც ის დასაღვეად გადის – ჩაბნელებული. მაგიდის ერთ უჯრაში კრეპი ბანანებს ინახავს, მეორე – წარსულის მოგონებათა შემცველი კასეტების შესასანახადაა განკუთვნილი. მოსაზღვრე მდებარეობით ფიზიკურად დაახლოებული საგნები სასცენო მინიშნებებშიც თანხვედრას პოულობენ. ახლომხედველ კრეპს კასეტა წარწერის წასაკითხად ცხვირთან მიაქვს. ასე იქცევა ბანანების დათვალიერების დროსაც. ამ შემთხვევაში ეს სრულიად უსარგებლო ქესტი ამ ორ საგანს შორის მსგავსებაზე მიუთითებს და კასეტებს საკვებთან აიგივებს. კრეპი მათ მართლაც საკვებივით იხსენიებს: «გასინჯეთ სიტყვა ბობინა» (64, 28).

წარსულის მოგონებათა აღმნიშვნელი კასეტები გაპიროვნების გზით იქვე ქალადაც გადაიქცევა: „პატარა ცუდლუტუნა“ – ასე მიმრთავს კასეტას კრეპი. ბანანები და კასეტები გმირის ბედნიერებით აღსავსე სასიყვარულო წუთებს განასახიერებენ. ბანანების ჭამისა და კასეტების მოსმენის პროცესი ყოველთვის სცენის წინა, განათებულ ნაწილში მიმდინარეობს. არყის დასაღვეად კი კრეპი სცენის უკან, ბნელ ნაწილში გადაინაცვლებს. სიბნელე და არაყი კრეპის მხრიდან უსიამოვნო მოგონებების დავიწყების ამო მცდელობას განასახიერებს. კრეპი ერთგვარი ავტონომიით აღჭურვილი ბეკეტის ერთადერთი პერსონაჟია. ეს ე.წ. ავტონომია დამოუკიდებლად თავის გამოკვების უნარს გულისხმობს. ის იკვებება, მაგრამ თავს იწამლავს. საკვებიც ამ შემთხვევაში მტანჯველი მეწყვილის ადგილს იკავებს და მისი გამანადგურებელი გავლენა კრეპზე ეტაპობრივად აისახება. ალკოჰოლზე გმირის დამოკიდებულებაც ეჭვის ქვეშ აყენებს მის თავისუფლებას. კრეპი ორმაგი მორჩილების მსხვერპლია. საკვებზე დამოკიდებულების გარდა, მის მოგონებებში არსებული ქალის სახე არ აძლევს მოსვენებას. წარმოსახვით ქალსა და კაცს შორის არანაირი ურთიერთობა არ ასებობს, თუმცა ქალსა და საკვებს შორის არსებული მეტაფორული კავშირი ამ ურთიერთობის შესახებ მოგვითხრობს. ბანანებსა და კასეტებს შორის ენობრივ დონეზე დამყარებული ანალოგია ორივე საგანს საკვების რიგში აყენებს, შემდეგ

კი კასეტას გაპროექტების გზით ქალს უტოლებს. ბანანების შესახებ კრეპის სასიამოვნო და სინანულით აღსავსე მოგონებები საყვარელი ქალის მოგონებების ტოლფასია და მისადმი გმირის ნოსტალგიურ დამოკიდებულებას გადმოგვცეს.

ბეკეტისეული წყვილის შიგნით საკვები პროდუქტების მიმოქცევა მათ შორის დასაშვებია ორი სახის ურთიერთობაზე მიუთითებს: ზოგჯერ საკვებს ერთი მეწევილე ფლობს; ზოგჯერ ძალაუფლება ორს შორის ნაწილდება, თუმცა არათანაბრად. საკვებთან ურთიერთობის მქონე ორი პერსონაჟი – ვლადიმირი და კრეპი, ბეკეტის სხვა პერსონაჟებს შორის განსაკუთრებული სტატუსით სარგებლობენ. ვლადიმირი ერთადერთია, ვინც საკვებს ინახავს და არიგებს. ის, ვისაც შეეძლო მისი ფლობა, ცნობიერების არიდან გამქრალია. გოდო არსად ჩანს და შესაძლოა თავსაც არიდებს ამ ურთულესი მისიის შესრულებას. თუმცა, ვლადიმირის ძალაუფლება და მოვალეობა საკვების რაოდენობის შემცირების პირდაპირპროპორციულად იკლებს და ბოლოს სულ აღარ არსებობს. კრეპსაც განსაკუთრებული სტატუსი აქვს. ის საკვებს ფლობს და ჭამს კიდეც, რასაც ვლადიმირი არასდროს ჩადის. საკვებზე კრეპის დამოკიდებულებას მისი ალკოჰოლიზმისაკენ მიდრეკილება უსვამს ხაზს. საკვებად გამოსაყენებელ საგნებთან მიმართებაში ბეკეტის პერსონაჟების სრული ავტონომია პრაქტიკულად არ არსებობს. საკვები პერსონაჟებს ისეთ დამოკიდებულ არსებებად აქცევს, რომლებიც გადარჩენის მიზნით ზიზღზე აგებულ იძულებით ურთიერთობებზეც კი თანხმდებიან.

საკვებით ბეკეტი ყოფიერების ჭაობში ჩაფლული ადამიანების სულიერ დეგრადაციაზე გვესაუბრება. სულიერებისაგან დაცლილ, „უღმერთო სამყაროში“ ადამიანთა შორის ურთიერთობები ფიზიკური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებამდეა დაყვანილი. სწორედ ამიტომ, ცარიელ სცენაზე არსებულ საგანთა შორის უმნიშვნელოვანეს ადგილს საკვები იკავებს. შესაბამისად, დიდია ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში საკვებზე აგებული „რეპლიკების“ წილი.

## *ერთადერთი დრამატული მოქმედება*

ბეკეტის გმირის დამორჩილების გამოხატვას სამი გამომსახველობითი სტრუქტურა ემსახურება: პერსონაჟის სხეული და ხეიბრობა მას სხვაზე დამოკიდებულად აქცევს. დამატყვევებელი სასცენო სივრცე ამ მიჯაჭვულობის ვიზუალიზაციას ახდენს. საკვებად გამოსადეგი საგნები პერსონაჟებს შორის დამორჩილებაზე აგებული ურთიერთობების სიმტკიცეს განაპირობებს. ამიტომაც ბეკეტის წყვილი განუცალკევებელია. ორი პერსონაჟის დაშორება პრაქტიკულად შეუძლებელია. ამ ვითარების გამოსახატავად ბეკეტი დამატებით ხერხს იყენებს: დაშორების შეუძლებლობას ის მონოტონური, თანაც ერთადერთი მოქმედების საშუალებით გამოხატავს. მოკლედ, ამიერიდან საკომუნიკაციო კოდების რესურსთა სიაში მოქმედება სიტყვას უტოლდება და ვერბალიზაციის გარეშე სტატიკური სიტუაციით ახერხებს სათქმელის გადმოცემას. სიტუაციები სიტყვებივით მეორდება და პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულების გასამყარებლად გამოიყენება. სწორედ ამით აიხსნება მათი ერთნაირობა და ტავტოლოგიური ხასიათი.

ერთმანეთთან დაშორების შეუძლებლობის გამომხატველი ერთადერთი მოქმედება ჩაკეტილი წრის შესაკვრელადაც გამოიყენება და კვლავაც პერსონაჟების ტყვეობის შესახებ მოგვითხრობს.

პერსონაჟების „დასაბმელად“ მოქმედება სასცენო დეკორაციულ ატრიბუტებს იყენებს. ბეკეტის გმირი პარტნიორზე იმდენად ძლიერად არის მიჯაჭვული, რომ მათი განცალკევება შეუძლებელია. ეს კავშირი ხშირად არაბალის პანიკური თეატრისთვის დამახასიათებელი სისასტიკით გადმოიცემა. თოკი, რომლითაც ლაქი პოცოზუა მიბმული, სიმბოლური დატვირთვის გარდა, წამების საგანსაც წარმოადგენს. ლაქის კისერი თოკით ჩახეხილია. მაყურებელი გაოცებული და შეძრულია სცენაზე განსაკუთრებული სისასტიკით გამორჩეული ურთიერთობის გამომხატველი საგნის ხილვით. დამორჩილების სხვა სიმბოლოები ნაკლებად მტკივნეულია. ვლადიმირზე ესთრაგონის დამოკიდებულების ამსახველი სტაფილო შიშისმომგვრელ საგანთა რიგში არ შედის.

ბეკეტის მეწყვილეები მთელი არსებობის მანძილზე თანაცხოვრობენ. დღე სცილდებიან (ვლადიმირისა და ესთრაგონის მსგავსად), საღამოს კვლავ ხვდებიან ერთმანეთს. ზოგი საერთოდ არ შორდება მეწყვილეს, როგორც ეს პოცოსა და ლაქის შემთხვევაშია. ნეგი, ნელი, ჰემი და ქლოვი თავშესაფარში

ერთად არიან. არსებობენ ისეთებიც, რომელთაც ერთად ყოფნა, მათი დიდი სურვილის მიუხედავად, არ უწერიათ. კლდეში ჩაჭედული ვინი ვილის ვეღარ ამჩნევს. დიდ ჭურჭელში გამომწყვდეული „კომედის“ სამი გმირი ერთმანეთს ვეღარ ხედავს. პარტნიორის ფიზიკური «ერთგულების» მიუხედავად, ბეკეტის პერსონაჟებს მუდამ გაყრის, ერთმანეთის მიტოვების სურვილი ამოძრავებთ. წყვილების უმეტესობა დაშორებას ამოდ ცდილობს. ეს მუდამ ერთი და იგივე მოტივი იდენტური მოქმედების სახით ყველა პიესაში მეორდება, თუმცა განშორება ვერ ხერხდება. ყოველი პიესის ბოლოს კვლავ პოულობენ ერთმანეთს. მოქმედება მათი ბედისწერაა, რომელიც პერსონაჟებს ერთად ყოფნას აიძულებს. ბეკეტის პიესების ერთადერთი მოქმედება დაშორების წარუმატებელი მცდელობაა.

«გოდოს მოლოდინში» I, ისევე როგორც II აქტის დასაწყისში, პერსონაჟები შეხვედრისას გააკვირვებას ვერ მაღავენ, თითქოს თითოეულს ეგონა, რომ მეორემ სამუდამოდ მიატოვა. მაწანწალები ერთიანობის შესანარჩუნებლად კარგად ფლობენ მუქარასა და შანტაჟზე აგებულ მექანიზმებს, რაც წასვლის შემთხვევაშიც კი უკან დაბრუნების უტყუარი გარანტია. ვლადიმირი და ესთრაგონი დიალოგში ხშირად სთავაზობენ ერთმანეთს გაყრას. იქვე დაშორების შეუძლებლობის შესახებ საუბრობენ და ამ შეუძლებლობის გამამართლებელი არგუმენტებიც მოჰყავთ. პარალიზების საფრთხის წინაშე მყოფი ესთრაგონი შორს ვერ წავა. ის თავადვე აღნიშნავს, რომ იმდენად დამოკიდებულია პარტნიორზე, რომ ამ დამოკიდებულების აღმოფხვრა მხოლოდ მისი მოკვლის გზით თუ შეიძლება. ესთრაგონი საკუთარ თავზე საუბრობს, თუმცა მუდამ შიშობს, პარტნიორმა არ მიატოვოს და კომმარული სიზმრიდან გამორკვეული ვლადიმირს გაფაციცებით ეძებს. ვლადიმირი თუ წავა, ესთრაგონი გადაიქცევა «ძვლების პატარა ხროვად», რომელსაც არავინ აჭმევს და საცემად მოსულ მომხდურთა წინაშეც არავინ დაიცავს. ესთრაგონი თუ წავა, ვლადიმირი მარტო დარჩება. მარტობა ერთადერთია, რაც აშინებს. ვლადიმირი ესთრაგონის ძილსაც კი ვერ იტანს. მიტოვებასთან დაკავშირებული ესთრაგონის გადამეტებული შიში ვლადიმირზე მისი დამოკიდებულებით არის გაპირობებული.

მოქმედების ალტერნატიული შესაძლებლობა არც პოცო-ლაქის წყვილის შემთხვევაში არსებობს. მოქმედების განვითარების ერთადერთი შესაძლებლობა, სურვილისა და ძალისხმევის მიუხედავად, მათ ერთად ყოფნისთვის წირავს. სწორედ მოქმედების საშუალებით მიაჯაჭვებს ავტორი გაქცევის სურვილსა და

შიშს შორის მოყოყმანე პერსონაჟებს. პიესის მოქმედებას სიმბოლური დატვირთვის მქონე საგანთა გამოყენებით მათ მაგივრად გამოაქვს განახენი. მოქმედება რეჟისორივით იყენებს საგან-სიმბოლოებს ერთი იდეის წარმოსახენად. მაგ., დამორჩილებისა და წამების სიმბოლო – თოკი – პერსონაჟთა ერთად ყოფნის გარდაუვალობასაც გამოხატავს. ის ორივეს სხეულის გაგრძელებაა, რომელიც ერთ მთლიანობაში ერთიანდება.

