იზოლდა ბაჩიაშვილი

ჭან ანუის დრამატურგია

თბილისი 1972

8 И (Фр)
84.092 [ანუი ჟ]
ბ 353

შრომა წარმოადგენს პირველ ქართულ მონოგრაფიულ გამოკვლევას ჟან ანუის შემოქმედების შესახებ. მასში განხილულია თანამედროვე ფრანგული დრამატურგიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის ცხოვრება და შემოქმედება მეორე მსოფლიო ომის დამთავრებამდე. ავტორი მიზნად ისახავს ქართველ მკითხველს გააცნოს ანუის დრამატურგიის ძირითადი თავისებურებანი თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურის სხვადასხვა მიმდინარეობის ფონზე. რაც საშუალებას იძლევა სწორად გამოიკვეთოს ანუის ადგილი და დამსახურება საერთოდ თეატრისა და, კერძოდ, ფრანგული დრამატურგიის ისტორიაში.

წიგნი განკუთვნილია სტუდენტების, ასპირანტების, პედაგოგებისა და ფრანგული ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებულ მკითხველთათვის.



ავტორისაგან

წინამდებარე შრომის მიზანია ქართველ მკითხველს გააცნოს XX საუკუნის ფრანგული თეატრის კლასიკოსად აღიარებული დრამატურგის ჟან ანუის ცხოვრებისა და შემოქმედების ერთი მონაკვეთი, კერძოდ, მისი ომამდელი და ომისდროინდელი დრამატურგია.

ანუის დრამატურგია მრავალმხრივაა შესწავლილი როგორც საფრანგეთში, ასევე მის გარეთ — აშშ-ში, კანადაში, ინგლისში, ბელგიაში, შვეიცარიასა და სხვა ქვეყნებში. 1946 წელს ოცდათექვსმეტი წლის დრამატურგის შესახებ სქელტანიანი მონოგრაფიები გამოაქვეყნეს ჟინუმ საფრანგეთში და დედიემ ბელგიაში.

ორმოცდაათიანი წლებიდან საფრანგეთში გამოცემული ფრანგული ლიტერატურისა და თეატრისადმი მიძღვნილ ყველა წიგნში ჟან ანუის დრამატურგიას სპეციალური თავები ან განყოფილება ეძღვნება, ხოლო სამოციან წლებში ანუის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ სქელტანიან მონოგრაფიებს აქვეყნებენ რობერ დე ლუპე, ფილიპ ქოლიე, პოლ ვანდრომი, კლემან ბორგალი, პოლ ქინესტიე და სხვები.

საბჭოთა მაყურებლისათვის ანუის დრამატურგია ძირითადად სამოციანი წლებიდანაა ცნობილი. ამავე პერიოდს ემთხვევა ანუის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი რეცენზიები და კრიტიკული წერილები, რომლებიც არც თუ ისე იშვიათად ქვეყნდება საბჭოთა პერიოდულ პრესაში. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე მოსკოვში, სმოლენსკში, თბილისსა და სხვ სხვა ქალაქებში დაიდგა ანუის პიესები: «ტროროლა», «ანტიგონე», «მედეა», «ქურდების მეჯლისი», «ჰაემანი სანლიში», «უბარგო მგზავრი» და სხვ.

ანუის შემოქმედების ღრმამეცნიერული შესწავლის საფუძველზე სპეციალურ გამოკვლევებს აქვეყნებენ ცნობილი საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეები: ტ. ბაჩელისი, ლ. ზონინა და ა. გოზენპუდი. ჟან ანუის დრამატურგიულ მოღვაწეობაზე სრულყოფილი წარმოდგენა საბჭოთა მკითხველს მას შემდეგ შეექმნა, რაც გამომცემლობა «ისკუსტვომ» 1969 წელს გამოსცა ანუის პიესების ორტომეული.

ანუის დრამატურგიას კარგად იცნობს ქართველი საზოგადოება. ანუის პირველი ქართველი მთარგმნელია გრიგოლ აბაშიძე. მან თარგმნა ანუის «ტროროლა», რომელიც 1965 წელს დაიდგა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში «ჟანა დარკის» სახელწოდებით. 1967 წელს იგივე ნაწარმოები ცალკე წიგნად გამოიცა. 1968 წლის ივნისში რუსთაველის სახელობის აკადემიურმა თეატრმა დადგა ანუის «ანტიგონე» (თარგმანი ოთარ და თამაზ ჭილაძეებისა), ხოლო მოგვიანებით (1971 წელს) ქართველმა მაყურებელმა ანუის «მედეაც» იხილა.

ანუის დრამატურგიის შესახებ ქართულ ენაზე 1969 წლამდე სპეციალური გამოკვლევა არ დაწერილა, მაგრამ ცალკეული პიესების დადგმებზე პერიოდულ პრესაში

რეცენზიები გამოაქვეყნეს გ. ბუაჩიძემ, გ. ბუხნიკაშვილმა, ე. შაფათავამ, ნ. შალუტაშვილმა, გ. გიქიმურელმა, ი. მუხრანელმა და სხვებმა.

ამგვარად, როგორც საზღვარგარეთელი, ისე საბჭოთა მკვლევარების მიერ გაწეულია მნიშვნელოვანი შრომა თანამედროვე ფრანგული დრამატურგიის მეტად თავისებური წარმომადგენლის ჟან ანუის შემოქმედების შესასწავლად. მიუხედავად ამისა, ანუის დრამატურგიაში რჩება გარკვეული საკითხების წრე, რომლებიც დღემდე ცალკე კვლევის ობიექტად არ ქცეულა, მაგრამ მათი შესწავლა აუცილებელია. ასეთია, მაგალითად, ანტიკური სიუჟეტების ადგილი ანუის დრამატურგიაში. ვერ ვიტყვით, რომ ეს საკითხი სრულიად შეუსწავლელი იყოს.

სამოცდაან წლებში ევა კოუსნერმა და დანიელ ანემ თავის შრომებში ცალკე თავები უძღვნეს პირველმა «ევრიდიკეს», ხოლო მეორემ — «ანტიგონეს». ასევე ერთი პარაგრაფი ეძღვნება ანუის შემოქმედებაში ანტიკურ სიუჟეტებს პიერ ალბუის წიგნში «მითი და მითოლოგია ფრანგულ ლიტერატურაში». მაგრამ დღემდე არავის უცდია თავისი კვლევის ობიექტად გაეხადა ჟან ანუის მიერ ანტიკურ სიუჟეტებზე დაწერილი ყველა პიესა, განეხილა ისინი ფრანგულ ლიტერატურაში ანტიკური თემების განახლების ზოგად ჩარჩოებში და მოეხდინა მათი შეპირისპირება ანტიკურ წყაროებთან.

შრომაში გამოკვლეულია შემდეგი საკითხები: რა ადგილი უჭირავს ანტიკურ სიუჟეტებს ანუის დრამატურგიაში, როგორია ავტორის დამოკიდებულება მითისა და მითოლოგიური სიუჟეტებისადმი, რა ურთიერთობაა ანტიკურ სიუჟეტებზე შექმნილ ნაწარმოებებსა და ანუის ადრინდელ შემოქმედებას შორის, რამ განაპირობა ანტიკური სიუჟეტების გამოჩენა ანუის შემოქმედებაში და როგორია მათი იდეურ-მხატვრული ფუნქციები. სწორედ ამიტომ ჩვენი შრომის ორ მესამედზე მეტი ღავუთმეთ მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში დაწერილი სამი პიესის («ევრიდიკე», «ანტიგონე», «მედეა») იდეურ-მხატვრულ ანალიზს და იმაკე თემაზე დაწერილ სხვა ავტორთა ნაწარმოებებთან მათი მსგავსება-განსხვავების დადგენას, ხოლო მცირე ნაწილი — ანუის ცხოვრების ძირითადი მომენტების გადმოცემასა და მისი ომამდელი დრამატურგიის თავისებურებათა გამოკვეთას.

ნაშრომის მომზადებისას საფუძვლიანი მუშაობა მომიხდა პარიზისა და ბეზანსონის სამეცნიერო ბიბლიოთეკებში, ქმედითი დახმარება აღმომიჩინეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ბიბლიოთეკის მუშაკებმა სხვადასხვა ბიბლიოთეკაში არსებული მდიდარი მასალის მოწოდებით, რისთვისაც მათ გულითად მადლობას მოვახსენებ.

ქართულ თეატრებში განხორციელებული ანუის სპექტაკლების ილუსტრაციების მოწოდებისათვის განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდი მედეა ოქიტაშვილს.

«ლიტერატურულ (ანუ იდეის) თეატრში უცილობლად ბატონობს ერთი სახელი, ესაა ჟან ანუი, ჯენშარიტი კლასიკოსი, საოცრად უხვი ფორმების დრამატურგი, რომელსაც გატაცებით ვუსმენთ და რომელსაც მშვენივრად ვუგებთ იმიტომ, რომ მისი გმირები მოწმენი არიან ჩვენი შეშფოთების, ჩვენი ყანყისა და კიდევ... ჩვენი უძლურებისა, რის გამოც სამართლიანობა ყერ ვერ მეფობს დედამიწაზე»

პიერ ბრიუნელი
დენი იუსმანსი

ჟან ანუის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი მომენტები

უკანასკნელი ოთხი ათეული წელია, რაც მსოფლიოს სახელგანთქმულ თეატრებში დიდი წარმატებით იდგმება ჟან ანუის პიესები. თანამედროვე ფრანგულ დრამატურგიაში იშვიათია მოიძებნოს სხვა შემოქმედი, რომელსაც ასე მოკლე დროში და ისიც ასეთი წარმატებით მიეწოდებინოს მაყურებლისათვის ორმოცდაათზე მეტი პიესა და კინოსცენარი. მრავალფეროვანია ანუის შემოქმედება როგორც ჟანრობრივად, ისე თემატურად. მას ერთნაირი ოსტატობით ეხერხება ფსიქოლოგიური დრამისა და სალონური კომედიის შექმნა, მითოლოგიური სიუჟეტის განახლება და ფარსის ან ვოდევილის სიტუაციების გამოქანდაკება.

ყველაზე დიდი ღირსება, რომლითაც ანუი იპყრობს თანამედროვეთა ყურადღებას, ესაა პიესის შექმნის იშვიათი ოსტატობა, მისი განსაცვიფრებელი სცენურობა, სადაც ყველა დეტალი არნახული სიზუსტითაა მინიშნებული. მოქმედ პირთა სწორი განლაგება, ჟესტ-მიმიკის მოწესრიგება, ფრაზათა ისეთი მუსიკალობა, რომელსაც უნარი აქვს მარტივი, სრულიად უბრალო, ყოველდღიური სალაპარაკო ენა ნატიფ პოეზიას აზიაროს. ანუი არაჩვეულებრივი ოსტატობით ფლობს სიტყვას, გრძნობს მის ყოველ ნიუანსს, წინასწარ ჭვრეტს მაყურებელზე თავისი ფრაზის მოსალოდნელ ზეგავლენას.

ანუის დრამატურგია ბურჟუაზიული საზოგადოების მკაცრი სატირაა. იგი დაუნდობლად ამხელს თანამედროვე არისტოკრატიის

ფარისევლობასა და არაჩვეულებრივი ოსტატობით ქმნის მისი კარიკატურების მთელ გალერეას.

ანუის ყველა პიესა ადამიანის კეთილშობილებისა და სიწმიდის უკვდავი ჰიმნია. იგი გულწრფელადაა შეძრწუნებული ბურჟუაზიული ცხოვრების ავადმყოფური სიმახინჯით, ირგვლივ გამეფებული ბიყალბითა და გაიძვერობით, ადამიანთა გაუტანლობით, პატიოსანი კაცისათვის შექმნილი აუტანელი ვითარებით.

თავისი შემოქმედების პირველ პერიოდში ანუი დიდი სიყვარულითა და მოწიწებით ძერწავს ღარიბ-ღატაკთა სახეებს, რომლებიც თავიანთი პირადი თვისებებითა და მორალით გაცილებით მაღლა დგანან, ვიდრე ისინი, ვისაც ცხოვრების სადავეები უპყრია ხელთ. ანუის პოზიტიური გმირები მოკლებული არიან ცხოვრების ელემენტარულ პირობებს, მათთვის მიუღწეველია ბედნიერება და სიყვარული, ისინი განწირული არიან დასაღუპად და მაინც ქედმოუხრელი ხვდებიან სანუკვარი იმედების მსხვრევას. ისინი არასოდეს თმობენ მაღალადამიანურ პრინციპებს და უყოყმანოდ ამბობენ უარს მდიდრებისა და ამაქვეყნის ძლიერთა მიერ სამაძღლოდ ბოძებულ მეშჩანურ ბედნიერებაზე. ანუის გვიანდელი გმირები ხმას იმაღლებენ სოციალური უთანასწორობისა და ბურჟუაზიული თვალთმაქცობის წინააღმდეგ. ეშაფოტზე ასული ჟანას მოწოდება ხალხისადმი უანგარო სამსახურისა და სამშობლოს ბედნიერებისათვის თავგანწირვის უმშვენიერესი სიმღერაა. ანტიგონე ამაყად უარყოფს იმ „ჯუჯყიან ბედნიერებას“, რომელსაც მას სთავაზობენ, იგი კვდება თავისი ნებით და უარს ამბობს სიცოცხლეზე, რომელიც ასე უყვარდა, უარს ამბობს იმიტომ, რომ შეუძლებლად მიაჩნია თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან საერთო ენის გამონახვა, შეთანხმება.

არა მარტო შემოქმედება, არამედ ანუის პირადი ცხოვრებაც ერთგვარი პროტესტია ბურჟუაზიული საზოგადოების მიმართ; განდგომა, განცალკევება, საზოგადოებისაგან შორს ყოფნა — მისი დიდი სიამოვნებაა. ერთ-ერთ წერილში იგი აღნიშნავს: „ოცი წელი ვიბრძოდი, რომ სიმშვიდე მომეპოვებინა. როგორც იყო მივაღწიე, სენ-ჟერმენ-დე-პრეზე სეირნობისას აღარ მაგიჟებენ. მინდა დავკმაყოფილდე პიესების წერითა და გაყიდვით. მაყურებელი მათ მიიღებს ან უარყოფს. ამის გარეშე ჩემი არსებობა მხოლოდ მე მეკუთვნის“ [1].

თუმცა უცხოეთში ანუის შესახებ მრავალი ნაშრომი, გამოკვლევა, წერილი და რეცენზიაა გამოქვეყნებული, დღემდე, დრამატურგის თავისებური ხასიათის გამო, ცოტა რამაა ცნობილი მისი პირადი

[1] Interview de J. Anouilh, France—Dimanche, 12 octobre, 1950.

ცხოვრების შესახებ. ანუის თანამედროვენი ხშირად აღნიშნავენ, რომ იგი არის „მარტოობის მანიაკი", „ოდნავ ველური", „კაცი ბიოგრაფიის გარეშე", რაზედაც დრამატურგი მშვიდად შენიშნავს — „არა მაქვს ბიოგრაფია და ძალიან კმაყოფილიც ვარ ამით. დავიბადე ბორდოში, 1910 წლის 23 ივნისს. პარიზში ჩამოვედი ახალგაზრდა, ვსწავლობდი ჯერ კოლბერის სკოლაში, შემდეგ შაპტალის კოლეჯში და წელიწადნახევარი პარიზის სამართლის ინსტიტუტში". უბერ ჟინუსადმი მიწერილი ეს წერილი (რომელიც ჟინუმ პირველად 1946 წელს ანუისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში გამოაქვეყნა) და კიდევ რამდენიმე ინტერვიუ დაედო საფუძვლად ანუის ცხოვრების ძირითადი მოვენტების დადგენას.

არიან დრამატურგები, რომლებიც თეატრის შესწავლას ბიბლიოთეკაში იწყებენ. ანუი სხვა კატეგორიას განეკუთვნება. მისი ცხოვრება ყრმობიდანვე მჭიდროდ დაუკავშირდა თეატრს და დღემდე მხოლოდ ამ საქმიანობით სუნთქავს.

ჟან ანუის შვობლები ბორდოში ცხოვრობდნენ. მამა მკერავი იყო, დედა ვიოლინოზე უკრავდა არკაშონის კაზინოში [1]. ამ უკანასკნელმა გარემოებამ დიდად შეუწყო ხელი ანუის თეატრისადმი მისწრაფებას. რვა წლის ასაკიდან იგი არკაშონის კაზინოს სტუმარი იყო. იგი ყოველ საღამოს კულისებიდან გაფაციცებით უყურებდა ოპერეტების გმირებს, ჩასუქებულ ხუმარებს, მოღალატეებს, შეყვარებულებს, ახალბედებსა და უკვე ცნობილ მსახიობებს. მათი თამაში, მიხვრა-მოხვრა და ჟესტები აღაფრთოვანებდა პატარა მაყურებელს. „მე მუდამ ვფიქრობდი თეატრზე. თეატრის გაცნობა ოპერეტებით დავიწყე, არკაშონში. მაშინ 8 წლისა ვიყავი. ჩემი ნათესავის წყალობით, რომელიც კაზინოში მუშაობდა, ყველა კონტროლიორი მიცნობდა, ყოველ საღამოს დავდიოდი სპექტაკლზე. ვიცნობდი მთელ რეპერტუარს, მაგრამ იმის გამო, რომ 8 წლის ვიყავი, არც ერთი სპექტაკლის ბოლო არ მინახავს. მიუხედავად ამისა, მაინც აღფრთოვანებული ვიყავი მსახიობებით. მე ვფიქრობ, სწორედ ამან ჩამისახა თეატრის შექმნის სურვილი" [2].

12 წლის ყოფილა ანუი პირველი პიესა რომ დაუწერია. ეს პიესა, როგორც თვითონ აღნიშნავს, ლექსად ყოფილა დაწერილი და ედმონ როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკის" გადამღერება უფრო იყო, ვიდრე დამოუკიდებელი ნაწარმოები. ეს ფაქტი ნიშანდობლივიცაა

---

[1] ანუის მკვლევარი პოლ ვანდრომი აღნიშნავს, რომ ანუის დედა პიანისტი იყო.

[2] Les Nouvelles Littéraires, 1937, 23/III.

და კანონზომიერიც. როგორც საუკუნის დასაწყისში, დეკადენტ დრამატურგთა უნიათო და გამოფიტულ პერსონაჟებს შორის ბრწყინავდა ედმონ როსტანის რომანტიკული გმირი, ასევე ორი ათეული წლის შემდეგ, ადამიანთა სულიერი შეჭირვების ყველაზე მძიმე მომენტში „სირანოს“ ტრადიციებზე აღზრდილი ანუის მომავალი პერსონაჟები თავს გასწირავენ მაღალი და კეთილშობილური იდეალებისათვის.

1925 წელს თხუთმეტი წლის ანუი ოჯახთან ერთად პარიზში გადავიდა საცხოვრებლად. მართალია, მშობლებმა მისი იურისტად აღზრდა გადაწყვიტეს, მაგრამ ანუი მალე მიხვდა, რომ სამართლისმცოდნეობა მისი ცხოვრების საბოლოო მიზანი ვერ იქნებოდა. მან წელიწადნახევრის შემდეგ თავი მიანება იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლას და ერთ-ერთ მსხვილ საზოგადოებრივ კომპანიაში დაიწყო მუშაობა. აქ იგი პოლ გიმართან, ჟან ორანშთან, მაკს ერნსტთან და სხვა მწერლებთან ერთად თავის ნიჭსა და უნარს გონებამახვილური სარეკლამო მოწოდებებისა და განცხადებების შედგენისათვის იყენებდა. ანუმ სწორედ აქ მიიღო პირველად მონაწილეობა სარეკლამო მოკლემეტრაჟიანი ფილმის შექმნაში. ამ ფილმს „კოლიზე“ („Colisée“) უწოდეს. დამკვეთმა დაიწუნა ფილმი და ორმა ჟანმა — ანუიმ და ორანშმა გადაწყვიტეს კვლავ ეცადათ ბედი. მათ მალე დაწერეს პატარა პიესა „Humulus le muet“, რომელიც, მართალია, არასოდეს დადგმულა, მაგრამ შესწორებული სახით მოგვიანებით მაინც გამოქვეყნდა.

თვრამეტი წლის ანუი თეატრალური ხელოვნების სიყვარულით იწვოდა, კლოდელს გულით ატარებდა, მუდამ ხელთ ჰქონდა პირანდელო და შოუ, თითქმის ზეპირად იცოდა მიუსე და მარივო, მაგრამ პიესის შექმნის საიდუმლოებას, დრამატურგისათვის საჭირო ოსტატობას არავინ ასწავლიდა. იგი შენატროდა „ბედნიერ ბიჭებს“, რომლებსაც საშუალება ჰქონდათ მოესმინათ სათაყვანებელი მასწავლებლის კეთილი დარიგებანი. შენატროდა ახალგაზრდებს, რომლებსაც ჰყავდათ შთამაგონებელი და გზის მაჩვენებელი ადამიანები.

1928 წლის მაისის ერთ მშვენიერ საღამოს, ანუისათვის დგება „შეუდარებელი გაზაფხული“ (Un incomparable printemps), გაზაფხული, რომელმაც მომავალ დრამატურგს მოუტანა პირველი სითბო და სინათლე, გაზაფხული, რომელმაც იგი პირისპირ შეახვედრა ჟიროდუს — იმდროინდელი თეატრალური ცხოვრების ბურჯს, ნიჭიერსა და დაუცხრომელ დრამატურგს. ეს იყო 1928 წლის 3 მაისი. „კომედი დე შან-ზელიზეს“ სცენაზე ლუი ჟუვემ ხორცი შეასხა ჟან

ჟიროდუს „ზიგფრიდს“, რომლის შესახებაც ბენჟამენ კრემიე წერდა: „ზიგფრიდით“ თარიღდება ახალი იმედის დასაწყისი. ამ დღიდან თარიღდება ნატურალიზმისა და ფსიქოლოგიზმიდან თეატრის თავის დაღწევა, თეატრის პოეზიად გარდაქმნა... „ზიგფრიდი“ თეატრის ჰეშმარიტი სტილის აღორძინებას გვაუწყებს. მიუსეს შემდეგ, არც ერთ ფრანგ დრამატურგს სცენა არ აუვსია ამდენი მშვენიერებითა და ასეთი სინატიფით“ [1].

„ზიგფრიდის“ დადგმამ ახალგაზრდა ანუის აპოვნინა თავისი თავი, მიაგნებინა იმ პოეტური სტილისათვის, რომელიც გაურკვეველ მდგომარეობაში, მაგრამ მაინც დიდი ხანია „ათასჯერ გადაკითხულ მარივოსა და მიუსეს“ შემდეგ ცოცხლობდა მის აზროვნებაში. 1944 წელს ჟიროდუსადმი მიძღვნილ წერილში ანუი წერდა — „ძვირფასო ჟიროდუ, სწორედ „ზიგფრიდის“ საღამოს შევიგნე, რომ თანდათანობით უნდა შევჭრილიყავი უსასრულო ბურუსში, რომლიდანაც ჯერაც არ გამოვსულვარ და, ალბათ, ვერასოდეს დავაღწევ თავს. სწორედ 1928 წლის გაზაფხულის ამ საღამოს, მე ერთადერთი მაყურებელი ვიყავი, რომელიც ცრემლებს ღვრიდა, ტიროდა სასაცილო სიტყვების გაგონებაზეც კი, იმიტომ რომ იმ საღამოს მე ჩემი თავი აღმოვაჩინე“ [2].

იმ დღიდან ანუი ჟიროდუს თავის პირველ მასწავლებლად აღიარებს და ცდილობს შეითვისოს მისი სტილი, წერის მანერა, პოეტური მეტყველება.

„თეატრისაკენ ჟიროდუმ მიბიძგა, — განაცხადა ანუიმ 1937 წელს, ერთ-ერთ ჟურნალისტთან საუბარში, — ვფიქრობ ვერაფერი შევქმენი მისი მსგავსი, თუმცა სწორედ მან შემაგნებინა, რომ შესაძლებელია თეატრში არსებობდეს პოეტური ენა, ხელოვნური ენა, რომელიც უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე სტენოგრაფიულად ჩაწერილი საუბარი. ეს აზრი დამოუკიდებლად არ მომივიდოდა, ჟიროდუმ გამომაფხიზლა, მან ჩამინერგა“ [3].

ერთი წლის შემდეგ, 1929 წელს, ანუიმ დაამთავრა თავისი პირველი დამოუკიდებელი პიესა „მანდარინი“ („La Mandarine“), რომელიც 1933 წლის 16 იანვარს „ათენეს“ თეატრში (Théâtre de l'Athénée) დადგა ჟერარ ბოტედამ (Gérard Bothedat); თუმცა მთავარი როლები საკმაოდ ცნობილმა მსახიობებმა პიერ კულომ და მადლენ

---

[1] Francis Ambrière, „Siegfrid“, Les Annales, 1952, Janvier.

[2] ე. ანუის ინტერვიუ გაზეთ Les Nouvelles Littéraires-ის კორესპონდენტთან, 1937, 23 მარტი.

[3] იქვე.

ოზერემ შეასრულეს, პიესამ წარმატება ვერ მოიპოვა და ანუის გადაწყვიტა, არასოდეს არ გამოექვეყნებინა იგი.

თეატრისადმი დიდმა სიყვარულმა ანუი ლუი ჟუვესთან მიიყვანა. მაშინ ჟუვე უკვე საბელგანთქმული რეჟისორი და მსახიობი იყო და „კომედი დე შან-ზელიზეს“ თეატრს ხელმძღვანელობდა. 1931 წლის ივნისამდე ანუი ჟუვეს პირადი მდივანია, მაგრამ ორი დიდი ადამიანი. ერთი უკვე ჭარმაგი და სახელგანთქმული ხელოვანი, მეორე კი სრულიად ახალგაზრდა და ხელოვნებას მოწყურებული. ერთმანეთს ვერ შეეგუა. ჟუვემ ყურად არ იღო ანუის თხოვნა, გადაებედა მისი ხელნაწერებისათვის. ჟუვემ იგი თავის ბიბლიოთეკრად აქცია და მხოლოდ შემთხვევით დავალებებს ასრულებინებდა. ამ ამაყსა და ძლიერ კაცს სრულიადაც არ აინტერესებდა ახალბედა დრამატურგის ლიტერატურული მისწრაფება, პირიქით, ურჩევდა სამუდამოდ დაენებებინა თავი მწერლობაზე ოცნებისათვის და ჰპირდებოდა, რომ ლუკმაპურს სხვაგან თუ ვერ იშოვიდა, ერთი თეფში წვენი ყოველთვის ექნებოდა მისთვის შემონახული. ჟუვემ მას „უიღბლო ანუი“ (Anouilh le miteux) შეარქვა და უკან დაუბრუნა ახალი პიესის ხელნაწერი.

პიერ ფრენეს რეკომენდაციით ჟუვეს დაწუნებული ხელნაწერი პიესა „ყარყუმი“ („L'Hermine) სიამოვნებით მიიღო თეატრ „ევრის“ (Théâtre de l'Oeuvre) დირექტორმა პოლეტ პამ (Paulette Pax). ჟუვეს თეატრიდან წასვლის შემდეგ ათ თვესაც არ გაუვლია და ჟან ანუიმ, ოცდაორი წლის ასაკში, პირველად განიცადა სცენაზე განხორციელებული პიესით გამოწვეული სიხარული და პირველი წარმატებაც. 1932 წლის 26 აპრილს, თეატრ „ევრის“ სცენაზე პირველად დაუკრეს ტაში მანამდე სრულიად უცნობი ავტორის — ჟან ანუის ამაღლებელ პიესას. მართალია, „ყარყუმი“ მხოლოდ 35-ჯერ დაიდგა, მან ანუის საბოლოოდ აარჩევინა თავისი ცხოვრების გზა. „ყარყუმის“ შემდეგ, — წერდა ანუი, — გადავწყვიტე მეცხოვრა მხოლოდ თეატრისა და ცოტაოდენიც კინოსათვის“.

„ყარყუმის“ დადგმის შემდეგ თითქმის ხუთმა წელმა გაიარა, ანუის სახელი კი კვლავ შეუმჩნეველი რჩებოდა. საკვირველია, რატომ არ შეეცადა ანუი 1932 წელს დაწერილი შესანიშნავი პიესების „იზაბელას“ და „ქურდების მეჯლისის“ დადგმას. როგორც ჩანს, ეს პიესები არც ერთი თეატრისათვის არ შეუთავაზებია. „იზაბელას“ სცენური განსახიერება საერთოდ გადაუფიქრია და მხოლოდ 1946 წელს „ახალ შავ პიესებში“ გამოაქვეყნა. „ქურდების მეჯლისი“ კი დაწერიდან ექვსი წლის შემდეგ, 1938 წელს, ესტუმრა „ხელოვნების“ თეატრს და დიდი წარმატებაც მოუტანა ავტორს.



...ივანა დარჯო. ვანა—ს ჭი- ეთელი შიდა ი ეხ,ნიშვნი

1935 წლის 21 მაისს „ამბასადერის თეატრმა („Théâtre des Ambassadeurs) უჩვენა ანუის ახალი პიესა „იყო ერთი პატიმარი" („Y avait un prisonnier"). ერთნი ამბობენ, რომ არც ამ პიესას მოუტანია დიდი წარმატება ანუისათვის (რობერ დე ლუპე), მეორენი კი (ფილიპ ჟოლივე) აღნიშნავენ, რომ თეატრის კრიტიკოსებმა ეს პიესა უკეთ მიიღეს, ვიდრე „ყარყუმი". ასეა თუ ისე, სწორედ ეს იყო პირველი პიესა, რომელმაც ხელი მოუმართა ეკონომიურად ძალზე მძიმე მდგომარეობაში მყოფ ანუის. ამ დროისათვის ანუის უკვე ჰქონდა პატარა დამოუკიდებელი ოჯახი. მან ცოლად შეირთო მსახიობი მონელ ვალანტენი, რომელმაც მოგვიანებით ბრწყინვალედ განასახიერა თავისი მეუღლის შესანიშნავი გმირები — ევრიდიკე და ანტიგონე. ახლად დაქორწინებულები დაბინავდნენ პატარა ნაქირავებ ოთახში, რომელიც თეატრიდან ნათხოვარი ავეჯით „მორთეს". ხოლო როცა პატარა კატერინა დაიბადა, დედ-მამამ მას ძველი ჩემოდანი გადაუკეთა საწოლად[1]. „იყო ერთი პატიმარი" ჰოლივუდის კომპანიამ შეიძინა და თუმცა ფილმი ეკრანზე არ გამოსულა, ანუის მაინც დიდი თანხა გადაუხადეს. ამ თანხით შეძლო ანუიმ მძიმე ეკონომიური პირობების გამოსწორება. ბანკიდან გამოსვლისთანავე მონელმა თავისი გოგონასათვის ნამდვილი საწოლი იყიდა. შემდეგ კი საკუთარი ავეჯის შეძენა მოახერხეს.