I აქტის ბოლოს პოცო ლაქის თავიდან მოშორებას ბაზარში გაყიდვის გზით ცდილობს, რაც შეუძლებელია. პიესაში სხვა მოქმედების დაუშვებლობის გამო, პოცოს იდეა განუხორციელებელი რჩება : «აღარ შემიძლია..., – ამბობს იგი, – ...მეტის ატანა... რასაც ის აკეთებს..., ვერც წარმიდგენთ... საშინელებაა... საჭიროა, რომ წავიდეს (ხელებს იქნევს)... ვგიჟდები... (თავს მკლავებში რგავს). ახლა კი მომკლავს...». (84, 26)

სურვილთან ერთად განშორების შესახებ აზრი შიშს ჰგვრის: «იმედი მაქვს, რომ არ იხუმრებს და ავად არ გახდება».

პოცოს შიში ჰუმანურ საფუძვლებს მოკლებულია და კვლავ დამოკიდებულების, გამორჩენის გამომხატველია: ლაქი ავად რომ გახდეს, ვინ მოუტანს საჭმელს?

ამჯერად საკვებით გამოხატული დამოკიდებულება II აქტში მძაფრდება. დამოკლებული თოკი დაშორების მცდელობასაც კი გამორიცხავს. საკვების გაქრობის შემდეგ მოქმედების იარაღად სხვა საგანი-სიმბოლო იქცევა: დამორჩილებას ამიერიდან სიბრძავე განაპირობებს.

ანალოგიურ სიტუაციას «თამაშის დასასრულში» ვხვდებით. ერთადერთი მოქმედების ტყვედ ქცეულ პერსონაჟებს აქაც გაქცევისა და დაცილების სურვილი ამოძრავებთ. მოქმედება მათი მცდელობის შეუძლებლობას ხაზს უსვამს და არგუმენტებად კვლავაც სასცენო საგნებით გამოხატულ ურთიერთობებს იყენებს.

პიესაში ქლოვი სხვებთან შედარებით ერთადერთი უნარიანი პერსონაჟია. მისი წასვლა აბსოლუტურ ინვალიდებად ქცეული სხვა პერსონაჟების ავტომატურად სიკვდილს გამოიწვევს. ქლოვი ჰემის ბრძანებებს ასრულებს, თუმცა ერთი სული აქვს, როდის მიატოვებს. ქლოვის მუქარა «მიგატოვებ, მიგატოვებ» ლაიტმოტივად გასდევს პიესას. პიესის მანძილზე ქლოვი არაერთხელ გადაწყვეტს წასვლას, თუმცა ვერ ბედავს.

*«ჰემი: – მოიცა! მომჩვენა, რომ ჩემს მიტოვებას აპირებდი.»*

*ქლოვი: – ო, ჯერ არა, ჯერ არა (...)*

ჰემი: – კაი, წადი (...) (ქლოვი ადგილიდან არ იძვრის). მგონი, გითხარი წადი-მეთქი.

ქლოვი: – ვცდილობ (კართან მიდის და ჩერდება). დაბადებიდან ვცდილობ (ის გადის)». (84, 28-29)

გადაწყვეტს თუ არა წასვლას, მოქმედება «კარს უხშობს» და განაჩენს ერთი შეხედვით ლოგიკური არგუმენტაციით ამართლებს: ქლოვს დამოუკიდებლად თავის გამოკვება არ შეუძლია. შორსაც ვერ წავა, რადგან ფეხები აწუხებს. მოკლედ, სხვაგან ვერსად წავა. თავშესაფრის დატოვება მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. ჰემიც ხომ ამას აცხადებს: „ჩემგან მოშორებით სიკვდილია“. ჰემისგან დახსნის ერთადერთი საშუალება მისი მოკვლაა, რაც არც ისე მომგებიანია, რადგან ბუფეტის კოდი მხოლოდ ჰემმა იცის. ქლოვი მოგზაურის ტანსაცმელში ასრულებს „თამაშის დასასრულს“. სიტუაცია დიად რჩება, როგორც ეს აბსურდის პიესების უმეტესობას ახასიათებს. იმას, რომ ქლოვი ვერ სცდება თავშესაფრის კედლებს, ვიგებთ მოქმედებიდან, რომელიც არც სხვაგან და არც აქ პერსონაჟებს სხვა არჩევანს არ უტოვებს. ამრიგად, აბსურდის თეატრის ეს ერთფეროვანი, თუმცა მრავალფუნქციური მოქმედება პიესის გამგრძელებლის მისიასაც კისრულობს, უფრო სწორედ, ასრულებს დიალოგის სათქმელს.

ბეკეტის თეატრში განშორების შეუძლებლობის გამოხატვა მუდამ ერთსა და იმავე მოტივებს ემყარება: დაძაბუნება, უსინათლობა, საკვებით გამოწვეული დამოკიდებულება. ეს ერთადერთი მოქმედების ხელთ არსებული საშუალებებია, რომლითაც ის მარიონეტებივით იზიდავს და საკუთარ ტყვეობაში ამყოფებს პერსონაჟებს. მუდამ ერთნაირი სენით შეპყრობილი პერსონაჟების ერთმანეთზე დამორჩილება აქ მარტივია: საკმარისია დააბრმავო ან ფეხები აატკივო ვინმეს და ის უმაღლეს პარტნიორის ტყვეა. ხშირად დამორჩილების იდეას სიბრმავე და დამბლა ერთდროულად ემსახურება. ზოგჯერ ერთი მეორეს განაპირობებს. მაგ., სიბრმავის გამო პერსონაჟი გადაადგილებას ვერ ახერხებს. და თუ მაინცდამაინც არსებობს შედარებით გადაადგილების უნარიანი, მის დასაბრკოლებლად მოქმედება ყველა ხერხს იყენებს: წარამარა ძირს სცემს, ბოლოს და ბოლოს აბრმავებს. დამოკიდებულების წყაროს საკვებიც წარმოადგენს. გადაადგილების უნარიან ვლადიმირსა და ესთრაგონს, საკვები რომ არა, ერთმანეთის მიტოვება თავისუფლად შეუძლიათ. ასეთ წყვილში საკვები ფიზიკურად მხოლოდ ესთრაგონს აჯაჭვებს ვლადიმირზე. ამ უკანასკნელს კი ერთი შეხედვით არაფერი აკავებს, რადგან საჭმელიც მის ხელშია და მისი განკარგვაც. აქ

შემაკავებელი ფაქტორისა და დამორჩილების სიმბოლოს როლს უხილავი გოდო ასრულებს, რომელიც დაჰპირებია, რომ მოვა და ვლადიმირმაც აუცილებლად უნდა მოუცადოს. ამ შემთხვევაში გოდო ერთგვარ სტრუქტურულ აუცილებლობას წარმოადგენს, რადგან თამაშგარე დარჩენილი ვლადიმირი ზემდგომს საჭიროებს, ვისაც ის დაემორჩილება. მათ შორის საკვების, როგორც დამოკიდებულების სიმბოლოს არსებობაზე ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ.

პიესის მსვლელობასთან ერთად სხვაზე დამოკიდებულება უფრო რთულდება. II აქტში საკვების გამოლევა ესთრაგონის უღარდებლობას ბოლოს უღებს და გოდოს, როგორც მხსნელის, მოლოდინის აუცილებლობაზე აფიქრებს. საკვების მარაგის გამოლევასთან ერთად მასზე დამოკიდებული ვლადიმირის ძალაუფლებაც სუსტდება. ჩისში შესული სიტუაცია კი ორივეს სიკვდილს უქადის. ამიერიდან ორივე გოდოზე დამოკიდებული ხდება. მოქმედება დამოკიდებულების აღმნიშვნელ ერთ საგან-სიმბოლოს – საკვებს, მეორეთი – გოდოთი ანაცვლებს.

მოკლედ, ბეკეტის თეატრში წყვილის განუყრელობის (რაც დიალოგით პრაქტიკულად არ გადმოიცემა) იდეის გამოსახატავად ყველა შესაძლო რესურსია ამოქმედებული. ერთადერთი მოქმედებით დატყვევებული პერსონაჟები წასვლას ვერ ახერხებენ. ეს უნიკალური მოქმედება პიესის სიუჟეტსაც წარმოადგენს და პერსონაჟთა ფსიქიკის შესახებაც გვესაუბრება.

ერთი და იმავე მოქმედების გამეორების ფაქტი ბეკეტს ყურადღებიდან არ გამოპარვია. ეს გადაწყვეტილება მან შეგნებულად მიიღო და მოსაწყენი მონოტონურობა ორიგინალურ გამომსახველობით საშუალებათა რიგში ჩააყენა. მოქმედების მონოტონურობა დეკორის ერთფეროვნებასთან ერთად აბსურდული სამყაროს სტატიკურობის გადმოცემის საშუალებად აქცია. მან დრამატული მოქმედების ერთფეროვნება სამყაროს ერთფეროვნებას შეუსაბამა.

რომანისტი და ესეისტი ბეკეტი სათავგადასავლო სიტუაციების გამომგონებლობით თავს არ იწონებს და სრულიად გულწრფელად საუბრობს, რომ ხანდახან წერაც კი უჭირს: «ფრანგულენოვანმა შემოქმედებამ მაგრძნობინა, რომ ერთსა და იმავეს ვიმეორებ. ზოგიერთ მწერალს წერა სულ უფრო და უფრო უადვილდება. ჩემს შემთხვევაში შესაძლებლობების არე თანდათანობით ვიწროვდება». (68, 2)

ამ მხრივ თეატრში იგი თავისუფლებას პოულობს. თეატრს ბეკეტი შემოქმედებითი ჩიხიდან გამოყავს. ის სიტყვიდან გაქცევის საუკეთესო საშუალებაა, გამომსახველობითი ექსპერიმენტებისთვისაც ხელსაყრელი

ადგილია. თუმცა ახალი ფორმებისა და საშუალებების მაძიებელი ბეკეტი გამეორებას დრამატურგიაშიც უჩივის. როჟე ბლინთან საუბარში ბეკეტი აცხადებს: „გამოუთქმელის“ შემდეგ, – იგონებს როჟე ბლენი, – ბეკეტი მოჯადოებულ წრეში აღმოჩნდა და თავად აღიარა: «აღარ ვიცი, რა ვუყო ამ პერსონაჟებს: რომანების წერის საშუალება აღარ მაქვს. თეატრში კიდევ მაქვს სათქმელი, თუმცა მას მუდამ ერთი მიმართულებით ვანვითარებ». (64, 148)

პიესების მონოტონურობას ბეკეტი საკუთარ თავში ჩაღრმავების აუცილებლობით ხსნის: «ადამიანში ვცდილობ შევისწავლო ის განზომილება, რომელსაც ხელოვანები ხელოვნებასთან შეუსაბამოდ, მისთვის უცხოდ მიიჩნევენ. ვფიქრობ, რომ ნებისმიერი ადამიანი საკუთარ გამოცდილებას უნდა ჩაუღრმავდეს, ჩაუკვირდეს. მაშინ ის აღმოაჩენს, რომ ეს მხოლოდ მისი კი არა, ვიდაცის გამოცდილებაცაა, რომელსაც ის არ იცნობს». (77, 137)

ეს ჩაღრმავება, საკუთარი თავის შეცნობა მისთვის სიახლეთა წყაროა. სწორედ ამ სურვილით აიხსნება ბეკეტის მხრიდან მონოტონურობის რომანტიკოსად ქცეული პრუსტის შემოქმედების სიყვარული.

### *მოქმედება და მისი გამეორება*

როგორც აღვნიშნეთ, ვერბალური დიალოგის ფუნქცია ბეკეტის დრამატურგიაში მინიმუმამდეა დაყვანილი. ურთიერთობათა შესახებ იგი სიტყვის ნაცვლად საგნებითა და სხვა საკომუნიკაციო საშუალებებით გვესაუბრება. მოქმედების გამოსახატავად ტრადიციულ თეატრში უალტერნატივო საშუალებად მიჩნეულ დიალოგს ბეკეტი სტრუქტურულ დონეზეც უარყოფს და ალტერნატიულ საშუალებებს გვთავაზობს. ეს სტრუქტურული საშუალებები ნოვატორულ დიალოგში ბედისწერისა და გამოუვალი მდგომარეობის შესახებ ნათქვამ სიტყვებად იქცევა.

როგორც ვიხილეთ, ბეკეტთან არც თუ ისე მრავალფეროვანი მოქმედება ერთადერთამდე – განშორების შეუძლებლობამდეა დაყვანილი და ყველა პიესაში მეორდება. მისი პიესები ერთი ან ორაქტიანია. ამ რაოდენობას დრამატურგი არასდროს აჭარბებს. ამ მხრივ გამონაკლისი გამოუქვეყნებელი პიესების დადგმა ავტორს თვითონვე აუკრძალავს. 1946 წელს დაწერილი სამაქტიანი „ელეფანტი“ და 1936 წელს დაწეხული და დაუმთავრებელი «Human wishes» მაყურებელს არ უნახავს. აქტი ბეკეტის პიესების მინიმალური სტრუქტურული ერთეულია. აქტებად დაყოფას ავტორი გამორიცხავს. ერთი და იმავე მოქმედების



სეგმენტურად წარმოდგენაც შეუძლებელია, რადგან მას არც პროგრესია, არც ევოლუცია და არც ტრანსფორმაცია არ ახასიათებს.

ზოგჯერ მოქმედება სცენაზე ერთადერთხელ თამაშდება, თუმცა ეს მის ერთჯერადობაზე არ მიუთითებს. „თამაშის დასასრულში“ სავსებით შესაძლებელია, არსებული მოქმედებებიდან მხოლოდ უკანასკნელის დადგმის მომსწრენი ვიყოთ. წარსულზე გაუთავებელი მინიშნებები გვაგრძნობინებს, რომ ამ მოქმედებას მანამდეც ჰქონია ადგილი და ის ერთადერთია, რაც ამ თავშესაფარში მომხდარა.

ზოგჯერ ერთსა და იმავე მოქმედებას პიესაში ორჯერ ვხვდებით. ამის მაგალითს „გოდოს მოლოდინში“ ვადევნებთ თვალს, როცა პირველი აქტი, ოდნავი სახეცვლილებით იმეორებს მეორეს. ამ თითქმის შეუმჩნეველ განსხვავებას ესთრაგონი ჰერაკლიტეს გამონათქვამის პაროდირებით ირონიულად ეპასუხება: „ერთსა და იმავე ჩირქში ორჯერ ვერ შეხვალ“. მაგრამ ორი აქტი იმდენად ჰგავს ერთმანეთს, რომ ვლადიმირისა და ესთრაგონის როლების პირველი შემსრულებლები პიერ ლატური და ლუსიენ რემბურგი რეპეტიციების დროს I აქტისა და II აქტის რეპლიკებს ერთმანეთში ურევდნენ. ვლადიმირის სიმღერა, რომელიც II აქტს ხსნის, სტრუქტურის განმეორებად ხასიათსა და გარემოს უცვლელობას უსვამს ხაზს. პიესის ტექსტიც ადასტურებს, რომ მოქმედება ხელმეორედ იწყება. I აქტში ვლადიმირი დარწმუნებულია, რომ ახალგაზრდა ბიჭუნა უკვე უნახავს, ეს უკანასკნელი კი ამტკიცებს, რომ ჯერ არ მოსულა. რასაც II აქტშიც გულმოდგინედ იმეორებს. ვლადიმირს იგივე შეგრძნება პოცოსა და ლაქის ხილვისასაც ეუფლება, როცა ვლადიმირისთვის მათი სახეები სრულიად უცხოა. ესთრაგონს წინა დღეს ნანახიდანაც არაფერი ახსოვს. ორივე აქტი იდენტურად სრულდება. სპექტაკლის პირველად წარმოდგენისას, როჟე ბლენმა პიესის წრიული ფორმით დადგმა მოისურვა, ციკლური სტრუქტურის ხაზგასასმელად. პოცოს წრეზე უნდა ევლო და აბსურდული ფრაზები ებუტბუტა. ბეკეტი არ დაეთანხმა. ავტორმა წრიულობის აშკარა ვიზუალიზაციაზე სასტიკი უარი განაცხადა და ამ პროცესის სტრუქტურის დონეზე დატოვება მოითხოვა.

პიესაში „ო, მშვენიერო დღეებო“ გამეორებად სტრუქტურას განსხვავებული სახით ვხვდებით. აქაც პირველი აქტი მეორეს იმეორებს. წარსულზე მინიშნებებით გაჯერებული ვინის ორი მონოლოგიდან ვგებულობთ, რომ აღნიშნული მოქმედება არაერთხელ გამეორებულა. ეს მონოლოგი ერთგვარი შეუვსებელი, ხარვეზების შემცველი ავტობიოგრაფიაა, რომლის შევსებას გმირი

მთელი პიესის მანძილზე ცდილობს. მის საუბარში აწმყო და წარსული ერთმანეთს ერწყმის და ხან წარსულის „მშვენიერ დღეებს“ აგონებს, ხანაც აწმყოს „მშვენიერ დღეში“ აბრუნებს. ეს დროისეული დაყოფა სიტყვის მხოლოდობითი და მრავლობითი ფორმებით გამოხატება. ვინის გამონათქვამი „ძველებური სტილი“, რომელიც პიესას ლაიტმიტივად გასდევს, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ენობრივ დონეზეც კი ვინისთვის ვერაფერი შეიცვლება. ქალს ერთი და იმავე სათქმელის გამეორება აქვს მისჯილი. მეორე აქტის მოქმედებაში მოულოდნელი რამ ხდება: ვილი ვინის შესახვედრად მიდის, რითაც ბოლოს უღებს ამ განმეორებად ციკლსაც და შესაძლოა, ორივეს სიცოცხლესაც. I აქტში ხშირად ნახსენები ვინის სტერეოტიპული გამონათქვამები „ძველი სტილი“, „მშვენიერი დღეები“ – II აქტში თითქმის არ მეორდება. სათქმელიდან ფრაზების ამოკლება თითქოს გვამცნობს, რომ რაღაც უნდა მოხდეს, რომ ამ უაზრობამდე მისულ უსასრულო წრეს არსებობა აღარ უწერია, რომ ერთი და იმავე სიტყვების, ჟესტების გამეორება აუტანელია და შეუძლებელი. ციკლური სტრუქტურით გამოხატული ჯოჯოხეთური წრის გარღვევას პერსონაჟებიც ეწირებიან და ყველაფერი მთავრდება, მათ შორის პიესაც.

ციკლური სტრუქტურა კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იდეას, რომ ჩაკეტილ წრეში არსებობის გარდა ბეკეტის პერსონაჟების სხვაგან არსებობა სტრუქტურულ დონეზეც კი შეუძლებელია, რაც სიმბოლურ ასპექტში იმავე ახსნას პოულობს.

განმეორებად სტრუქტურებს ბეკეტის დიალოგში პრაქტიკულად არარსებული დროის განზომილება შემოაქვთ. ამნეზიით დაავადებულ მის გმირებს საკუთარი წარსულის შესახებ არაფერი ახსოვთ. გამეორება ბეკეტთან სიმბოლურად დროის დამანგრეველი ეფექტის შესახებ საუბრობს.

დრო, რომელიც პიესებში ნახსენებიც კი არ არის, შედეგობრივად ყველგან ჩანს. დროის მსვლელობის შედეგია ამნეზიური პერსონაჟების გონებადაბინდულობა. დროის მატერიალიზაცია კი ციკლური სტრუქტურისა და გამეორებების საშუალებით ხორციელდება. ბეკეტი ხომ გამუდმებით ერთსა და იმავეს უმეორებს პერსონაჟებს იმ იმედით, რომ გაახსენებს რამეს, თუმცა დროით გაცვეთილი მქესიერება ახალ ინფორმაციას ვერ იტევს. ძველსაც რომ ვერ ინახავს, იმაზე მიუთითებს, რომ ცვეთის პროცესი ერთი და ორი დღის დაწყებული არ არის.

აღნიშნულის გარდა გამეორებას სხვა ფუნქციაც ეკისრება. ის ადამიანის ხასიათის შემადგენელი ელემენტია, რომელსაც ფსიქიკის სიდრმეებისკენ

მიყვარო. ერთი და იმავე შესტებისა და სიტყვების მექანიკური გამეორებით მარიონეტს დამსგავსებული პერსონაჟები წარსულზე არიან მიჯაჭვულნი და ამ უძრავ გაყინულ სამყაროში არავითარ ევოლუციას არ განიცდიან. მომავალზე ფიქრის ნაცვლად, წარსულის ეპიზოდებს იმეორებენ და წინსვლის მაგივრად დეგრადაციას განიცდიან, რაც მათ სიკვდილთან აახლოვებს. პასიურ სამყაროში, სადაც ნებისმიერი ცვლილება დაღუპვის ტოლფასია, გამეორება არსებობის ერთადერთი ფორმალური გამოსატყულებაა. მექანიკური მორჩილება აქ ნებისმიერი პეროტესტის გრძნობას თრგუნავს. ჩაკეტილ წრეზე ტრიალი – ასეთია ბეკეტის პერსონაჟთა განაჩენი. ინდივიდუალური ინიციატივა კი მთელ სამყაროს იწირავს.

### *აბსურდული ისტორიები – პერსონაჟის განცდის მატერიალიზაციის მექანიზმი*

პიესის ეს ე.წ. მოქმედება, რომელიც არანაირი პროგრესით არ გამოირჩევა, უცნაური ისტორიების ჩართვით ხშირად წყდება.

უაზრო ამბები ბეკეტის პიესებში ხშირი მოვლენაა. ზოგი მათგანი პერსონაჟის რეალურ ყოფასა თუ განცდას უკავშირდება და მის გრძნობებს გადმოგვცემს. ზოგი – მნიშვნელობას სპეციალურად მოკლებულია და გმირისთვის საკუთარი არსებობის სიცარიელის შესავსებად გამოიყენება. ასეთი უაზრო ამბების მოყოლაში გმირი პოულობს შვებას, გაურბის მოწყენილობას. ისინი პარტნიორთან მონვენებითი კომუნიკაციის განცდას უქმნიან და ყოფიერების აბსურდულობას დროებით ავიწყებენ. თუმცა, ეს პერსონაჟის პიროვნული განცდაა. უაზრო ისტორიები კომუნიკაციის შეუძლებლობის წარმოჩენის კიდევ ერთი შესაძლებლობაა. აბსურდული ამბის მონოლოგური თხრობა სხვათაგან განცალკევებულ არსებას უფრო მეტ იზოლაციაში აქცევს. ცრუ მექანიზმად ქცეული ამბავი დროის გაყვანის საშუალებაა, რომელიც ყველა დანარჩენ მოქმედებას სურვილის არსებობის შემთხვევაშიც კი გამორიცხავს.

სხვადასხვა ისტორიები საკომუნიკაციო ელემენტების ფუნქციის მქონეა. მათი დანიშნულება პერსონაჟის შინაგანი განცდისა თუ ოცნების მატერიალიზაციაა. ამ შემთხვევაში აბსურდული ამბავი გმირის ფსიქიკის შესახებ მოგვითხრობს.

ვინი ამბებს მაშინ იყენებს, როცა „საქმე ცუდაა“. იგი იხსენებს ეზოში თოჯინით მოთამაშე პატარა გოგონას, რომელიც თავის დანახვაზე შემზარავად

კვიის. ვინი თხრობას იმ მომენტზე წყვეტს, როცა ბავშვს შიში ეუფლება და სასოწარკვეთილი ვილის ეძახის. იგივე ამბის ვილისთვის მოყოლის დროსაც კი ბავშვის კვილის მომენტში ვინი თვითონაც შეშლილივით კვიის. ამბის სცენაზე გადმოტანა და განცდა იმდენად რეალისტურია, რომ ის სასცენო ელემენტად იქცევა, სცენაზე გადმონაცვლებს და პერსონაჟის შინაგან სამყაროში ჩაბუდებულ გრძნობებს „აკივლებს“, მათ მატერიალიზაციას ახდენს.

ჰემიც ერთი და იგივე აბსურდული ამბის სამ ვერსიას გვთავაზობს. ამბავს, «რომელსაც ყოველთვის ჰყვება» გმირი «რომანს» უწოდებს. «რომანის» მონაწილე ჰემს ფიზიკურად რეალურ ჰემთან საერთო არაფერი აქვს. ის შექმნილი პიროვნებაა, რომლის ბედელი პურით სავსეა. ვიდაცა მომაკვდავი შვილისთვის საკვების მოცემას ეხვეწება. ეს ამბავი პიესაში მეორდება, რაც გმირის ოცნების მატერიალიზაციას ახდენს, შედეგად კი – ფსიქოლოგიურ პორტრეტში ერთი დამატებითი სიტყვის როლს ასრულებს.

ამ სახის ამბები ინფორმაციული დატვირთვით არ გამოირჩევა, როგორც ეს კლასიკურ თეატრში ხდება. საკომუნიკაციო ელემენტებად არსებულ ამბებს მოქმედებასთან არაფერი აკავშირებს. მოქმედების საერთო ხაზის გამწვანება ეს არარეალური ჩანარები პერსონაჟების ფიქრების სათქმელად გამოყენებული სიტყვებია. წარმოსახვით, ფიქტიურ განზომილებაში მოთხრობილი ისტორიები გმირის სულიერი მდგომარეობის შესახებ მოგვითხრობენ, რაც გადატანითი პროცესის გზით ხორციელდება. გმირის ფსიქიკის გადმომცემი აღნიშნული ხერხი არ ჰგავს ტრადიციული თეატრის პათეტიკური ფრაზებით გაჯერებულ ისტორიებს, რომლებშიც პერსონაჟი საკუთარ გრძნობებს მაყურებლის წინაშე პირდაპირ „სხაპასხუპით“ გადმონათხვეს. ვრცელი ტირადების ნაცვლად ბეკეტი ორიოდვე ფრაზით შემოფარგლური ამბების ჩართვით პერსონაჟის განცდას, მის შინაგან სამყაროს რეალისტურად გვაგრძნობინებს. ბეკეტის მოკლე „სიტყვა-ამბის“ ემოციური განცდა ტრადიციული დრამატურგიის ვრცელი ტირადების არაეფექტურობას კიდევ ერთხელ ამტკიცებს და ავტორის ორიგინალური გამომგონებლობის უნარშიც არწმუნებს მაყურებელს.