ანუი მხოლოდ ნამდვილ თეატრზე ოცნებითა და ფიქრით ცხოვრობდა, დაუღალავად წერდა და შრომობდა. ამ წლებში შექმნა თავისი საუკეთესო პიესები „ველური" („La Sauvage") და „უბარგო მგზავრი" („Le Voyageur sans bagage"), მაგრამ ვიდრე ეს პიესები დაიდგმებოდა, ანუი იძულებული იყო სხვადასხვა კომპანიისათვის კინოსცენარები ეწერა. რაკი დამკვეთი ორგანიზაციები მხოლოდ პომგებიანი ფილმების შესაქმნელად გამოსადეგ სცენარებს იძენდნენ და ანუი თავის ფანტაზიასა და მოწოდებას ხშირად ვერ ახორციელებდა, მან მრავალი სცენარი ხელმოუწერელი დატოვა.

ანუიმ ოცზე მეტი კინოსცენარი შექმნა. მათ შორის ყველაზე დიდი წარმატება ხვდა კინოფილმებს: „თქვენ არაფერი გაქვთ განსაცხადებელი" (Vous n'avez rien à déclarer), „უბარგო მგზავრი" (Le Voyageur sans bagage), „ბატონი ვენსანი" (Monsieur le Vincent). ანუის მიერ დაწერილი დიალოგით დიდ ბრიტანეთში გადაიღეს კინოფილმი „ანა კარენინა"[2], ხოლო მომდევნო 1948 წელს „თეთრი თათები" (Pattes blanches). მოგვიანებით, როცა ამ ფილ-

---

[1] Luis Chaigne. Vies et œuvres d'écrivains, t. IV, P., 1966, გვ. 86.

[2] მთავარი როლი ითამაშა ცნობილმა კინოვარსკვლავმა ვივიენ ლიმ.

მებმა მაყურებელთა დიდი სიყვარული და მოწონება დაიმსახურა. ანუიმ დაიწყო კინოსცენარებზე ხელის მოწერა. პირველი ხელმოწერილი სცენარი იყო „იები ორ სუდ“ („Deux sous de violettes“). რომელიც 1951 წელს გამოვიდა და ფილმ „ძვირფას კაროლინასთან“ (Caroline chérie, 1950 წ.) ერთად საკმაოდ გახმაურებულ ფილმებს ამოუდგა გვერდით.

ორმოცდაათიან წლებში კიდევ ორი ფილმი გადაიღეს ანუის სცენარის მიხედვით. ესენია: „ძვირფას კაროლინას ჭირვეულობა“ („Un caprice de Caroline chérie, 1952 წ.), და „ღამის რაინდი“ („Le chevalier de la nuit“, 1953 წ.).

თუ პირველ ხანებში (1935—1940 წწ.) ანუის მოღვაწეობა კინოხელოვნებაში შემთხვევით ხასიათს ატარებდა, მოგვიანებით მან მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა დრამატურგის ცხოვრებაში. განსაკუთრებული სიყვარულით მიუბრუნდა კინოხელოვნებას ანუი უკანასკნელ ხანს. 1967—1968 წლებში გადაიღეს ანუის ცნობილი დრამა „ბეკეტი“ (Becket ou l'honneur de Dieu). უკვე ორი წელია მუშაობენ და შესაძლებელია ამ წიგნის დაბეჭდვამდე ფრანგმა მაყურებელმა უკვე იხილოს ანუის სცენარით განხორციელებული სამსერიანი ფილმი „სიმღერა როლანდზე“.

თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურის ისტორიკოსი პიერ ბროდენი დიდ შეფასებას აძლევს ანუის კინოხელოვნებაში მოღვაწეობას და აღნიშნავს: „სარტრისა და კოკტოს მსგავსად ანუიც დიდ ინტერესს იჩენდა კინოს, როგორც გამოსახვის (ექსპრესიის) საუკეთესო საშუალების, მიმართ. იგი დათანხმდა პიესის „უბარგო მგზავრის“ ტრანსპოზიციას, შესანიშნავი „ბატონი ვენსანის“ დიალოგისა და სცენარის „იები ორ სუდ“ ეკრანიზაციას. ამ უკანასკნელ ფილმებში იგი არ ღალატობს არც თავისი წერის მანერასა და არც თავის იდეებს. ამ ფილმებში ნათლად ჩანს შეურიგებელი ბრძოლა ფარისეველობის წინააღმდეგ, ბედად დაყოლილი საზიზღარი სიღატაკის, თანამედროვე ცხოვრების წინააღმდეგ“ [1].

1937 წელი ანუის თეატრალურ ცხოვრებაში ჰეშმარიტი გამარჯვების დასაწყისია. ამ წელს ჩაეყარა საფუძველი მის თანამშრომლობას ფრანგული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებთან ჟორჟ პიტოევთან და ანდრე ბარსაკთან. შემდეგ ეს თანამშრომლობა დიდ შემოქმედებით თანამეგობრობად იქცა და არა ერთი და ორი აღმაფრენა და სასიამოვნო განცდები მოუტანა ფრანგ მაყურებელს. 16 თებერვალს „მატურენის“ თეატრში ჟორჟ პიტოევის რეჟისორობით დაიდგა ანუ-

[1] Pierre Brodin, Présences contemporaines, P., 1955, გვ. 438.

ის ახალი პიესა „უბარგო მგზავრი“, მთავარი როლები განასახიერეს ლუდმილა და ჟორჟ პიტოევებმა, მუსიკა დაწერა დარიუს მილომ. პიესას წილად ხვდა არაჩვეულებრივი წარმატება. ფრანგმა მაყურებელმა გულწრფელი ოვაციით მიიღო დრამატურგის ახალი პიესა და მისი ავტორისადმი ღრმა პატივისცემითა და სიყვარულით აღივსო. „ეს იყო წარმატება, ნამდვილად დიდი წარმატება, დასაწყისი დიდი კარიერისა, რომელსაც იწყებდა ჩვენი დროის დრამატურგიის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი“ [1].

1938 წლის 10 იანვარს, „მატურენის“ თეატრში კვლავ დიდი წარმატებით დაიდგა ანუისათვის ყველაზე საყვარელი პიესა „ველური“ („La Sauvage“). ჟორჟ პიტოევმა, „ჩვენი დროის თეატრის მსახურთა ყველაზე წმინდა წარმომადგენელმა“ (ეს სიტყვები ეკუთვნის ანუის — ი .ბ.), თავისი უბადლო ნიჭითა და სცენური ხელოვნებით ხორცი შეასხა ავტორის სანუკვარ ფიქრებს. ანუი დღესაც არაჩვეულებრივი სიყვარულით იხსენებს მასთან შემოქმედებითი მეგობრობის დაუვიწყარ წლებს, დიდი პატივისცემითა და მოწიწებით იგონებს „ძვირფას პიტოევთან“ მძიმე შრომაში გატარებულ დღეებს, როცა დრამატურგიც და რეჟისორიც, ორივე ღატაკი, მაგრამ ბედს დაუმორჩილებელი, „მატურენის“ თეატრის ღარიბულ სამუშაო ოთახში ქმნიდნენ ახალი აზრებისა და სიწმინდის თეატრს [2].

მეორე დიდი ხელოვანი, რომელმაც ანუი ფართო თეატრალურ ასპარეზზე გაიყვანა, ამჟამად სახელმოხვეჭილი ფრანგი რეჟისორი ანდრე ბარსაკია (André Barsacq). ბარსაკი მაშინაც „ატელიეში“ მოღვაწეობდა და პირველმა მან დადგა ანუის „ქურდების მეჯლისი“ („Le Bal des voleurs“), რომელმაც დიდი გამარჯვება მოუტანა რეჟისორსაც და დრამატურგსაც. ასე დაიწყო ანუის დამკვიდრება შარლ დიულენის თეატრში, თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების მართლაც შესანიშნავ სახელოსნოში. „ატელიეს “სცენაზე ბარსაკმა ანუის 8 საუკეთესო პიესა დადგა: „ქურდების მეჯლისი“ (1938 წ.), „პაემანი სანლიში“ (1941 წ.), „ევრიდიკე“ (1941 წ.), „ანტიგონე“ (1944 წ.), „რომეო და ჟანეტა“ (1946 წ.), „მიპატიჟება ციხე-კოშკში“ (1947 წ.), „მტრედი“ (1951 წ.), „მედეა“ (1953 წ.). ამ ორი დიდი ადამიანის თანამშრომლობა და მეგობრობა 15 წელზე მეტხანს გრძელდებოდა. ბარსაკი დიდი სიყვარულით იგონებს ანუის მოსვლას თეატრში. „იგი სამოთხიდან დაეშვა დიულენის „ატელიეში“, — წერდა ბარსაკი ანუის შესახებ, — დრამატულ სახელოსნოში, სადაც მეორე

---

[1] Philippe Jolivet, Le Théâtre de Jean Anouilh, P., 1968, გვ. 7.

[2] J. Anouilh, Mon cher Pitoëff, Aujourd'hui, 1950, 11 septembre.

მსოფლიო ომის წინ თავი მოიყარეს ყველაზე მუყაითმა ახალგაზრდებმა. ივი ამჟამად ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ამ ახალგაზრდობისა, ახალგაზრდობისა, რომელიც რომანტიკული აღგზნებით, ზოგჯერ გააფთრებული აღგზნებითაც, ოცნებობდა უმწიკვლობასა და სიწმინდეზე" [1].

ანუის არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ ჟიროდუმ მას თავისებური პოეტური სტილი შთააგონა, პიტოევმა და ბარსაკმა კი მისი სცენური სახე ჩამოაყალიბეს.

ანუის მკვლევრის რობერ დე ლუპეს აზრით, „სწორედ ამ ბედნიერმა შეხვედრებმა, ამჟამად შორეულმა, მაგრამ რომლის ერთგული მიმდევარიც დარჩა ანუი, საშუალება მისცა მას, შეექმნა თეატრის თავისებური სტილი, საკუთარი მეტყველებითა და მეტად დამახასიათებელი წარმოსახვით" [2].

„ველურისა" და „ქურდების მეჯლისის" შემდეგ ანუი, თავის თავში დარწმუნებული, მაყურებლისაგან დიდოსტატად აღიარებული, ტრიუმფალური სვლით მიდის წინ. თითქმის ყოველ წელს იდგმება მისი ახალი პიესა „კომედი დე შან-ზელიზეს", „მარინის", „ატელიესა" და „მონპარნასის" თეატრებში. ყველა გამოჩენილი რეჟისორი, მათ შორის როლან პიეტრი, ჟან დენი მალკლესი, როლან ლოდენბახი, ანდრე ფრანკი, ჟან ლუი ბარო და სხვები დიდი სიყვარულით ჰკიდებენ ხელს ანუის პიესებს. ორმოციანი წლების წამყვანი მსახიობები: ლუდმილა პიტოევი, ივონ პრენტანი, მონელ ვალანტენი, ვივიენ ლი. სუზან ფლონი, ჟან დეი, ჟან ვილარი, უფრო გვიან მიშელ ბუკე, მარი მორგანი, მიშელ ალფა, ჟან სერვე, პოლ მერისი, ლუი დე ფიუნესი და თანამედროვე თეატრის სხვა აღიარებული ვარსკვლავები საამაყოდ მიიჩნევენ ანუის გმირების განსახიერებას.

ანუი არაჩვეულებრივ მითად იქცა. მის პიესებს თარგმნიან სხვადასხვა ენაზე, წარმატებით დგამენ ევროპისა და ამერიკის მრავალი ქვეყნის სცენაზე. იწერება უამრავი მასალა მის დრამატურგიაზე. ანუის პიროვნების შესახებ კი თითქმის არაფერია ცნობილი. ჟურნალისტები ცდილობენ მისი ხასიათების დადგენას სახის ნაკვთების ფსიქოლოგიური ანალიზით. მკვლევართა ერთი ნაწილი ანუის ხელნაწერების შესწავლაზე ამყარებს იმედებს. მისი ახლობელი ადამიანები არაჩვეულებრივი დაკითხვების მსხვერპლნი ხდებიან. ანუის კი დიდი სურვილი აქვს, შორს იყოს ბურჟუაზიული მოლაყბეებისაგან. ცდილობს, შეინარჩუნოს პირადი დამოუკიდებლობა, ხელშეუ-

---

[1] André Barsacq, Jean Anouilh, Opéra, 1941, 20 novembre.

[2] Robert de Luppé, Jean Anouilh, P., 1959, გვ. 21.

ხებელი დატოვოს პირადი ცხოვრება. საინტერესოა მარსელ ემეს წერილი, რომელიც გამოქვეყნდა 1960 წლის ოქტომბერში „Livres de France"-ში. „არის ხოლმე შემთხვევები, როცა მეკითხებიან, ვიცნობ თუ არა ანუის, და მე ვუპასუხებ საკმაოდ არადამაჯერებლად: „დიახ... დიახ, რომელსაც სამი დიდი წერტილი მოსდევს. როცა ძალას მატანენ, ვუმატებ, რომ მას აქვს ძლიერ ლამაზი თვალები, ქერა ულვაშები, ატარებს სათვალეს და თმა გვერდზე აქვს გადავარცხნილი და თუ სხვა არაფერს ვამბობ, იმიტომ რომ დანარჩენში ღრმად არა ვარ დარწმუნებული. არიან ადამიანები, რომლებიც შენს წინ გადაიშლებიან თხუთმეტიოდე წუთის საუბრის შემდეგ, თუმცა ეს სულაც არ მიუთითებს მათ სიღრმულელეზე. არიან ისეთებიც, რომლებსაც ხვდები წლების მანძილზე და მათ შესახებ, გარეგნული ნიშნების გარდა, თითქმის არაფერი იცი. ჩემთვის ანუი ამ უკანასკნელთა რიცხვს ეკუთვნის".

თვით ანუი თანახმაა მის შესახებ მხოლოდ მისი შემოქმედების მიხედვით იმსჯელონ, მისი შემოქმედება კი მრავალჟანროვანი და მრავალწახნაგოვანია. იშვიათია მოიძებნოს დღევანდელ საფრანგეთში დრამატურგი, რომელიც ასეთი წარმატებით მუშაობდეს ტრაგედიის, დრამის, მელოდრამისა, თუ კომედიის სფეროში. „ჟან ანუის დრამატურგია ერთ-ერთი ყველაზე ორიგინალური და ყველაზე მძლავრია თანამედროვე ფრანგულ თეატრში. ესაა შემოქმედება, რომელიც ჩაიწერა თავისი დროის ოქროს ფონდში და XVIII საუკუნიდან მომდინარე ფსიქოლოგიური დრამის ისტორიაშიც. ეს ის დრამატურგიაა, რომელიც მხურვალედ მიიღო და შეიყვარა ფართო მაყურებელმა, რომელიც ერთნაირად ძლიერია თავისი სცენურობითა და ლიტერატურული ღირებულებით" [1].

მდიდარი შემკვიდრეობა, რომელიც ანუიმ ორმოცი წლის მანძილზე შექმნა, თვით ავტორმა ექვს დიდ კრებულად დაყო და თითოეულ მათგანს საინტერესო და ორიგინალური სახელწოდება მოუძებნა: „შავი პიესები", „ვარდისფერი პიესები", „ახალი შავი პიესები", „მბრწყინავი პიესები", „მჩხვლეტავი პიესები" და „კოსტუმირებული პიესები". იგი ოცდაათი წლის მანძილზე (1932 წლიდან 1962 წლამდე) მაყურებელს თითქმის ყოველწლიურად ახალ პიესას აწვდიდა. მხოლოდ 1962 წლიდან 1968 წლამდე არ გამოუქვეყნებია არც ერთი პიესა. ამას მოჰყვა ბურჟუაზიული პრესისათვის დამახასიათებელი აჟიოტაჟი. „ანუიმ ამოსწურა თავისი შესაძლებლობა", „ანუიმ თავი-

---

[1] Pierre Brodin, Présences contemporaines, გვ. 423.

სი თავი დაასრულა", „რატომ სდუმს ანუი?!" აი, ის სათაურები, რომლითაც ფრანგული პრესა ექვსი წლის მანძილზე იხსენიებდა მის სახელს. ყველას ეგონა, რომ ამ წლებში ანუი მხოლოდ მთარგმნელობამ გაიტაცა, რადგან სწორედ 1960—1967 წლებში პარიზის სხვადასხვა თეატრში დადგეს ანუის მიერ თარგმნილი და ადაპტირებული შექსპირის კომედიები: „მეთორმეტე ღამე", „ზამთრის ზღაპარი", „როგორც გენებოთ", ტრაგედია „რიჩარდ III", აგრეთვე: როჟე ვიტრაკის „ვიქტორი, ანუ ბავშვები ხელისუფლების სათავეში", კლაისტის „კატერინ დელბრონი" და სხვ.

1968 წლის თეატრალურმა სეზონმა დაადასტურა, რომ ჟან ანუი არ ამოწურულა. მან ერთდროულად სხვადასხვა თეატრს სამი ახალი პიესა მიაწოდა „წითელი თევზები" („Les Poissons rouges"), „ძვირფასი ანტუანი, ანუ უიღბლო სიყვარული" („Cher Antoine ou l'Amour raté") და „ხაბაზი, მისი ცოლი და მათი პატარა შეგირდი" („Le Boulanger, la Boulangère et le petit Mitron").

როცა დრამატურგს შეეკითხნენ, რატომ სდუმდა ექვსი წლის მანძილზე, მან უბრალოდ უპასუხა—„მხოლოდ მაყურებელი შევასვენე, რაც შემეხება მე, როგორც ხედავთ მუშაობას განვაგრძობდიო". ანუი ჯერ მხოლოდ 62 წლისაა, ეს ასაკი შემოქმედისათვის კიდევ ბევრ შესაძლებლობას გულისხმობს. ყოველ შემთხვევაში ის რაც უკვე შექმნა და მაყურებელს მიაწოდა ანუიმ საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ მას „ცოცხალი კლასიკოსი" უწოდონ. საყოველთაოდ ცნობილია ფრანგული აკადემიის კონსერვატიზმი და თუ ამ აკადემიამ ისურვა ანუის „ანტიგონე", როგორც თანამედროვე ფრანგული ლიტერატურისა და ენის საუკეთესო ნიმუში, ყველა საფეხურის სასწავლო პროგრამაში სავალდებულოდ შეეტანა, მოწმობს იმას, რომ ჟან ანუის დრამატურგიამ უკვე დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ფრანგული ლიტერატურის ისტორიის ოქროს ფონდში.

„ათასი საუკუნის მთელი ტრაგედია
მოსდევს მოგონებას როგორც ანათემა"

გალაკტიონ ტაბიძე

„შავი პიესები"

(LES PIÈCES NOIRES)

1942 წელი

ჩვენი საუკუნის ორმოციან წლებში ჟან ანუი უკვე საკმაოდ სახელმოხვეჭილ დრამატურგთა რიგებში ჩადგა. მიუხედავად ამისა, მან კარგა ხანს ვერ მოახერხა თავისი ნაწარმოებების გამოცემა. თუმცა, როგორც ყველა შემოქმედი, მოუთმენლად ელოდა სქელტანიან წიგნზე საკუთარი სახელისა და გვარის დანახვას. მას არ უცდია თავისი პიესების გამოცემა იმიტომ, რომ პიესების დაბეჭდვის თაობაზე საკუთარი აზრი ჰქონდა — „თეატრი" [1] არ იყიდება, თუ არ ჩავთვლით კლოდელს, ჟიროდუსა და მონტერლანს". ანუის აზრით, პიესა იწერება სცენისათვის, აქტიორთა დიდი ჯგუფისა და მაყურებლის ერთობლივი შემოქმედებისათვის. და მაინც, თუ დადგება საკითხი პიესის დაბეჭდვისა, სჯობს გამოიცეს ყველა ან არც ერთი. სწორედ ამიტომ 1941 წელს, როცა ანუის ერთმა ნაცნობმა გამომცემელმა ჟან ფლორიმ (Jean Flory) ერთ-ერთი პიესის დაბეჭდვა შესთავაზა, ანუიმ თავისი გმირების საყვარელი ფრაზით უპასუხა: „ყველაფერი ან არაფერი" (Tout ou rien) და როგორც ანუი იგონებს, იქვე სახელდახელოდ მოიფიქრა, რომ მანამდე დაწერილი ყველა პიესა გამოეცა ორ კრებულად, რომელთა სახელწოდებაც თვალისდახამხამებაში გადაწყვიტა. ეს იყო „ვარდისფერი პიესები" და „შავი პიესები". ხუთი წუთი, რომელიც საკმარისი აღმოჩნდა ჟან ფლორისათვის, რათა ჟამეს (H. Jamet) ბიუროში შეერბინა და დადებითად გადაეწყვიტა ანუის პიესების გამოცემის საკითხი, დრამატურგისათვის საკმარისი აღმოჩნდა თავისი შემოქმედების კლასიფიკაციისა და შესაბამისი დასათაურების მოსაფიქრებლად. 1942 წელს თითქმის ერთდროულად გამოვიდა ანუის პიესების ორი კრებული ზემოთ აღნიშნული სახელწოდებით.

„შავი პიესების" კრებულში მოთავსებულ ყველა დრამაში სამყარო დანახულია შავ ფერებში. ირგვლივ გამეფებული ბურჟუაზიული მორალი შემაძრწუნებლად ამახინჯებს ადამიანის ბუნებას, მის ხასიათს. ანუის მიერ „შავ პიესებში" ასახული საზოგადოება მტრუ-

[1] ფრანგები სიტყვა თეატრს ხშირად დრამატურგიის სინონიმად ხმარობენ.

ლადაა განწყობილი კეთილი და პატიოსანი ადამიანის მიმართ, რომელიც ამაოდ ეძებს უბრალო ადამიანურ ბედნიერებას ან შეუბღალავ სიყვარულს. ბურჟუაზიულ ჯუნგლებში ბატონობა მხოლოდ ოქროს მფლობელს შეუძლია, ყველა დანარჩენი არაადამიანური არსებობისათვისაა განწირული.

„შავ პიესებში“ ანუი ობიექტურად ასახავს არსებულ სინამდვილეს, მაგრამ უსაზღვრო პესიმისტია თავისი ბურჟუაზიული შეხედულებების გამო. ანუიც ისე, როგორც დასავლეთის ბევრი მოაზროვნე, წინააღმდეგობაშია მოქცეული. იგი შეშფოთებულია ადამიანის ბედით, მაგრამ გამოსავალს ვერ ხედავს. მისი გმირები ყოველთვის მარტო იბრძვიან, მათ არა ჰყავთ თანამოაზრენი, ისინი ჯანყდებიან სოციალური უსამართლობისა და ქვეყნად გამეფებული ბიწიერების წინააღმდეგ, მაგრამ ვერასოდეს აღწევენ გამარჯვებას. ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეალების მსხვრევა ანუიმ მტკივნეულად განიცადა და იგი თავისი მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობის გამო ცივილიზებული სამყაროს დასასრულად მიიჩნია.

„შავი პიესების“ კრებულში შევიდა სხვადასხვა დროს დაწერილი ოთხი პიესა: „ყარყუმი“ („L'Hermine“, 1931 წ.), „ველური“ („La Sauvage“, 1934 წ.), „უბარგო მგზავრი“ (Le Voyageur sans bagage“, 1936 წ.) და „ევრიდიკე“ („Eurydice“, 1941 წ.), ამათგან პირველი ორი „იზაბელასთან“ [1] ერთად ფულის, ბედნიერების, სიყვარულისა და ცხოვრების ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემას ეძღვნება და ყურადღების ცენტრში აყენებს ღარიბ-ღატაკთა მძიმე მდგომარეობას.

[1] „იზაბელა“ დაიწერა 1932 წელს და ფორმითაც და შინაარსითაც მჭიდროდაა დაკავშირებული „შავ პიესებთან“. ანუის ეს პიესა არასოდეს არ დადგმულა; ავტორმა იგი „ახალი შავი პიესების“ კრებულში მოათავსა და მოგვიანებით, 1946 წელს, გამოაქვეყნა.

„ყარყუმი“ [1]

„ყარყუმის“ მთავარი მოქმედი პირი — ფრანცი ახალგაზრდა კაცია. მისი ერთადერთი სიმდიდრე პატიოსნება და მონიმის სიყვარულია. ფრანცის მამა გრანას ჰერცოგის ოჯახის ექიმი ყოფილა, რომელსაც ახალგაზრდობაში „საბედისწერო“ შეცდომა დაუშვია — ცოლად შეურთავს ღარიბი, დაბალი წარმოშობის ქალი, რის გამოც ჰერცოგის მეუღლის რისხვა დაუმსახურებია. დედ-მამის გარდაცვალების შემდეგ ფრანცი სამადლოდ იზრდებოდა ჰერცოგის ოჯახში. მან ბევრჯერ სცადა ცხოვრების გზაზე გამოსულიყო. ორ წელს ერთ-ერთ სამრეწველო საწარმოში მუშაობდა, მაგრამ ამ შრომამ როგორც თვითონ ამბობს, ჰუჰყიანი ლაქების მეტი არაფერი შესძინა.

იმავე ოჯახში, თითქმის ისეთსავე პირობებში იზრდებოდა მონიმიც. მისი მამა, გრაფინიას ერთადერთი ძმა, პანამის საქმეში გაკოტრდა და თვითმკვლელობით დაასრულა სიცოცხლე. ობლად დარჩენილი მონიმის მდგომარეობა მკაცრი მამიდის ოჯახში მძიმე და აუტანელი გახდა. ფრანცის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მას არ ახსოვს არც ერთი სიხარული, არც ერთი ბედნიერი დღე“.

ღრმად მოხუცებული ჰერცოგინია ანჩხლი და ყველასათვის საძულველი ქალია. ჰერცოგინია ძალიან მდიდარია, მისი ერთადერთი მემკვიდრე მონიმია, მაგრამ მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი, რომ თავის სიცოცხლეში ერთი გროშიც არ დაიხარჯოს. ანდერძი მონიმს მხოლოდ მოხუცის სიკვდილის შემდეგ აძლევს მემკვიდრეობის უფლებას.

ფრანცსა და მონიმს დიდი ხანია ერთმანეთი უყვართ. ფრანცის ოცნებაა, როგორმე ცოტაოდენი ფული იშოვოს და ბედნიერი ოჯახი შექმნას მონიმთან ერთად. მონიმიც მზადაა გაიპაროს სახლიდან და ფრანცთან ერთად სადმე გადაიკარგოს, მაგრამ ფრანცმა იცის,

---

[1] J. Anouilh, L'Hermine (Pièces noires, P., 1961).

რომ „პაწაწინა მილიონერი“ ვერ შეძლებს მასთან ერთად ხეტიალს, რომ მათი შეუღლება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ფული ექნებათ.

პიესა იწყება ფრანცისა და ამერიკელი საქმოსნის მისტერ ბენცის დაძაბული დიალოგით. ფრანცი სთხოვს მილიონერ ბენცს 20 ათასი ფრანკის სესხებას, რითაც იმედი აქვს, რომ 2 წლის წინ დაწყებულ საქმეს დაღუპვისაგან გადაარჩენს. ბენცისათვის გრძნობებზე აყოლა უცხოა, ეს ყველა ამერიკელი საქმოსნისათვის ძალზე მარტივია და უკვირს რატომ არ ესმის ფრანცსაც. ფრანცი ყოველ ღონეს ხმარობს სესხის მისაღებად, ბენცი კი მეგობრობას უმტკიცებს და ურჩევს საყვარლებში გაერთოს და უბედურების გრძნობაც გაგეფანტებაო. ფული აუცილებელია ახალგაზრდების ბედნიერებისათვის. ამიტომ ამბობს ფრანცი—„მე ფული მესაჭიროება ბედნიერი რომ ვიყო“.

ფრანცმა იცის, რომ ღარიბი კაცის ახალგაზრდობა საშინელი ფარსია. ეს არის დაუსრულებელი წამება, ქუჩაში ნამცეცების კრეფა, კაპიკის კაპიკზე დაწებება, ღარიბი ახალგაზრდა არარაობაა ქვეყნად. ამიტომ ვერ ბედავს მონიმის შერთვას უფულოდ.

ჰერცოგის ქვრივი ირონიით სავსე და მკაცრი, ლეშად ქცეული ქალია, რომელიც ველარ მოძრაობს, მსახურები ბალიშებიანი სავარძლით დაგორებენ; იგი ფხვნილებითა და აბების ყლაპვით იხანგრძლივებს დათვლილ დღეებს და მას მაინც არ უჩნდება სურვილი, თუნდაც ერთხელ ჩაიდინოს სიკეთე.

გრანას ჰერცოგინია პირველი წარმომადგენელია იმ მდიდარი გალერეისა, რომელსაც ანუის პიესებში ხშირად ვხვდებით და რომელთა აზრითაც ქვეყანა ერთხელ და სამუდამოდ გაყოფილია მდიდრებად და ღარიბებად, მაღალი და დაბალი წარმოშობის ადამიანებად. ღარიბებმა უნდა იმუშაონ დღე და ღამე მხოლოდ იმიტომ, რომ ლუკმაპური ჰოიპოვონ. მათი აზრით, ღატაკებს მკვლელობა და ქურდბაცაცობაც არ შეუძლიათ, ისინი მხოლოდ პირუტყვული შრომისთვის არიან გაჩენილი. გრაფინია აღშფოთებულია ფრანცისა და მონიმის ერთად ყოფნით, მას ეჭვიც არ ეპარება, რომ მონიმი ვერ გაბედავს მისი მსახური ექიმის შვილის შეყვარებას და მხოლოდ იმიტომ, რომ ხალხმა არაფერი იფიქროს, იგი თავისთან იხმობს ფრანცს და ეუბნება: — „მიუხედავად იმისა, რომ საბრალო მამაშენს პატივს ვცემდი, ვერ დავუშვებ, რომ გრანაში ვინმემ იფიქროს, თითქოს ვაპირებდე ჩემი ძმისშვილის გათხოვებას ჩემი ყოფილი ექიმის შვილზე. ეს ხომ სასაცილოა! შენ ჩემო პატარავ, უნდა იმუშაო, თქვენი წრის

ხალხისათვის დაწესებულია მხოლოდ მუშაობა, თქვენ არც მკვლელობა შეგიძლიათ და არც ქურდობა!“ [1].

აქ ჩართულია მეტად საინტერესო ეპიზოდი. გრაფინიას მოსამსახურე ქალი მარიანა ბიძაშვილის ავადმყოფობის გამო ითხოვს რამდენიმე დღით ტულონში გაშვებას. მსახურის გასვლისთანავე გრაფინია ირონიით გადახედავს ფრანცს და მონიმის გასაგონად ამბობს: „რა თქმა უნდა, ბიძაშვილი არაა. იგი მისი ყოფილი დანიშნულია. ორმოცდაათმა წელმა გაიარა, ეს კი ისევ ცრემლებს ღვრის წერილი რომ დაიგვიანებს. როგორ მოგწონთ, ა?“ მონიმი შეწუხებული წამოიძახებს: „საბრალო მარი-ანა, იქნება უყვარდათ ერთმანეთი და ვერ მოახერხეს დაქორწინება?“ გრაფინია იღიმება და განაგრძობს — „საჭაცილო არ არის, რომ მათ სიყვარულის პრეტენზია აქვთ?!“ [2]

ფრანცის აღშფოთებას საზღვარი არა აქვს, მოხუცის სიტყვები მას დაჭრილ გულში ხვდება და ეჭვიც აღარ ეპარება, რომ თუ თავს არ დააღწევს სიმხდალეს, მის სიყვარულსაც ასეთი ბედი ელის. ფრანცი ცდილობს გააგებინოს მონიმს, რომ მოხუცის სიკვდილს შეუძლია იხსნას მათი მომავალი, მათი პატარა, რომელიც უკვე სუნთქავს დედის მუცელში. მონიმი მოხუცის მოკვლის წინააღმდეგია. მაგრამ ღამით, როცა მთელი სახლი ძილმა მოიცვა, ფრანცი, თითქოს უნებლიეთ, ხდება კაცისმკვლელი. მოხუცი გრაფინია ძილის წამალს მოითხოვს. მონიმის ნაცვლად წამალს ფრანცი მიუტანს, მუხლებზე დაეცემა და სასოწარკვეთილი ეხვეწება: „ო, გევედრებით, გემუდარებით, თქვენ მოხუცი ბრძანდებით, ახლა ვერც სიყვარულით დაგიყოლიებთ და ვერც ძალით, საჭიროა მხოლოდ ჩვენდამი თქვენი სიძულვილის დათრგუნვა. მე მიყვარს მონიმი, მასაც ვუყვარვარ; მოგვეცით ცოტაოდენი ფული, რომელიც თქვენ არაფერში გჭირდებათ, მოგვეცით ნება, ვიყოთ ბედნიერები“ [3]. ჰერცოგინია, როგორც ყოველთვის, ახლაც ულმობელია. გაცოფებული ფრანცი ნაჯერში გახვეული ჩაქუჩის დარტყმით კლავს მოხუცს.

ფრანცი აღტაცებულია, რომ შეძლო დაენგრია უძლეველი კედელი, რომელიც მის ბედნიერებას ეღობებოდა, აღტაცებულია, რომ უარყო ლეგენდა იმის შესახებ, თითქოს ღატაკებს არ შეუძლიათ იბრძოლონ ბედნიერების მოსაპოვებლად. მოხუცის სისხლმა იგი თითქოს განბანა, განწმინდა, ახალი ენერგია შემატა, თავის საკუთარ ძალებში დაარწმუნა და სრულიად უბრალოდ, ძალზე ოსტატურად პასუხობდა პოლიციელების დაკითხვას.

---

[1] J. Anouilh, L'Hermine, გვ. 72.
[2] იქვე, გვ. 70.
[3] იქვე, გვ. 98.

დილით, როცა პოლიციელებს მის სიმართლეში ეჭვი აღარ ეპარებათ, როცა მკვლელს სულ სხვაგან ეძებენ, დამშვიდებული ფრანცი ეუბნება თავის მეგობარს: „ფილიპ, ერთხელ გაბედე და ნახავ რა ადვილია. შენ თვითონ დარწმუნდები, რა ადვილია პოლიციელების გაცურება. ნახავ, რომ უეცრად გახდები სამყაროს ბატონ-პატრონი“ [1]. ამ სიტყვებზე ფრანცი ფარდას გადასწევს. ოთახში მზის სხივები უხვად იჭრება, ყველაფერი ნათდება. „ახ! უკვე დილაა... საშინელი ღამე დამარცხდა. დამთავრდა, ბოლო მოეღო“![2]. ამბობს ფრანცი და ოდესღაც პატარა, დაბეჩავებული კაცუნა წელგამართული დგება ფილიპის წინაშე, მას უკვე აღარაფერი აშინებს და ისე, როგორც სარტრის გმირმა მატიემ („თავისუფლების გზები“) პირველი გასროლისას გერმანელთან ერთად თავისი სილაჩრეც მოკლა, ფრანცმაც ჩაქუჩის დარტყმით მოხუცის სიცოცხლეს თავისი სიმხდალეც გაატანა, სიმხდალესთან ერთად ჩადენილი ცოდვის ჟუჟყიც — „ბედნიერი ვარ, რომ მოვკალი, არაფერს ვნანობ, — ეუბნება ფრანცი ფილიპს, — მაგრამ, ვიდრე მისი ცხედარი თბილია, კიდევ მინდა ვიყვირო ყველას გასაგონად... მე მძულს დანაშაული, მეზიზღება სიკვდილი. სხვა შემთხვევაში ალბათ წყალშიაც გადავვარდებოდი, რომ გადამერჩინა მოხუცი, რომელიც არასოდეს მყვარებია... ფილიპ, ნუ იფიქრებ, რომ მოვკალი ფულისათვის, რომ თითქოს მუშაობის შემეშინდა. შენ ხედე ჩემს ხელებს, რომლებიც ისევ კანკალებენ. მათ ერჩიათ ათი წლის საკატორღო შრომა, ვიდრე ერთი წუთით დანაშაულის ჩადენა. მე მხოლოდ ის მინდოდა, რომ ჩემს სიყვარულს ეცოცხლა, რომ ჩემი სიყვარული კეთილი და წმინდა ყოფილიყო. სწორედ იმიტომ, რომ სიყვარულს ეცოცხლა, ყველაზე საზიზღარი დანაშაული ჩავიდინე“ [3].

ფრანცმა საბოლოოდ თითქოს შეძლო თავისი წრიდან თავის დაღწევა. იგი მოხუცის სისხლში განიბანა, მკვლელობის ჟუჟყი ჩამოირეცხა, მას ადრე ალბათ სინდისის ქენჯნა მოკლავდა, მისი სასჯელი სხვისთვის რომ დაედოთ, მისი დანაშაულის გამო სხვა რომ დაესაჯათ. ახლა კი ოლიმპიური სიმშვიდით ხვდება ცნობას იმის შესახებ, რომ მკვლელობა ნახევრად შეშლილი მოხუცი მსახურისათვის დაუბრალებიათ. „არაფერია, — ამშვიდებს იგი მონიმს, — შეატყობენ, რომ გიჟია და გამოუშვებენ“. ფრანცი მხოლოდ საკუთარ ბედნიერებაზე ფიქრობს. კმაყოფილია, რომ ამოძირკვა თავისი სილაჩრე. მოკლა ქონდრისკაცუნა, და რომ მხოლოდ ახლა, როგორც ნამდვილ ადა-

---

[1] J. Anouilh, L'Hermine, გვ. 119.

[2] იქვე, გვ. 120.

[3] იქვე, გვ. 117.

მიანებს, მასაც აქვს უფლება უყვარდეს მონიმი ნამდვილი სიყვარულით. დღემდე მისი გრძნობა მონიმისადმი მხოლოდ შეჩვევა, პატივისცემა, შეიძლება თაყვანისცემა იყო. მან მხოლოდ ახლა იგრძნო ნამდვილი სიყვარული და მხოლოდ ამ დიდმა გრძნობამ მისცა დევკაცის ძალა, მხოლოდ ამ წმინდა გრძნობამ გააძლებინა მთელი ღამის განმავლობაში, როცა სამი პოლიციელი ცდილობდა მის გამოტეხვას. დილით, როცა ფრანცის აზრით, ყველა საშიშროებამ გაიარა და როგორც იყო მოიპოვა უფლება სიცოცხლისა, აღფრთოვანებული ეხვევა მონიმს და ეუბნება:

—„...ო! საოცარი კაცუნა მთლიანად ჩაკლა ჩაქუჩის დარტყმამ! და მასთან ერთად ყოველგვარი ჭუჭყიც გაქრა... ვიდრე მას თავის საწოლზე სულს ვართმევდი, მხოლოდ შენ მიდექი თვალწინ, მხოლოდ შენი სურვილი მქონდა“ [1].

ახლა მკითხველისათვის ნათელი ხდება, რატომ უწოდა ანუიმ თავის პიესას „ყარყუმი“. მითური გადმოცემით ყარყუმი საოცარი თვისების ცხოველია. მას შეუძლია მსხვერპლი ისე გადასანსლოს, რომ მის ქათქათა თეთრ ბეწვს სისხლის ლაქა არ დააჩნდეს. პიესის მთავარი მოქმედი პირიც ყარყუმივით სუფთა დარჩა. მის სინდისზე მსხვერპლს ლაქები არ დაუტოვებია, იგი სუფთაცაა და მაძღარიც. ხელახლა დაიბადა, მიზანს მიაღწია, დღემდე გადაულახავი დაბრკოლებები უკან მოიტოვა. ახლა მონიმი მისი საკუთრებაა და ვერაფერი ვეღარ შეაჩერებს ფრანცის ბედნიერებას. და, მაშასადამე, გადაილახა სოციალური უთანასწორობის ბარიერი. მაშასადამე, „პატარა კაცსაც“ შეუძლია სიყვარულის ძალით დევკაცად იქცეს და უთანასწორობის კიბეზე აღმა სიარული გაბედოს. ასეა, სწორედ ასეთი განწყობილებაა „ყარყუმის“ უკანასკნელ მოქმედებაში. მაგრამ პიესის ფინალში მონიმის მიერ წარმოთქმული რეპლიკები აშიშვლებს შთამომავლობით მაღალი წრის ქალის ჰეშმარიტ ბუნებას. მონიმი ფრანცის წრფელ სიყვარულში ეჭვს შეიტანს. იგი დარწმუნებულია, რომ მკვლელობა ფულის გამო მოხდა. ფრანცს ურცხვად შესთავაზებს ფულის გაყოფას და მოითხოვს, დაუყოვნებლივ გაშორდეს აქაურობას.

თავზარდაცემული ფრანცი თანდათან ეშვება, ძალა ელევა, ისევ ჩიავდება. მაშ, ამაო ყოფილა მთელი ღამის ბრძოლა, ამაო ყოფილა ოცნება სიყვარულზე და ბედნიერებაზე, როგორ ვერ მიხვდა დღემდე, რომ მას და მონიმს არ შეუძლიათ ერთნაირად განსაჯონ, ერთნაირად შეაფასონ საგნები. ფრანცის ერთადერთი საყრდენი — მონიმის

[1] J. Anouilh, L'Hermine, გვ. 122.

სიყვარული ყალბი ყოფილა. მაშასადამე, იგი ყოველთვის მარტო იყო, მარტო მთელი სამყაროს წინააღმდეგ და დღემდე ვერ ამჩნევდა, თავს იტყუებდა, ეგონა გააღწია სამყაროს მეორე მხარეს „იქ, სადაც მდიდრები მშვიდად და ბედნიერად ცხოვრობენ". „მაშ, მე შენი ფული მყვარებია — მწარედ წამოიძახებს ფრანცი. — იყავ ბედნიერი... თქვენ ხომ მშვენიერ შთამომავლობას ეკუთვნით, რაღა თქმა უნდა... ისღა დამრჩენია ჩემს თავს ვკითხო, რაღას ვაკეთებ თქვენ შორის მე, საძაგელი და საძულველი კაცი, რომელიც ითხოვს მეგობრობასა და სიყვარულს, თითქოს არსებობდეს ქვეყნად ან მეგობრობა, ან სიყვარული" [1]. და ცოტა ხნის დუმილის შემდეგ უკანასკნელი წინადადება მონიმის თანდასწრებით ესღაა: „მარტო ვიყავი, სულ მარტოდმარტო მთელი ქვეყნიერების წინააღმდეგ!" [2].

ოთახში შემოსულ პოლიციელს ფრანცი თვითონ ეუბნება, რომ ჩაქუჩის დარტყმით მოკლა გრაფინია. ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე იკეთებს ბორკილებს და თითქოს იმ ფიქრით, რომ რკინის ბორკილები ცხოვრების ბორკილებთან არაფერია, პოლიციელებთან ერთად გადის ოთახიდან.

როგორც ვხედავთ, „ყარყუმის" სიუჟეტი ორიგინალური არ არის. მას ძალიან ბევრი საერთო აქვს დოსტოევსკის რომანთან „დანაშაული და სასჯელი". ანუიც, დოსტოევსკის მსგავსად, მკვლელობას განწმენდის საშუალებად იყენებს. მაგრამ ანუის გმირი ბევრად უფრო შეზღუდულია ვიდრე რასკოლნიკოვი. ფრანცი მხოლოდ საკუთარი ბედნიერებისათვის იბრძვის, მხოლოდ პირადი ინტერესები ამოძრავებს, მაშინ როცა რასკოლნიკოვი სხვებისათვის ადგება მკვლელის გზას. ფრანცს სძულს საზოგადოება, რომელშიც არიან მდიდრები და ღარიბები, ბედნიერები და უბედურები. იბრძვის ბედნიერების იარაღის — ფულის მოსაპოვებლად, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ბედნიერი გახადოს მასავით დაჩაგრულები, არამედ იმიტომ, რომ თვითონ იცხოვროს ისევე უზრუნველად და მშვიდად, როგორც მდიდრები ცხოვრობენ. ფრანცი ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობის პირმშოა. იგი სხვას ართმევს, რათა თვითონ მოიხმაროს და მქონებელთა მიმართ თავის სიძულვილს იმით ამოწურავს, რომ ამზადებს ნიადაგს, მათი მსგავსი გახდეს, თვითონ იგემოს ცხოვრების სიტკბო, რომლითაც დღემდე სხვა სარგებლობდა. ფრანცი ეგოისტია, მოწყვეტილი საზოგადოებას, თავის წრეს, თანამოაზრეებს. იგი მარტოდმარტოა ქვეყანაზე და არც უცდია თანამოაზრის პოვნა. მას ყველასადმი

[1] J. Anouilh, L'Hermine, გვ. 128.

[2] იქვე, გვ. 129.

მხოლოდ სიძულვილი ამოძრავებს, ერთადერთი ადამიანი, რომლის გიმართაც კეთილი განწყობა აქვს, მონიმია. უნებლიეთ იბადება კითხვა. რომ ეს გრძნობაც ფრანცში იმდენად ხომ არ არსებობს, რამდენადაც მონიმი მისი მოშავალი, მისი ბედნიერებაა. პიესის არა ერთი და ორი რეპლიკა იმის საბაბს იძლევა, რომ მათი სიყვარული არასრულყოფილია, თითქოს გაურკვეველია. ამას მონიმიც გრძნობს და ფრანციც.

უდავოა, რომ ანუის პირველი პიესის მოქმედი პირების ფიქრი სიყვარულზე, დაჩრდილულია ფულზე ზრუნვით. ფულს ისეთი ჯადოსნური ძალა აქვს მინიჭებული, რომ სხვა ყველაფერი უკანა პლანზეა, ყველაფერი გაფერმკრთალებულია. ფული წყვეტს ყველაფერს: „ოხ! რატომ არა მაქვს ფული, ყველაფერი როგორ უბრალოდ მოხდებოდა“ — არაერთხელ უთქვამს ფრანცს თავისი თავისა და სხვებისთვისაც. „Деньги выступают здесь не как реальные деньги, а как некое абсолютное средство, вырывающее чувство из окон повседневности, обеспечивающее его чистоту“.[1]

ანუის აზრით, სიყვარულისა და ბედნიერების პირველი მტერი ფულია, მეორე არანაკლები მტერია ადამიანის საზოგადოებრივი მდგომარეობა. „ყარყუმში“ ჟონიშისა და ფრანცის სხვადასხვა წარმოშობას ხშოლოდ გრაფინია უსვამს ხაზს. თვითონ ახალგაზრდები კი ამას არ გრძნობენ იმიტომ, რომ აწმყოში ისინი თითქოს თანაბარ პირობებში არიან. ავტორმა ხელოვნურად შექმნა მსგავსი პირობები: ორივე დაობლა, ორივე სამადლოდ იზრდება, ორივე დაჩაგრულია. როგორი იქნება სიყვარულისა და ბედნიერების შესაძლებლობა ჩვეულებრივ გარემოში, როცა ღარიბი მართლაც ღარიბია და მდიდარი მართლაც მდიდარი. შესაძლებელია თუ არა დაბალი წარმოშობის ადამიანი შეიყვაროს მაღალი წრის ადამიანმა, შესაძლებელია თუ არა სიმშვიდისა და ბედნიერების მოპოვება ფულის შეძენით? ამ საკითხებს უპასუხებს ანუის შემდგომი პიესები „იზაბელა“ და „ველური“.

---

[1] А. Зонина, Жан Ануйль (Современная зарубежная драма), М., 1962, 33. 223.

„იზაბელა“

„იზაბელა“ და „ველური“ თითქოს ერთი პიესის ორი სხვადასხვა ვარიანტია. მოქმედების არე, შექმნილი სიტუაციები, მოქმედი პირები, მათი ხასიათები საოცრად ჰგავს ერთმანეთს. ავტორის მიზანიც ერთია: გამოარკვიოს რამდენადაა შესაძლებელი ღარიბებისა და მდიდრების დაახლოება, დასაშვებია თუ არა მათ შორის ხიდის გადება, როგორია სიღარიბიდან თავის დაღწევის გზა, არსებობს თუ არა სოციალური უთანასწორობის დაძლევის შესაძლებლობანი.

„იზაბელას“ მთავარი მოქმედი პირი მარკიც ფრანციევით ბედნიერებას მოწყურებული ახალგაზრდაა, მასაც მდიდარი ქალიშვილი უყვარს, მაგრამ ამჯერად მათ ბედნიერებას სულ სხვა ხასიათის დაბრკოლება ეღობება წინ.

ამ პიესაშიც „ყარყუმის“ მსგავსად მოქმედება მკვლელობის გარშემო ვითარდება, თუმცა ეს მკვლელობა ბევრად უფრო საშინელია. „იზაბელაში“ პირველად გამოჩნდა ანუისებური მამათა და დედათა პლეადის პირველი სახეები, რომლებიც თავიანთი მეშჩანობითა და სულმდაბლობით ბურჟუაზიული ოჯახის ხრწნისა და დაკნინების საშინელ პანორამას ქმნიან.

მარკის დედ-მამა, მეშჩანური ბურჟუაზიის წარმომადგენლები, ერთად ცხოვრების მანძილზე მოხერხებულად მალავენ ერთმანეთისადმი სიძულვილსა და ზიზღს. მარკი ბავშვობიდანვე მტკივნეულად განიცდის, ერთი მხრივ, დედის გაუთავებელ ხეტიალს უცხო მამაკაცებთან, ხოლო მეორე მხრივ, დედის საქციელის გამო მამის უმოქმედობასა და ინდიფერენტულ განწყობილებას. მამა სასაცილო და საცოდავი მოხუცია, რომელიც ძლივს დაჩანჩალებს, სიღატაკის გამო გაზის აგენტის გამოჩენისთანავე კარს კეტავს, იმალება და შვილს მაინც წილს უდებს თექვსმეტი წლის მოსამსახურის სიყვარულში. მარკის დედაც მოხუცია, მაგრამ ისევ წითელ-ყვითელი კაბებით დადის, წინდას არ იცვამს და დღედაღამ ლოთობს. ახლა იგი მეტი გა-

აფთრებით ებღაუჭება თავის უკანასკნელ საყვარელს — ვიღაც ლოთსა და გაიძვერა მოფერს, რომელმაც თავის პატრონს ხუთი ათასი ფრანკი მოჰპარა და თუ სასწრაფოდ არ დააბრუნებს, ციხეში ამოაყოფინებენ თავს. იგი აშინებს მარკის დედას, რომ დაუყოვნებლივ უშოვოს საჭირო თანხა, თორემ სხვა ქალთან წავა და მას მიატოვებს. მარკის დედა ემუდარება ქმარსა და შვილს, მისცენ ფული და შეუნარჩუნონ „უკანასკნელი საყვარელი“. მარკის მამას შავი დღისთვის ათი ათასი ფრანკი აქვს შემონახული, მაგრამ ცოლს არ აძლევს. წრეს გადაცული ქალი სადილში შეგნებულად შეურევს ქმარს შხამიან სოკოს და მას ტანჯვა-წამებით ამოხდის სულს.

საშინელია დილის სცენა, როცა გვერდით ოთახში მიცვალებული ასვენია, მარკის დედა და მოსამსახურე გოგო კი მთელ სახლს აურევენ, უჯრებს გადმოყრიან და ფულს ეძებენ. დედა წუხს დაკარგულ საყვარელზე, ყველაფერს ამსხვრევს იმის გამო, რომ ფულს ვერ მიაგნო. ჩადენილი დანაშაულის შესახებ კი სიტყვასაც არ ძრავს, პირიქით, ლანძღავს მიცვალებულს, რომელმაც მოხერხებულად გადამალა. დანაზოგი და ცოლს ბოუსწრაფა ბედნიერება.

მარკმა ყველაფერი იცის დედის საქციელის შესახებ და მაინც ვერ კიცხავს, შინაგანად რაღაც საერთოსა და საოცრად მსგავსს ხედავს დედის სურვილებსა და მისწრაფებებში. ეს დედამაც იცის და ერთგვარი საიამაყითაც ეუბნება თავის ვაჟიშვილს: „შენ გგონია, რომ ვერა გხედავ იმ პატარა გოგოებთან? შენ ებრძვი შენს თავს, მაგრამ იმათ მაგრად ჰყავხარ ჩაჭერილი და შენი ერთადერთი ნამდვილი სურვილიც მათთან, მათ მსგავს ქუჩის გოგოებთან, ყოფნაა... ჯერ კიდევ მაშინ, როცა სულ პაწაწინა იყავი, ჯიბეები ფოტოსურათებით გქონდა გატენილი და იტანჯებოდი. მაგრამ მე სხვა დედებივით კი არ გიყვიროდი, პირიქით, ძალიან ბედნიერად ვგრძნობდი თავს, რაკი ვხედავდი, რომ მე მემსგავსებოდი“ [1].

ახლა მარკი წამოიზარდა, დავაჟკაცდა, თავის ტოლებში ყველაფრით გამოირჩევა: ლამაზია, მოხდენილი, ჯან-ღონით სავსე და კეთილი. აღარ უნდა ქუჩის გოგოების დევნა და ჟაკლინთან ერთად ბედნიერი ოჯახის შექმნაზე ოცნებობს. მისი ერთადერთი სურვილია მოხუცებულობის ჟამს ისეთივე უმწიკვლო და კეთილშობილი იყოს, როგორიც ჟაკლინის მამაა, ხოლო თვით ჟაკლინი საყვარელი და პატივსაცემი, რომლის გვერდით ყოფნაც საამაყო იქნება. მაგრამ ამ უბრალო ადამიანური ბედნიერების მიღწევა მარკისათვის განუხორციელებელია, თავისი ოჯახით, გაიძვერა მამითა და ბოროტმოქმედი დე-

[1] J. Anouilh, Nouvelles pièces noires, P., 1946, გვ. 58.

დით, მარკს უფლება არა აქვს ფეხი შედგას ჟაკლინის სუფთა და უმწიკვლო სამყაროში. პიესის დასასრულს, როცა ჟაკლინი მიდის მარკთან და სთხოვს მიატოვოს ყველაფერი და მასთან ერთად წავიდეს, მარკი გულწრფელად აუხსნის მათი ერთად ყოფნის შეუძლებლობას. იგი არ მალავს, რომ მისმა დედამ, ლოთმა და გახრწნილმა ქალმა, ხუთი ათასი ფრანკის გამო ქმარი მოკლა, და რომ, თვით მარკიც დედის მსგავსია; მოსამსახურე გოგო, რომელიც მისი მამის საყვარელი იყო, მარკსაც უზიარებდა თავის სარეცელს და ყოველივე ამის შემდეგ, განა შეიძლება მარკისა და ჟაკლინის ერთად ყოფნა? მათ მხოლოდ ერთი ნაცნობი ჰყავთ საერთო — ეს არის ჟაკლინის მამის შოფერი, რომელიც მარკის დედის საყვარელი იყო და, რომლის გამოც უკანასკნელი მკვლელობა მოხდა. მარკი თავშეუკავებლად აღმართავს ხელს, გარეთ გააგდებს ჟაკლინს და თან მიაძახებს: „მიყვარხართ, მაგრამ გაღმერთებთ ზიზღით! თქვენ ისეთი მშვენიერი ხართ, აქ კი ყველაფერი ჭუჭყიანი და საცოდავია, ისეთი მახინჯია ყველაფერი“ [1]... მარკი შეუძლებლად ცდილობს ასეთი წარსულით ახალი ცხოვრების დაწყებას, მაგრამ ველარც თავის ძველ ოჯახში რჩება, ერთხანს შეშფოთებული შესცქერის დედას და მოსამსახურე გოგოს, უცებ წამოხტება და გარბის.

დრამატურგი არაფერს ამბობს იმის შესახებ, თუ სად, ვისთან ერთად ან როგორ იცხოვრებს მარკი. ავტორი ცდილობს დაარწმუნოს მაყურებელი, რომ ასეთი ოჯახისა და მშობლების შვილი თავისდაუნებურად თვითონაც იღებს მემკვიდრეობით იმ ცხოველურსა და ჭუჭყიან მისწრაფებებს, რომლითაც მისი ოჯახი ცხოვრობდა. მარკის სამყაროში ჟაკლინის სახით წმინდა და უმანკო ცხოვრების სურვილი შეიჭრა, მაგრამ საბოლოოდ ვერ გაიმარჯვა. მარკი ბედნიერი მომავლისაკენ მიისწრაფვის, მაგრამ ჭუჭყიანი წარსული უკან ეწევა.

---

[1] J. Anouilh, Nouvelles pièces noires, P., 1946, გვ. 119.

„ველური“

„იზაბელა“ ჯერ კიდევ დაუხვეწავ და გამოუცდელ დრამატურგს ავლენს. ეს პიესა ფროიდიზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი და ვერ აღწევს ისეთ დაძაბულ დრამატიზმს, როგორსაც „ველურში“ ვხვდებით. როგორც ჩანს, „იზაბელას“ წერის პროცესში ანუის ფანტაზია უკვე ქმნიდა მსგავსი პრობლემის მძაფრსა და ამაღელვებელ ვარიანტს, რომელიც სრულყოფილ სახეებსა და მოქმედების უფრო ლოგიკურ განვითარებას იძლევა.

1934 წელს თითქმის იგივე მასალით დაიწერა სრულიად განსხვავებული პიესა, რომელიც თეატრის მოყვარულთ ეპოქის დიდი დრამატურგის დაბადებას აუწყებდა. „ველური“ პირველი პიესაა, რომელშიც არაჩვეულებრივი სინატიფისა და ახალი თეატრალური სტილის დიდი ოსტატი გამოჩნდა. „ამ პიესიდან მოყოლებული, შესაძლებელია ვილაპარაკოთ მწერლის მხატვრულ სიმწიფეზე, რომელმაც ისწავლა სენტიმენტალობისა და მელოდრამატიზმის გარეშე მაყურებლის დაძაბული გრძნობის მართვა“ [1].

„ველურის“ მთავარი მოქმედი პირი ტერეზა ტარდი მარკივით ღარიბსა და სამარცხვინო ოჯახში გაიზარდა. მთელი ოჯახი უნიჭო მუსიკოსებისაგან შედგება, მაგრამ თავის რჩენის ძირითად საშუალებად მაინც ეს მიაჩნიათ. ისინი თავიანთ თავს ხელოვნების მსახურებად თვლიან და სხვა საქმეზე ხელის მოკიდებას უკადრისობენ. მამა ტარდი კონტრაბასზე უკრავს, დედა—ვიოლონჩელოზე, ხოლო ტერეზა—პირველ ვიოლინოზე. მათ ოჯახურ ორკესტრს ორი უცხო პირიც ავსებს, ესენია: ვიოლინოზე დამკვრელი ტერეზას მეგობარი ქალი და პიანისტი გოსტა, რომელიც ცამეტი წელია დედა ტარდის საყვარელია და ბოლო ხანს მხოლოდ იმიტომ ჩერდება მასთან, რომ თავის

---

[1] Л. Зонина, Жан Ануйль (Современная зарубежная драма), М., 1962, გვ. 225.

თვალწინ გაზრდილი პატარა ტერეზა უყვარს. მუსიკოსთა ეს პატარა ჯგუფი საკურორტო ქალაქებში დაეხეტება და დროდადრო კაფე-რესტორნებში კონცერტებს მართავს.

ტერეზა ნიჭიერმა ახალგაზრდა კომპოზიტორმა და პიანისტმა ფლორანმა შეიყვარა და გადაწყვიტა მისი ცოლად შერთვა. ტერეზას მშობლებისათვის უანგარო სიყვარული უცხო და გაუგებარია. ისინი ყველა ღონეს ხმარობენ სასიძოს რაც შეიძლება მეტი ფული დასტყუონ, დედა ტარდი მოითხოვს, რომ ტერეზამ ნაცნობ იუველირთან შეარჩიოს საქორწინო ბეჭედი, დაჟინებით მოსთხოვოს ფლორანს ოცდაათი ათასი ფრანკის ღირებულების ბრილიანტის ყიდვა, რომელსაც პატრონი ოცდათხუთმეტ ათას ფრანკს დააფასებს, განსხვავებას კი დედა ტარდი ჩაიჯიბავს. მამამ უკეთესი გზა გამოძებნა, ის ტერეზას შთააგონებს, რომ მისი საქმრო, ცნობილი პიანისტი დათანხმდეს რამდენიმე დღეს მათ ორკესტრში დაკვრაზე, რაც საკმაოდ დიდ შემოსავალს მისცემს მის ოჯახს. ტერეზა უარყოფს ორივე წინადადებას და აღშფოთებულია იმის გამო, რომ არავის არ სჯერა მისი გულწრფელი სიყვარულისა. მას უნდა, რომ ფლორანს შეუერთდეს, როგორც მისი თანასწორი, ღირსეული და მსგავსი და არა როგორც ღატაკი, რომელიც ხელგაშვერილი იქნება მისი სიმდიდრისა და ნიჭის წინაშე. „ო, არა! ნუღარაფერს იტყვით ფულზე. საკმაოდ ბევრი სიმწარე ვნახე ფულის გამო... მე არ მინდა ფული. არც ის მინდა, რომ თქვენი აღფრთოვანება მხოლოდ მის ფულებთან იყოს დაკავშირებული. მე ოცი წლის ვარ, ლამაზი, მე იგი მიყვარს და ყველაფერი ეს, მგონი, მის ფულად და სახელად უნდა ღირდეს!“[1].