ამბები პიესაში ხშირად მეორდება და ციკლური და განმეორებადი სტრუქტურისათვის დამახასიათებელ ყველა ფუნქციას იმეორებს. ამბავი მოქმედებაში მოქმედებას წარმოადგენს და ტენდენციურად მთავარი მოქმედების ჭრილში განხილული ყველა მახასიათებლის მატარებელია. მოქმედების ხაზის გაწვკვანტასთან ერთად ამბავი პარალელურად მისი შემავსებლის ფუნქციასაც ასრულებს და მათში წარმოდგენილი მინიპროცესით მთავარი მოქმედების

სათქმელის აქცენტირებას ახდენს. ზოგჯერ ამბავი ნაწარმოებში ერთხელაა მოთხრობილი, როგორც ამას ვხვდებით პიესაში „ო, მშვენიერო დღეებო“, თუმცა პერსონაჟის საუბრიდან ვიგებთ, რომ ის მას პირველად არ ყვება. ხშირია, როცა ამბავი პიესაში გარკვეული სახეცვლილებით მართლაც რამდენჯერმე გადმოცემული. ამ შემთხვევაში ამოსაცნობიც არაფერია.

ერთხელ წარმოდგენილი მოქმედების მრავალჯერადობას პიესაში ამბების გამეორების შედეგადაც ვგებულობთ. იქ, სადაც მოქმედება ერთხელ არის წარმოდგენილი, გამეორებადი ამბების ეპიზოდური ჩართვა მიგვანიშნებს, რომ მას ადრეც ჰქონია ადგილი („თამაშის დასასრულის“ მაგალითი).

ბეკეტის თეატრში ისეთი ტიპის ისტორიებსაც ვხვდებით, რომელთაც თამამად შეიძლება ეწოდოს იდიოტური. მათ ნეგი შემდეგნაირად განსაზღვრავს: «...კარგი ამბავი, რომელსაც ხშირად გვიყვებიან, ყოველთვის კარგ ამბად რჩება, თუმცა ჩვენ მასზე აღარ გვეცინება». (85, 34)

თერძის ისტორია, რომელსაც ნეგი ნილს გაუთავებლად უყვება მისი გამხიარულების მიზნით იდიოტური ამბის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია. პირველად ნეგმა ნილს ეს ისტორია ნიშნობის მეორე დღეს კომოს ტბაზე სეირნობისას მოუყვა. ამბავი წარსულის ისეთ ფრაგმენტად მოჩანს, რომელიც დავიწყებას გადარჩენია. ნეგი მას არაერთხელ უბრუნდება. განმეორებადი ხასიათით გამორჩეული ამბის შინაარსიც – თერძი შარვალს მუდამ ერთი და იგივე კლიენტს უკერავს – ნელის მიმართ ნეგის სათქმელის ერთნაირობაზეც მიანიშნებს. ამბის გარდა მას ქალისთვის ცხოვრებაშიც თავი შეუწყენია ერთნაირი საუბრებით. „გოდოს მოლოდინში“ ბორდელში ინგლისელის ისტორიაც, მსგავსი რიტუალის მოწმეებად გვხდის. პიესის მანძილზე ესთრაგონი ვლადიმირს ამბის დასრულებას სთხოვს. ესთრაგონი მას ათასჯერ წამოიწყებს დასასრულის გაგების იმედით, მაგრამ მიზანს ვერასდროს აღწევს.

ამ ტიპის ამბები დიალოგის ერთიანობას არ არღვევს და არც მის მსვლელობას უშლის ხელს. წინა ამბებისგან განსხვავებით, მათ კონკრეტული ადრესატიც კი ჰყავთ. წინა ტიპის ამბავი ადრესატს არ საჭიროებს და ერთგვარი შინაგანი მონოლოგის სახეს ატარებს. პერსონაჟების მიერ იდიოტურ ამბებად წოდებული ისტორიები იმის წარმოსახვაა, რაც პერსონაჟებს წარსულისაგან შემორჩენიათ. ეს წარსულის უბედნიერესი წუთების მოგონებათა ნაფლეთებია. ამნეზიური პერსონაჟების მიერ მათი ხშირი გამეორება კი ამ წარსულის აღდგენის, მივიწყებიდან გამოგლეჯის ამაო და სასაცილო მცდელობაა. ბეკეტის გმირის მხრიდან ამ ყოველად უაზრო ისტორიების გადაღეჭვა ავლენს

პერსონაჟის შიშს ცვლილებათა მიმართ, რომლებიც მისთვის აუცილებლად დამღუპველი აღმოჩნდება. ფუჭი ამბების თხრობა ილუზიას უქმნის, რომ ცხოვრება გრძელდება, და, რაც მთავარია, ძველებურად, ცვლილებების გარეშე.

### *ხმის როლი ბეკეტთან*

როგორი განცდა რჩებათ ბეკეტის პერსონაჟებს გაყრის ან პარტნიორის მიტოვების შემდეგ? როგორ გვაუწყებს ავტორი მათში მსგავსი მოგონების არსებობას? ყველაზე ძლიერი მოგონებისა, რომლის დავიწყებაც საკუთარი თავის დავიწყების ტოლფასია. ბეკეტის პიესებში კულისებს მიღმა ხშირად ისმის ერთგვარი გამყინავი ხმა, როგორც ვიღაცის, თუნდაც უცნობის არსებობის გამომხატველი. ეს ხმა იმდენად უცნაური და შორეულია, რომ პერსონაჟის შინაგან ხმასთან საერთო არაფერი აქვს. ის მისგან განყენებულად არსებობს და წარმოდგენის რეალურობის ხარისხით პერსონაჟს უტოლდება. ეს ხმა ჩაძინებულ გმირს მოსვენებას არ აძლევს, თუმცა აფხიზლებს კიდევ და ცხოვრების გაგრძელებას აიძულებს.

„ნაბიჯის“ პერსონაჟის M-მეის საუბარში ხშირად დედის ხმა – V ერთვება. ხმა მასთან ერთად ნაბიჯებს ითვლის, კომენტარს უკეთებს მის წინ და უკან სიარულს, რითაც მეის წარსულზე მიჯაჭულობას უსვამს ხაზს.

M და V ერთ სასცენო სივრცეში არასდროს არიან. ქალის ხმა სცენის ბოლოდან, სიბნელიდან მოისმის, მაშინ როცა M-ის სიარულს სცენის წინა, განათებულ ნაწილში ვადევნებთ თვალს. ეს ხმა კონკრეტული პერსონაჟის ხმა არ არის, რადგან სხეული არ გააჩნია და განათებაც მისკენ არსოდეს მიემართება. ის აშკარად M-სგან განყენებულად არსებული გარე რეალობაა.

საეჭვოა, თავად M-იც არის თუ არა რეალური. მას აჩრდილისებური გარეგნობა აქვს. ფიზიკური პორტრეტებისადმი ზოგადად გულგრილი ბეკეტი ამ მხრივ არავითარ მინიშნებას არ იძლევა. M-ის გაურკვეველი ტანსაცმლით შემოსილი სხეულიც ნახევრად სიბნელეში იმყოფება. ამ მოკლე პიესას ორი მონოლოგი ასრულებს. V მარტო საუბრობს, თითქოს მის ვერც კი ამჩნევს. მისი მონოლოგი კითხვა-პასუხის ფორმატის მქონეა, რომელიც V-სა და M-ის დიალოგის რეჟიმში ვითარდება. V ორივეს მაგივრად ლაპარაკობს, მეი კი დუმს. ხმა სამუდამოდ დუმდება და M მის მიერ „ეპილოგად წოდებულ“ სათქმელს

წამოიწყებს. ისიც ორი პერსონაჟის მაგივრად საუბრობს და ხმის მიერ წარმოთქმულ ტექსტს იმეორებს. ორივე პერსონაჟი ერთმანეთში ირევა და სინამდვილეში შეუძლებელი ხდება იმის გარჩევა, თუ ვინ ლაპარაკობს.

ეს პროცესი გვანახებს, რომ V მის ორეულია, რომელიც მას გამოეყო დამოუკიდებლად არსებობის მიზნით. მათ შორის საზღვრები მოქმედების შედეგად იშლება და ეს უფრო ამყარებს ამ აზრს. V დედის სახედ წარმოჩინდება, რომელიც მეტონიმიური პროცესის შედეგად გმირის ფსიქიკას გამოეყო. პიესა იღუმალი ვითარებით სრულდება: სცენა წყვდიადში ეფლობა. როცა სინათლე ბრუნდება, „მეის კვალიც არსად ჩანს“. სცენას საბოლოოდ წყვდიადი შთანთქავს. ბეკეტი მაყურებელს ატყობინებს, რომ ის ჰალუცინაციური სანახაობის მომსწრე იყო. ესოდენ რეალისტურად განსახიერებული არც V და არც M სინამდვილეში არ არსებობენ.

ჰალუცინაციური ფორმით წარსულის პერსონაჟის წარმოჩენა ბეკეტს იუნგის საკონფერენციო მოხსენების მოხმენის შემდეგ გადაუწყვიტავს. იუნგმა ჰალუცინაცია შემდეგნაირად განმარტა:

„ცნობილია, რომ კომპლექსები და სურვილები შიზოფრენიულ მდგომარეობაში ცნობიერის კონტროლს სცილდება და თვალთა და ყურით აღქმად ფორმას იძენს. ისინი ხილვის სახით წარმოდგებიან და ხშირად რომელიმე ნაცნობი პიროვნების ხმით მეტყველებენ“. (18, 65)

ბეკეტის მიერ გამოყენებული ხმა პერსონაჟის ორეულს გამოხატავს, რომელსაც საკმაოდ რეალისტური განსახიერების მიუხედავად, რეალობასთან არაფერი აკავშირებს. ის სხეულს არასოდეს ირგებს და „აუდიოარსებობით“ კმაყოფილდება. ხმა, როგორც პერსონაჟის შინაგანი ხმის მეტონიმიური განსახიერება, ჰალუცინაციური ფორმით არსებობს. ის წარმოაჩენს იმას, რაც სხვისგან განშორების შემდეგ დარჩა. ქვეცნობიერში მობინადრე არსებების მატერიალიზაციას გმირის შინაგან სამყაროში შევყავართ. ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში ჩართული ხმა ადამიანის მორალური მდგომარეობის წვდომის საშუალებაა.

### **სტიმულატორები**

აღნიშნული ხმა ერთგვარი გარე სტიმულატორის როლსაც ასრულებს და პერსონაჟს არსებობას აიძულებს. მსგავსი ტიპის ხმოვან სტიმულატორებს ბეკეტთან სხვაგანაც ვხვდებით. მაგ.: სასტვენის «მოქმედებაში უსიტყვოდ I-ში», ეს

ნივთი გამუდმებით იპყრობს გმირის ყურადღებას. იმისდა მიხედვით, მარჯვნიდან გაისმის თუ მარცხნიდან, პერსონაჟი სცენაზე წინ და უკან დარბის. ემორჩილება სასტვენის მიერ გაცემულ ბრძანებებს: «მოდი», «გაბრუნდი». სასტვენის ხმა დესპოტური ბატონობის ნიშანია, რომელიც მისი უხილავობით პერსონაჟისთვის გაცილებით გამაღიზიანებელი ხდება.

სტიმულატორები ხშირად სენსორული სახის მქონეა. «მოქმედებაში უსიტყვოდ II» ორივე პერსონაჟის გამოფხიზლება მახათის საშუალებით ხორციელდება. მახათი, გაღიზიანებასთან ერთად, უფრო მეტ საფრთხესაც შეიცავს, რადგან იარაღს ჰგავს. ტომრებში მოთავსებულ ა და ბ-ს ის უმოწყალო ჩხვლეტით მოძრაობისკენ უბიძგებს. გაღიზიანებასთან ერთად მახათი ტომრებში გამომწვევდელ, საკვების გარეშე დარჩენილ, ინერტულ პერსონაჟებს არსებობას აიძულებს. საკვების მიღება არსებობის მინიმალური პირობაა. ჭამისთვის გამოსვლაა საჭირო. მახათი ჩაკეტილი წრის ტყვედ ქცული პერსონაჟის ტანჯვის იარაღია, რომელიც მას პასიურობის საშუალებას არ აძლევს.

ზოგჯერ სტიმულატორები ვიზუალურია. მათ როლს «კომედიაში» პროექტორი ასრულებს. ეს „ჯოჯოხეთური სინათლე“ პერსონაჟებს ლაპარაკს აიძულებს, ცდილობს, რამდენიმე ფრაზა მაინც დააცდენინოს. პროექტორი რიგრიგობით ანათებს მომაკვდავ პერსონაჟებს და მათ „ლაპარაკს“ აჩქარებს. ბოლოს სამივეს ერთდროულად აშუქებს და ერთდროულად ლაპარაკს აიძულებს. პროცესი ბურღესკურ კაკაფონიას ემსგავსება. პროექტორისადმი პერსონაჟთა მორჩილება აბსოლუტურია, რადგან მინათებისთანავე მათი პასუხი არ აყოვნებს. პერსონაჟების ხმის სიმძლავრეც პროექტორის ნათების სიმძლავრის პროპორციულია. სინათლე თუ ნელდება, ხმებიც სუსტდება. ერთი წამითაც თუ გამოირთო, სცენა სიჩუმესა და წყვდიადში ეფლობა. სიბნელის ეს ხანმოკლე ფაზები სიკვდილის შიშს ბადებს.