იმის დასამტკიცებლად, რომ მათ სიყვარულს ფულთან არავითარი კავშირი არა აქვს, ტერეზა საფულედან იღებს ფლორანის მიერ წინა დღეს მიცემულ სახარჯო ფულს და იატაკზე ყრის. ფლორანს სასაცილოდაც არ ჰყოფნის მისი ფულებით ტერეზას მშობლების ასეთი დაინტერესება და მეტად მოხდენილად ფანტავს ჰაერში ფულების დასტას, ტერეზას გულში იკრავს: „ნურასოდეს ნუღარ ვილაპარაკებთ ფულზე. თუ შენ ასე გსურს, სულაც არ გვექნება ფული! ძალზე კარგად შეიძლება უფულოდ ცხოვრება. აი, აი“... და ფლორანის ყველა ჯიბიდან ამოყრილი ქაღალდის ფულის კორიანტელი დგება სცენაზე. დედა და მამა მუხლებზე ეცემიან და ფულს ხარბად ხვეტავენ, ტერეზა თავს ვეღარ იკავებს. მის თვალწინ გაირბენს ბავშვობის უსიხარულო დღეები: ნემსით დაჩხვლეტილი თითების სიმ-

---

[1] J. Anouilh, La Sauvage, suivi de L'Invitation..., P., 1960, გვ. 77.

წარე, ტვირთის სიმძიმისაგან წელში მოხრის ტკივილი, ბევრი ოფლისღვრა და დამცირება გროშების მოსაპოვებლად. „მინდოდა, თავი ამაყად დამეჭირა, მაგრამ თავს ვიტყუებდი, — წამოიძახებს საბრალო ტერეზა, — დაიჩოქეთ, მუხლებზე დაიჩოქეთ. მეც, დაჩოქილმა უნდა ავკრიფო თითოეული გროში, მეც ამ შთამომავლობას ვეკუთვნი, თუ მინდა, რომ გულწრფელი ვიყო“ [1].

მაგრამ ტერეზას პირველი ხანმოკლე აფეთქება მალე დასრულდა და იგი თანახმაა გადასახლდეს ფლორანის სასახლეში. აქ მას ახალი, მისთვის სრულიად უცნობი სამყარო ხელგაშლილი ხვდება. ფლორანის მდიდრული სასახლე ყველა სიკეთითაა მომადლებული, თაროებზე უამრავი წიგნი აწყვია, კედლებიდან ამაყად იმზირებიან ოჯახის დიდებულ წინაპართა პორტრეტები, ყველაფერი სუფთა და იმისი საწინააღმდეგოა, რაც ტერეზას უნახავს ან განუცდია. სწორედ ეს სიმშვიდე და ბედნიერი გარემო აყენებს პირველი კითხვის აუცილებლობას — აქვს თუ არა ამ სამყაროში ფეხის შედგმის უფლება ტერეზას, რასაც დაუყოვნებლივ მოსდევს ტერეზას გადაწყვეტილება იმის შესახებ, რომ ფლორანმა ყველაფერი უნდა იცოდეს, ფლორანს თვალები უნდა აეხილოს.

ტერეზა თავის ახალ ბინაზე სტუმრად მიიწვევს მამას და ყოველმხრივ უწყობს ხელს მისი ჰეშმარიტი ბუნების გამომჟღავნებას. მამა ტარდი ფლორანის სასახლეში თავს ისე გრძნობს, როგორც თევზი წყალში. ბავშვივით სინჯავს სავარძლებს, ხან ერთზე ნებივრობს, ხან მეორეზე. სადილზე ხარბად ჭამს, ხუთჯერ გადააქვს მილანურად შეზავებული შემწვარი ვარია, მოურიდებლად სვამს შესანიშნავ ღვინოებს და სიამოვნებისაგან აბოყინებს. აღფრთოვანებულია ცხრაფრანკნახევრიანი სიგარებით, ზედიზედ ეწევა და თან მსუნაგი მელიასავით ლიქიორების კარადის წინ ტრიალებს, ძვირფასი ნაკეთობებისკენაც გაურბის ხელი, მოხერხებულად იპარავს სიძის ძვირფასი ჰალსტუხებიდან ყველაზე ლამაზს, ყოველდღე თავაზიანად სესხულობს ასობით ფრანკს და თან ზედ ფიცს ატანს, უსათუოდ დაგიბრუნებთ ვალსო. მის ასეთ საქციელს ფლორანი ღიმილითა და ხუმრობით უპასუხებს.

რაკი მამის ვულგარულმა ქცევამ და გაუმაძღრობამ ტერეზას იმედი ვერ გაამართლა, იგი სასახლეში თავის მეგობარ ქალს მოიწვევს და სთხოვს მას, მოუყვეს ფლორანს ტერეზას წარსული, გააგებინოს, რომ სულ რაღაც ერთი კვირის წინ ტერეზა თავისი დედის საყვარელთან გოსტასთან ცხოვრობდა. ფლორანი სტოიკურად ისმენს ჟანეტას

---

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 74.

მონაყოლს და თავის თავსა და ოჯახს ადანაშაულებს ტერეზას წინაშე. მაშინ ტერეზა თვითონ, ყველას თანდასწრებით უხსნის ფლორანს, რომ ეს სახლი, ეს სამყარო მტრულადაა განწყობილი მისადმი, რომ „ბატონი სავარძლებიც“ კი უცნაურად შეჰყურებენ მას, ის ჩუჩყიანი წიგნები, რომლებიც ფლორანის მეგობრები არიან, ტერეზასათვის არ დაწერილა, ტერეზაში ზიზღს იწვევს პატარა საწერი მაგიდა, რომელზედაც ფლორანი მეცადინეობდა არდადეგების დროს, იმ დროს, როცა ტერეზა ჭუჩა-ჭუჩა დაძრწოდა ლუკმაპურის საშოვნელად.

ტერეზას წინაშე იგივე საკითხი დგება, რის გამოც მარკმა ვერ შეძლო ჟაკლინთან ბედნიერი ოჯახის შექმნა. ტერეზას აზრით, „სიცრუვილისა და ამბოხის გარეშე, ნამდვილი პატარძალივით ასეთ სახლში შესვლა, ნათელ და მშვიდ არსებად თავის მოჩვენება, ვინმესთვის სიყვარულის უფლების მიცემა დიდი მზაკვრობაა“ [1]. მას უნდა თვალი აუხილოს ფლორანს, რომ ტარდების შვილს არ შეუძლია სიმშვიდე პოვოს ფლორანის დიდებული წარსულისა და კეთილშობილი წინაპრების სასახლეში, ტერეზა ქალბატონ ტარდის საძაგელი ქუჩური სიმღერებითაა აღზრდილი და ფლორანის დედის პორტრეტს თვალს ვერ გაუსწორებს. ეს სურათები, ეს სავარძლები, წიგნები, კედლები, ყველაფერი მხოლოდ სირცხვილისა და საძაგელი წარსულის სიმწარეს აგონებს. არც ფლორანმა და არც მისმა ოჯახმა არ იცის, რა არის ტკივილი, გაჭირვება, ტანჯვა, არაფერი ადამიანური. მათთვის ნაცნობი არ არის. ამიტომ კანკალებს ტერეზა ამ გარემოში — „ერთადერთი არსება, რომელმაც არ იცის ღიმილი, ერთადერთი ჩუჩყიანი და საბრალო, სამარცხვინო არსება“ [2], რომელსაც უფლება არა აქვს, ღიმილითა და უზრუნველობით სავსე სასახლეს შეაფაროს თავი.

ფლორანი, რომელიც ყველაფრით უზრუნველყოფილია, რომელსაც არასოდეს არაფერზე უფიქრია, გაოცებულია ტერეზას ამბოხით. იგი არწმუნებს ტერეზას, რომ მას არაფერი აქვს საერთო ბატონ და ქალბატონ ტარდებთან, რომ იგი მშვენიერი და სუფთაა, კრისტალივით გამჭვირვალეა. მაშინ ტერეზა თვითონ, მამისა და არტმანის თანდასწრებით, ყვება თავის საზარელ წარსულს, რომ ისიც თავისი მშობლების მსგავსია, რომ სულ პაწაწინა, ცხრა წლის ასაკში, მამამ თავის ტოლ კაცს მიჰყიდა, რომ თოთხმეტი წლისას უკვე საყვარლები ჰყავდა, რომ თხუთმეტი წლისამ ღარიბ-ღატაკთა ყველა ავადმყოფობა გამოიარა. რა საერთო აქვს ასეთ ქალს ფლორანთან, რო-

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 106.

[2] იქვე, გვ. 126.

მელმაც არაფერი იცის ნამდვილი ცხოვრებისა. და არა მარტო ფლორანს, ყველას ვისაც სიმდიდრე შთამომავლობით გადაეცემა, არ გაეგებათ ამქვეყნიური ცხოვრებისა. ფლორანთან შეუღლება და მისი ფულების განაწილება ტერეზას ცხოვრებაში ვერაფერს შეცვლის იმიტომ, რომ სიმდიდრე ფულის ქონა როდია, სიმდიდრე ისაა, რაც ერთხელ და სამუდამოდ „სხვებს“, ფლორანის შთამომავლობის წარმომადგენლებს, დაანათლა ბუნებამ. ესაა ბედნიერი და უზრუნველი ბავშვობა, სპეტაკი წარსული, კეთილშობილი წინაპრები, ხანგრძლივი სიმშვიდე, სიცოცხლე, რომლის დაცვაც არასოდეს დასჭირვებიათ. თვით ნიჭიც კი, რომელსაც თავისთავად მოაქვს დიდება, ყველაფერი ფლორანის შთამომავლობისთვისაა მოგონილი და შექმნილი.

ფლორანი ახლა, თავის სიცოცხლეში პირველად მიხვდა, რომ ტანჯვა-წამებაც პრივილეგია ყოფილა, ეს პრივილეგია ტერეზას შთამომავლობის საკუთრებაა. მდიდართაგან ჯერ არავის უგრძვნია ჰეშმარიტი ტანჯვა, ნამდვილი ტკივილი; და როცა ფლორანი რწმუნდება, რომ მისმა სიყვარულმა ბედნიერების ნაცვლად, ტერეზას ტანჯულ სიცოცხლეს კიდევ ერთი უსიამოვნო ფურცელი შეჰმატა, თვითონაც (ალბათ, პირველმა მდიდართა სამყაროში) იგრძნო ტკივილი, თვალებზე ცრემლი მოადგა და ტერეზას პატიება სთხოვა.

ანუი მდიდართა და ღარიბთა შთამომავლობის არსებობას თავისებურად ხსნის. ამ შთამომავლობის წარმომადგენლებს ურთიერთგაგებაში სიმდიდრე და სიღარიბე კი არ ეღობება, არამედ გრძნობათა მთელი კომპლექსი, რომელსაც სიღარიბე ან სიმდიდრე იწვევს. ფლორანმა ტერეზას რომ გაუგოს, სრულებითაც არ არის საჭირო უარი თქვას თავის სიმდიდრეზე, მან უნდა შეიძინოს უნარი იმ განცდებისა, რაც ღარიბ-ღატაკთა საკუთრებას წარმოადგენს, მან უნდა შეძლოს „ტანჯვის პრივილეგიის“ მოპოვება. ერთადერთი ცრემლი, რომელიც ფლორანის თვალს მოსწყდა, ამ ტანჯვის პრივილეგიაში შეღწევას ნიშნავს, ჩვეულებრივი ადამიანური განცდების უნარს ამტკიცებს, რაც მდიდართა შორის (ანუის შემოქმედებაში) ჯერ არავის გამოუმჟღავნებია. ფლორანის ცრემლი ისეთი ჯადოსნური ძალისაა, რომელიც არწმუნებს ტერეზას, რომ იგი საჭიროა ფლორანისათვის, რომ მათ შორის თანხმობა და სიყვარული შესაძლებელია. და რადგან სრულყოფილი ბედნიერებისათვის წარსულთან კავშირის გაწყვეტაა საჭირო, ტერეზა სახახლიდან აძევებს თავის მამას და ძლიერი, ამაყი, სირცხვილისა და სინდისის ქენჯნის გარეშე რჩება ფლორანთან.

საოცრად მშვიდი განწყობილებაა პიესის უკანასკნელი მოქმედების დასაწყისში. ანუიმ პირველ ორ მოქმედებაში ზუსტად აღწერა

გაღატაკებული მუსიკოსის ოჯახის მეშჩანობა. ახლა მდიდართა განწყობილებისა და სულიერი სამყაროს გადმოცემაა მისი მიზანი. დიდი, ნათელი დარბაზის შუაგულში ტერეზა საქორწინო კაბას ისინჯავს, გარშემო მკერავები ახვევია, იქვე, დივანზე, ფლორანის და — „ნათელი და წმინდა ქალიშვილი“ მარი ფრანსი სპორტულ ჟურნალებს ათვალიერებს, ხოლო აივანზე, რომელიც ვარდების ბაღს გადაჰყურებს, ღრმა სავარძელში ნებივრობს „დედამიწაზე ყველაზე მომხიბლავი ქალი“—ფლორანის დეიდა. ქალბატონი ბაზენი მოხუცია და მოძველებული შეხედულებები აქვს ცხოვრებისა და ქალის შესახებ. მისი აზრით, ძველი დრო სჯობდა, როცა, მართალია, მუშები დღეში თექვსმეტ საათს მუშაობდნენ, მაგრამ ყველამ თავისი ადგილი იცოდა და ღარიბებს ადვილად შესთავაზებდი საჩუქარს. ახლა ყველა გათანასწორდა, ყველა მუშაობს და საჩუქარსაც ვერ გაუბედავ ვინმეს. მის დროს ქალები სახლიდან გარეთ ფეხს არ დგამდნენ, ისხდნენ და ქსოვდნენ.

მარი ფრანსი ახალგაზრდა, გასათხოვარი ქალია და თანამედროვე ცხოვრება მოსწონს. მისი აზრით, ბოლო მოეღო იმ ხანას, როცა ფიქრობდნენ, რომ ბურჟუები იუპიტერის ბარძაყიდან გამობრძანდნენ. ახლა ყველამ იცის, რომ ადამიანები თანასწორნი არიან, რომ დედამიწაზე ყველას თავისი წილი მიწის ნაკვეთი აქვს და დიდმაც და პატარამაც უნდა იშრომოს. განსაკუთრებით მოსწონს „ჩვენი დროის პრივილეგია“, რომ ქალმა თვითონ უნდა ირჩინოს თავი, რომ მუშაობა დროსტარებიდან იძულებით აუცილებლობად იქცა. ახალი სოციალური სიტუაცია მოითხოვს, რომ ქალმა თავისი მოთხოვნილებები საკუთარი შრომით დაიკმაყოფილოს. ასეთი იდეების გამო მარი ფრანსს ოჯახში პატარა რევოლუციონერს ეძახიან. მისი აზრით, დიდი დანაშაულია, როცა ქალიშვილებს უცხო ქვეყანაში არ უშვებენ სასწავლებლად. ცხოვრების გასაცნობად ყველაზე უკეთესია ზღვის იქით გასვლა, თუნდაც ინგლისში სამი-ოთხი წელი ცხოვრება.

ტერეზა მოთმინებით ისმენს ყველაფერს, მაგრამ მაინც გაბედავს ახალგაზრდა ქალს შეეპასუხოს, რომ ცხოვრების გასაცნობი სხვა გზაც არსებობს, სხვა ქვეყანაში წაუსვლელად, თვით საფრანგეთში. მარი ფრანსი მთელი სერიოზულობით ამტკიცებს, რომ ახალგაზრდა ქალისთვის აუცილებელია მუშაობა, თუნდაც იმიტომ, რომ ზამთრის სპორტს არ მოსცდეს, საკუთარი ფულით შეიძინოს სპორტული კოსტუმი, თხილამურები და კარგა ხანს დაჰყოს მთებში. ანდა ზაფხულში საკუთარი ფულით შეძენილი მანქანით რამდენიმე თვით საბერძნეთსა და იტალიაში იმოგზაუროს. და თავისი იდეების სისწორის დასასაბუთებლად ახსენებს ერთ მეგობარ ქალს, რომელიც სულ

რაღაც, ერთი წელია, მბეჭდავად მუშაობს ბანკში და უკვე შეიძინა საკუთარი მანქანა, თუმცა თანხის დიდი ნაწილი მამამ გადაუხადა, მაგრამ ამას პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს. ეგვე ახალგაზრდა ზაფხულში საკუთარი მანქანით საბერძნეთსა და იტალიაში სამოგზაუროდ მიდის. განა ამაზე მეტი სიამოვნება შეიძლება არსებობდეს? ტერეზა, რომელსაც საშუალება ჰქონდა საკმაოდ გაეცნო ცხოვრება, კვლავ შეჰბედავს, რომ ასეთი ხანგრძლივი შვებულება არ არ არსებობს. მარი ფრანსი მშვიდად დაასკვნის: ბანკის პატრონი მისი ბიძაა და რამდენი დროც დასჭირდება მოგზაურობისათვის, იმდენ ხანს მისცემენ შვებულებასო. ახლა გასაგებია, ამთავრებს საუბარს ტერეზა. ასეთი უმტკივნეულოა შრომაც და ცხოვრებაც ფრანსის ოჯახის ყველა წევრისთვის.

ამ მოქმედებაში იბადება ახალი სიტყვა, რომელიც შემდგომ პიესებში სისტემატურად განმეორდება სხვადასხვა ფორმით და რომელსაც ადამიანის სულიერი განწყობის თავისებური ქარიშხალი შემოაქვს სცენაზე. ეს არის გაგება-შეგნება. ანუის პოზიტიური გმირების მდიდარი გალერეიდან პირველად ტერეზა შეეცდება გაიგოს, შეიგნოს საპირისპირო სამყაროს სუნთქვა, ჩაიხედოს მის სიღრმეში და საერთო ენა გამონახოს იმასთან, რაც ამდენ ხანს მასში მხოლოდ სიძულვილს იწვევდა.

შორიდან განუწყვეტლივ მოისმის მუსიკის ხმა. ეს ფლორანის მომაჯადოებელი მუსიკაა, რომელმაც ტერეზას პიროვნებაში ყალყზე შემდგარი ბედაური დააჩოქა. ტერეზა ყველაფერს ზერელედ უყურებს, მოვლენების არსში ჩახედვა აღარ აინტერესებს, უფრო სწორად, თვალს არიდებს ყველაფერს, შეგუებას სწავლობს და ბეჯითი მოწაფის მსგავსად ხშირად იმეორებს „მე ახლა მუსიკით მოჯადოებული გველი ვარ, რომელსაც ყველა შხამიანი კბილი ამოუღეს“ [1]. თავს ძალას ატანს და მაინც ბოლომდე ისმენს მარი ფრანსისა და ქალბატონ ბაზენის უდარდელ ტიტინს ცხოვრების სიავკარგეზე. თუმცა მკერავთა ჯგუფიდან ყველაზე პატარა გოგონას — ლეონტინას მაინც გაიხმობს ცალკე და ბოდიშს უხდის, რომ ამდენ სისულელეს ასმენინებენ. უხსნის, რომ ტერეზამ კარგად იცის შრომის მძიმე დღეების სიმწარე, როცა მოუთმენლად ელი სამუშაოს დამთავრების ზარს და რომ ხვალ, ზეგ და ყოველდღე ასეთი მომჭანცველი და არასასიამოვნო შრომა ელის ყველა ღატაკს. ბოდიშს უხდის თავისი საქორწინო კაბის გამოც, რომელიც მხოლოდ ერთხელ უნდა

---

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 179.

ჩაიცვას და რომელიც ისეთი ძვირი ღირს, რომ, ალბათ, ტერეზას რამდენიმე წლის ნაოფლარიც არ ეყოფოდა.

მდიდრული საქორწინო კაბის გამო აღძრულ სირცხვილსაც იგერიებს ტერეზა და თავის თავს შთააგონებს, რომ შეეგუოს ახალ ცხოვრებას. „ადრე არასოდეს მიცდია გაგება, — ეუბნება იგი არტმანს, — ვფიქრობდი ძალზე ახალგაზრდა ვარ, როცა მოვხუცდები, მაშინ გავიგებ, მთელი არსებით მხოლოდ ამბოხი მსურდა, ახლა...“ [1]. ახლა ცდილობს გაუგოს ფლორანის ოჯახის ყველა წევრს, რომლებიც ტკბილად და უწყინრად საუბრობენ, არასოდეს საკუთარ ინტერესებზე არ ლაპარაკობენ, არც თავიანთი პრივილეგიები ახსოვთ და მათი სიტყვები მაინც მძიმე ჭრილობებს აყენებს ტერეზას. ტერეზა ცდილობს მარი ფრანსთან ილაპარაკოს როგორც თანატოლ ქალიშვილთან, მაგრამ სასაუბრო თემას ვერ პოულობს; ცდილობს გულდასმით მოუსმინოს ქალბატონ ბაზენს, რომელიც საჭირო რჩევა-დარიგებებს უხვად სთავაზობს, მაგრამ ტერეზა მის გვერდით მასზე მოხუცად გრძნობს თავს. თვითონ მას მეტი გამოცდილება აქვს მიღებული ცხოვრებისაგან და შიშობს, პირიქით არ დაუწყოს მოხუცს ჰკუის დარიგება.

არტმანი ნასიამოვნებია ტერეზას მშვიდი საუბრით, თუმცა ტერეზა ღიმილით უპასუხებს: „რამდენი ვიყვირე!... ო! ეს ექვსი დღე, ეს ექვსი საშინელი დღე... ხანდახან ჩემში რაღაცა ცხენივით ყალყზე დგებოდა... გარბოდა, თავის საშველად გარბოდა. ახლა უკვე შორსაა... არც მინდა ვინანო, ალბათ, საძაგელი ცხოველი იყო“ [2].

„არტმანი — მაგას ნუ იტყვით, ტერეზა, ის კარგი ცხენი იყო, ამაყი და კუნაპეტივით შავი, დიდებული... მისი ველად გაჭრა არ უნდა ინანოთ, რადგან ეს თქვენი ბედნიერების საწინდარია. იმ ბინძური ბედნიერებისა, რომელსაც, გახსოვთ? მთელი ძალით სურდა ხელიდან გასხლტომა. დარწმუნებული ვარ, რომ ამ ბინძურმა ბედნიერებამ უკვე დაიწყო თქვენი გარშემორტყმა, ის კარს უღებს ახალ ცხოვრებას“ [3].

არტმანი პირველი ახსენებს „ბინძურ ბედნიერებას“. ანუის შემოქმედებაში ეს გამოთქმაც ხშირად მეორდება. ეს ის სიტყვებია, რომელიც მეშჩანურ სიმშვიდესა და ეგოისტურ ბედნიერებას უარყოფს, რომელიც ადამიანურ ტანჯვა-წამებას უფრო მაღლა აყენებს, ვიდრე მოჩვენებითი, უწყინარი ცხოვრების ჩრდილში თავის შეფა-

---

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 175.

[2] იქვე.

[3] იქვე, გვ. 177.

რებას. ტერეზას ჯერ არ წარმოუთქვამს „ბინძური ბედნიერება“, მაგრამ მან უკვე იცის მისი მნიშვნელობა. მისი სუსხი, მისი აუტანელი ატმოსფერო — ეს ქალბატონ ბაზენისა და მარი ფრანსის ფილოსოფიაა, მათ უაზრო ლაყბობაზე თანხმობის განცხადებაა, ეს საკუთარი თავის განადგურებაა, საკუთარ სიამაყეზე უარის თქმაა, თვალის დახუჭვაა, თითქოს სხვები აღარ არსებობენ, თითქოს სხვები აღარ იბრძვიან, თითქოს ქვეყნად აღარავინ კვდება, ეს არაფრის ცოდნაა, უფრო სწორად, ყველა სახის ცოდნის უარყოფაა, ცბიერი ხალხისაგან მოგონილი ტრიუკია, რომელსაც შემთხვევით „ბედნიერება“ უწოდეს. ტერეზა თითქოს თანახმაა ასეთ სიცოცხლეზე, თითქოს შეეჩვია, მაგრამ სწორედ ამ დროს შემოიჭრება მამა ტარდი, რომელსაც ფეხდაფეხ გოსტაც მოჰყვება. ტერეზა გამოერკვა ბურუსიდან, მის წინ კვლავ გაიელვებს მისი წარსული, საშინელი ბავშვობისა და სამარცხვინო ახალგაზრდობის წლები და ტერეზა კიდევ ერთხელ შეებრძოლება თავის თავს — „გაეთრიეთ აქედან ორივე!“,—უყვირის იგი გოსტასა და მამას,—„მინდა ბედნიერი ვიყო და აღარასოდეს ვიფიქრო თქვენზე. უბედურები ხართ, მაგრამ ჩემთვის ახლა სულერთია, ამას აზრი აღარ აქვს, მე თავი დავაღწიე თქვენგან! თქვენ მახინჯები ხართ, ჰუჰყიანი აზრები გაქვთ და მდიდრები სწორედ იქცევიან, რომ ქუჩაში შეხვედრისას სწრაფად აგიქცევენ ხოლმე გვერდს... წაეთრიეთ აქედან! წაეთრიეთ ჩქარა, რომ აღარასოდეს აღარ გნახოთ“... ოხრავს და ყვირის, იატაკზე ვარდება და ბავშვივით ქვითინებს, „რაღას უცდით, წადით აქედან! ხომ ხედავთ, ჩემს გულში თქვენი ადგილი აღარ არის!...“ [1].

გოსტა და მამა ტარდი სასწრაფოდ გადიან იმ ფიქრით, რომ წავლენ თუ არა ტერეზას წარსული შთაინთქმება ღამის სიბნელეში და ბედნიერი ცხოვრების დაწყება შესაძლებელი გახდება.

მარტოდ დარჩენილი ტერეზა კიდევ რამდენიმე წუთით უსმენს ფლორანის დაკვრას, შემდეგ თავის საქორწინო კაბას ნაზად გადაუსვამს ხელს და დამნაშავესავით წაიჩურჩულებს — „ხომ გესმის, ფლორან, ვცადე, რომ მეთაღლითა, რაც ძალა და ღონე მქონდა, ვხუჭავდი თვალებს... მაგრამ ყოველთვის და ყველგან გამოჩნდება მაწანწალა ძაღლი, რომელიც ხელს შეუშლის ჩემს ბედნიერებას...“ [2].

ტერეზაც მარკის მსგავსად უარს ამბობს ახალ სამყაროში ფეხის შედგმაზე, ქათქათა საქორწინო კაბაში ხელის გაყოფასაც ვერ ბედავს, სკამზე ფრთხილად კიდებს და ფეხაკრეფით გადის ფლორანის

---

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 203.

[2] იქვე, გვ. 211.

სახლიდან. არტმანი შორიდან უთვალთვალებს, ხელს არ უშლის გადაწყვეტილების განხორციელებაში, ოღონდ მაყურებლის გასაგონად წაიჩურჩულებს: „სულ პაწაწინა, მკაცრი და ნათელი მიდის იგი, რომ იჯახიროს ამ ქვეყანაზე“ [1].

მოჩვენებითი ბედნიერების მაცდური სამყაროდან ტერეზა რეალურ სამყაროში ბრუნდება, იგი წინააღმდეგობებით სავსე ცხოვრებაში მუდმივ ხეტიალსა და ბრძოლას ამჯობინებს მდიდართა „ბინძური ბედნიერების“ სავანეში განცხრომით ყოფნას. ველურმა ტერეზამ გადალახა ფულის დაბრკოლებაც, რომელიც ფრანცს ეგოისტური სურვილების დასაკმაყოფილებლად სჭირდებოდა. ტერეზამ ფლორანის მიერ შეთავაზებულ ცხოვრება-კომედიას ამაყი და ქედმოუხრელი ცხოვრება არჩია.

„ველური“ ანუის ომამდელი დრამატურგიის მწვერვალია, ტერეზა — ველურის სახე კი ყველაზე ძლიერი, სრულყოფილი და მიმზიდველი. ამ პიესაში ნათლადაა გამოკვეთილი სოციალურ წინააღმდეგობათა შეურიგებლობის პრობლემა. ღატაკ ტერეზასა და მდიდარ ფლორანის სიყვარულის განხორციელება ბურჟუაზიულ სინამდვილეში კვლავ შეუძლებელი აღმოჩნდა. მართალია, ანუი ოსტატურად უვლის გვერდს საზოგადოების კლასებად დაყოფასა და კლასობრივი ინტერესების დაპირისპირებას, მაგრამ ორი ურთიერთგანსხვავებული შთამომავლობის არსებობა მის შემოქმედებაში რელიეფურად გამოყოფს ღარიბ-ღატაკთა და მდიდართა ინტერესების შეურიგებლობას. ანუი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ პიროვნების ბედ-იღბალი მთლიანად საზოგადოებაზეა დამოკიდებული. მართალია, ანუისთან საზოგადოება ვიწრო ოჯახური გარემოთია წარმოდგენილი, მაგრამ მაინცაა მინიშნებული, რომ ადამიანი სოციალური წინააღმდეგობის მსხვერპლია, ფლორანი და ტერეზა ცალკე, საზოგადოებისა და ოჯახისაგან მოწყვეტით, ურთიერთშეთანხმებასაც შესძლებდნენ და ბედნიერ სიყვარულსაც, მაგრამ თითოეული მათგანის უკან თავისი წარსულია. ადამიანის უმწიკვლობა და სისპეტაკე მხოლოდ მის პიროვნებაზე როდია დამოკიდებული, მის სახეს, მის წარსულსა და აწმყოს ქმნის ყველა ის, ვინც მის ანტურაჟშია, ესენია: მშობლები, ნათესავები, თანამოსაქმენი, ადამიანები, ვისთანაც მას, ნებსით თუ

[1] J. Anouilh, La Sauvage, გვ. 212.

უნებლიეთ უხდება ცხოვრება. ტერეზა -- ველური შეძრწუნებულია თავისი წრის, თავისი შთამომავლობის ადამიანთა შავი სამყაროს შეცნობით, მაგრამ ეს არ ნიშნავს მათზე სამუდამოდ უარის თქმას. ტერეზა ვერ ახერხებს თავის წარსულთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტას და სწორედ წარსულის გამუდმებული ყოფნა აწმყოში უწყობს ხელს მის ამბოხს, მისი ნებისყოფისა და ადამიანური ღირსების ბოლომდე შენარჩუნებასა და დაცვას.

„უბარგო მგზავრი“

ანუის პერსონაჟთა მდიდარ გალერეაში მხოლოდ ერთი ახერხებს წარსულზე უარის თქმას, ესაა გასტონი, იგივე ჟაკ რენო პიესიდან „უბარგო მგზავრი“, ანუ „უწარსულო კაცი“. გასტონი პირველი მსოფლიო ომის ინვალიდია, რომელმაც კონტუზიის გამო მეხსიერება დაკარგა და აღარაფერი იცის თავისი წარმოშობის, ოჯახისა და ნათესავების შესახებ. იგი თვრამეტი წელია ინვალიდთა თავშესაფარში ცხოვრობს და ახლა, როცა ოცდათორმეტი წლის გახდა, გადაწყვიტა თავისი ოჯახის მოძებნა. წინასწარი მონაცემების მიხედვით, გასტონი საფრანგეთში ერთ-ერთ სახელგანთქმულ ბურჟუაზიულ გვარს — რენოთა ოჯახს უნდა ეკუთვნოდეს, ამიტომ მის მეურვეებს რამდენიმე დღით მიჰყავთ მდიდარი ბურჟუის სასახლეში იმ იმედით, რომ ოჯახში ყოფნა, ახლო ნათესავებთან ურთიერთობა საშუალებას მისცემს გაიხსენოს წარსული და განაცხადოს თანხმობა თავის ოჯახში დარჩენაზე. გასტონი აღტაცებულია მოსალოდნელი ბედნიერებით, რომ, როგორც იქნა, დადგა დრო, როცა შეივსება ცარიელი დაფა, რომელსაც საკუთარი სახელი და გვარიც კი არ ჰქონდა დღემდე. რომ ამ დაფაზე დაიწერება დიდი სიყვარულისა და გულწრფელი მეგობრობის მივიწყებული თავგადასავლები, უდარდელი ბავშვობის სიცელქე და ყმაწვილკაცობის გაბედული საქმეები — მეგობართა გასაჭირისაგან დახსნის ან ოჯახის წევრების გადასარჩენად ნამოქმედარი. ამ დაფაზე აღორძინდება დედის ტკბილი ნანინა და უფროსი ძმისადმი მადლიერების გრძნობით სავსე, მოსიყვარულე უმცროსი ძმის ნამდვილი სახე.

რენოს ოჯახის ყველა ბინადარი: ქალბატონი რენო, მისი უფროსი ვაჟი ჟორჟი, ჟორჟის მეუღლე ვალენტინა, მოსამსახურეთა მთელი ჯგუფი სახლში შემოსვლისთანავე იცნობს ჟაკს და თითოეული მათგანი ცდილობს მეხსიერებაში აღიდგინოს მისი წარსული.

პირველი, რასაც ჟაკს უჩვენებენ ათასგვარი თოკით, დანითა და სხვადასხვა სახის იარაღით სავსე დიდი ყუთია. ყუთში თითოეულ სა-

განს, ყველა სათამაშოს მისი ბავშვობის ხასიათის ანაბეჭდი აქვს შემონახული. ირკვევა, რომ ჟაკს ძალიან ჰყვარებია ჩიტების ხოცვა, პატარა ცხოველების ტანჯვა, დედა იძულებული გამხდარა მისთვის ლამაზი და მოჭიკჭიკე ფრინველების ვოლიერი გაეკეთებინა, სადაც ჟაკს უყვარდა მოულოდნელად შეჰკრა და ჩიტებისათვის თავის წაგლეჯა. მოლაღურებს, გვრიტებსა და წიწკანებს ცოცხლად აცლიდა ბუმბულს და ტკბებოდა მათი უკანასკნელი გაბრძოლებით. პატარა ჟაკისათვის ყველაზე სასიამოვნო გასართობი სინდიოფალებისა და ციყვების წვეტიანი დანით წამება ყოფილა. ასეთი იყო ის „უწყინარი ბავშვობა", რომელიც თითქმის ორი ათეული წლის განმავლობაში ელოდა გასტონს მშობლიურ ოჯახში. ეს ძალზე შორეული წარსულია და გასტონიც ვერაფერს იგონებს ისეთს, რომელიც მონაყოლს ოდნავ მაინც ემსგავსებოდეს. მოსამსახურეები კარის ჰურჭუტანიდან შეჰყურებენ გასტონს და მაშინვე იცნობენ ჟაკს, რომელიც, როგორც კი გადააბიჯა თოთხმეტი წლის ასაკს, არც ერთ საღამოს ფხიზელი აღარ უნახავთ, იგონებენ როგორ ბრუნდებოდა გათენებისას ტანსაცმელშემოხეული, გალეშილი და შემდეგ მთელი დღე სჭირდებოდა დასვრილი სახლის წესრიგში მოყვანას.

ჟაკის დედა გამოცდილი ქალია და ფიქრობს, განცდილი სიყვარულის გახსენება ყველაზე ადვილია. გასტონთან მიჰყავს შინამოსამსახურე — ჟულიეტა, რომელიც თხუთმეტი წლის ასაკში ჟაკის საყვარელი ყოფილა. გასტონი საპოწარკვეთილი კითხულობს, ნუთუ მისი არც ერთი მეგობარი არ არის ცოცხალი. მას გაახსენებენ, რომ მხოლოდ ერთადერთი მეგობარი ჰყავდა — მარსელი, რომელიც ექვსი წლიდან მასთან იზრდებოდა და, რომელიც ჟაკმა სამუდამოდ დაამხინჯა (ციბიდან გადმოაგდო) იმის გამო, რომ მასაც ჟულიეტა უყვარდა.

ოჯახში ჟაკი ყველაზე მეტად მისი უფროსი ძმის ჟორჟისგან იყო დავალებული. ისინი ადრე დაობლდნენ (ჟაკი მაშინ ორი წლის ყოფილა) და უფროსი ძმა მას მამის მაგივრობას უწევდა. როცა წამოიზარდნენ ჟორჟი სამი წლით ჯარში გაიწვიეს. სწორედ იმ დროს მოახერხა ჟაკმა შინ დარჩენილი რძალი საყვარლად გაეხადა. მიუხედავად ყველაფრისა, ჟორჟს მაინც გულწრფელად უყვარს თავისი პატარა ძმა, რომლისადმი მშობლიური მზრუნველობის გრძნობა უკანასკნელ წუთამდე გაჰყვება. მთელ პიესაში ჟორჟი ერთადერთი ადამიანია, რომელმაც ყველა დანაშაული აპატია ძმას და მის მეხსიერებაში ჟაკი იმ პატარა ბიჭად დარჩა, რომელსაც ხელში ატატებულს ატარებდა. პირველი ასოების ამოკითხვის, ველოსიპედის თელების პირველი გა-

დაბრუნების ან მდინარეში მხარულის პირველი მოსმის საიდუმლოებას უხსნიდა.

გასტონი მაინც ყველაზე დიდ იმედს დედასთან საუბარზე ამყარებს. როგორ შეიძლება, რომ დედას არ ახსოვდეს თუნდაც ერთი ბედნიერი განცდა, ერთი ნათელი დღე, რაიმე ადამიანური, რომელსაც მისი პატარა ჟაკი ამჟღავნებდა. სამწუხაროდ, კიდევ ერთი საშინელი ფურცელი იშლება გასტონის წინაშე. ჟაკი და დედა ერთმანეთს ვერ ეწყობოდნენ, დედას ძალზე ძვირი უჯდებოდა ჟაკის ყალბი ფულების ანაზღაურება. ჟაკს დედის ლანძღვა-გინება და ხანდახან მასზე ხელის აღმართვაც ჰყვარებია. ომში გამგზავრების წინ, ერთი წლის განმავლობაში დედა-შვილი არც კი ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს. ომში მიმავალი შვილი დედის გულს არ დაულოცავს: გასტონი განცვიფრებულია. შესაძლებელია შვილს ახალგაზრდობის გამო არ ესმოდა, მაგრამ დედამ ხომ იცოდა, რა იყო ომი; როგორ არ ჩაიკრა გულში თავისი პირმშო ომში წასვლის წინ. არც ჟორჟი მალავს, რომ დანაშაულის მთელი სიმძიმე მხოლოდ ჟაკს არ ეკუთვნის. იგი აღიარებს, რომ ცუდად მოიქცა, ისარგებლა ოჯახში უფროსობით და ცოლად სწორედ ის ქალი შეირთო, რომელიც ჟაკს მოსწონდა. ამან განაპირობა მის მიერ ჩადენილი დანაშაულიც.

ყველას სჯერა, რომ გასტონი მართლაც რენოს დიდებული ოჯახის შვილია. არა მარტო სხვებმა, თვითონ ჟაკმაც მშვენივრად გაიხსენა და ეჭვიც არ ეპარება, რომ რასაც უყვებიან მისი წარსულია, მაგრამ ანუიმ გასტონს მისთვის უჩვეულო თავისუფლება მიანიჭა. მას უფლება აქვს, თავი მოიტყუოს და ხმამაღლა არ განაცხადოს — მე სწორედ ისა ვარ, ვისაც თქვენ ეძებთო. მას სძულს ყველა, ვინც დღემდე არ არსებობდა მის მეხსიერებაში და ახლა ჭუჭყიანი წარსულით ცდილობენ მის სამყაროში შემოჭრას. იგი უარს აცხადებს ვიღაცა ჟაკის არსებობაზე და ამჯობინებს, დარჩეს უსახლკარო და მიუსაფარ გასტონად. „მე ხომ ვიარსებებ, მე... ყველა თქვენი მონათხრობის მიუხედავად?“ [1] — კითხულობს გასტონი და ისე, როგორც ორი ათეული წლის წინ, ახლაც გამომშვიდობების გარეშე სამუდამოდ ტოვებს თავის წარსულს. „მე არა ვარ ჟაკ რენო. მე ვერაფერი შევიცანი აქ, რაც მას ეკუთვნოდა, რაც მისი იყო. მხოლოდ ერთი წუთით, როცა თქვენს საუბარს ვისმენდი, ჩემი თავი ვიღაც სხვაში ავრიე. ბოდიშს ვიხდი. მაგრამ ხომ უნდა გამიგოთ, მეხსიერების გარეშე დარჩენილი კაცისათვის ერთბაშად მთელი ამ წარსულის ზურგზე მოკიდება ძალზე მძიმეა; თუ გინდათ, რომ მასიამოვნოთ, არა მარტო მასიამოვნოთ,

---

[1] J. Anouilh, Le Voyageur sans bagage, P., 1958, გვ. 105.

ჩემთვის სიკეთე თუ გსურთ, გამიშვით, ისევ თავშესაფარში დავბრუნდე“ [1], — ეუბნება გასტონი ქალბატონ რენოს. გასტონს არ უნდა, რომ მდიდარი სახახლისა და უზრუნველი ცხოვრების გამო თავისი წარსული მის მიერ „მოკლული კაცის აჩრდილივით მთელი სიცოცხლის მანძილზე სულ თან დაჰყვებოდეს“. და რაკი დრამატურგი არჩევანის უფლებას ანიჭებს, უარს ამბობს ისეთ წარსულზე, რომელიც არ მოსწონს, რომელიც მის ახლანდელ მდგომარეობასა და შეხედულებებს არ ეთანხმება. მან იცის, რომ ასეთი არჩევანის საშუალება რეალურ ცხოვრებაში არ არსებობს. იცის, რომ ამის სურვილი ბევრს ექნებოდა, მაგრამ განხორციელების უფლება არავის არა აქვს. იგი ერთადერთია მთელ ქვეყანაზე და ამ ერთადერთის პრივილეგიას ბოლომდე იყენებს. „მე თქვენ უარგყოფთ, მე უარს ვამბობ ყველა თქვენთაგანზე, ალბათ, ერთადერთი ადამიანი ვარ, რომელსაც ბედმა წილად არგუნა ყველა ოცნების განხორციელება... მე ერთადერთი ვარ და თუ მოვისურვებ, შემიძლია ბავშვივით სუფთა და ხელშეუხებელი დავრჩე“ [2], — ამბობს გასტონი და თავისი ნამდვილი ოჯახის ნაცვლად სხვის შვილად აცხადებს თავს.

ომმა ოთხასი ათასი ფრანგის ოჯახი უმემკვიდრეოდ დატოვა, ოთხასი ათასი ოჯახი ეძებს თავის უგზო-უკვლოდ დაკარგულ შვილს, ყველა მათგანს უნდა გასტონში თავისი პირმშო შეიცნოს. მაძიებელთა შორის ათი წლის ინგლისელი ბიჭუნაცაა. მისი ოჯახის ყველა წევრი გემის კატასტროფის დროს დაღუპულა და მხოლოდ მისი ძმისშვილი, რომელიც ამჟამად გასტონის ხნის უნდა იყოს, მისცემს საშუალებას არ დაიკარგოს მდიდარი ოჯახის სამემკვიდროს დიდი ნაწილი. ამ ბავშვთან გადაწყვეტს გასტონი თავისი ცხოვრების დაკავშირებას, ხმამაღლა აცხადებს, რომ ბავშვის მეურვემ საოჯახო წერილებში დამადასტურებელი ნიშნები მოძებნა, რომ იგი ნამდვილად პატარა ინგლისელი ბიჭის ძმისშვილია და უმანკო ბიძასთან ერთად ხელიხელჩაკიდებული მიდის ახალი ცხოვრების დასაწყებად.

ამგვარად, ანუიმ უკვე მეორედ და ამჯერად უფრო სრულყოფილად შეძლო მდიდართა შთამომავლობის ახალი კუთხიდან განათება [3]. აქამდე ღარიბ-ღატაკთა მისაბაძი და საოცნებო ცხოვრება მდიდართა სამყაროში სუფევდა, იქ შეღწევაზე ოცნებობდა სიწმინდესა და ბედნირებას მოწყურებული ახალგაზრდობა, თუმცა მათ

---

[1] J. Anouilh, Le Voyageur sans bagage, P., 1958, გვ. 109.

[2] იქვე.

[3] პირველად პიესაში „იყო ერთი პატიმარი“, 1935 წელს.

შორის ძლიერნი სწრაფად იღებდნენ ალღოს და საწამებლად და საჯახიროდ ისევ თავის ძველ სამყაროს უბრუნდებოდნენ.

„უბარგო მგზავრი“ მდიდართა ისეთ სამყაროს ხატავს, რომელზეც თვით მისი ღვიძლი შვილები ამბობენ უარს. მთელი პიესის მანძილზე მოსამსახურეთა დიდი ჯგუფი თავისი შესანიშნავი და კრიტიკული დიალოგებით, მდიდარი კაცის საშინელ წარსულს, საძაგელ ბავშვობასა და უფრო ამაზრზენ ჭაბუკობას სარკაზმით მოსავს. გასტონიც ველურივით შეძრწუნებულია თავისი წარსულით, ისიც მეამბოხეა, თუმცა უფრო პატარა დიაპაზონისა. მისი სიამაყე და ადამიანური თავმოყვარეობა ველურის მწვერვალებს ვერ აღწევს. იგი ძლიერი და შეუპოვარი ტერეზა—ველურის მაღალმხატვრული სახის მხოლოდ ანარეკლია. თუმცა გასტონი ტერეზასავით გარბის თავისი ოჯახიდან, მაგრამ ეს გაქცევა კეთილმოწყობილი ცხოვრების პოვნაა, უფრო სწორედ, ძიების დასასრულია, ველურის სწორხაზოვანი უარყოფიდან კომპრომისული გადახვევაა, თავის მოტყუებაა. გასტონის საბოლოო გადაწყვეტილება — წარსულისაგან მოჩვენებითი განთავისუფლება (რადგან ის, რაც რეალურ სინამდვილედ იქცა, აღარ შეიძლება დავიწყებულ იქნეს) და ახალ ცხოვრებაში ძველი ტვირთის გარეშე შესვლა, პიესის ფინალში მოულოდნელი და ანუისათვის უჩვეულო შემობრუნება ხელოვნური და ნაკლებად დამაჯერებელია. დრამის დამთავრება ვოდევილის სტილში პოეტური ხერხია, რომელიც ანუის დრამატურგიაში იმ ახალი სტილისა და მხატვრული ძახვის ახალი გზის დაბადებას გვაუწყებს, რომელთა ახსნაც „ვარდისფერ პიესებში“ უნდა ვეძიოთ.

* * *

ამგვარად, მეორე მსოფლიო ომის წინა პერიოდში ანუის მიერ აღწერილი „შავი პიესების“ სამყარო ორ ანტაგონისტურ ბანაკადაა გაყოფილი. მდიდართა შთამომავლობა თავის ბედნიერებას, იოლ ცხოვრებასა და დიდებას მემკვიდრეობით იღებს და ბრძოლისა და შრომის გარეშე გამარჯვება ყოველთვის მათ მხარეზეა. მდიდართა ამ სამყაროში ადამიანთა სახის სამი ძირითადი ტიპი შეინიშნება. ერთნი — გულღვარძლიანი და ღატაკთა მიმართ მტრულად განწყობილი არიან (გრანას ჰერცოგის მეუღლე), რომლებიც არავითარ შესაძლებლობას არ უშვებენ, რომ სხვა სამყაროდან მათ ცხოვრებაში ვინმემ შეაღწიოს. ისინი არაჩვეულებრივ სიამოვნებას განიცდიან მათზე დამოკიდებულ ადამიანთა დესპოტური ტანჯვა-წამებით, ბოლომდე

მტკიცედ იცავენ სიმდიდრით მინიჭებულ უფლებებს და არავითარ დათმობაზე არ მიდიან. მეორენი — ინდიფერენტულად განწყობილი, ფუქსავატი ცხოვრებით გალაღებული სნობები არიან (მისტერ ბენცი, მარი ფრანსი), რომლებსაც თავისი წრის უარეს და უკეთეს წარმომადგენლებს შორის საშუალო პოზიცია უჭირავთ. ისინი არც თავისი ემოციებითა და არც ადამიანებთან ურთიერთობით არ ამჟღავნებენ თავიანთი წარმოშობის და მდგომარეობის უპირატესობას, არც ბოროტად ესხმიან თავს ღარიბთა წარმომადგენლებს; მაგრამ არც რაიმეს აკეთებენ გაჭირვებასა თუ უბედურებაში მყოფ ადამიანთა დასახმარებლად. ისინი ეგოიზმის ისეთ სიმაღლეზე არიან, როცა სიძულვილიცა და სიყვარულიც მხოლოდ თავიანთი საკუთარი თავისათვის ჰყოფნით. ასეთი ადამიანები მხოლოდ თავიანთი არსებობისათვის ცოცხლობენ.

მდიდართა სამყაროში ანუიმ გულჩვილი და ყურადღებიანი ადამიანებიც გამოძებნა (მონიმი, ქაკლინი, ფლორანი). ისინი მემკვიდრეობით უმწიკვლო და კეთილი არიან, ქველმოქმედებისაკენ მისწრაფება და გაჭირვებაში მყოფთათვის ხელის გაწოდება მათი შინაგანი მოთხოვნილებაა. ისინი მზად არიან, ბედნიერების კარი გაუხსნან ჩაგრულთა სამყაროდან მათკენ მიმავალ სიწმინდესა და სისპეტაკეს მოწყურებულ ადამიანებს, მაგრამ ყველა მათგანი იმდენად უსუსური და უძლურია, რომ ვერც ერთი ვერ აღწევს მიზანს. პირიქით, რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ დრამატურგი ხაზგასმით აღნიშნავს „იმ ღატაკთა და მიუსაფართა“ აუცილებელ საჭიროებას ამ უნიათო მდიდრების ფეხზე დასაყენებლად. მდიდართა ეს ჯგუფი თავისი სრულყოფისათვის, თავისი პიროვნული ღირსებისა და ძალის შესამატებლად, ტოტალური ბედნიერების მოსაპოვებლად გაუწვდის ხელს ღარიბთა სამყაროდან ლტოლვილ ძლიერ პიროვნებებს.

უკანასკნელ პიესებში ანუი მდიდართა სამყაროს გარეგნულ სიმშვიდესა და მოხდენილობას ფარისევლობით შექმნილ საფარს ბოლომდე აცლის და დიდი ოსტატობით ამხელს მოჩვენებითი კმაყოფილი სახეების მიღმა მიმალულ სიბილწესა და გაუტანლობას. „იყო ერთი პატიმარი“ და „უბარგო მგზავრი“ კიდევ ერთხელ ააშკარავებს მდიდართა შთამომავლობის ჰეშმარიტ სახეს და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მაღალი ადამიანური პრინციპების თაყვანისცემა და „ჯუჯუიან ბედნიერებაზე“ დათანხმება შეუთავსებელი ცნებებია.

„შავი პიესები“ ღარიბ-ღატაკთა ცხოვრების მძიმე და არაადამიანურ პირობებს წინა პლანზე სწევს. ამ წრის ადამიანთა მისწრაფებები მთლიანად ასაკობრივი გამოცდილებითაა განპირობებული. მოხუცები (დედები, მამები), რომლებიც იმდენად ემსგავსებიან ერთმა-

ნეთს, რომ საკუთარი სახელებიც კი არა აქვთ, მზად არიან სიამოვნებით დასთანხმდნენ ყველას მიერ ბოძებულ მათხოვრულ ნარჩენებს. ისინი გარეგნულად ამპარტავანი და ღირსეული ადამიანის მახერებს ინარჩუნებენ, შინაგანად კი მზად არიან ყოველგვარი სისაძაგლე ჩაიდინონ გროშებისათვის.

ახალგაზრდები (ფრანცი, მარკი, ტერეზა) მტკივნეულად განიცდიან თავიანთი ოჯახების გარემოს, წვრილბურჟუაზიული მორალის მეშჩანურ ექსცესებს, გაბედულად ამბობენ უარს მშობელთა საქმის გაგრძელებაზე და ინტენსიურად მიისწრაფვიან სრულყოფილი ბედნიერების მოსაპოვებლად. დასაწყისში მათ ბედნიერი და უმწიკვლო ცხოვრების ნიმუშად „მდიდართა სამყარო“ მიაჩნიათ, მაგრამ მიახლოებისთანავე რწმუნდებიან, რომ შეუძლებელია მათი წრის ადამიანი გახდე და საკუთარი ღირსებებიც შეინარჩუნო. მათგან ყველაზე ძლიერი და პრინციპულები ზიზღით უარყოფენ იმ „ბინძურ ბედნიერებას“, რომელსაც მათ მდიდართა „გულჩვილი“ წარმომადგენლები სთავაზობენ და სიამაყით უბრუნდებიან ადრე უარყოფილ სამყაროს. ისინი ჯანყდებიან სოციალური უთანასწორობის წინააღმდეგ, მაგრამ ეს ჯანყი ვიწრო ეგოისტურ მიზნებს არ სცილდება და კლასობრივი ბრძოლის პრინციპებამდე ვერ მაღლდება. ეს მიკრომეამბოხენი ყოველთვის მარტო არიან და მათი ფილოსოფია წვრილბურჟუაზიულ შეზღუდულობას ვერ სცილდება. ამიტომ ეჩვენებათ მათ „შავი“ სამყარო სამარადისოდ უძლეველი, ამიტომ ვერ ხედავენ ბურჟუაზიული საზოგადოებიდან თავის დაღწევის ჭეშმარიტ გზას.

„რა იციან, რომ ეს გული მკვდარია...!
რომ სიცილი ბევრჯერ ცრემლზე მწარეა"!..
აკაკი წერეთელი

„ვარდისფერი პიესები"

(LES PIÈCES ROSES)

1942 წელი

„ვარდისფერი პიესების“ (Pièces Roses) კრებულში გამოქვეყნდა სამი პიესა: „ქურდების მეჯლისი“ (Le Bal des voleurs, 1932 წ.), „პაემანი სანლიში“ (Le Rendez-vous de Senlis, 1937 წ.) და „ლეოკადია“ (Léocadia, 1939 წ.).

იმდროინდელ ლიტერატურულ სამყაროში კრებულის სახელწოდებამ დიდი კამათი გამოიწვია, ისე როგორც ოციან წლებში მარსელ ემეს — „Les contes du chat perché“-ს გამოსვლისას მთელი საზოგადოება ორად გაიყო, ახლაც, ერთნი ამტკიცებდნენ, რომ ანუი კვლავ ერთგულია თავისი ძველი იდეებისა, მეორენი კი მისი შემოქმედების ძირეული შემობრუნების მტკიცებას ცდილობდნენ. როგორც ადრე ემეზე წერდნენ, რომ იგი გაექცა თავის ძველ შეხედულებებს, უარი თქვა თავისი შემოქმედების ძირითად პრინციპებზე, რომ მოკვდა „კეთილი მარსელ ემე“ და დაიბადა ახალი „ბოროტი ემე“, ახლაც კრიტიკოსთა ერთმა ნაწილმა „ვარდისფერ პიესებში“ სრულიად ახალი შეხედულებების მქონე დრამატურგი აღმოაჩინა. დაიწყო იმის მტკიცება, თითქოს, ანუი შეეგუა ცხოვრების უკუღმართობას, რომ მისთვის სამყარომ ვარდისფერი მიიღო, რომ ხელოვანი ვეღარ ხედავს თავის ირგვლივ არსებულ წინააღმდეგობებს, რომ მან ხელი აიღო სერიოზულ თეატრზე და ა. შ. ზოგმა ისიც კი სცადა, გამოეყო „ვარდისფერი“ და „შავი“ პერიოდები ანუის შემოქმედებაში და ამტკიცებდა, რომ არსებობს ორი ანუი, არა მხოლოდ ურთიერთგანსხვავებული, არამედ ერთმანეთის საწინააღმდეგო და ურთიერთგამომრიცხავი.

ანუის მკვლევართა ერთი ნაწილი „ვარდისფერ პიესებს“ კეთილად დაბოლოებულ პიესებად თვლის. რობერ დე ლუპეს აზრით, „ვარდისფერი“ პიესა ანუის თეატრში ან ხორცშესხმული ოცნებაა, ან ოცნების განხორციელების შემზადებაა, დაჭრილ გულზე მოცხებული მალამოა“ [1].

ფილიპ ჟოლივე თავის შრომაში — „ანუის თეატრი“ აღნიშნავს,

---

[1] R. de Luppé, Jean Anouilh, P., 1959, გვ. 44.

რომ „ვარდისფერი პიესა“ დიდ ადგილს უთმობს ფანტაზიას ყველა თავისი ფორმით და შესაძლებელს ხდის კვანძის ბედნიერი გახსნის წინასწარჩვრეტას“ [1].

როგორია სინამდვილეში „ვარდისფერი“ და „შავი“ ფერების ურთიერთდამოკიდებულება ანუის დრამატურგიაში? რა ფუნქცია აკისრია თითოეულ მათგანს — მსოფლმხედველობრივი თუ მეთოდური? რა საკითხებით იფარგლება ვარდისფერი პიესების კრებული? რა არის მისი ძირითადი ობიექტი და როგორია ამ ობიექტის ანუისებური ინტერპრეტაცია? — აი, საკითხების წრე, რომელთა ახსნაც საშუალებას მოგვცემს საკუთარი გზა გავიკვლიოთ „ვარდისფერსა“ და „შავის“ გამო ატეხილ დავაში, რომელიც საუკუნის მეოთხედია გრძელდება და რომელიც ჯერაც სადავოა.

* * *

ვიდრე „ვარდისფერი პიესების“ განხილვას დავიწყებდეთ, მოკლედ ჩამოვაყალიბოთ ანუის შეხედულებები თეატრის შესახებ. მისი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, „თეატრი გონების თამაშია. თამაშის გარეშე მხოლოდ სანახაობა და კომერციაა“ [2]. თეატრმა ადამიანის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლი უნდა ითამაშოს, ოღონდ ეს როლი ძირითადად მისი (მაყურებლის) მხიარული განწყობილების შექმნას უნდა ემსახურებოდეს (que le public s' amuse) [3]. ადამიანთა ცხოვრება სავსეა ათასგვარი უსიამოვნებით, ეკონომიური სიდუხჭირით, წინააღმდეგობებით, ამიტომ თეატრმა თავის პირველ ამოცანად უნდა დასახოს ცხოვრებისეულ უსიამოვნებათა გაფანტვა. დაე, ხანმოკლე, მაგრამ ცოტაოდენი შესვენება მაინც შეძლოს ადამიანმა ამ ბობოქარ ცხოვრებაში, ხელოვნებამ ადამიანის აბსურდული არსებობის სიმძიმე კი არ უნდა გაზარდოს, პირიქით, შეამციროს, შეამსუბუქოს, რაც შეიძლება ხანგრძლივი ღიმილი მოჰგვაროს ადამიანის დაქანცულ სახეს. ერთი შეხედვით, ხელოვნების ამგვარი დანიშნულება ბურჟუაზიული იდეოლოგების წისქვილზე ასხამს წყალს. მაგრამ როცა ანუის შემოქმედებაში ღრმად ჩავიხედავთ, აშკარა გახდება, რომ მისი შეხედულებები თეატრისა და ხე-

---

[1] Philippe Jolivet, Le Théâtre de J. Anouilh, P., 1963, გვ. 17.

[2] ანუის წერილები, რომლებიც თან ერთვის პოლ ვანდრომის წიგნს „Un auteur et ses personnages, P., 1965, გვ. 186.

[3] იქვე, გვ. 160.