აღნიშნული სტიმულატორები პერსონაჟების სრულ მორჩილებას, დამონებას განასახიერებს. მათი არსებობა მხოლოდ მექანიკური მოქმედებების შესრულებაში მდგომარეობს და არც ეს შეუძლით დამოუკიდებლად. ამ სამყაროში მათი აზრი არავის აინტერესებს. სასტვენი უბრძანებს იმოდრონ მაშინ, როცა მათ სიკვდილთან მიახლოებული ინერტულობა ურჩევნიათ. მახათი ა და ბ-ს ერთი და იმავე ჟესტების შესრულებას უკიჟინებს. რეგულარული ხასიათის მქონე ეს სტიმულატორები გმირებს არსებობას აიძულებენ. სტიმულატორები მოქმედების დესპოტური იარაღებია. აბსურდულ სამყაროში გაუსაძლისი არსებობით გატანჯულ ადამიანებს მოსვენება არ უწერიათ.



ამჟვეყნად ყოფნა გამოუყალი ჯოჯოხეთური ბრუნვაა, რომელიც პერსონაჟებს საკუთარ წესებს უმორჩილებს და არსებობას უპირობოდ აიძულებს.

აბსურდის თეატრში ენის მიმართ არსებული პროტესტის მატერიალიზაციამ სამუელ ბეკეტის შემოქმედებაში უპრეცედენტო მასშტაბებს მიაღწია. ბეკეტმა არაბუნებრივი ურთიერთობების ტყვედ ქცეული ადამიანების კარნაკტილობა ნოვატორული დიალოგის თემად აქცია. მისი დიალოგი ფატალური ტყვეობის პირობებში მყოფი ადამიანების ერთმანეთსა და საკუთარ თავთან გაუცხოების შესახებ შექმნილი ეპოპეაა, რომლის დომინანტური რეგისტრი ერთმნიშვნელოვნად ტრაგიკულია.

მაყურებელთან დიალოგში ბეკეტი მას მთელი სიცხადით განაცდევინებს აბსურდული ყოფიერების მსხვერპლად ქცეული ადამიანების გამოუყალ მდგომარეობას. მისი სამყაროს ბინადარნი მომწესხველი რეალობის ტყვეობაში იმყოფებიან. ამ რეალობად, სხვა აბსურდის დრამატურგების მსგავსად, ავტორი, უპირველეს ყოვლისა, ენას ასახელებს. იონესკოსთან შედარებით მისი ხედვა გაცილებით ტრაგიკულია. საკომუნიკაციო კოდებად წოდებული ელენტებიც – ბევრად ორიგინალური. პასიური გარემოს უიმედობაში გაჭირვებით გადაადგილებადი ადამიანების მდგომარეობა დღითიდღე უარესდება. ავტორის მიერ ოსტატურად წარმოდგენილი მისი პერსონაჟების დეგრადაციული ევოლუცია მათი იზოლაციის ხარისხს ზრდის. ყველა შესაძლო დონეზე წარმოჩენილი პატიმრობის, ტყვეობის, მორჩილების თემა ამ ავბედითი წრიულობიდან არც ერთ მათგანს თავის დაღწევის შანსს არ უტოვებს. წყვილად არსებობის შემთხვევაშიც კი პარტნიორზე მიჯაჭვულობა ნაძალადეგ არსებობას უბედურებად აქცევს.

ბეკეტის პიესაში სცენას იკავებს წყვილი, რომელიც მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს ადგილს არ უტოვებს. წყვილი, თუნდაც დაშლილი სახით, მაინც არსებობს. წყვილად მცხოვრებ ბეკეტის პერსონაჟებს მესამე პროტაგონისტის გამოჩენა შიშს ჰგვრის, რადგან ის მათ შორის არსებული წონასწორობის, თუნდაც უარყოფით ფაქტორებზე დამყარებული ბალანსის დარღვევის საფრთხეს წარმოადგენს. ერთგვარი სადო-მაზოხისტური ურთიერთობა წყვილის არსებობის გარანტია: ერთმანეთზე მიჯაჭვულ ხეობრებს ხომ ერთმანეთის წვალებაში გაყავთ დრო. იძულებითი ურთიერთობები მათ არსებობას ახანგრძლივებს. ამ ტირანიული ჟინით ანთებული წყვილის წევრებს ერთი რამ აერთიანებთ: მათ ერთმანეთის მიტოვება სურთ და ეშინიათ კიდევ, წასვლას ცდილობენ, მაგრამ დანაპირებს ვერ ასრულებენ.

ბეკეტის გმირს პარტნიორზე არაერთი ელემენტი აჯახვებს. უპირველეს ყოვლისა, მისი დაბერებული, გაცვეთილი, დაძაბუნებული სხეული თვითონ წარმოადგენს დამონების, დამორჩილების ადგილს. გმირის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ქმნის სხეულის სერუპულოზური ფიზიკური აღწერა, რომელსაც ბეკეტთან სხვაგან არსად ვხვდებით.

როგორც აღვნიშნეთ ბეკეტი ნოვატორული კომუნიკაციის ყველა ტენდენციას იზიარებს და უფრო მეტი ტრაგიზმით ესაუბრება მაყურებელს ადამიანებს შორის ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ. ის გაცილებით მკვეთრად წარმოაჩენს გარე რეალობის მიერ ავტომატური ქცევისა და აზროვნების დონეზე მდგარი ადამიანების კარნაკტილობას. გამოუვალ მდგომარეობას, სხვადასხვა სტრუქტურულ ხერხთან ერთად დრამატურგი გამოკვეთილობის, მორჩილების თემის მატერიალიზაციით ახდენს. ბეკეტის დამონებული გმირები, თვითმყოფადობის დეფიციტის გამო, თავს ვერ აღწევენ ენის მომწესხველ გავლენას. მათ ინდივიდუალურობას სახელი ბეკეტის შემოქმედებაშიც ვერ უზრუნველყოფს. ის არაფერს ამბობს მისი სოციალური მდგომარეობის ან საქმიანობის შესახებ. ხან სახალისო სიმბოლიზმით აღბეჭდილი, ხანაც უბრალოდ მათემატიკური ნიშნის სახით არსებული სახელები ერთგვარ სივრცით ორიენტირებს წარმოადგენს. ეს ე. წ. ორიენტირები ხშირად პირიქით, გაუგებრობის წყაროდ იქცევა. პერსონაჟები სასცენო სივრცეს ერწყმიან და გაუგებარი ხდება, ვის ან რას აღნიშნავს ეს ა და ბ წერტილები. ბეკეტის პერსონაჟის სახე მის სხეულში უნდა ვეძიოთ, მის ურთიერთობებში სასცენო სივრცესთან, სხვებთან, გამეორებად სტრუქტურაში, რომლებიც სათავეს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ჟესტებიდან იღებს.

ბეკეტის შემოქმედებაში სულის ენა სხეულზე გადის, ფიზიკური ტკივილი მორალური ტანჯვის გამომხატველია. უძლურება და სიბრმავე მის პერსონაჟს ისეთ მოწყვლად არსებად აქცევს, რომელიც მის გვერდით მეორის არსებობას საჭიროებს. პარალიზებული ადამიანის გვერდით მუდამ აღმოჩნდება ხოლმე სრული პარალიზების გზაზე მყოფი შეზღუდული გადაადგილების უნარიანი არსება. ასეთი სახის ურთიერთობა პარტნიორებს ერთმანეთზე სამუდამოდ მიაჯახვებს. გადაადგილების სირთულით გამოწვეულ დამოკიდებულებას მხედველობის დაქვეითებით ან სიბრმავეთ გამოწვეულიც ემატება. ბეკეტის პერსონაჟის სხეული ამ დამოკიდებულების შესახებ ყივის. მისი ტკივილი შინაგან ჭმუნვასაც გამოხატავს. დანაწევრებული თუ წარმოსახვითი სხეული პერსონაჟისთვის მუდმივი კითხვების წყაროა. ჰემიც და ვინიც იტანჯებიან,

რადგან საკუთარ სხეულს ვერ ხედავენ. ერთი ბრმაა, მეორე კი კლდეში კისრამდეა ჩაფლული. სხეული პერსონაჟისთვისაც და მაყურებლისთვისაც ერთნაირად შეუცნობია. პერსონაჟების მიერ დასმული კითხვა – «ვინ ვარ მე?» – ამავდროულად მაყურებელსაც მიემართება.

სხეულის მეტყველებად ქცეული ჟესტი ბეკეტის თეატრში სიტყვას უტოლდება და აჭარბებს კიდევ. ბეკეტის პერსონაჟები ეცემიან, საცოდავად ხოხავენ ძირს, უჭირთ ადგომა. ცდილობენ, თავი დაიმორჩილონ, ხან ფეხს ითრევენ და მიწას დაყურებენ, ხანაც თავს იფხანენ და ზეცისკენ ალაპრობენ მზერას. ამ მიწიერი არსებების მორჩილებას, რომლებსაც იონესკოს პერსონაჟებისაგან განსხვავებით ზეცისკენ სწრაფვის სურვილიც არ უჩნდებათ, სწორედაც ჟესტი გადმოგვცემს.

მნიშვნელოვანი როლი სასცენო სივრცესაც ენიჭება. ის გმირის დამორჩილების კონკრეტული მატერიალიზაციაა. სცენა პერსონაჟის სხეულს აგრძელებს და საკუთარ მარწუხებში აქცევს. ბეკეტის პერსონაჟთა უმრავლესობა გონებადაბინდულია. ამნეზიით დაავადებულ არსებებს ადგილის ცნობა უჭირთ და ვერ გაუგიათ, სად იმყოფებიან. სივრცესა და სხეულის შესახებ კითხვები პიესაში ერთმანეთს ერწყმის. ხმოვანი დეკორაცია დიალოგში გამოხატავს იმას, რაც სიტყვას აღარ შეუძლია. უძრაობაში ჩაძირული სცენა, უცვლელი დეკორაცია სიმბოლურად განასახიერებს პერსონაჟთა უმოქმედობასა და დაშორების შეუძლებლობას. ნებისმიერი მოძრაობა ბეკეტის თეატრში ინერტულობისთვისაა განწირული. აქ ნებისმიერი ტრანსფორმაცია დაუშვებელია. ჭადრაკის თამაშით გატაცებული სამუელ ბეკეტისთვის იდეალური პარტია ის არის, რომელშიც პაიკები არ გადაადგილდება. პირველი მოძრაობისთანავე მათი მარცხი გარდაუვალია.

საკუთარი სხეულისა და სასცენო სივრცის ტყვეობაში მყოფი ბეკეტის პერსონაჟების ერთადერთი მოქმედება დაშორების მცდელობაა, თუმცა კომუნიკაციის მსგავსად, დაშორებაც შეუძლებელია. მოქმედება თავადვეა ტყვეობის მაპროვოცირებელი. განმეორებადი სტრუქტურაც ამ მორჩილებას უსვამს ხაზს. ბეკეტი ყველა სახის გამეორებას იყენებს. იგი სიტყვებისა და ჟესტების გამეორების ცნობილ კომიკურ პროცესსაც მიმართავს, რაც პერსონაჟებს მექანიკური მოძრაობებით უსულო მარიონეტებს ამსგავსებს. გარე ხმა, სასტენი, მახათი, პროექტორი – გამეორების ამ ავტომატიზმს ვიზუალურად წარმოაჩენს. ბედისწერასთან გატოლებული ეს ძალა მეტონიმიური

პროცესის შედეგად პერსონაჟისაგან განყენებულად წარმოჩინდება, რათა სცენაზე მისი შინაგანი განცდები გადმოიტანოს.

პერსონაჟი გახლენილია, დანაწევრებული. მისი ფსიქიკის ამოკითხვა ყველგან შეიძლება. სცენაზეა მიმოფენილი მისი სხეული, რომელიც მისი განცდების შესახებ პირდაპირ გვესაუბრება. ბეკეტის პერსონაჟები ჟესტებს მთელი ცხოვრების მანძილზე იმეორებდნენ. მათი გაუმეორებლობა სიკვდილის ტოლფასია. ყველა კუთხით წარმოჩენილი ავტომატიზმი მათი სიკვდილისაგან დაცვისა და არსებობის გაგრძელების ერთადერთი საშუალებაა. სხვასა და წარსულზე მიჯაჭვული ხეიბარი, უუნარო არსებები ნებისმიერ ცვლილებას გაურბიან და ამ დამყაყებულ სამყაროში განაგრძობენ არსებობას.

ბეკეტის პიესებში ადამიანური მდგომარეობა უღმერთოდ, უიმედოდ დარჩენილი სამყაროს ტყვეობაა. სცენოგრაფიული ხერხებით წარმოდგენილი ტყვეობის თემა ენაზე მიჯაჭვულობის ხარისხის საზომდაც შეიძლება გამოვიყენოთ. არაბუნებრივი, არანამდვილი „კომუნიკაციის“ შედეგიც სახეზეა: ვერბალურ ურთიერთობებზე აგებული არსებობის გრაფიკი სულიერად დეგრადაციული ევოლუციის არსებობაზე მიუთითებს. პიესებში წარმოდგენილი ნახევარკაცებს შერჩენიათ მხოლოდ ტრაფარეტული ურთიერთობების შედეგად გაცვეთილი გონება, საიდანაც ერთი უმნიშვნელო ფაქტის ამოტივტივებაც კი, ტიტანურ ძალისხმევას მოითხოვს. დრამატურგის მიერ ნოვატორულ დიალოგში გამოყენებული ნებისმიერი ელემენტი ჯოჯოხეთური არსებობიდან გამოუვალლობის მამხილებელია. ამქვეყნად ყოფნა თვითმყოფადობის გარეშე დარჩენილი ადამიანების ბედისწერაა. ბედისწერას კი ვერც ერთი მათგანი ვერ გაექცევა. ცხოვრება იძულებით არსებობას ემსგავსება. დამორჩილების, ნაძალადევი ურთიერთობების თემა დიალოგში მრავალი სტრუქტურული თუ თემატური საკომუნიკაციო ელემენტით გადმოიცემა. ბეკეტის ნოვატორული დიალოგი, მისი ტრანსფორმირებული ვერბალური დიალოგის მსგავსად, მაყურებლისადმი მიმართულ ვრცელ მონოლოგს ემსგავსება. საზოგადოებასთან ვერბალურ ურთიერთობას სიტყვაძვირი დრამატურგი მისთვის დრმა გულისტკივილის გაზიარებას არჩევს. წარმოდგენის პასიურ გარემოში ჩაფლული მაყურებელი სცენაზე წარმოდგენილ სანახაობას ადევნებს თვალს და ცრემლნარევი სიცილით საკუთარი ყოფის ტრაგიკულობას იაზრებს.