ლოვნების დანიშნულების შესახებ სრულიადაც არ ნიშნავს ბურჟუაზიული საზოგადოების ნაკლოვანებათა წინაშე ქედის მოხრას ან ადამიანთა გაბრუების ცდას, თვალის ახვევას, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების შელამაზებას; პირიქით, ანუი ხედავს ცხოვრების სიმძიმეს, მასში არსებულ უთანასწორობასა და სისასტიკეს და ცდილობს, ისეთი ფორმა მოძებნოს, რომლითაც არც მაყურებელი მოტყუვდება და არც ადამიანის არსებობის აბსურდულობის გაძლიერების მტკიცებას მოემსახურება. ცხოვრებისეულის ასეთი წარმოსახვის ყველაზე უკეთეს საშუალებას, ანუის აზრით, კომედია იძლევა. ამიტომაა, რომ ასე აღტაცებულია იგი შექსპირისა (კომედიებით) და მოლიერის შემოქმედებით. ანუი გატაცებულია იმ პირობითობით, რომელიც ყველაზე კლასიკურ ფორმებში მოლიერმა დაამუშავა. „მე-17 საუკუნე, — წერს ანუი, — ღრმად ვაჟკაცური და ქრისტიანული, იმავე დროს შავბნელით მოცული საუკუნე გახლდათ. მას თავისი უფსკრულები ჰქონდა, მაგრამ ჩვენსავით თავაზიანად, ლამპით ხელში როდი დადიოდნენ ამ უფსკრულების მისათითებლად. იმ საუკუნის უფსკრულზე მოლიერი აგებდა ყველაზე უფრო პირობით შენობას, ჰარმონიულსა და შესაძლებლად ყალბს“ [1].

ანუის აზრით, ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, დამამშვიდებელი უნდა იყოს თავისი პოეტურობით, სწორედ ამიტომ, ყველა დიდი ნაწარმოები ანტიკურობიდან მოყოლებული შეიცავს რა დიდ ვნებათა ღელვას, იმავე დროს ადამიანის სულიერი სიმშვიდის წყაროა. „შექსპირის პიესებში გაცილებით მეტია მკვლელობა, ღალატიც ბევრია, მაგრამ შავბნელი საქმეები, დანის ჩაცემა, საწამლავით სავსე თასები შელამაზებულია უცნაური მუსიკით, რის წყალობითაც ტკივილთან ერთად რაღაც დამამშვიდებელსა და პოეტურსაც განვიცდით. ბერძნული ტრაგედია თავისი დათხრილი თვალებითა და გვამებით მაინც დამამშვიდებელია და, უთვალავ საშინელებათა მიუხედავად, თეატრიდან სულდამძიმებული მაინც არ გამოვდივართ. პირიქით, გვეამაყება, რომ ღმერთების პირისპირ ადამიანი მხოლოდ პატარა, უსუსური არსება როდია, იმავე დროს იგი ამაღლებული და დიდსულოვანია“ [2].

ანუის სჯერა, რომ ხელოვნება ადამიანზე რომ ბატონობდეს, ამისათვის სულაც არ არის სავალდებულო დრამატურგიის ისეთი ჟანრი, როგორიცაა ტრაგედია. კომედიის გზით არა თუ ნაკლებად, პირიქით,

---

[1] J. Anouilh, Présence de Molière, (Un recueil de textes critiques de J. Anouilh, par P. Vandrome, P., 1965), გვ. 141.

[2] იქვე.

იქნებ უკეთაცაა მოსახერხებელი ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების გამოვლენა, რადგან „გონიერი კომედიის ყალიბში მოლიერმა შექმნა ყველაზე უფრო შავი პიესები, როგორიც კი ახსოვს ყველა დროის ლიტერატურას“ [1]. აქ ანუი საფუძვლიანად იხილავს მოლიერის კომედიის ძირითად პერსონაჟებს: არგანს, არნოლფს, აგნესას, ტარტიუფს, ალსესტს, სელიმენას, დანდენს, ანჟელიკასა და სხვებს, რომელთაც ერთი საერთო თვისება აქვთ, ესაა — ეგოიზმი, ანუ ბერკეტი, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი გმირების მოქმედება. ანუი მოლიერს ადარებს იმ მკვლევარს, რომელმაც ადამიანი — ცხოველი მწერივით დააკრა ქინძისთავით და შემდეგ პინცეტით მეტად სათუთად ათამაშებს მის რეფლექსებს. ადამიანი ყოველთვის ერთ და იმავე რეფლექსს ამჟღავნებს და სწორედ ეს რეფლექსია მოლიერის გმირებს რომ აერთიანებს. ანუი დეტალურად განიხილავს თითოეული მათგანის სახეს და ასეთ კითხვებს სვამს: „ვინაა მოლიერთან კეთილი? რომელ მათგანს აქვს სხვისი სიყვარულის უნარი? ვინ ცხოვრობს სხვისი ბედნიერებისათვის? და თვითონვე უპასუხებს, რომ ამ კითხვებს პასუხს ვერ მოუძებნით, რომ ამ კითხვებზე მოლიერის გმირები ერთმანეთს უხერხულად შეჰყურებენ და სდუმან. მაგრამ მოლიერის სიდიადე ისაა, რომ იგი ადამიანთა ეგოიზმს, მათ შინაგან სიბნელეს „ლამპით კი არ ანათებს“. პირდაპირ, უხეშად კი არ მიუთითებს, არამედ უძებნის შესანიშნავ ფორმას. იმას, რასაც სხვები პუბლიცისტიკით აღწევენ, მოლიერი გულწრფელი სიცილით აღწევს. ის სიმახინჯე და სულმდაბლობა, რომელიც ეგოისტი ადამიანის სულიერ სამყაროს დაუფლებია, მოლიერთან გაკიცხვის საგანია, მაგრამ იმავე დროს გულწრფელი შებრალებისა და მეგობრული ხელის გაწვდის ღირსია. „მოლიერის წყალობით, მხოლოდ ჰეშმარიტად ფრანგული თეატრია ერთადერთი, სადაც არ გაისმის ღაღადისი. იქ მხოლოდ იცინიან. იცინიან ჩვენს დუხჭირ ყოფაზე და სისაძაგლეზე. იცინიან, როგორც ომში მყოფი ადამიანები მუხლამდე ტალახში რომ დგანან, კუჭი თბილი წვენით ამოუვსიათ, ხელში კი იარაღი აქვთ მომარჯვებული. სწორედ ეს მხიარულებაა ის დიდი ღაღადისი, რომელსაც ფრანგები სთავაზობენ კაცობრიობას“ [2].

ანუის არ მოსწონს იმ ფილოსოფოსების საქმიანობა, რომლებიც დროდადრო აღმოაჩენენ ხოლმე დიდი ხნით ადრე ცნობილ ჰეშმარიტებას ადამიანის არსებობის სავალალო მდგომარეობის შესახებ და

---

[1] J. Anouilh, Présence de Molière, გვ. 141.

[2] იქვე, გვ. 143.

ცდილობენ, ადამიანის აბსურდულობა ახალ-ახალი ფორმით, ახალ ყალიბში ჩამოსხმული შესთავაზონ საზოგადოებას. არავითარი აზრი არა აქვს ადამიანის უმწეო მდგომარეობის ახლებურ აღმოჩენებს, რადგან „ადამიანთა მდგომარეობა საბოლოოდ უფრო შემაძრწუნებელია, ვიდრე მათ მიერ (ამ ფილოსოფოსთა მიერ) ჩვენი არსებობის საშინელი აღწერა“ [1]. ყოველივე ამის გამო თეატრის უპირველესი ამოცანა ანუის აზრით, „დღესასწაულების შეთხზვაა“, ისეთი განწყობილების შექმნაა, როცა მაყურებელი იცინის სცენაზე შექმნილი პირობითი სიტუაციებით, იცინის გულიანად და სპექტაკლის ბოლოს ხვდება, რომ მის წინ შექმნილი, გამოგონილი ამბები ცხოვრებისეული კი არაა, ადამიანისათვის მხოლოდ სიამოვნების მინიჭების მიზნითაა მოგონილი.

„ვარდისფერი პიესები“, თითქმის ყველა, ამ პირობითობის პრინციპითაა დაწერილი, რაც ანუის აზრით, თვით ცხოვრებისაგანაა ნაკარნახევი.

ადამიანს ყველაზე მეტად კომედია ახალისებს იმიტომ, რომ ანუის აზრით, ცხოვრებაც თეატრს წააგავს, ცხოვრებაშიც სხვადასხვა როლის შემსრულებელი პიროვნებების ნება-სურვილის დაპირისპირება ქმნის ხან მეტისმეტად მძაფრ და ხანაც ძალზე სასაცილო სიტუაციებს. თამაში და პირობითი ურთიერთობანი ანუის აზრით, ძველთაძველი ამბავია და თეატრის შექმნამდე თვით ადამიანებმა ნამდვილ ცხოვრებაში გამოიყენეს, ამიტომ თეატრმაც თამაშსა და ნიღბებს უნდა მიმართოს. საინტერესოა ანუის წერილი „უცნობი ქალიშვილისადმი“, რომელშიც ხელოვნების მრავალ სხვა საკითხთან ერთად თამაშის წარმოშობის მითსაც მოაგონებს, „როცა პირველად ბახუსის ერთ-ერთ ზეიმზე თესპიდი გამოეყო ქოროს და მიბაძვისა და ძალდატანებული ღრიალის ნაცვლად ნამდვილი, ჰეშმარიტად ადამიანური ჟესტებითა და ადამიანური ხმით შეძლო გამოეხატა წუხილი და თანაგრძნობა გამოეწვია მაყურებელში, სწორედ მან გვიჩვენა პირველი „პრემიერა“. ქალაქის თავმა, მოხუცმა სოლონმა, სანახაობის დამთავრების შემდეგ ინება თესპიდის ნახვა და მას სასტიკად განურისხდა იმის გამო, რომ ასეთი მოხერხებული სიცრუისა და საფუძველს მოკლებული თანაგრძნობის გამოწვევის ხელოვნება შესაძლებელია მისგან მაგისტრატებს (იმდროინდელ პოლიტიკურ მოღვაწეებს) და ვაჭრებსაც შეეთვისებინათ... „საბრალო სოლონი, — დაასკვნის ანუი, — რა გულუბრყვილო იყო იგი. ნუთუ არ იცოდა, რომ დიდი ხნით ადრე კომედიის პირველი შემსრულებლები

---

[1] J. Anouilh, Présence de Molière, გვ. 143.

პოლიტიკური მოღვაწენი და საქმოსნები იყვნენ, რომ სწორედ მათგან ჰოდის ჰანგების სხვადასხვანაირი დამღერების ხელოვნება".[1]

მაშასადამე, გამოგონილი და არარეალური ურთიერთობანი ცხოვრებისეულია და ადვილად მისაწვდომი მაყურებლისათვის, მაგრამ მაყურებელიცაა და მაყურებელიც. თუ დრამატურგმა პიესის დაწერისას მხოლოდ აქტიორის შესაძლებლობები და მისწრაფებები გაითვალისწინა, მისი პიესა უთუოდ დამარცხდება, რადგან „პიესის წარმოდგენა შესაძლებელია მხოლოდ აქტიორთა თამაშის გზით და ერთ-ერთი აქტიორი ნებსით თუ უნებლიეთ მაყურებელია"[2]. მხოლოდ მაყურებლის მონაწილეობით, მასთან გარკვეული ურთიერთობის დამყარებით იქცევა პიესა სანახაობად, ხოლო დრამატურგის ნააზრევი რეალურ ღირებულებას იძენს.

ასეთია ჟოკლედ ანუის შეხედულებები თეატრის დანიშნულების შესახებ და აქედანვე მომდინარეობს ანუის გატაცება კომედიის ჟანრით.

„ვარდისფერი პიესები" ჟანრობრივად სწორედ კომედიების კრებულია. თუ როგორია თითოეული პიესის თემატიკა და არქიტექტონიკა ამას ცალკეული კომედიის ანალიზი გვიჩვენებს.

---

[1] J. Anouilh, Lettre à une jeune fille qui veut faire du théâtre, Elle. 21 janvier, 1955.

[2] იქვე.

„ქურდების მეჯლისი“

„ქურდების მეჯლისი“ 1932 წელს დაიწერა და მხოლოდ 6 წლის შემდეგ, 1938 წელს დაიდგა ჯერ პარიზის „ხელოვნების“ თეატრის სცენაზე, ხოლო მოგვიანებით — თეატრ „ატელიეში“, დადგმა ორივეჯერ ანდრე ბარსაკმა განახორციელა. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად და წლების განმავლობაში იგი არ ჩამოსულა სცენიდან. შემდეგ პიესა ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე, მათ შორის რუსულ ენაზედაც. უკანასკნელ წლებში „ქურდების მეჯლისი“ წარმატებით იდგმებოდა ქ. მოსკოვში, ერმოლოვას სახელობის თეატრის სცენაზე.

თვითონ ანუი დიდად იყო აღტაცებული იმ გულწრფელი სიამოვნებითა და მხიარულებით, რასაც „ქურდების მეჯლისი“ იწვევდა მაყურებლებში და ერთხელ კიდეც განაცხადა, რომ სიამაყით ევსება გული, როცა „ატელიეში“ „ქურდების მეჯლისის“ სალამოებზე გამუდმებით გაისმის გულიანი სიცილი და უფრო ხშირად მაყურებლების თავდავიწყებული ხარხარიც კი.

„ქურდების მეჯლისი“ ოთხსურათიანი კომედია-ბალეტია, რომლის მოქმედებასაც განუწყვეტლივ თან სდევს ამა თუ იმ სცენის შესაბამისი მუსიკალური და ქორეოგრაფიული გაფორმება. მთელი პიესის მანძილზე მუსიკა განწყობილების მეგზურის როლს ასრულებს. ანუის მთელი ორკესტრის ფუნქცია ახალგაზრდა ფლეიტისტს დააკისრა, რომელიც დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე სცენაზე და ხან მხიარული, ხანაც სევდიანი ჰანგებით მაყურებელს საშუალებას აძლევს წინაწარ განეწყოს ამა თუ იმ სცენის საყურებლად.

„ქურდების მეჯლისში“ გადამწყვეტი როლი პირობითობას ენიჭება. ეს პირობითობა უფრო შთამბეჭდავი და ძლიერი რომ გახდეს, მოქმედების გარემო და კოსტიუმები დრამატურგის მითითებით მე-19 საუკუნის ოთხმოციანი წლების სტილში უნდა დამუშავდეს. ერთ-ერთ პატარა საკურორტო ქალაქში თავი მოუყრიათ სხვადასხვა ჯურის ადამიანებს. ერთნი სამკურნალოდ ჩამოსულან, მეორენი გა-

სართობად, სხვები კი ლუკმაპურის საშოვნელად. ლუკმაპურს ქურდები ეძებენ. ესენია: მოხუცი პეტერბონო—ბანდის უფროსი, მომხიბლავი გარეგნობის ჰექტორი და მათი შეგირდი, ახლად წვერულვაშაშლილი გუსტავი.

დამსვენებელთა „მზრუნველობის საზოგადოებამ“ ქალაქის მთავარ მოედანზე დაფდაფების აკომპანიმენტით აუწყა ხალხს ქალაქში ქურდების გამოჩენა. „ხელის მოსათბობად“ ჩამოსული სამეული უფრო ხშირად ხელმოცარული რჩება, მაგრამ უამრავი ნიღაბი და სხვადასხვა სამოსში გამოწყობა მაინც ასრულებს დროებითი თავშესაფრის როლს. ნიღბების ცვლა და სხვადასხვა ადამიანად გარდასახვა ისე ხშირი და დამაჯერებელია, რომ ქურდები ბოლოს ერთმანეთს ვეღარ ცნობენ და ერთმანეთს პარავენ უკვე ერთხელ ნაქურდალ საგნებს. როცა ერთი და იგივე საგნები (ძველი სპილენძის ჯიბის საათი, გაცრეცილი საფულე ოციოდე სანტიმით) ხან ერთი ქურდის ხელთაა და ხან მეორესი, ისინი აღიარებენ, რომ თუ ასე გაგრძელდა, იძულებული იქნებიან დატოვონ ქალაქი. სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ლედი ურფი თავისი მომხიბლავი დისშვილებით. მათი ძვირფასი ყელსაბამები და ოქროს ბეჭდებით შემოსილი თითები ქურდების ყურადღებას იპყრობს. პეტერბონო სასწრაფოდ დასახავს ქალების გაქურდვის გეგმას და ბანდის წევრებს (გუსტავსა და ჰექტორს) კონკრეტულ დავალებას აძლევს. მაგრამ უეცრად ლედი ურფი პეტერბონოში თავის ძველ მეგობარს, ესპანელ დიდებულს ჰერცოგ დე მირაფლორს შეიცნობს. პეტერბონო პირველად უარყოფას ცდილობს, მაგრამ მალე დარწმუნდება, რომ ლედი ურფი ისე გულწრფელად ეხვევა, ისეთი სიამოვნებით იგონებს ოცდაათი წლის წინ ბიარიცში მასთან ერთად გატარებულ დროს, რომ იძულებულია მიიღოს მიპატიჟება და თავისი თანმხლები პირებით (ჰექტორი წარუდგინა, როგორც თავისი ვაჟიშვილი, „ესპანეთში ყველაზე მომხიბლავი ოფიცერი“, ხოლო გუსტავი ოჯახის ერთგულ მდივნად—დონ პეტრუსად) ლედი ურფის ვილაში გადასახლდეს. უკეთესს ვერაფერს ინატრებდნენ ქურდები; ახლა მათ შეუძლებლობა ექნებათ მთელი ოჯახის გაქურდვისა.

მაგრამ ხდება უცნაური რამ, რაც დრო გადის, პეტერბონო და ჰექტორი მით უფრო აგვიანებენ ურფის ოჯახის დაცარიელებას. ისე შეეგუნენ თბილ, „მეგობრულ ბუდეს“ და „გემრიელ ლუკმას“, რომ სრულიად დაივიწყდათ თავიანთი სპეციალობაც და ქალაქში ჩამოსვლის მიზეზიც. მხოლოდ გუსტავი არ კარგავს წონასწორობას და ხშირად აგონებს მათ აქ მოსვლის მიზეზს. დაბოლოს, პრინციპულადაც მოითხოვს, ბოლო მოეღოს თვალთმაქცობას. პეტერბონო

მუხლმოდრეკილი ეუდრება გუსტავს: „გავქურდავთ, აბა რას ვიზამთ, მაგრამ ცოტაც მოიცადე, ორიოდე კვირა კიდევ. ისე კარგად მოვეწყვეთ, და ისე იშვიათია ჩვენთვის კარგად ყოფნა, რომ...“[1] და ბებერი ქურდი, ცხოვრების ვითომდა ნაძირალა, ისეთ ღირსეულ პარტნიორობას უწევს ლედი ურფს, რომ იქმნება შესანიშნავი სამი წყვილი, განსხვავებული ასაკითა და სხვადასხვა ხასიათით, აქედან პირველი ორი (ლედი ურფი-პეტერბონო და ევა-ჰექტორი) ყალბ და ურთიერთგამომძალავ ურთიერთობას ამყარებს, მესამე წყვილი კი (ჯულიეტა-გუსტავი) გულწრფელი და უანგაროა.

პიესის დასაწყისში, მართალია, მაყურებელი მოხიბლულია პეტერბონოსა და ჰექტორის მოჩვენებითი ჯენტლმენობის ფარით, მათი დამაჯერებელი თამაშით, მაგრამ ქურდებისადმი პატივისცემით არ იმსჭვალება იმიტომ, რომ ლედი ურფი თავისი მიამიტობითა და გულუბრყვილობით, მიმნდობი ხასიათით იპყრობს მაყურებელს და დროდადრო, როცა პეტერბონო ან ჰექტორი, თავის პარტნიორის მხრებზე მოხვევის, თუ ხელზე ამბორის დროს ყელსაბამის გასახსნელს ეძებს, ან „სატრფოს“ თითზე წამოცმულ ძვირფას ბეჭედს თავისი ჯიბისაკენ მიაცურებს, მაყურებელი ლედი ურფისა და მისი ოჯახისადმი თანაგრძნობით იმსჭვალება. მაგრამ მშკიდობიანი პერიოდი მთავრდება და როცა გუსტავი რწმუნდება, რომ მას ჯულიეტა ჩამდვილი სიყვარულით უყვარს, გადაწყვეტს ბოლო მოუღოს ამ მაცდურ თამაშს და შეასრულოს ის, რისთვისაც ჩამოვიდა უცხო ქალაქში. ღამით, როცა მთელი ოჯახი, მასპინძლებიცა და სტუმრებიც, ქალაქში გამართულ ქურდების მეჯლისზე მონაწილეობის მისაღებად გაემგზავრებიან, გუსტავს სურს გაძარცვოს სახლი და იქაურობას გაეცალოს. მიუხედავად თავისი არასასიამოვნო „ხელობისა“, გუსტავი შინაგანად პატიოსანი ადამიანია და ყალბ პედნიერებას ჰეშმარიტ უბედურებას არჩევს. „არ შემიძლია მისი მოტყუება. კომედიის გათამაშებას მირჩევნია ახლავე წავიდე და აღარასოდეს ვნახო იგი“, — ამბობს გუსტავი და თუმცა იგი ჯერ მხოლოდ შეგირდია, მაინც დამოუკიდებლად იწყებს სახლის გაქურდვას. ჯულიეტა, რომელიც გუსტავის მსგავსად კომედიაში მონაწილეობის გაგრძელებაზე უარს ამბობს, ოჯახის წევრებს ჩამორჩება და გუსტავთან ერთად გარბის.

ირკვევა, რომ ლედი ურფს მეჯლისის განცხადება კარგად ვერ წაუკითხავს, ქურდების მეჯლისის ნაცვლად ქალაქში თურმე ყვავილების მეჯლისი იმართებოდა (Bal des fleurs), ამიტომ ქურდბაცაცე-

---

[1] J. Anouilh, Le Bal des voleurs, P., 1958, გვ. 180.

ბის კოსტიუმებში გამოწყობილი ლედი ურფი თავისი ამალით მეჯლისის გარეთ დარჩა, რის გამოც იძულებული გახდნენ შინ ნაადრევად დაბრუნებულიყვნენ. როცა მამა-შვილი დუპონ-დუფორები ლედი ურფს თვალს აუხელენ და გაძარცულ კედლებს უჩვენებენ, ურფი ოდნავადაც არ შეშფოთებულა, როგორც ჩანს იგი მხოლოდ იმითაა შეწუხებული, რომ კომედია დამთავრდა. ოჯახის მეგობარი ლორდ ედგარი ძველისძველ ქაღალდებში პოულობს ბატონ მირალფლორის სიკვდილის მაუწყებელ განცხადებას და აღტაცებულია იმით, რომ საშუალება ექნება ძვირფას ლედის მათ ოჯახში შემოპრილი ქურდების ნამდვილი სახე აჩვენოს. მოხუცი ქალი ყველას განსაცვიფრებლად აცხადებს, რომ მისთვის აქ ახალი არაფერია: „ჰერცოგმა ჩემს ხელებში დალია სული. მაშასადამე, შესანიშნავად ვიცოდი, ვისთანაც გვქონდა საქმე. ოღონდ ისე მოწყენილი ვიყავი, ჩემო ძვირფასო ედგარ!“[1] ლედი ურფი ძალზე ბუნებრივად იბრუნებს უკან ძვირფას ყელსაბამს, რომელიც პეტერბონომ ააცალა და აქამდე არ იმჩნევდა. პეტერბონო გახარებულია, რომ ოქროს ბეჭედი მაინც შერჩა. ფიქრობს, რომ მისი აცლა მოხუც ქალს ვერ შეუმჩნევია, ლედი ურფი კი ლორდ ედგარს გადაულაპარაკებს: „საბრალო მოხუცი! ბეჭედი დავუტოვე, ბოლოს და ბოლოს მთელი ორი კვირაა ჩემი მიზეზით აქ არიან. ამდენ დროს ტყუილად ხომ ვერ დავაკარგვინებთ. ამ ხნის განმავლობაში მათი ხელობა მეტ საფასურს არც იმსახურებს“.[2]

ახლა კი ყველაფერს აეხადა ფარდა, ლედი ურფის გულმოწყალება, ვითომდა ძველი მეგობრის ოჯახისადმი უანგარო დამოკიდებულება შეგნებული თამაში ყოფილა. როცა საბრალო პეტერბონო მუხლმოდრეკილი ელაქუცებოდა ურფის ბეჭდიან ხელს და მხოლოდ ბეჭედზე ფიქრობდა, ლედი ურფი თურმე უფრო რთულ როლს თამაშობდა. იგი სიცრუეს სიცრუეზე აწებებდა და ყალბ, სასიამოვნო გარემოს იქმნიდა მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი უაზრო ცხოვრების დარჩენილ მონაკვეთში კიდევ ერთხელ, სულ ცოტა ხნით მაინც გაეფანტა მოწყენილობა, რომელიც მის კლასს, მის წრეს, მაღალ საზოგადოებას მომაკვდინებელი მარყუჟის მსგავსად უჭერდა. სწორედ ახლა, მხოლოდ პიესის დასასრულს, ხდება შესაძლებელი, სრულყოფილად ავწონ-დავწონოთ ლორდ ედგართან ადრე ნათქვამი მისი სიტყვები: „მინდა ჩემი უკანასკნელი წლები კარგად გამოვიყენო და ცოტაოდენი მაინც ვიცინო. სამოცი

---

[1] J. Anouilh, Le Bal des voleurs, გვ. 230.

[2] იქვე, გვ. 148.

წლის განმავლობაში სულ იმას ეფიქრობდი, რომ ცხოვრებისათვის სერიოზული თვალით მეცქირა. ძალზე დიდი დროა. ახლა რაიმე დიდი სისულელის ჩადენის წყურვილი მკლავს".[1]

ამ „დიდი სისულელის" მსხვერპლნი აღმოჩნდნენ საბრალო ქურდები, რომლებსაც თურმე განზრახ ასულელებდნენ, შეგნებულად ათამაშებდნენ. აქ ფარდა ეხდება დრამატურგის მიერ სრულიად ახლად მოძებნილ მხატვრულ ხერხს. ის რეალური სახეები, რეალური პერსონაჟები, რომელთა საქციელიც დიდხანს ართობდა მაყურებელს, ერთი ადამიანის — ლედი ურფის ხელთ ყოფილა თავმოყრილი. თუ არ ჩავთვლით პირველ სცენებს, პიესის დანარჩენ მონაკვეთში მთავარ მოქმედ პირებს რეალური არსებობა თითქმის აღარ გააჩნიათ. როგორც კვანძის გახსნიდან ჩანს, მათ მოძრაობას, ყოველგვარ მოქმედებას ლედი ურფი განაგებს. ისინი მხოლოდ უხილავი ძალის ნება-სურვილის ბრმა შემსრულებლები არიან. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ლედი ურფი მოგვაგონებს თოჯინების თეატრის წამყვან მსახიობს, რომელსაც ხელთუპყრია რამდენიმე თოჯინას (მოქმედი პირის) მამოძრავებელი ძაფები და ისე ამოქმედებს მათ, როგორც თვითონ მოსწონს.

ჩვეულებრივად თოჯინების თეატრში პატარა, გულუბრყვილო მაყურებელი თავისი ხედვის არეში მხოლოდ თოჯინების მოძრაობას აღიქვამს და იცინის აღტაცებული. უფრო შეგნებული, საქმის მცოდნე (მოზრდილი) მაყურებელი კი თოჯინების თამაშით, მართალია, ერთგვარ სიამოვნებას (შესაძლებელია დიდი სიამოვნებაც) განიცდის, მაგრამ ამ განცდას მისთვის რეალურის, ჭეშმარიტის ღირებულება არა აქვს. მოზრდილმა მაყურებელმა იცის, რომ ის, რაც სცენაზე ხდება, წარმოსახვითია, მექანიკურია, ვიღაცის მიერაა წარმართული. ამიტომ იგი დაზღვეულია უშუალო, დამაჯერებელი განცდისაგან, თუმცა სანახაობა მოსწონს. ხშირად ასეთი მაყურებელი პატარების გულუბრყვილო სიცილსაც უერთდება (შესაძლებელია გულწრფელად), მაგრამ არც ერთი წუთით არ ავიწყდება, რომ საქმე აქვს თოჯინების და არა ნამდვილი ადამიანების თამაშთან, რომ სცენაზე მომხდარი ყველა ამბავი მოკლებულია რეალურობას. ანალოგიური განწყობილება იქმნება „ქურდების მეჯლისში". ლედი ურფის საიდუმლოების გამჟღავნების, ანუ კვანძის გახსნის შემდეგ მაყურებელი ერთი ხელის მოსმით რწმუნდება, რომ ყველაფერი რაც მის წინ გათამაშდა, მხოლოდ დრამატურგის ფანტაზიაა და რეალური არსებობის პრეტენზია არა აქვს.

---

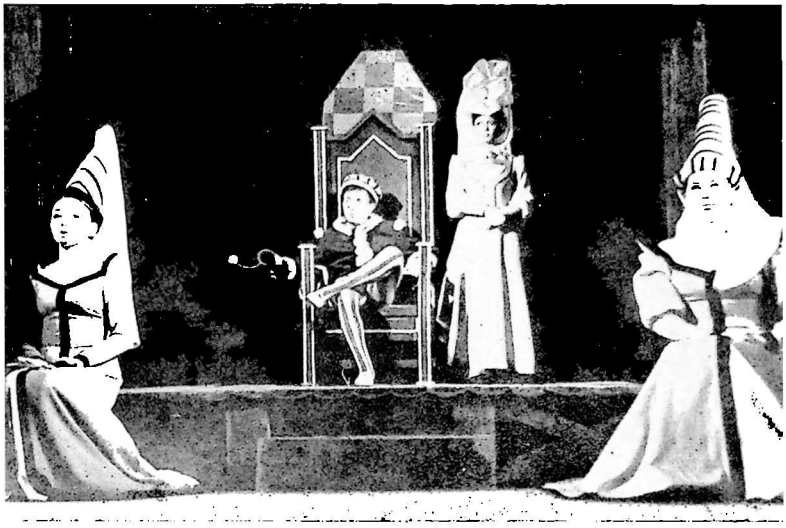
1 J. Anouilh, Le Bal des voleurs, P., 1958, გვ. 148.

კომედიის შექმნის ასეთი ხერხი პირველად „ქურდების მეჯლისში" ჩაისახა, შემდეგ მისი ხვედრითი წონა დრამატურგის დახელოვნებასთან ერთად თანდათან იზრდება და პოლოს (პიესებში „დასჯილი სიყვარული", „საბრალო ბიტოსი" და სხვ.) გაბატონებულ ხერხად იქცევა. განვითარების გარკვეულ საფეხურზე წერის ამგვარი მანერა ისეთ ეტაპსაც აღწევს, როცა მარიონეტთა მამოძრავებელი ძალა უჩინარ ადგილს ტოვებს, ავანსცენაზე გადმოინაცვლებს და მაყურებელი ორმაგი თამაშის, ორმაგი სცენის, ორმაგი თეატრის— პირობითად პირობითის, ანუ ორმაგად პირობითი მოვლენების მოწმე ხდება.