## V დასკვნა

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან სალაპარაკო ენისადმი სკეპტიკურმა დამოკიდებულებამ ყველა სფეროში იჩინა თავი. მათემატიკური ლოგიკის გამოკვლევებმა, კერძოდ, გოდელის თეორიამ, ენისა და, ზოგადად, ყველა სისტემის შიგნით წინააღმდეგობრივი ფაქტორების არსებობა აღიარა. იონესკოს, ბეკეტისა და ადამოვისთვის ესოდენ მახლობელი ფროიდი ენის ცრუ, მატყუარა ბუნებაზე აღაპარაკდა. მან ენის მანკიერ წრეში ადამიანის გამოკვტვისა და სრული მორჩილების ფაქტი გამოავლინა. ლინგვისტიკამაც მენტალიზმის დაგმობით ენას ორი ბურჯი გამოაცალა: ექსტრალინგვისტური რეალობა და ლოგიკურობა. ინდივიდუალურ მეხსიერებასა და სოციალურ კონსენსუსზე დამყარებული ლინგვისტური სისტემის ფუნქციონირებას საფრთხე დაემუქრა. აბსურდის დრამატურგები გამოეხმაურნენ ამ ვითარებას და შექმნეს ალოგიკური ენით მოსაუბრე, ამნეზიური და მარგინალური პერსონაჟები, რომელთა ბოდვითი საუბრებიდან არაკომუნიკაბელურობის დრამა გამოსჭვიოდა. იონესკოს, ბეკეტისა და ადამოვის ძალისხმევა ახალი საკომუნიკაციო სისტემის შექმნას მოხმარდა. სცენაზე მიმდინარე შემოქმედებით პროცესში ჩაერთო მაყურებელიც, რომელიც დრამატურგმა ვერბალური ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ შექმნილი ნოვატორული დიალოგის თანამონაწილედ გახადა. აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო მოდელმა კლასიკურ მოდელს გადაუხვია. სცენაზე სპექტაკლის მონაწილეთა შორის წარმართული დიალოგი სცენასა და მაყურებელს შორის დიალოგში გადაიზარდა. უჩვეულო წარმოდგენათა მიმართ დარბაზის თავდაპირველი რეაქცია არაკომუნიკაბელურობის დრამის სრულფასოვან მატერიალიზაციად იქცა. მოგვიანებით, ახალ საკომუნიკაციო სისტემასთან გაშინაურებული მაყურებელი ალტერნატიული სისტემის ეფექტურობაში დარწმუნდა და სცენასთან დიალოგში ჩაბმა გადაწყვიტა.

ენის ნგრევისა და რეფორმატორული გარდაქმნების ტენდენციების ფორმალური და თემატური ვიზუალიზაცია სამივე ავტორის შემოქმედებაში სახელის, დრამატული ენის, სხეულის, სივრცის, დროის დაშლასა თუ სხვა სახის სისტემური მახასიათებლების შეცვლაში აისახა. ამ ვითარებას, ბუნებრივია, ვერც დიალოგი გადაურჩა. კლასიკური დრამატურგიის ბურჯად მიჩნეული რეპლიკური დიალოგის ტრანსფორმაცია ახალმა დრამატურგებმა აქციეს გარდამავალ ეტაპად ტრადიციული ვერბალური დიალოგიდან აბსურდის თეატრის ალოგიკურ, შემდეგ

კი ნოვატორულ დიალოგამდე, რომელიც სცილდება რეპლიკურ ჩარჩოებს და გაცილებით ვრცელ საკომუნიკაციო კონტექსტში ჩაიწერება.

ტრადიციული დრამატურგიისათვის ჩვეული მახასიათებლების უარყოფამ მთლიანად შეცვალა აბსურდის თეატრის დიალოგის სტრუქტურა და როლი. აბსურდის დრამატურგებმა დიალოგის ტრადიციული ფორმის შენარჩუნებით ძველი დიალოგისათვის დამახასიათებელი ყველა ფუნქცია უარყვეს. მათ რეპლიკური სისტემა შეინარჩუნეს, თუმცა ამ გზით ადრესატამდე ინფორმაციის მიტანის შეუძლებლობა ასახეს. ლოგიკურობის კავშირის გაწყვეტამ კომუნიკაციის შეუძლებლობა წარმოშვა. ახალმა დრამატურგებმა დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია აბსურდის დიალოგში საკონტაქტო ფუნქციამდე დაიყვანეს და ეს მაყურებელთან ურთიერთობის დასამყარებლ აუცილებელ გარანტიად მიიჩნიეს.

რეპლიკურ კონსტრუქციაში რეალიზმ-ნატურალიზმის, არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპის, ფსიქოლიგიზმის, მიზეზ-შედეგობრიობის, კლიშეს უარყოფა ახალმა დრამატურგებმა საპროტესტო ფორმათა რიგში ჩაწერეს და კომუნიკაციის შეუძლებლობის სამხილად გადააქციეს. იონესკოს პერსონაჟების ბოღვითმა საუბრებმა (ე.წ. დიალოგები), ბეკეტის გმირების უწყვეტმა ლაყბობამ თუ ღუმიღმა დიალოგის ინტრიგა ჩაახშო და მისი ტრადიციული დინამიკა ხანგრძლივ და უშინაარსო მოლოდინად გადააქცია. მიუხედავად ამისა, სცენის სრული ატრიბუტიკა, ავანგარდული შეძახილებიც კი, სცენასა და დარბაზს შორის დიალოგის დამყარებას მოხმარდა. რეპლიკური კონსტრუქციის ფორმალური შენარჩუნება, კლასიკურ სიტყვა-პასუხზე აგებულ ურთიერთობას ვერ უზრუნველყოფდა. პირიქით, ის კომუნიკაციის შეუძლებლობას უსვამდა ხაზს. დრამატურგებმა ვერბალური დიალოგის ფუნქციის მინიმუმამდე დაყვანით, ის საკომუნიკაციო კოდების სიაში ჩაწერეს და ნოვატორულ დიალოგში არაკომუნიკაბელურობის დრამის გამომხატველ საკომუნიკაციო კოდად გარდაქმნეს. ვერბალური დიალოგი ერთ „სიტყვად“ აქციეს, უფრო სწორედ – ერთ წინადადებად, რომლის მეშვეობით მაყურებელს ადამიანთა შორის ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ მოუთხრეს.

უინტრიგო, ხშირად მოქმედების გარეშე დარჩენილი ვერბალური დიალოგი, როგორც ყველაზე ვრცელი საკომუნიკაციო ერთეული, ფორმალურ განვითარებას მოითხოვდა. ამისთვის დრამატურგებმა აამოქმედეს დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი ფაქტორები, რომელთაგან უმთავრესი როლი გამეორებას დააკისრეს. ასოციაციური თუ ფონეტიკური პროგრესიის კომბინაციების

ოსტატური ჩართვით დრამატურგებმა უშინაარსო დიალოგის „დიდტანიანობა“ უზრუნველყვეს. მათ დიალოგის გახანგრძლივება დაუქვემდებარეს ერთგვარ სტიმულატორებს, რომელთა ამოქმედება ხშირი კონფლიქტური სიტუაციების შექმნით დიალოგს საარსებო რესურსად მოეგვინა.

რეპლიკური სისტემის მიუხედავად იონესკოს, ბეკეტისა და ადამოვის შემოქმედებაში კომუნიკაციის კრახის მატერიალიზაცია დაეფუძნა ვრცელ მონოლოგურ პროცესებს, რამაც პერსონაჟების იზოლაცია განაპირობა. ამ პერიოდის პიესებში ხშირია არაკომუნიკაბელურობის სიმბოლოდ ქცეული მონოლოგები. ზოგ შემთხვევაში ბეკეტმა საერთოდ გამორიცხა დიალოგი და პიესა ვრცელი მონოლოგის სახით წარმოაჩინა. აბსურდის ავტორების მიერ გამოყენებული დიალოგის „სახეობები“, ცრუ დიალოგისა და ნონსენსურ კითხვა-პასუხზე აგებული დიალოგების გავლით, ახალი – მონოლოგური დიალოგის ფორმის შექმნით დაგვირგვინდა. ყოველივე ამის ინიციატორად და უბადლო ოსტატად სამუელ ბეკეტი იქცა. მონოლოგური კონსტრუქციების მონაცვლეობაზე აგებულმა პიესებმა (მაგ., „კომედია“) ტრადიციული რეპლიკური სისტემის უსარგებლობას გაუსვა ხაზი და მომავალში მას საბოლოო უარყოფაც უწინასწარმეტყველა: აბსურდის თეატრში ფორმალურად შენარჩუნებული რეპლიკური კონსტრუქცია „მაყურებლისადმი მიმართულ შეურაცხყოფაში“ პეტერ ჰენდკემ საერთოდ უარყო.

ბეკეტისა და იონესკოს მიერ ვერბალური კომუნიკაციის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია უპრეცედენტო დიალოგური სისტემის შექმნით დაგვირგვინდა. ტრადიციული მახასიათებლების უკუგდებით ავტორებმა ჩამოაყალიბეს დიალოგური ტიპის ახალი საკომუნიკაციო კონსტრუქცია, რომელიც სივრცით-დროისეული პარამეტრების ვიზუალიზაციას თავისებურად ახორციელებდა. ტრადიციული დროისეული სისტემა ჩაანაცვლა აბსურდის დიალოგის გაფანტულმა, ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა დრომ, რომელიც ტექსტუალურ თუ საავტორო მინიშნებათა დონეზე ფაქტობრივად არ არსებობდა. დროის საზომად დიალოგში ხშირად გამოყენებული გამეორება ამნეზიური პერსონაჟების გონებადაბინდულობის ხარისხის დეტექტორად მოგვევლინა. ფაქტების გახსენების შეუძლებლობა მეხსიერების ცვეთაზე მიანიშნებდა, ეს ლოგიკურად დროის შედეგი უნდა ყოფილიყო და მისი არსებობის დამატებითი მამხილებელი. ციკლური სტრუქტურითა და გამეორებებით მატერიალიზებული დრო აბსურდის თეატრში ერთგვარი წამების იარაღია, რომელიც არც იწყება და არც სრულდება. მისი სვლა ადამიანების გონების ცვეთაზე აისახება. ტანჯვის

ხარისხი მატულობს, დრო გადის, მაგრამ ბოლო არაფერს ეღება. დრო უსახელო პერსონაჟებს სივრცით განზომილებაშიც ორიენტირებს აცლის და ჩაკეტილი წრის გარღვევის შანსსაც კი არ უტოვებს. გამოსავალი სიკვდილია, თუმცა ამ სამყაროში ეს „სანუკვარი მდგომარეობაც“ სანატრელია. აბსურდული დრო ავტორებმა ენისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობების მატერიალიზაციის საუკეთესო საშუალებად მიიჩნიეს და ნოვატორულ დიალოგში მაყურებლისადმი მიმართულ რეპლიკად აქციეს, თან მიძინებული საზოგადოების გამომავლილებელი ელემენტის ფუნქციით აღჭურვეს.

აბსურდის დრამატურგების მიერ დიალოგის ტრანსფორმაცია ნოვატორული დიალოგის გზაზე პირველი ნაბიჯი იყო. სახეშეცვლილი რეპლიკური დიალოგი გაუტოლდა ადამიანთა გათიშულობისა და ენის არასაკმარისი ბუნების მამხილებელ ერთ სიტყვას, რომელიც მთლიანი სათქმელის გამოსახატავად სრულიად არ კმაროდა. მაყურებელთან «ნამდვილი» დიალოგის დამყარების მოსურნე ახალი დრამატურგები ახალი საშუალებების ძიებას შეუდგნენ. მათ ყურადღება გაამახვილეს მანამდე ყველაზე უმნიშვნელოდ მიჩნეულ ელემენტებზე. დიალოგში გაჩენილი სიცარიელე აბსურდის თეატრში ქვსტმა, განათება, მოქმედებამ, სახელმა, დეკორაციამ შეავსო.

ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამ სიტყვათა მწკრივში პერსონაჟის სახელიც აღმოჩნდა. აბსურდის დრამატურგებმა სახელების საკომუნიკაციო ელემენტებად გარდაქმნის უპრეცედენტო პროცესი შემოგვთავაზეს. სახელების დესტრუქციითა და გადაწყობით მათ სიმბოლურად ასახეს ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი. მექანიკური ნიშნების სიყალბის მონად ქცეული აბსურდის სამყაროს ბინადარი პიროვნულობას ვერაფრით ამუღავნებს. სიტყვის ამოების მსხვერპლი ანონიმურ სამყაროში არსებობისთვის არის განწირული. აქ სახელს მნიშვნელობა დაუკარგავს. რა საჭიროა აღმნიშვნელი იქ, სადაც აღსანიშნი არაფერია? ახალმა დრამატურგებმა პიესებში სახელები ერთ ასომდე, ინიციალამდეა დაიყვანეს. **ის**, **მას** და მსგავსი ნაცვალსახელები ტოტალური ქაოსითა და სიცარიელით გაჯერებულ სამყაროში ძნელად თუ შეასრულებდა ორიენტირის როლს. ენასავით ყალბმა სახელებმა ინფორმაციის მიწოდების ნაცვლად კიდევ უფრო გაართულა ადამიანის იდენტიფიცირება. კლასიკური ტრაგედიის სამყაროში სახელს საკრალური დატვირთვა ჰქონდა და მასში ზოგჯერ პერსონაჟის საგმირო საქმეებით აღსავსე ბიოგრაფიასაც ამოიკითხავდი. აქ ეს უსარგებლო ელემენტი ავტორებმა გადააქციეს თვითმყოფადობის გარეშე



დარჩენილ ადამიანებზე მიკერებულ „სამარცხინო იარლიყად“, რომელიც მათ დამონებაზე, გარე რეალობის მიმართ უსიტყვო მორჩილებაზე მიუთითებდა.

აბსურდის თეატრში საკუთარმა სახელმა დაკარგა სპეციფიური ფუნქცია და საზოგადო სახელად იქცა. დრამატურგებმა ერთნაირი ადამიანებით დასახლებულ უშინაარსო სამყაროში სახელის, როგორც საიდენტიფიკაციო ნიშნის, არსებობის აუცილებლობა გამოიციხეს. კოლექტიურ, ჯოგურ ყოფაში საერთო მოთხოვნილებების მქონე ადამიანებს სახელიც საერთო უნდა ჰქონოდათ. მათ სახელი ნოვატორულ დიალოგში ენის დამანგრეველი გავლენის მსხვერპლად ქცეული ადამიანის შესახებ ნათქვამ „სიტყვად“ აქციეს.

ანალოგიური დატვირთვა პიესის ერთადერთ დრამატულ მოქმედებას დაეკისრა. მარადიული ტყვეობის სიმბოლოდ ქცეული ერთადერი მოქმედების – განშორების შეუძლებლობის გამოსახატავად, დრამატურგებმა ყველანაირი რესურსი აამოქმედეს. ყალბი ურთიერთობების სამყაროში ადამიანის გამოკეტილობა პიროვნული მეტამორფოზებით (უუნარობით, ხეიბრობით), სივრცითი პარამეტრებით (დეკორატიული ატრიბუტიკა, სასცენო გეომეტრია), სტრუქტურული ელემენტებით (გამეორება, ციკლური სტრუქტურა) გამოიხატა.

ნოვატორული დიალოგის ერთ-ერთ უმთავრეს თანამონაწილედ კი ცარიელი სცენის სიტყვაძვირი ბინადარი – პერსონაჟი იქცა. მისი სამეტყველო ფუნქცია დასახიჩრებულმა, ნაგვემ-ნაწამებმა სხეულმა შეითავსა. გამოუთქმელი სათქმელი დრამატურგებმა პერსონაჟის სხეულზე ამოტვიფრეს და მის შესახებ უსიტყვოდ მოგვითხრეს. დეკორატიული ელემენტების საკომუნიკაციო კოდებად გადაქცევით დრამატურგებმა სცენა აამეტყველეს. სპექტაკლის ყველა ატრიბუტი ნოვატორულ დიალოგში ჩაერთო და მასში ნათქვამ სიტყვებად თუ რეპლიკებად იქცა. ტრანსფორმირებულმა ვერბალურმა დიალოგმა აბსურდის თეატრში ნოვატორულ დიალოგს დაუთმო გზა.

50-იანი წლების თეატრში ენის მისამართით გამოხატული პროტესტის შედეგად კომუნიკაციის ვექტორი ვიზუალური და ხმოვანი პარამეტრების სასარგებლოდ გადაიხარა. სიტყვის ჩანაცვლებისა და მატერიალიზაციის საუკეთესო საშუალებად სხეული მიიჩნეეს. ომისშემდგომი საფრანგეთის სცენაზე წარმოდგენილ დასახიჩრებულ სხეულებს ანტუანის საშინელებათა თეატრთან ან ზოგადად ნატურალისტურ მიმდინარეობასთან საერთო არაფერი ჰქონდა. სხეული აქ სიტყვის როლს ასრულებდა. ხეიბრობა, ტკივილი და ვაება ფიზიკური ტანჯვის გადმოცემას ნაკლებად ემსახურებოდა. აბსურდის თეატრში ნაგვემმა სხეულმა ენის აბსურდულობაზე განაგრძო ლაპარაკი და კომუნიკაციის შეუძლებლობის

შესახებ ვიზუალური „რეპლიკებით“ მოგვიტხრო. აბსურდის ძირითადი თეზისი პერსონაჟის სხეულზე ამოიტვიფრა. სხეულები ნოვატორულ დიალოგში ჩაებნენ და უესტით, მიხვრა-მოხვრით, უნარშეზღუდული მოქმედებით სიტყვას გაუტოლდნენ.

მანამდე ხმისა და კოსტიუმის „მატარებელ“ სხეული აბსურდის თეატრში პიესის სიუჟეტად იქცა. სხეული ინტრიგის შესახებ ალაპარაკდა, ინტრიგისა, რომელიც, არისტოტელესეული გაგებით, ახალ თეატრში არ არსებობდა. ამ თეატრში ერთადერთ ინტრიგას სხეულის მოძრაობა წარმოადგენდა. ვლადიმირის «დასკენითი მოხსენებაც» ხომ ამას ადასტურებს: „სულ ეს არის, მოსაყოლი არაფერი მაქვს“ (გვ. 12).

XX საუკუნის სამეცნიერო-ფილოსოფიურ თუ არტისტულ წრეებში ენის, როგორც ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალების, წინააღმდეგ გამოთქმული პროტესტის ვექტორმა აბსურდის თეატრის ხელოვანთა შემოქმედებაში პერსონაჟის სხეულზე გაიარა. ენის წინააღმდეგ არსებული პროტესტის მატერიალიზაციის გარდა აბსურდის დრამატურგებმა სხეული გაცილებით მრავალფუნქციური მისიით აღჭურვეს. ალოგიკური მეტყველების, ცარიელი სცენისა და ტოტალური უმოქმედობის ფონზე სხეული ახალ თეატრში მაყურებელთან ურთიერთობის იარაღად იქცა. სხეულის იმპლიციტური მეტყველება, შავით თეთრზე დაწერილი დიალოგისაგან განსხვავებით, მაყურებლისგან აქა-იქ გაბნეული სათქმელის უფრო დაკვირვებული თვალით ამოკითხვას მოითხოვდა. აბსურდის დრამატურგებმა კლასიკური რეპლიკური დიალოგი ადამიანზე ენის დამანგრეველი ზეგავლენის მატერიალიზაციის ფორმად აქციეს, მისი საკომუნიკაციო ფუნქცია კი სხეულს და, ზოგადად, სასცენო დეკორაციულ ატრიბუტიკას გადააბარეს. სცენაზე წარმოდგენილი პერსონაჟების არასიმპათიური, ხშირ შემთხვევაში შიშისმომგვრელი, გარეგნობა მაყურებლისთვის განკუთვნილი «სხეულის ენის სახელმძღვანელოს» შექმნაში ჩაერთო. საზოგადო პროტესტის ორიგინალური მატერიალიზაციის სახით არსებული დიალოგი ყალბი ენით კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამოსახატავად სცენაზევე დარჩა. ვერბალურმა რეპლიკურმა დიალოგმა ფართო ნოვატორული დიალოგის არსებობას გაუხსნა გზა. სხეულის მეტყველებაზე აგებულმა კომუნიკაციამ მაყურებლისკენ გადაინაცვლა. ბეკეტის, იონესკოსა და ნაწილობრივ ადამოვის მხრიდან ენის გარდაქმნის სურვილი დაგვირგვინდა ახალი „ენის“ შექმნით, რომელმაც სიტყვიდან სხეულისაკენ, სასცენო სივრცისკენ გადაინაცვლა.

სხეულის ამეცხველებამ ქესტის მნიშვნელობა გაზარდა. ქესტი სიტყვას გაუტოლდა. დიალოგი სიტყვა-ქესტის მონაცვლეობაზე აიგო. თეატრში, სადაც «ენით გამოუთქმელის» თაობაზე სხეული ლაპარაკობდა, ქესტი კომუნიკაციის შეუძლებლობის თავდაუდწვევლი ჩიხიდან საუკეთესო გამოსავლად იქცა. მსგავს ვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი სასცენო მინიშნებებსაც დაეკისრა. აბსურდის თეატრში, სადაც აქსიომატური არაფერია, ამ უკანასკნელთა სანდობაც ხშირად ეჭვს იწვევდა. სიტყვაძვირი დრამატურგების სასცენო მინიშნებებში გამომჟღავნებული ენაწყლიანობა ხშირად მათ აბსოლუტურ უსარგებლობაზე მიუთითებდა. ამ თეატრში სასცენო მინიშნებაც კი კოდირებული იყო. ქესტების შესრულება მათ ამოცნობას საჭიროებდა. გაშიფვრის რთული პროცესის შედეგად სიტყვები დიალოგში იყრიდა თავს და ქესტებით გადმოიცემოდა. აბსურდის დრამატურგებმა შექმნეს დრამატული წერის ახლებური მანერა, რომელშიც სასცენო მინიშნებები «ტექსტს» გაუტოლდა.

ქესტიკულაციით მეტყველი ხეიბარი ნახევარკაცების არასრული სხეული სასცენო ელემენტებით გაგრძელდა და შეივსო. ეს იგივე იყო, რაც ენის დასახინრებული ერთეულების აწყობა. სხეულივით დანაწევრებულმა სიტყვამ სხვა საშუალებებით «გაგრძელება» მოითხოვა. აბსურდის თეატრში სათქმელის მატერიალიზაციის პროცესში სასცენო სივრცეც ჩაერთო. სცენა „ამპუტირებული“ სხეულის გაგრძელება გახდა და არა მარტო გარე ფაქტორების (ენის), არამედ მათი ზეგავლენით დაკნინებული არსებების შინაგანი ტყვეობა გადმოგვცა. დეკორაციამ პერსონაჟების მანიაკალური ვნების შესახებ მოგვითხრო. განათებამ, ხმაურმა უსიტყვოდ დარჩენილი ადამიანების განცდები აამეცხველა. ამ თეატრში შიშით შეპყრობილი ბუნება პროექტორის სინათლეს უფრთხოდა. პალუცინაციებით შეშლილი სხეული გაურბოდა კულისებში გაჟღერებულ ხმას, რომელიც მასში ჩაბუდებულ მონსტრებს აცოცხლებდა. არარეალური სამყაროს რეალურმა ყოფამ მატერიალიზაცია კპოვა სიზმრისეულ სტრუქტურაში, სადაც ცხადის სიზმრისგან გარჩევა „შეუიარაღებელი თვალთ“ პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო. დრამატურგმა მაყურებელი სიგიჟისა და პალუცინაციის მორევში ჩაძირული პერსონაჟით არ გაწირა და სიტუაციის გასაღები ჩაუგდო. ზოგჯერ ეს ხმაური იყო, ზოგჯერ ტანსაცმლის უმნიშვნელო შტრიხი, ზოგჯერ თავად მოქმედება. ხანგრძლივი კონფლიქტის შემდეგ დრამატურგმა აბსურდის თეატრში მოსულ მაყურებელს ურთიერთობისთვის გაუწოდა ხელი, მაგრამ არ გაათამაშა. სიამოვნებისა და ტკბობის ნაცვლად სანახაობა სათქმელის ძიებად გადაიქცა. მაყურებელი, რომელსაც მზამზარეული სახით არაფერი დახვედრია,

გზავნილის ამოსაცნობად იძულებული გახდა თავი მოეყარა დროსა და სივრცეში გაფანტული საკომუნიკაციო ელემენტებისათვის. პირველადი შოკიდან გამოფხიზლებული მაყურებელი დრამატურგს საკომუნიკაციო ლაბირინთში გაჰყვა. სასცენო ენით გადმოცემული კომუნიკაციის შეუძლებლობა ამიერიდან ორივე მხარის სატკივარი გახდა. სცენაზე პერსონაჟებს შორის გაწყვეტილმა დიალოგმა მაყურებლისკენ გადაინაცვლა. ახალი ენა საზოგადოებამ იმდენად გაითავისა, რომ დრამატურგებმა საკუთარი ხელოვნების გართულებაზე დაიწყეს ზრუნვა. თუმცა, გვიანი იყო. საზოგადოებამ გამოწვევა მიიღო და «ანტიპიესების» კითხვას შეუდგა ინტელექტუალური თვალთ. მაყურებელი ჩაწვდა ნოვატორული დიალოგის მთავარ მექანიზმს, რომელიც სცენაზე მიმობნეული საკომუნიკაციო კოდების აღმოჩენასა და ერთ «სიტყვად» შეკვრას გულისხმობდა. სცენასა და მაყურებელს შორის აბსურდის დრამატურგებისთვის სანუკვარი «ჭეშმარიტი» დიალოგი გაება, რამაც დრამატურგი და მაყურებელი ერთ ენაზე აალაპარაკა.