ამჯერად კი სცენაზე მარიონეტებად ქცეულ პერსონაჟებს მხოლოდ ლედი ურფი განაგებდა ისე ფარულად, რომ მთელი პიესის მანძილზე მაყურებელს ხიბლავდა თავისი გულწრფელობით. მხოლოდ უკანასკნელ რეპლიკებში რწმუნდება მაყურებელი ნანახის პირობითობაში, მის არარეალურობაში.

სწორედ კვანძის ასეთი გახსნაა ერთადერთი გასაღები, რომლის საშუალებითაც აშკარა ხდება, რომ ანუი არც „ვარდისფერში" ღალატობს თავის მსოფლაღქმას. მართალია, პიესის განმავლობაში ვარდისფრად, მსუბუქად იყო წარმოდგენილი ცხოვრებისეული წინააღმდეგობები. მართალია, ფინალურ სცენებში ავტორმა მოახერხა ორი სხვადასხვა წრის ადამიანების, დეგრადირებული ახალგაზრდის — ქურდბაცაცისა და მაღალი საზოგადოების ქალიშვილის შეუღლება, მაგრამ იქვე ხაზგასმით მიუთითებს, რომ წინააღმდეგობათა ასეთი დაძლევა მხოლოდ სცენაზე, მხოლოდ ფანტაზიაშია შესაძლებელი და არა რეალურად. როცა ლორდ ედგარი ძალზე არადამაჯერებლად ცდილობს, გუსტავი თავის დაკარგულ შვილად გამოაცხადოს, ამას ისე სჩადის, რომ არავის. არც სცენაზე და არც დარბაზში არ სჯერა მისი ჰტკიცების სიმართლე. ლედი ურფი ირონიულად ჩაიცინებს: „ედგარ, არა ხართ მართალი! თქვენ არასოდეს არ გყოლიათ ვაჟიშვილი". თვითონ გუსტავიც, ვისთვისაც მდიდარი, კეთილშობილი მამის პოვნა დიდად სასიამოვნო უნდა ყოფილიყო, უარყოფს ლორდ ედგარის ვერსიას: „არა, — ამბობს იგი, — არ შემიძლია დაგეთანხმოთ, რასაც თქვენ სჩადიხართ ძალიან თავაზიანია, მაგრამ მე ვერ დაგეთანხმებით, არ შემიძლია. მე თქვენი მსგავსი არა ვარ" (Je ne suis pas un type dans votre genre) [1]. მაშასადამე, ის კეთილი დაბოლოება, ორი ურთიერთდაპირისპირებული საზოგა-

[1] J. Anoilh, Le Bal des voleurs, გვ. 240.



დოსტოევსკის წარმომადგენელთა ვითომცდა შერიგება, მათ შორის ხიდის გადების შესაძლებლობა მოცემულია როგორც ფიქცია, როგორც ფანტაზიის ნაყოფი, როგორც გასართობი, ღიმილის მომგვრელი და არა რეალურად შესაძლებელი. სწორედ ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ანუ „ვარდისფერ“ პიესებში კვლავ ერთგული რჩება იმ პრინციპებისა, რომელიც „შავ“ პიესებში წამოაყენა.

ავიღოთ თუნდაც მთავარი პერსონაჟების, ჩვენთვის უკვე ცნობილი ანუისებური კლასიფიკაცია. ისე როგორც „შავ პიესებში“, აქაც მოქმედი პირების მორალური თვისებები და ცხოვრების პრინციპები ასაკობრივი გამოცდილებითაა განპირობებული. მოხუცი ქურდი, ანუ ბანდის უფროსი, პეტერბონო „შავი პიესების“ უფროსი თაობის წარმომადგენლებს მოგვაგონებს. ისიც სიტყვიერად საქმიანი და პატიოსანი კაცია, საათობით შეუძლია იკითხოს მორალი ქურდების კანონების შესრულების აუცილებლობაზე, სინამდვილეში კი ცხოვრების შეგუების ყველა გზას სიამოვნებით თანხვდება და თავს ბედნიერების მწვერვალზე გრძნობს, როცა ორი კვირის განმავლობაში ლედი ურფის ოჯახში პარაზიტული ცხორების საშუალება ეძლევა. იგი ერთნაირი გულგრილობით ხვდება ჯერ მოხუცი ლედის ამბორსა და ქათინაურებს, სოლო შემდეგ ნიღბის ახდასა და დამცირებას, მისთვის სულ ერთია, რას იტყვიან მასზე. მთავარია, იყოს მაძღარი და ჰქონდეს ღამის გასათევი.

ჰექტორი საშუალო თაობას წარმოადგენს. იგი ფიზიკურად ძლიერი და მოხდენილი პიროვნებაა. ქალთა საკითხში მას „პროფესორს“ ეძახიან. მას აღარ სწამს წმინდა სიყვარულის ზღაპრები, მაგრამ პეტერბონოსავით ჯერ ვერ შეგუებია შეურაცხყოფის ატანას. იგი სიყალბისა და გაიძვერობის ყველა ხერხს მოიშველიებდა, ამისი საშუალება რომ ჰქონოდა. ჯერჯერობით კი მხოლოდ ქურდობა და გამოძალვის მიზნით ქალების ალერსი ფარგლავს მისი მოქმედების არეს. რაკი ქურდობა არც ისე სახარბიელო სპეციალობაა, იგი ყველა ხერხს ხმარობს, რათა გაახანგრძლივოს ურფის ოჯახში თავისი დონჟუანობა.

ქურდებში ყველაზე უმცროსი გუსტავია, იგი ღატაკი ქალის შვილია, მამის ვინაობა მისთვის უცნობია. გუსტავი გაჭირვებამ აიძულა, „ხელობის“ შესასწავლად პეტერბონოსათვის მიემართა. ახლა იგი ქურდობას სწავლობს და ამ ხელობას მთელი სერიოზულობითა და პატიოსნებით ეუფლება. მას ცხოვრების სხვა საშუალება არ გააჩნია და ამიტომ ქურდობს, მისი პრინციპია, იქურდოს პირდაპირ და არა

თვალთმაქცურად ისე, როგორც ამას პეტერპოთი და გუსტავი ჩადიან.

ასეთივე ურთიერთგანსხვავებული ხასიათებისა და პრინციპების მატარებელია მქონებელთა შთამომავლობის სამი წარმომადგენელი: ლედი ურფი და მისი დისშვილები — ევა და ჯულიეტა.

მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელი ლედი ურფი ხანში შესული ქალია, რომელმაც ყველაფერი ნახა და განიცადა. მაგრამ, მან ვერ შეძლო ჰყოლოდა ქმარი, შვილები და დამტკბარიყო ოჯახური ბედნიერებით. ამის მოთხოვნილება მას არასოდეს ჰქონია, რადგან ასეთი სურვილი უცხოა მაღალი საზოგადოების წევრისათვის. სამაგიეროდ, მას ჰქონდა ყველაფერი, რისი სურვილიც კი გააჩნდა მისი წრის ქალებს; ეს იყო ფული, საყვარლები, გართობა. მაგრამ ბოლოს იგი გრძნობს, რომ ყველაფერ ამას სახელად ფუჭსავატობა ჰქვია და მთელი ცხოვრება წუთიერ სიამოვნებათა მკრთალ მოგონებად იქცა. ახალგაზრდობას თან გაჰყვა სიამოვნებაც და თავის მოტყუებაც. ერთდროს უმშვენიერესი ლედის ცხოვრება დაფლეთილ, ყველასათვის უვარგის „ძველისძველ ხალიჩას“ დაემსგავსა და იგი ყველამ ჰიივიწყა.

ლედი ურფის უფროსი დისშვილი — ევა თავისი წრის საშუალო თაობის წარმომადგენელია. მას კარგა ხანია გულწრფელობა ბავშვობისათვის გაუტანებია და დროჟამს გადასულ ადამიანთა მოწყენილობა საკმაოდ ძლიერ შეჰპარვია მის ხასიათს. მაგრამ ეს მოწყენილობა ჯერ ვერ გაბატონებულა მის ცხოვრებაში, რადგან ახალგაზრდული იერი და ჯანმრთელი სხეული საშუალებას აძლევს წუთიერი სიამოვნებით გაიხანგრძლივოს ხელსშემოლეული ხალისიანი ცხოვრება. ევამ უკვე დაკარგა სპეტაკი სიყვარულის განცდის უნარი და მხოლოდ შურით შესცქერის თავის უმცროს დას, რომელიც ჯერ კიდევ „სულელია“ და სწამს სიყვარულის არსებობა.

პიესაში წარმოდგენილ ქალთა შორის ერთადერთი პოზიტიური გმირი ისევ ახალგაზრდებში პოვა დრამატურგმა. გუსტავის გამოჩენამდე ევას უმცროსი და ჯულიეტაც მოსაწყენი ცხოვრების გალამაზებისათვის ჩამოსულა პატარა საკუროორტო ქალაქში. მაგრამ იგი თავისი ოჯახის ღვიძლ შვილად ჯერ არ ქცეულა, ლედი ურფისა და ევას მსგავსად არ დაუკარგავს სიცოცხლისა და სიყვარულის უნარი; სწორედ ახალგაზრდობა და სპეტაკი სიყვარულის უნარი განასხვავებს მას მისი წრის ქალებისაგან და ეს აძლევს საშუალებას საბოლოოდ მოძებნოს თავის დახსნის გზა.

ჯულიეტას ხასიათი „ველურის“ მთავარი მოქმედი პირის ტერე-

ზას ერთგვარი ჩანასახია.[1] მასში ჯანყისა და არსებული მდგომარეობისადმი შეუგუებლობის პოტენცია იგრძნობა. მაგრამ ერთი პიესის ფარგლებში ეს პერსონაჟი ვერ ახერხებს სათანადო განვითარებას, რაც განპირობებული უნდა იყოს პიესის ფერით. როგორც წესი, „ვარდისფერ პიესებში“ მოქმედება მაღალ საზოგადოებაში — მქონებელთა საზოგადოებაში მიმდინარეობს; ანუი კარგად ხედავს, რომ მათი წრის წარმომადგენლები მოკლებული არიან არმქონებელთა გამბედაობას, თავგანწირვას, საერთოდ, ბრძოლის უნარს. ასეა ჯულიეტაც, იგი გრძნობს, რომ საზოგადოება, რომელსაც მისი ოჯახი ეკუთვნის არაა სრულყოფილი, რომ ამ გარემოში შეუძლებელია ადამიანური ბედნიერების მიღწევა, მაგრამ მისთვის გაურკვეველია რა მიზეზებითაა გამოწვეული ეს არასრულყოფილება. მისი წრის წევრები მოწყენილობის მსხვერპლნი არიან, მათ არა აქვთ სამოქმედო ასპარეზი, არ გააჩნიათ ცხოვრების მიზანი, ისინი იაფფასიანი ფარისის შეთხზვით ცდილობენ თავის გატანას, მაგრამ არც ერთ მათგანს გაბედული ნაბიჯის გადადგმა არ შეუძლია, არც ერთ მათგანს არ შესწევს უნარი, თავი დაიხსნას იმ ჯადოსნური წრიდან, რომელსაც უშინაარსობა არტყია გარს. მხოლოდ ჯულიეტა ახერხებს ამ ჯადოსნური წრის გარღვევას; გუსტავის სიყვარული მას საშუალებას აძლევს, დროებით მიატოვოს თავისი ოჯახი და ქურდის ბედი გაიზიაროს. მაგრამ ოჯახიდან გაქცევა და უკან დაბრუნება, ხოლო შემდეგ ლორდ ედგარის გამოგონილი ამბავი ისე სწრაფად ენაცვლება ერთიმეორეს, რომ ჯულიეტას მხატვრული საზე ვერც კი ასწრებს სრულყოფილ ჩამოყალიბებას. ამიტომ ვამბობთ, რომ ჯულიეტა მეამბოხის ჩანასახია და თავის სრულყოფილ განვითარებას მხოლოდ „შავი პიესის“ გარემოში შეძლებს.

---

[1] ანუის პიესა „La Sauvage“ დაიწერა „ქურდების მეკლისის“ დაწერიდან ორი წლის შემდეგ, 1934 წელს.

„ლეოკადია“ [1]

„ლეოკადიას“ მოქმედებაც მაღალ საზოგადოებაში იწყება. აქ მდიდართა უსაქმურობა და მისგან გამოწვეული მოწყენილობა „ქურდების მეჯლისის“ საზღვრებს სცილდება და აბსოლუტურად გაბატონებულ მდგომარეობას აღწევს. პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირი, ახალგაზრდა პრინცი ალბერ ტრუბეცკოი, მელანქოლიითაა დაავადებული და ცხოვრებას მისთვის ყოველგვარი აზრი დაუკარგავს. მთელი სიცოცხლის მანძილზე მხოლოდ სამ დღეს ყოფილა ბედნიერი, მხოლოდ სამი დღის განმავლობაში უარსებია. ეს სამი დღეც დაკავშირებულია ერთდროს სახელგანთქმული მომღერალი ქალის ლეოკადია გარდის სახელთან. და, აი, უკანასკნელი ორი წელია, პრინცი ამ სამი დღის მოგონებებით ცხოვრობს, აწმყო მთლიანად წარსულის ლანდებით შეცვალა და ცოცხალი ადამიანებისაგან განდგომილი, საკუთარი ფანტაზიით შექმნილ სამფლობელოში ჩაიკეტა. მის გარშემო ყველაფერი ფიქტიურია და მხოლოდ ლეოკადია გარდის მოსაგონებლად არსებობს. ტაქსი, რომლითაც მას მხოლოდ ერთხელ უსარგებლია, რომლითაც სახელგანთქმული მომღერალი ძალიან ღარიბი სოფლის სასტუმროში მიუყვანიათ, ახლა კურდღლების სანაშენოდ ქცეულა; იქვე ახლოს, ნაყინის ჯიხურში, მოხუცი გამყიდველი უსაქმობით ამთქნარებს, მას უკვე ორი წელია ნაყინი არ დაუმზადებია, მაგრამ მაინც უხდიან საფასურს მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ჯიხური მოგონებების გახანგრძლივებას უწყობს ხელს. როცა დღე მიიწურება და ღამის სიბნელე ჩამოწვება, პარკის განაპირას მდგარ დუქანში სინათლე ინთება და მაგიდასთან მარტო მჯდომი პრინცის მოგონებებისათვის სიცოცხლის მისანიჭებლად ბოშები სევდიან სიმღერებს მღერიან და ცეკვავენ. დიანას ქანდაკებაც კი ახლად შეძენილ პარკში ხელუხლებლად გადმოიტანეს იმი-

---

[1] Léocadia დაიწერა 1939 წელს და 1940 წლის ნოემბერში დადგა პიერ ფრენეს Théâtre da la Michodière-ში.

ტომ, რომ ამ ქანდაკებაზე მომღერალი ქალი ერთ დროს იდაყვით დაყრდნობილა. ერთი შეხედვით, თითქოს ყველაფერი ლეოკადია გარდისადმი ერთგულების ნაყოფია, დიდი სიყვარულის ძალით გადმოსახლდა ახალ ადგილზე, მაგრამ მასთან დაკავშირებულმა ყველა საგანმა იმდენად დაკარგა თავისი ბუნებრიობა, რომ ყველაფერი მკვდარ, ნაძალადევ გროვად იქცა, რომელთა შორისაც უაზროდ დაეხეტება პრინცი ალბერი.

პრინცის დეიდა, ჰერცოგის მეუღლე დანდინე დანდენი ლედი ურფის მსგავსად მოწყენილობის წინააღმდეგ ამხედრებას ცდილობს და საშუალებას ეძებს ალბერის გამოსაჯანსაღებლად. ისე როგორც „ქურდების მეჯლისში“. აქაც მჭონებელთა მოდუნებულ მაჯისცემას უპოვარია წარმომადგენელი, ღატაკი ამანდა მატებს რითმს. მოხუცმა ჰერცოგონიამ კარგად იცის, რომ მელანქოლიით შეპყრობილ პრინცს მკურნალი თავის წრეში არ გამოუჩნდება. ასეთი მკურნალი მხოლოდ „ეშმარიტად ფრანგულ სულში“, ე. ი. ხალხში უნდა მოიძებნოს. ჰერცოგის მეუღლის არჩევანი მოდების სახლის პატარა მსახურ ამანდაზე ჩერდება, რომელიც გარეგნულად ლეოკადია გარდის ჩამოჰგავს და რომელმაც თავისი ახალგაზრდული გაბედულობით სასწაული უნდა მოახდინოს.

დანდინე დანდენის ექსტრავაგანტური ხასიათი ბევრად აჭარბებს ლედი ურფისას. იგი უფრო გაბედული და მეტი ფანტაზიის მქონეა, რაც იმითაა განპირობებული, რომ ამჯერად ბრძოლა საკუთარი მოწყენილობის ნაცვლად სხვისი მელანქოლიის წინააღმდეგაა მიმართული. პიესის დასაწყისში ჰერცოგინია საიდუმლოების გასაღების მიგნებაზე ოცნებობს (Il me faut la clef du mystère) და პირველად მხოლოდ ინტუიციით, მხოლოდ გარეგნული მსგავსების გამო მიმართავს ამანდას, თუმცა მალე რწმუნდება, რომ მისი არჩევანი სწორია: „ო, ჰექტორ, ჰექტორ! მომხიბლავი, პატარა, ფრანგული ხალხური სული... სწორედ ის რაც ჩვენ დიდი ხანია გვჭირდებოდა!“.[1]

ამანდას წინაშე კონკრეტული ამოცანაა—იხსნას მელანქოლიით შეპყრობილი ალბერი, დაუბრუნოს იგი ჩვეულებრივ ცხოვრებას. გზა ამ მიზნის მისაღწევად ორგვარია: პირველი, რომელსაც ჰერცოგის მეუღლე სთავაზობს და მეორე, რომელიც ბრძოლის დროს ინსტინქტურად წარმოიშობა. ჰერცოგინიას აზრით, მთავარია ლეოკადია გარდის განმეორება. მოგონებებში ჩაძირული ალბერის წარმოსახვაში შეუმჩნეველად შეღწევა, შეპარვა და ასევე გარდაცვლილი საყ-

[1] ციტირებას ვაწარმოებთ შემდეგი გამოცემის მიხედვით: J. Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, suivi de Léocadia, P., 1958, გვ. 129.

ვარელი ქალის ადგილის შეუმჩნევლად დაკავება. პიესის დასაწყისში ამანდაც ამ გზას მიჰყვება იმიტომ, რომ ჰერცოგის მეუღლე ამანდას მარიონეტივით განაგებს. მაგრამ როგორც „ქურდების მეჯლისში“, აქაც წარმოსახვითის ბატონობა მხოლოდ გარკვეულ საზღვრამდეა დაშვებული და ბოლოს რეალური სძლევს. ნამდვილი ცხოვრება იმარჯვებს. ახლად დაკისრებული როლის გატაცებით შესრულება ამანდას ჰეშმარიტ სიყვარულთან მიიყვანს და უბრალო ადამიანური სიყვარულის დაბადება, თავის მხრივ, ძირფესვიანად ცვლის როგორც ამანდას შინაგან ვანწყობილებას, ისე მისი მოქმედების საშუალებებსაც.

ალბერისადმი ჩასახული სიყვარული ამანდას წინააღმდეგობის უნარს გასაოცრად ზრდის. მკაცრ ბრძოლას გაუმართავს ლეოკადია გარდის აჩრდილს და სულ მალე ფარდას ხდის სინამდვილეს. ირკვევა, რომ პრინცის სიყვარული წარმოსახვითია. მას თავისი გატაცებისა და თავდავიწყების დასამტკიცებლად მოწმეების დასახელება სჭირდება, მისი სიყვარულის მომსწრენი კი სხვადასხვანაირად ყვებიან ჯადოსნური სამდღიანი თავდავიწყების სცენებს. „როცა მეკითხებიან, ვყვები...—ამბობს დუქნის პატრონი,—ვყვები, როგორ მოპრძანდნენ ტაქსით ბატონი და ქალბატონი, როგორ დამიკვეთეს ლიმონათი... ყველა წვრილმანი? რა საჭიროა. ყველაფრის დაჯერება არც ღირს. მე ისევე ვყვები, როგორც მოყვებოდა ვინმე სხვა, ვინც მათ წასვლას შეასწრო თვალი, ზოგჯერ როცა როლში შევეჭრები ახალ-ახალ ამბებსაც ვიგონებ. პრინცი ამას ვერც კი ამჩნევს... სინამდვილე თუ გაინტერესებთ, ისიც არ მახსოვს, მაშინ აქ იყო თუ არა თვით პრინცი“.[1]

დუქნის პატრონის ასეთი მსჯელობა ამანდას საბოლოო გადაწყვეტილებას მიაღებინებს. იგი თავს აღწევს მარიონეტულ მდგომარეობას, ჰერცოგინიას მითითებები ძალას კარგავს და ახლა თვით ამანდა იძენს სხვისი ბატონობის, სხვისი წარმართვის უნარს; საბოლოოდ წყდება ძაფები, რომლითაც ჰერცოგინია განაგებდა მოქმედ პირთა თამაშს ზღაპრულ გარემოში. ახლა ამანდას ხელთაა სხვათა კარნახის უფლება და შესაძლებლობა. როლების ამგვარი შეცვლის სიმბოლოდ დრამატურგი ოსტატურად იყენებს გარემოს ფერთა გამების შეცვლის ხერხს. თუ ამდენხანს მოქმედება ჩაბნელებულ სცენებში, დაბურულ პარკში, მბეჭუტავი სანთლით განათებულ სასტუმროში მიმდინარეობდა ამანდას გარდასახვისას, მისი მორჩილი ბუნებიდან გაბედულ, შეტევით მოქმედებაზე გადასვლის პროცესში

[1] J. Anouilh, Léocadia, გვ. 242.

თანდათანობით თენდება. ბნელ ჩრდილებს რეალური საგნები ენაცვლება. ბუტაფორიების ნაცვლად მოქმედი პირები რეალურ საგნებს ეხებიან, რეალურ სამყაროსთან ურთიერთობას ამყარებენ. ამანდას წყალობით ალბერი სძლევს წარსულს და აწმყოში ახალი არსებობის უნარს იძენს.

კვანძის ასეთი გახსნა ძალზე საყურადღებოა ანუის დრამატურგიაში. როგორც წესი, „შავ პიესებში“ წარსული ყოველთვის გაბატონებულია აწმყოზე. „შავი პიესების“ გმირები ვერ ახერხებენ წარსულში მიღებული ჭრილობების მოშუშებას, ვერ ახერხებენ აწმყოში ბედნიერების მიღწევას, იმის გამო, რომ მათ წარსული მუდმივად უკან ეწევა. მხოლოდ ერთ პიესაში — „უბარგო მგზავრში“ მოახერხა გასტონმა თავის საშინელ წარსულთან უმტკივნეულო გამომშვიდობება, მაგრამ „შავი პიესების“ განხილვისას ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ წარსულისაგან განთავისუფლების ის ხერხი ნაძალადევი და ხელოვნური იყო, რამაც მთლიანად შეცვალა პიესის ხასიათიც კი. ჩვენ მაშინ აღვნიშნავდით, რომ „უბარგო მგზავრი“ ერთადერთია „შავი პიესებიდან“, სადაც დარღვეულია ანუისათვის დამახასიათებელი კვანძის გახსნა და მოულოდნელი შემობრუნება ფინალში მთლიანად ცვლის პიესის ჟანრს. როგორც წესი, „შავი პიესების“ წამყვანი ჟანრი დრამაა, „უბარგო მგზავრი“ კი ვოდევილის სტილში მთავრდება.

როგორია წარსულისა და აწმყოს ურთიერთობის საკითხი „ვარდისფერ პიესებში“?

ზემოთ განხილული პიესების მიხედვით, წარსული მუდმივად ბატონობდა აწმყოზე, რაც „ვარდისფერი პიესისათვის“ დამახასიათებელ მსუბუქ ფორმით იყო მოცემული. „ვარდისფერ პიესებში“ წარსული აწმყოზე ლამაზი მოგონებით ბატონობს. წამყვანი პერსონაჟები მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები არიან. რომლებიც აწმყოში მხოლოდ წარსული ბედნიერების, ოდესღაც განცდილის მოგონებებით ცოცხლობენ. აწმყოში მხოლოდ მოწყენილობა და შელანჭოლია ბატონობს. ზოგიერთი მათგანი (დადებითი გმირები) ახერხებენ ამ მოწყენილობის წინააღმდეგ ჯანყს, მაგრამ თავს მხოლოდ დროებით აღწევენ, საბოლოოდ კი წარსული (მოგონებათა სახით) მუდმივად ინარჩუნებს უპირატესობას. ის უფრო ძლიერია, ვიდრე აწმყო, თანადროულობა.

„ლეოკადიას“ ფინალი თითქოს არღვევს ამ ტრადიციას, ამანდა სძლევს ლეოკადია გარდის ხსოვნას, პრინცი „ახლა იმ პატარა

თევზსა ჰგავს, დინების წინააღმდეგ რომ ცდილობს ცურვას".[1] მას დახმარება სჭირდება. ეს მაშველი ძალაც ამანდას სახით ევლინება მას და სიზმარეული მდგომარეობიდან თავდასხნილი პრინცი სიხარულით წამოიძახებს „მართლაც რომ მარტივია, რა ადვილია, როგორი სარწმუნოა ყველაფერი".[2]

წარსულის დამარცხების ნიშნად სცენაზე შემოსულ ჰერცოგინიასა და მის მეგობარ ჰექტორს შემოაქვთ მკვდარი ფრინველი, რომლის სახელი არავინ იცის. ეს ლამაზი, ყველასათვის უცნობი ფრინველი, რომელიც რამდენიმე წუთის წინ მოკლეს, ლეოკადიის გარდისადმი უცნაური სიყვარულის სიმბოლოა. ფრინველი მოკლეს და პრინციც თავისუფლდება მოგონებების ტყვეობიდან. ე. ი. შესაძლებელი ყოფილა წარსულის დავიწყება და დასაშვებია აწმყოს ძლევა-მოსილება წარსულზე. პიესა აქ რომ მთავრდებოდეს, მაშინ შესაძლებელი იქნებოდა (მართალია, ისევე ხელოვნურად, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ერთ „შავ პიესაში") დავგეშვა ანუის დრამატურგიაში წარსულის ბატონობის შესუსტება.

სინამდვილეში ასე არ ხდება. პრინცის განკურნებით აღტაცებული ჰერცოგინია ბრძანებს, მოკლული ფრინველი ვარდის ბუჩქთან დაასაფლაონ და იქვე დასძენს: „უცნაურია, საბრალო ლეოკადია. იგი სიცოცხლეს საკუთარი შარფით გამოესალმა და აი ახლა ალბერის ვეხსიერებაში ჩვენ იგი მეორედ მოვკალით. სხვა რა გზა გვქონდა, საჭირო იყო ჩვენი პატარა ალბერის გადარჩენა და თუ პატარა ალბერების გადარჩენა ნორჩი ამანდების ხელთაა, ვაუმარჯოს ნორჩ ამანდებს!"[3].

რადგან ფინალში მოულოდნელი შემობრუნება ანუის „შავ" პიესაში უკვე შეგვხდა, „ლეოკადიაში" კომედიისათვის შეუფერებელი ფინალი აღარ გვაკვირვებს. ნათელი ხდება, რომ „შავი პიესების" მსგავსად, „ვარდისფერშიც" ხდება ფერთა თავისუფალი აღრევა; თუ „მგზავრი უბარგოდ" ვოდევილის სტილში დამთავრებული დრამაა, „ლეოკადია" დრამატული ფინალის მქონე კომედიაა და წარსულზე გამარჯვების ორიგინალური ვერსიაც თავის ძალას კარგავს. ჰერცოგინიას უკანასკნელი სიტყვები მოწმობს, რომ მისთვის — ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირისათვის წარსული უძლეველია, იგი კვლავ გასტონს—თავის გარდაცვლილ მეუღლეს ელაპარაკება,

---

[1] J. Anouilh, Léocadia, გვ. 250.

[2] იქვე.

[3] იქვე.

თუ პრინცმა შეძლო აწმყოში გამარჯვება ჰერცოგის მეუღლისათვის მიუღებელია ის, რასაც სხვისთვის ასე თავგამოდებით ცდილობდა.

როგორც ვხედავთ, ანაკრონიზმი დაპირისპირება და თანხვედრა შესაძლებლობების პროპორციები აქაც მტკიცედაა დაცული. მჭონებელთა და არმჭონებელთა საბრძოლო პოტენციაც ზუსტადაა განსაზღვრული. ოცი წლის ამანდა სასწაულის მომხდენია, იგი მაშველ ძალაა მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლების გადასარჩენად. ამას თვით ჰერცოგინია გრძნობდა. მან იცოდა, რომ თვითონ, თავისი მილიონებითა და მოხერხებულობით ვერ შეძლებდა ალბერის ხსნას. ამიტომ აქებდა ამანდას: „თქვენ ოცი წლისა ხართ, თქვენ ცოცხალი და სიყვარულით სავსე ხართ. თქვენ მთელ ქვეყნიერებაზე ძლიერი ხართ!“ [1].

ღარიბ-ღატაკთა წარმომადგენელი ამანდა მარტო თავისი ძალიერით როდი გამოირჩევა, მისი შეხედულებები ცხოვრებაზე, მისი წარსული და მოგონებები რადიკალურად განსხვავდება მის ირგვლივ მყოფი ადამიანებისაგან.