50-იანი წლების დრამატურგების მიერ ენისადმი გამოთქმული პროტესტი ყველა შესაძლო დონეზე კომუნიკაციის შეუძლებლობის მხილებით დაგვირგვინდა. ექსპერიმენტატორმა ხელოვანებმა კომუნიკაცია არავერბალურ დონეზე გადაიყვანეს და ორიგინალურ პროცესებს დაუქვემდებარეს. ახალ ურთიერთობათა სამყაროში ენის ყოვლისშემძლეობის დაგმობით იონესკომ და ბეკეტმა უპრეცედენტო კომუნიკაციის მოდელი შესთავაზეს მაყურებელს, რომელიც ტრადიციული რეპლიკური სისტემის ნაცვლად ვიზუალურ და ხმოვან პარამეტრებზე დამყარებულ საკომუნიკაციო ელემენტებზე ააგეს. ნოვატორულ დიალოგში ჩართული საკომუნიკაციო კოდების ამოცნობა ავტორებმა მაყურებლის პრეროგატივად აქციეს, რითაც მაყურებელი სათქმელის ფორმირების პროცესის თანამონაწილე გახადეს.

აბსურდის ხელოვანების „ძირგამომთხრელი“ ტენდენციები ურთიერთობათა ტრანსფორმაციის გზით ნამდვილი კომუნიკაციის კალაპოტში ჩადგა. ენით ურთიერთობის შეუძლებლობის მამხილებელმა აბსურდის თეატრის ტრანსფორმირებულმა დიალოგმა კომუნიკაციის დეფიციტი თავადვე აღიარა. სამეტყველო სიტყვის ყოვლისშემძლეობის ამბიციის უარყოფელი დიალოგი ერთ-ერთ საკონტაქტო ელემენტად გარდაიქმნა და ფართო საკომუნიკაციო სისტემის შექმნაში ჩაერთო. ვერბალური დიალოგის სიმწირის მაგალითზე ახალმა დრამატურგებმა არსებული ენის უსუსურობა და ახლის შექმნის აუცილებლობა წარმოაჩინეს. იონესკომ, ბეკეტმა და ადამოვმა ენის წინააღმდეგ ყველა სფეროში არსებული თეორიული პროტესტის მატერიალიზაცია შეძლეს. მათ ჩვენი

წელთაღრიცხვის რიგით მეოცე საუკუნეში ახალი, უნივერსალური ენა შექმნეს, რითაც სხვა ხელოვანებს შეუზღუდავი ურთიერთობებისკენ გაუხსნეს გზა.

## გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა

### კრიტიკული ლიტერატურა და მონოგრაფიები:

1. Abastado C., *Ionesco*, Paris, Bordas, 1971.
2. Abraham K., *Oeuvres Complet*, Petite bibliotheque Payot, 1965, t.1.
3. Anzieu D., *Samuel Beckett*, Gallimard, 1999, ISBN 2-07-040776-4.
4. Artaud A., *Le théâtre et son double*. Paris Gallimard. 1966.
5. Assad B.-S., *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, Nizet, 1982.
6. Atik A., *Comment c'était*. Éditions de l'Olivier, 2003 (souvenirs, l'original anglais date de 2001). version française.
7. Badiou A., *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995. Réédition 2006.
8. Bair D., *Samuel Beckett*, Fayard, 1979, 622pp.
9. Bair D., *Samuel Beckett*, Fayard, 1990 (biographie controversée, l'original anglais date de 1978).
10. Beckett S., *Lettres à Michel Polac*, janvier 1952, repris sur la 4e de couverture d'*En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952.
11. Béhar H., *Le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979.
12. Benmussa S., *Ionesco*, Paris, Seghers, 1966.
13. Benmussa S., *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1967.
14. Bernal O., *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969.
15. Breton A., *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924, réédité en 1929.
16. Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Lettres modernes Minard, 1977.
17. Calde J., *Beckett at Sixty*, (Études réunies et représentées par John Calder –(traduction française), Londres, Calder, 1967, 100 pp.
18. Casanova P., *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire*, Le Seuil, 1997.
19. Clément B., *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994.
20. Cleynen-Serghiev E., *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993.
21. Cronin A., *Samuel Beckett : The Last Modernist*, New York, Da Capo Press, 1997. (traduite en français).
22. Depussé M., *Beckett corps à corps*, Hermann, 2007.
23. Donnard J.-H., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Lettres Modernes, 1966

24. Dort B., *Théâtre Réel* - Essais de critique 1967-1970. Éd. du Seuil, 1971.
25. Dort B., *Le Séminaire de Louvain, Obliques*, N 2, 1972, p.8-10.
26. Dubois J., *Rhétorique générale*, Éditions Larousse, 1970.
27. Durozoi G., *Samuel Beckett : irremplaçable*, Hermann, 2006.
28. Ehrhard, P., *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, 1976, 272pp.
29. Esselin M., *Drame Absurde*, Penguin, 1965.
30. Esslin M., *The theatre of the absurde*, Doubleday, 1961.
31. Favre Y.- A., *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, José Feijóo, 1991.
32. Fricks R., *Ionesco*, Nathan-Éditions Labor, 1976.
33. Grossman E., *L'esthétique de Samuel Beckett*, Sedes, 1998.
34. Hamdan A., *Ionesco avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang S.A., Editions Scientifiques Européennes, 1993.
35. Handke P., *Outrage au public*, Paris: Ed. L'Arche, 1968.
36. Hubert M.-C., *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990.
37. Ionesco.E., *Journal en miettes* (récits de rêves, opinions, souvenirs, réflexions morales, notes sur la littérature), Mercure de France, 1967.
38. Jacquart E., *Le théâtre du dérision*, Paris, Gallimard, 1974 (éd. revue et augmentée, 1998).
39. Janvier L., *Pour Samuel Beckett*, Éd. de Minuit, 1966.
40. Janvier L., *Beckett par lui-même*, Seuil, 1969.
41. Jarry A., *Question de Theatre, Tout Ubu*, Paris: Librairie Générale Française, 1962.
42. Jarry A., *Ubu Roi*, Edition Livre de Poche, N° 838 - 839. 1962.
43. Jousse M., *L'Antropologie du geste*, Paris Resma, 1969.
44. Kojeve A., *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, tome 2 Poche, Gallimard, 1968.
45. Laubreaux R., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, 1973.
46. Laignel-Lavastine A., *Cioran, Eliade, Ionesco: L'Oubli du fascisme*, Paris, PUF, 2002.
47. Lefebvre H., *Langage et la société*, Gallimard 1973.
48. Le Gall A., *Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son oeuvre et en son temps*, Flammarion, 2009.
49. Léger N., *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*. Allia, 2006.
50. Le Pestipon Y., *Samuel Beckett à Fougax-et-Barrineuf*, Clapotements, 2003.
51. Maupassant G., *Pierre et Jean*, Préface, éd. Arnaud Rochelois et Valérie Lagier, Paris, Gallimard, 1987.

52. Mélése P., *Samual Beckett*, Seghers, 1997, 190 pp. (Théâtre de tous les temps).
53. Mélése P., *Arthur Adamov*, Paris, Seghers (coll. : « Théâtre de tous les temps »), 1973.
54. Mayoux J.-J., *Le Théâtre de Samuel Beckett*, 1988.
55. Mimologiques, *Voyage en Cratile*, Le Seuil, 1976.
56. N. Coe R., *Eugène Ionesco*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1961.
57. Organon, « Approche de Samual Beckett », Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II, 1997.
58. Piacentini G., *Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs, même*. Nizet, 2006.
59. Ricks C., *Beckett's Dying Words*, Oxford University Press, 1995. ( en français)
60. Schopenhauer A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, coll. en 2 volumes: Ed: Folio-Gallimard, 2009, vol. I.
61. Sahnoun M., *Samuel Beckett. Une sémiotique des objets de valeur*, École normale supérieure, « Études de littérature, langue et civilisation », vol. VI, 1998, 352 p.
62. Sénart P., *Ionesco*, Paris, Édition Universitaire, 1964.
63. Tagliferrri A., *Beckett et la surdétermination littéraire* Payot, 1977, 181 pp.

### სამეცნიერო პუბლიკაციები :

64. Blin R., *Témoignages*, 28.05.1965.
65. *Cahiers de saisons*, n. 15 – Numéro spécial Ionesco.
66. *Cahiers Renaud Barrault*, n.93 (1976), (n. spécial : « Samuel Beckett ») – n. 102 (1981), (n. intitulé : « Japon - Beckett »).
67. Entretien avec Eugène Ionesco. Paris : Éditions Pierre Belfond, 1966.
68. Entretien avec Israel Shenker New york Times, 6 05, 1956.
69. Ferrato-Combe B. et Salha S. (textes réunis par), *Recherches & Travaux : Fictions biographiques et arts visuels XIXe-XXIe siècles*, n° 68, 2006, Ellug / Revues (Éditions Littéraires et Linguistiques de l'université de Grenoble).
70. Hubert M.-C., *La Grande et la Petite Manoeuvre ou la "révolution trahie"*, Jean Yves Gérin (dir.), *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
71. Knowlson E. & Haynes j., *Images of Beckett*, Cambridge University Press, 2003 ( traduction de l'Institut de Littérature).
72. Knowlson J., *Samuel Beckett*, Actes Sud, 1999 (biographie de référence, l'original anglais date de 1996), version traduite.



73. L'Hernie, n. 31 (1976) , 366pp. (n. spécial « Beckett »).
74. Les Lettres Modernes, 100 (1998) (n. spécial « Configuration critique de Samuel Beckett »).
75. Lynes C. *Adamov or «Le sens littéral» in the Theater*. N 14, 1954- 1955.
76. Revue d'Esthétique, Numéro spécial Beckett, 1998.
77. Rousseau J., *Un entretien avec Roger Blin*, Comedie-Frarupise, 116, February- March 1983.

### ნაშრომში ციტირებული მხატვრული ლიტერატურა :

78. Adamov A ., *L'Homme et l'Enfant*, Paris, Gallimard, 1969.
79. Adamov A ., *Ici et Maintenant*. Gallimard, 1964.
80. Adamov A ., *Invasion*, Gallimard, 1965.
81. Adamov A., *Theatre I*, Editions Gallimard, 1955.
82. Beckett S., , *Acte sans paroles I*, Editions de Minuit, 1957.
83. Beckett S., , *Acte sans paroles II*, Editions de Minuit, 1961.
84. Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952.
85. Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 2009.
86. Beckett S., *La Dernière Bande* ,Gallimard, 1960.
87. Beckett S., *L'Innommable* (roman) , Editions de Minuit, 1953.
88. Beckett S., *Oh! Les beau jours* , Editions de Minuit, 1963.
89. Giraudoux J., *L'Impromptu de Paris*, Paris, Gallimard, 1992.
90. Goll Y., *Mathusalem*, Paris, L'Arche, 1963.
91. Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, (Nouvelle édition augmentée) (Collection Idées, n°107), Gallimard, 1966.
92. Ionesco.E., *Amédée ou Comment s'en débarrasser* , dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
93. Ionesco.E., *Antidotes*, Gallimard, août 1977.
94. Ionesco.E., *Ce formidable bordel !* , Gallimard, 1973.
95. Ionesco.E., *Délire à deux* , Gallimard, 1962.
96. Ionesco.E., *Entre la Vie et le Rêve* (Entretiens Avec Claude Bonnefoy), Gallimard, 1996.
97. Ionesco.E., *Jacques ou la soumission* , dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
98. Ionesco.E., *La Jeune Fille à marier*, Gallimard, 1953.
99. Ionesco.E., *La Cantatrice chauve*, dans Théâtre I, Gallimard, 1972.
100. Ionesco.E., *La Leçon*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
101. Ionesco.E., *La Soif et la Faim* , dans Théâtre II, Gallimard, 1965

102. Ionesco. E., *L'Homme aux valises* , Gallimard, 1975.
103. Ionesco. E., *Le Nouveau Locataire*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
104. Ionesco. E., *Le Piéton de l'air* , dans Théâtre I, Gallimard, 1963.
105. Ionesco. E., *Le roi se meurt* , Gallimard, 1962.
106. Ionesco. E., *Le salon de l'automobile* , Gallimard, 1975.
107. Ionesco. E., *Les Chaises*, Gallimard, août 1952.
108. Ionesco. E., *Le Tableau* , dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
109. Ionesco. E., *L'Impromptu de l'Alma* , dans Théâtre II, Gallimard, 1956.
110. Ionesco. E., *Présent passé, passé présent*, Mercure de France, juillet 1968.
111. Ionesco. E., *Rhinocéros* , Gallimard, 1959.
112. Ionesco. E., *Scène à quatre*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954.
113. Ionesco. E., Théâtre I, Gallimard, 1955.
114. Ionesco. E., Théâtre III, Gallimard, 1954.
115. Ionesco. E., *Tueur sans gages* , dans Théâtre II, Gallimard, 1956.
116. Ionesco. E., *Victimes du devoir*, Gallimard, 1953.

**N.B.** : ნაშრომში მოყვანილი ციტატები შეესაბამება მითითებულ ფრანგულენოვან გამოცემებს. დისერტაციაში წარმოდგენილი ციტატების თარგმანები ეკუთვნის ავტორს.