„ვარდისფერი პიესა“ ცხოვრების ვარდისფერი სათვალით დანახვის ცდა რომ არაა, ამას „ლეკადიას“ ერთი შესანიშნავი ეპიზოდიც მოწმობს. ჰერცოგინია „უცნაური მელანქოლიით“ შეპყრობილი ალბერის წარსულს რომ ჰყვება ერთგვარი სიამაყით აღნიშნავს, რომ ასეთი სიყვარული და მოგონებები მხოლოდ ერთეულებსა და ისიც მათი საზოგადოების წევრებს შეუძლიათ. თვით პრინცი ამანდასთან საუბრისას შეპარვით აცხადებს, რომ მოგონებათა ასეთი კულტი, რა თქმა უნდა, შეუძლებელია არსებობდეს იმათ შორის, ვინც ყოველდღიური მუშაობითაა დატვირთული. მაშინ ამანდა სრულიად უბრალოდ, ისე რომ არაფრის მტკიცებას არ ცდილობს, ჰყვება, თუ როგორ შეატყობინეს მათ ოჯახს, რომ მამა აღარ დაბრუნდებოდა ბრძოლის ველიდან. „როცა მერიის თანამშრომელმა მამაჩემის ომში დაღუპვის ქაღალდი მოგვიტანა, დედაჩემი, უბრალო დიასახლისი, სამზარეულოში გაიხიზნა და რკინის საწოლზე გადაინაცვლა. ყველაფერი რაც კი მამაჩემს ეკუთვნოდა დედამ თავიანთ ძველ ოთახში გამოფინა. იმ დღიდან მათ ძველ საწოლზე, დედაჩემის თეთრი საქორწინო კაბის გვერდით გაშლილა მამას საქორწინო ხალათი. მამაჩემის სიკვდილის ყოველ წლისთავზე დედა იმდენ ქრიზანთემას მიმოაბნევს ხოლმე ოთახში, რომ, ალბათ, თქვენ პარკში მთელი ქალაქიც რომ გააშენოთ, იმის ნახევარი ყვავილი არ დაგეხარჯებათ“ [2]

[1] J. Anouilh, Léocadia, გვ. 237.
[2] იქვე, გვ. 207.

ამ სიტყვების გაგონებაზე პრინცი ბოდიშს მოიხდის და იძულებული ხდება, რომ ღარიბებსაც აქვთ „მოგონებათა კულტის“ უნარი. მკითხველისათვის კი ნათელი ხდება, რომ მჭონებელთა და უპოვართა მოგონებები სხვადასხვა პოლუსზეა.

მჭონებელთა მოგონებები სასიამოვნო განცდების წყაროა. და, როგორც პიესის ბოლოს ირკვევა, ეს მოგონებაც დღითი დღე ფერმკრთალდება. დაბოლოს იმდენად სუსტდება, რომ ქრება, მხოლოდ სხვათა საშუალებით ახერხებს მეხსიერებაში ადგილის დაკავებას. ღარიბ-ღატაკთა მოგონებები კი მწარე და სევდიანია, მათი წარსული სამუდამოდ იმარხება მათ გულში და მათი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრი ხდება. წარსულის ასეთი ჯადოსნური გავლენა „შავი პიესების“ გმირებს რომ მუდმივად სდევდათ თან, არც „ვარდისფერშია“ უყურადღებოდ დატოვებული. ამანდას თითოეული სიტყვა, რომელიც მისი ცხოვრების გავლილ ფურცლებს ეხება, ნაღველითაა სავსე. მან კარგად იცის, რომ მისი „ცხოვრება ისე არაა მოწყობილი, რომ რაიმე სისულელის უფლება მისცეს თავს“ [1]. პრინცის განკურნებაც მას თავის ძორეგ საქმედ, სამუშაოდ მიაჩნია და დრამატურგი არავითარ საბაბს არ იძლევა, მკითხველმა იფიქროს, რომ ამ საქმიანობის დაგვირგვინების შემდეგ ამანდა ალბერის ცხოვრების თანამგზავრი, ე. ი. მჭონებელთა საზოგადოების წევრი გახდება. პიესის ბოლოს მკითხველს სჯერა, რომ ამანდა მარად ერთგული იქნება თავისი წრისა, თავისი წარსულისა, რომ იგი არასოდეს ალბერისა და ჰერცოვინის აზრებს არ გაიზიარებს, მათი მსგავსი არ გახდება.

მაშასადამე, „ვარდისფერსა“ და „შავ“ პიესებში ცხოვრება სხვადასხვა თვალით არაა დანახული, უპოვართა სიდუხჭირე არაა შელამაზებული, არც ცხოვრებისეული წინააღმდეგობებია მიჩქმალული.

---

[1] J. Anouilh, Léocadia, გვ. 208.

„პაემანი სანლიში“ [1]

„ვარდისფერი“ და „შავი“ რომ ერთმანეთს ავსებს და არ გამორიცხავს ცხადი ხდება კრებულის მესამე პიესის „პაემანი სანლიში“ განხილვისას. აქ დრამატურგი ფერების სინთეზის გაბედულ ცდას ატარებს. უდავოა, რომ პირველი მოქმედება თავისი ფანტაზიით, წარმოსახვითა და ილუზიური სამყაროს შექმნით ვარდისფერი პიესის მშვენიერი ნიმუშია.

პიესის მთავარ მოქმედ პირს—ჟორჟს თავდავიწყებით უყვარს ახალგაზრდა ქალიშვილი იზაბელა. ჟორჟი მასთან დაახლოების მიზნით გადაწყვეტს სტუმრად მიიპატიჟოს იგი ოჯახში, რათა გააცნოს დედ-მამა, მეგობარი და ყველა ახლობელი ადამიანი. ერთი სიტყვით. ჟორჟს სურს ერთი ბედნიერი საღამო გაატაროს იზაბელასთან ერთად. მაგრამ ეს საღამო ჟორჟის აზრით, სანუკვარი უნდა იყოს მთელს ცხოვრებაში. იზაბელას მისაღებად, იმ იდეალური გარემოს შესაქმნელად, რომელზედაც ჟორჟი ოცნებობს, საჭირო ხდება წარმოსახვითი ოჯახის შექმნა, ბინის დაქირავება პარიზიდან შორს, სანლიში. იზაბელას მოსვლამდე ჟორჟი ორ მსახიობსაც დაიქირავებს, ქალბატონ მონტალებრეზსა და ბატონ ფილემონს, რომლებმაც ჟორჟის დედ-მამის როლი უნდა ითამაშოს.

საყურადღებოა პირველი მოქმედების არქიტექტონიკა, რომელშიც ანუისებური ორმაგი თეატრის ჩანასახი უკვე შესამჩნევადაა განვითარებული. ჟორჟის უშუალო მონაწილეობით მაყურებლის წინ იქმნება პიესა, ნაწილდება როლები და იქვე მაყურებელთა თანდასწრებით ყალიბდება ამ ახლად შექმნილი როლების ხასიათის ძირითადი მონახაზებიც. მაყურებელი თითქოს პიესის შექმნის მომსწრეა. სცენაზე იგი უყურებს მსახიობთა არა ჩამოყალიბებულ, დახ-

---

[1] Le Rendez-vous de Senlis დაიწერა 1937 წელს და პირველად დაიდგა 1941 წლის 30 თებერვალს „ატელიეში“. დადგმა და დეკორაცია ანდრე ბარსაკისა.

ვეწილ თამაშს, არამედ შავ მონახაზებს, იმას, რაც საერთოდ წარმოდგენის დადგმამდე ხდება. სცენაზე ჟორჟის ფანტაზიით იქმნება ილუზიური გარემო წარმოსახვითი ოჯახისა, სადაც დედა, მამა, მოსამსახურე, კარისკაცი და ყველა (ჟორჟის გამოკლებით) მხოლოდ დაკისრებული როლის შემსრულებელია. მაგრამ ამ როლების შესრულების წინა, ანუ მოსამზადებელ პერიოდში, იმ დროს, როცა ჟორჟი დამდგმელი რეჟისორის როლს ასრულებს, მაყურებლის წინაშე იშლება წარმოსახვითი ოჯახის, იდეალური დედისა და მამის—მოხუცი მშობლების სახე. მთელი პირველი მოქმედება ესაა იზაბელას მიღების მოსამზადებელი პერიოდი, რეპეტიცია, რაც უაღრესად კომიკურ ფორმებში მიმდინარეობს და „ვარდისფერი პიესისათვის“ დამახასიათებელ, არარეალურ სურათს ქმნის. ჯერ საბლის პატრონთან ერთად ჟორჟის მიერ ოთახების დათვალიერება და გარიგების სცენა, შემდეგ დედ-მამის როლში მოწვეული მოხუცებისა და ჟორჟის პრინციპების ურთიერთშეჯახება და მოქმედ პირთა ღელვა და განცდები, აჩქარებული მიმოსვლა და აჟიოტაჟამდე მისული საერთო ფაციფუცი, რომელიც ნამდვილი მოქმედების დაწყებამდეა სცენაზე, ძალიან სასაცილოა და შეზავებულია ანუისებური კომიზმით.

სრულიად საწინააღმდეგო სურათია მეორე მოქმედებაში. აქ მაყურებლის წინაშე ორმაგი თამაში ქრება, მოქმედი პირები თავის ნამდვილ ცხოვრებისეულ როლს ასრულებენ და მოქმედებაც, ნაცვლად დაქირავებული ბინისა და მშობლებისა, ჟორჟის ნამდვილ სახლსა და ნამდვილ ოჯახში მიმდინარეობს. ირკვევა, რომ ჟორჟი კარგა ხანია ცოლიანი ყოფილა. დედ-მამას იგი იძულებული გაუხდია დაქორწინებულიყო მდიდარ ქალზე, რომელიც არაჩვეულებრივ ჰყვარებია. მაგრამ ჟორჟის ოჯახისათვის მთავარი ფული და ფუფუნებაა. ჟორჟის გრძნობები და წრფელი სიყვარული არავის აინტერესებს. უფრო მეტიც, ჟორჟის ოჯახში მისი ცოლის მუდმივ კმაყოფაზე ცხოვრობენ ჟორჟის ბავშვობის „მეგობარი“ რობერი და მისი ცოლი ბარბარა, რომელიც ამავე დროს ჟორჟის საყვარელია.

მეორე მოქმედებაში ანუის „შავი პიესისათვის“ დამახასიათებელი ტიპური გარემო იშლება. ესაა ანგარებაზე დაფუძნებულ ადამიანთა შემაძრწუნებელი ურთიერთობა. შავი გარემოსათვის ჩვეული დედები და მამები, რომლებიც პრანჭვა-გრეხით საუბრობენ, მზად არიან, საკუთარი სიამოვნებისათვის შვილები გაწირონ. ასეთი დედები და მამები ტარდების სახით უკვე წარმოდგენილი იყვნენ.

„ველურში“. ჟორჟის დედ-მამის მსგავსი მშობლების გამო სირცხვილს თავს ვერ აღწევდა მარკიც („იზაბელა“).

მთელი ოჯახი აღშფოთებულია იმის გამო, რომ ჟორჟი ღამით არ დაბრუნდა სახლში, რამაც მისი ცოლის — ანრიეტას მორიგი ნერვიული კრიზისი და ნასუფრალზე გასუქებული მუქთახორების ქუჩაში გაყრის საფრთხე გამოიწვია. დედა, მამა და რობერი აღშფოთებული არიან არა იმის გამო, რომ ჟორჟმა საყვარელი გაიჩინა, არამედ იმიტომ, რომ ჟორჟი არ ფიქრობს, რა მოჰყვება ამას შედეგად. ისინი იმას დარდობენ, რომ, თუ ჟორჟი სასწრაფოდ არ დაბრუნდა „კეთილშობილი ოჯახი, თავისი ინტიმური მეგობრების ჩაცვლით, ქვაფენილზე აღმოჩნდება“.

ჟორჟის მამა, ბატონი დელაშომი, კიცხავს თავის ვაჟს, რომელიც მილიონერი ცოლის წყალობით უზრუნველყოფილია ფულით და თავს მაინც უბედურად თვლის. მისთვის გაურკვეველია ის „ახირებული“ ქცევა, რომელსაც ახალგაზრდები „გარკვეულ სიტუაციას“ ეძახიან, და რომლის მიხედვითაც, ადამიანს ცხოვრების უნარი აქვს დაკარგული. თუ რამდენად უჩვეულოა ბატონ დელაშომისათვის წრფელი ურთიერთობა და უანგარო სიყვარული, ნათელია შემდეგი სიტყვებიდან: „ის ამბობს, რომ მას არ უყვარს თავისი ცოლი, — ესაუბრება ჟორჟის მამა ბარბარასა და რობერს, — არც მე მიყვარს ჩემი ცოლი. და განა ამის გამო რაიმე ხმაურს ვტეხ? ის ამბობს, რომ ძალიან დავაქორწინეთ. რა თქმა უნდა, რომ ძალა დავატანეთ, აბა, რა გვექნა? მთელი ჩვენი ქონება რაღაც გროშებს შეადგენდა, უმბერის საქმეშიც ხელმოცარული დავრჩით. ჩემი ბრალია, რომ თავი ვერაფერს გავართვით? თვითონ იგი 1500 ფრანკს იღებდა თვეში და 300 000-ზე მეტი ფრანკი ვალად ედო კისერზე. ვალებს ბოლო არ უჩანდა. სწორედ ამ დროს გამოჩნდა ქალი საუკეთესო საზოგადოებიდან, რომლის ქონებაც მილიონს აღწევდა, მზეარული და ჟორჟზე შეყვარებული ქალი. კეთილი და პატიოსანი! ჯერ შორიახლოს უვლიდა, ყველაფერი კარგად მიდიოდა. და მერე უცებ ვაჟბატონი სინდისმა შეაწუხა. თავის თავს ეკითხება, შეირთოს თუ არა ის ქალი? ღვთის წყალობით, მე და დედამისმა მოვაგვარეთ საქმე“.[1] საქმის ასეთი მოგვარებით, რა თქმა უნდა, ყველაზე მეტად ჟორჟის ირგვლივ შემოკრებილმა ადამიანებმა ისარგებლეს. დედას უხვად აქვს თავისი რძლის გამონაცვალი ძვირფასი ტანსაცმელი და თავსამკაულები, მამას თავსაყრელი აქვს სასმელ-საჭმელი და მათი აზრით,

[1] J. Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, suivi de Léocadia, P., 1953, გვ. 63.

ცოცხალ ადამიანს სხვა მოთხოვნილება არც უნდა ჰქონდეს. ასეთი ცხოვრება მათ ათამაშებს და უფლებას აძლევს საზოგადოებაში ღირსეულად ეცხოთ თავი და თავისუფლად ატარონ კეთილშობილი ადამიანების ნიღაბი. ჟორჟის დედა ოპერაში წასასვლელად ემზადებოდა როცა ჟორჟის მორიგი ახირება გაიგო. იგი მზადაა გაწკეპლოს კაუგონარი შვილი, რომელიც სრულიად არ ფიქრობს დედ-მამაზე. „უმალვე თავს მოვიკლავ, — ამბობს ჟორჟის დედა, — ეჭვიც არ შეგეპაროთ. უმალვე თავს მოვიკლავ. არიან არსებანი, რომლებიც მხოლოდ ფუფუნებაში სუნთქავენ, თუ ამ ფუფუნებას მოჰგლეჯენ, ისინი იხოცებიან!“ და იქვე დაუმატებს: „როგორ მოგწონთ ჩემი ქუდი?“ [1]. ეს ის ქუდია, რომელშიც მისმა რძალმა ათასი ფრანკი გადაიხადა და მხოლოდ რამდენჯერმე დაიხურა, შემდეგ კი დედამთილს შიუგდო.

ჟორჟის საქციელი განსაცდელში აგდებს მის მეგობარ რობერს, რომელიც ჟორჟმა თავის ოჯახში მოიწვია მდივნად, რათა მისი ცოლი ბარბარა საყვარლად ჰყოლოდა. რობერი, თითქოს ვერც ამჩნევს როგორ იპარებიან ხოლმე ნაშუადღევს ბარბარა და ჟორჟი, ვერ ამჩნევს იმიტომ, რომ იგი მისი ნასუფრალით ცხოვრობს და იძულებულია ყველაფერზე თვალი დახუჭოს. ამავე პოზიციებიდან გამოდის რობერი, როცა იგი ჟორჟს შინ დაბრუნებას სთხოვს -- „და რადგან იგი (ჟორჟი) თავის ფულს ქალბატონ ანრიეტას მკლავებში აკეთებს, ცუღლუტობას თავი უნდა ანებოს და უსიტყვოდ თავისი ადგილი მხოლოდ ქალბატონ ანრიეტას მკლავებში ეძიოს; მხოლოდ იქ და სხვაგან არსად“.[2]

ასეთია ყველა ახლობლის მოთხოვნა ჟორჟისადმი. ჟორჟი კი ამ მეშჩანური სამყაროს გარღვევაზე ოცნებობდა და როგორც კი შეხვდა იზაბელას, „წმინდა და უმწიკვლო“ ქალიშვილს, გადაწყვეტს მის მიღებას არა ჩვეულებრივ გარემოში, არამედ საოცნებო, წარმოსახვით ოჯახში, სადაც დედასა და მამას არც კი ახსოვთ საკუთარი თავი, და მხოლოდ თავისი ვაჟიშვილის ბედნიერებისათვის იღვწიან.

მეორე მოქმედების შემდეგ, როცა საშუალება მოგვეცა უშუალოდ გაგვეცნო ჟორჟის მესუფრია მშობლები და მუქთახორა მეგობრები, აღვილი მისახვედრია, რატომ დასჭირდა ჟორჟს პირველ მოქმედებაში ილუზიური ოჯახის გამოგონება და მშობელთა როლის შემსრულებლების მოპატიჟება. იზაბელას მისაღებად მოსამზადებელი სცენები, რომლებიც პირველ მოქმედებაში სიცილსა და მხია-

---

[1] J. Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, გვ. 72.

[2] იქვე, გვ. 64.

რულ განწყობილებას იწვევდა. მეორე მოქმედების შემდეგ გარკვეული სევდის მომგვრელი ხდება. ბოლოს და ბოლოს რატომ იცრუა ჟორჟმა? რა მიზნით დაიქირავა ბინა სანლისში და რატომ მოიწვია მოხუცი მსახიობები დედ-მამის როლის შესასრულებლად? რისი მიღწევა სურდა ამ სიცრუის განხორციელებით?

იზაბელას თავდავიწყებით უყვარს ჟორჟი. ჟორჟიც იზაბელას სიყვარულში ხედავს თავის ხსნისა და ბედნიერების წყაროს. ბედნიერების მომგვრელი სიყვარულის განხორციელებისათვის იგი იკონებს საოცნებო ოჯახს. ამ საოცნებო ოჯახის წევრები ურთიერთპატივისცემითა და სიყვარულით არიან გამსჭვალული. პირველ რიგში, ჟორჟის წარმოდგენით, ოჯახის გვირგვინი პატიოსანი და შვილისათვის თავდადებული მამა უნდა იყოს, საინტერესოა ჟორჟის საუბარი ფილემონთან, რომელმაც მამის როლი უნდა ითამაშოს.

„ჟ ო რ ჟ ი — შენ მოგხიბლავი, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მოხუცი ხარ. ერთი იმათგანი ვის წინაშეც დრო უძლურია. შენ იდეალური მამა ხარ, სწორედ ისეთი, ვისაც უნარი აქვს საკირიოების შეთხვევაში დიდ ძმად გარდაიქმნეს, დიდ ძმად, რომელიც უფროსი ძმა კი არა ამხანაგია. შენ ჩვენ ამხანაგი ხარ, გესმის, მამა! ჯერ ერთი, მხედველობაში უნდა მიიღო, რომ ზუსტად ისე იცვამ როგორც მე, ოღონდ შენი ასაკის შესაფერისად

ფ ი ლ ე მ ო ნ ი — მაგრამ მაინც მამა ვარ, ხომ?

ჟ ო რ ჟ ი — რა თქმა უნდა, მამა... მაგრამ მამა, რომელიც ზოგჯერ უფროსი ძმის მზრუნველი ფიქრითაა შთაგონებული, ზოგჯერ აღსარების სათქმელად რომ მიაკითხავ, გაპატიებს, ფულითაც დაგეხმარება“.[1]

როგორი უნდა იყოს დედა ჟორჟის საოცნებო ოჯახში? რაც შეიძლება უბრალო და ბუნებრივი, ისეთი, როგორც საბავშვო წიგნებშია დახატული. ჟორჟის საოცნებო დედას უნდა შეეძლოს დათანხმდეს შვილს და მდიდარი ქალის ნაცვლად ღარიბი, მაგრამ საყვარელი ქალიშვილი მოაყვანინოს ცოლად. აი, ის დიდი მოთხოვნები, რაც ჟორჟისათვის მიუწვდომელი და საოცნებო გამხდარა, რისთვისაც იგი სიცრუის გზას დაადგა. როლში შესულ ჟორჟს ისღა დარჩენია, რომ მძიმედ ამოიკვნესოს: „რა დიდი სიძნელეებაა საკუთარი სიცრუის განხორციელება!!!“.

თუ პირველი და მეორე მოქმედება ერთმანეთის მონაცვლებით „კარდისფერი“ და „შავი“ პიესის ერთმანეთის გვერდით წარმოდ-

---

[1] J. Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, გვ. 37—38.

ვენის ცდა იყო, მესამე მოქმედება ამ ორი ფერის ერთ მოქმედებაში შეერთების, უშუალო სინთეზის ნიმუშია. თუ პირველ მოქმედებაში ჟორჟი მეოცნებე, მხიარული კაცია, რომელიც თავისი ფანტაზიით, წარმოსახვით ოჯახსა და გარემოს იქმნის, სადაც თვითონ მხიარული სცენების უშუალო შემოქმედია. მეორე მოქმედებაში მისი ნამდვილი მდგომარეობის, რეალური ცხოვრების საშინელი ფურცლები იშლება და თვითონაც ბედნიერების ამაო მაძიებლის როლში გვევლინება. მესამე მოქმედებაში ეს ორი სხვადასხვა პიროვნება ერთ ადამიანში იყრის თავს და „ვარდისფერი“ და „შავი“ ხასიათის ურთიერთშერევა ჟორჟის მხატვრულ სახეს დაუჯერებელსა და უფრო არარეალურს ხდის.

მესამე მოქმედებაში იზაბელასათვის ნათელი სდება ჟორჟის რეალური მდგომარეობა, ვინ არიან მისი ნამდვილი მშობლები და მეგობრები და, მიუხედავად ყველაფრისა, იგი მზადაა დარჩეს ჟორჟთან და საოცნებო სადილი მაინც არ ჩაშალოს.

პიესის უკანასკნელ რეპლიკებში თავისი ოჯახისა და მეგობრებისაგან თავისუფალი ჟორჟი იზაბელას მორჩილად მიჰყვება სასადილო ოთახისაკენ და იმ იმედით, რომ იგი „შეძლებს ცხოვრებას“, საბუდამოდ წყვეტს კავშირს თავის წარსულთან.

ჟორჟი მეორე მოქმედებაში ძალიან ახლოს იყო „ველურის“ მთავარ მოქმედ პირთან, რომელიც მის მსგავსად იბრძოდა მეშჩანური ოჯახისა და ბილწი ცხოვრებისაგან თავის დასახსნელად. ჟორჟი პიესის ბოლოს მიზანს აღწევს. „ველურის“ მთავარმა პერსონაჟმა — ტერეზამ ეს ვერ შეძლო იმიტომ, რომ ვერ მოახერხა წარსულთან (ოჯახთან, დედ-მამასთან, გოსტასთან) კავშირის გაწყვეტა. იგი თავისი წრის ღვიძლი შვილი იყო და ვიდრე ერთი უბედური კიდევ დაეხეტებოდა ქვეყნად, მისთვის წარმოუდგენელი იყო საკუთარი ბედნიერების მოპოვება. ჟორჟმა შეძლო თავის დაღწევა ამ წრისაგან და იზაბელასთან ბედნიერი ცხოვრებისათვის მოემზადა. მაგრამ როგორი იქნება მისი მომავალი ამის შესახებ დრამატურგი არაფერს ამბობს. სამუდამოდ მოგვარდა ჟორჟის ცხოვრება, თუ მხოლოდ რამდენიმე წუთით, მხოლოდ ერთ საღამოს? ამაზე ჟორჟი ალარ ფიქრობს იმიტომ, რომ მისი ხასიათი საკმაოდ დაშორდა ტერეზას მომთხოვნ ხასიათს. თუ ველურის ცხოვრების დევიზი „ყველაფერი ან არაფერი“ იყო, ჟორჟს ცოტაც აკმაყოფილებს. მისი აზრით, „ცხოვრებაში ყველაფერი მოგვარდება, ერთი საღამოს განმავლობაში მაინც. თქვენ იტყვით, რომ ერთი საღამო ძალიან მოკლეა. იმიტომ, რომ ადამიანები მეტისმეტად ბევრს

ანტონიო ლაბრიოლა და ელეონორა დუზე
ქ. თბილისი

მოითხოვენ. ცოტაოდენი წარმოსახვითა და ოცნებით ძალზე კარგადაა მოსახერხებელი მთელი ცხოვრება ერთ საღამოს გაიაროო[1]. ჟორჟის აზრით, სწორად არ იქცევიან ის ადამიანები, რომლებიც ბევრს მოითხოვენ ცხოვრებისაგან. ზოგჯერ წუთიერი ბედნიერების მიღწევითაც შეიძლება დაკმაყოფილდეს ადამიანი. როცა იზაბელა და ჟორჟი მარტო რჩებიან, მათ შორის ასეთი საუბარი იმართება:

..იზაბელა — ამდენ სიცრუეთა შორის, ნუთუ ჩემდამი შენი სიყვარული მაინც არ იყო ნამდვილი?

ჟორჟი — დიახ, იზაბელა ეს სინამდვილეა.

იზაბელა — მაშინ მე ბედნიერი ვარ.

ჟორჟი — მართალი ხარ, ჩვენ ბედნიერები უნდა ვიყოთ.

(ერთხანს ოცნებობს, შემდეგ განაგრძობს)

— რა დიდი მოთხოვნილებები გვაქვს ყოველთვის? ჯერ იმით ვიწყებთ, რომ მთელი სიცოცხლე გვინდა ბედნიერები ვიყოთ, შემდეგ, როცა ვხედავთ, რომ რამდენიმე წელი უკვე შემოგვეღია, უცნაურად გვეჩვენება ძველი სურვილი... შემდეგ ერთი საღამოს ბედნიერებაზეც ვთანხმდებით... და ბოლოს უეცრად აღმოჩნდება, რომ ჩვენს ხელთაა მხოლოდ ხუთწუთიანი ბედნიერება და ეს ხუთი წუთი მთელ უკიდეგანო ოაზისად გვეჩვენება“ [2].

ხუთწუთიანი ბედნიერების უკიდეგანო ოაზისად მოჩვენება ანუის „შავი პიესების“ გმირებისათვის უჩვეულო და მიუღებელია. ტერეზა („ველური“), ფრანცი („ყარყუმი“), მარკი („იზაბელა“), რომლებიც დღემდე დაუნდობელი ცხოვრებისაგან ყველაფერს მოითხოვდნენ, უეცრად უთმობენ ადგილს ჟორჟს, რომელიც ხანმოკლე ბედნიერების მიღწევითაც კმაყოფილდება. ჟორჟი დრამატურგის მებრძოლი სახეებიდან ერთგვარი უკან დახევაა. მართალია, იგი ცბიერი ცხოვრებისადმი შეურიგებელია, მაგრამ ილუზიური ცხოვრებისადმი ხელშეკრულების წინამორბედის შთაბეჭდილებას ტოვებს. უფრო შორს არც ჟორჟი მიდის და ვერც მაყურებელი ჰვრეტს მის მომავალს. იზაბელა და ჟორჟი ერთმანეთს ხვდებიან და იმავე წუთში მთავრდება პიესა. მათი მომავალი გაურკვეველია. ანუის მკვლევრის — უბერ ჟინუს აზრით, „თუ ჟორჟი ანუის ნამდვილი პერსონაჟია, მისი წარსული დღეს თუ ხვალ გამოაღვიძებს მას და ერთგულების ისეთ ძლიერ მოთხოვნას წაუყენებს, რომ ისეთი უნუგეშო პარტნიორი, როგორიც იზაბელაა, მას გზას ვერ გადაუღო-

---

[1] J. Anouilh, Le Rendez-vous de Senlis, გვ. 13.

[2] იქვე, გვ. 110.

ბავს“ [1]. ჟინუს აზრით, ჟორჟს ველურისაკენ გადახრის მეტი პოტენცია აქვს, ვიდრე ცხოვრებასთან შეგუებისა. მაშასადამე, ჟორჟის ვაქცევაც და თავისი მსგავსების მიტოვებაც უფრო ილუზიურია, ვიდრე რეალური. მისი ხსნა და თუნდაც ხუთწუთიანი ბედნიერების ჭიღწევა წარმოსახვითია და არა ნამდვილი. ე. ი. ფანტასტიკური გარემოს შექმნით დრამატურგი რეალიზმზე როდი ამბობს უარს, იგი „სცენურ ოპტიმიზმს“ გვთავაზობს ცხოვრებისაგან გაწამებული ადამიანების სულის მოსათქმელად.

* * *

ვფიქრობთ, რომ „ვარდისფერი პიესების“ განხილვით, ერთგვარად მაინც შევძელით პასუხი გაგვეცა იმ კითხვებისათვის, რომლებიც წინამდებარე შრომის დასაწყისში დავსვით. ანუის შემოქმედებაში „შავი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდების გამოყოფა რომ აზრს მოკლებულია, ამას ყველაზე უკეთ მოწმობს „პაემანი სანლიში“. აქ არა მარტო თანამიმდევრული მონაცვლეობა გვაქვს ფერებისა, არამედ მათი ერთდროული, სინთეზური სახეცაა მოცემული. თვით ვარდისფერი პიესების დაწერის თარიღებიც (1932, 1937, 1939 წწ.) აშკარად მოწმობს, რომ ასეთი პერიოდები შეუძლებელია გამოვყოთ ანუის დრამატურგიაში, რადგან „ქურდების მეჯლისი“ იწერებოდა სწორედ იმ წელს, როცა „ყარყუმმა“ სცენური გამარჯვება მოიპოვა და დრამატურგის აზროვნებაში „შავი პიესების“ დედოფალი, „ველური“ უკვე ისახებოდა. „ლეოკადია“ და „პაემანი სანლიში“ ხომ „იყო ერთი პატიმრისა“ და „ევრიდიკეს“ შუალედში შეიქმნა.

ვფიქრობთ, ისიც ნათელია, რომ „ვარდისფერ პიესებში“ დრამატურგი სრულიადაც არ ცდილობს დუხჭირი ცხოვრების შელამაზებას. პირიქით, მისი გმირები ერთგულნი დარჩნენ ყველა იმ მოტივისა, რომლებიც „შავ პიესებში“ იყო წამოყენებული. ესაა ყველაფრის სიძულვილი, რაც ადამიანთა სიწმინდეს ეღობება წინ, ესაა ბრძოლა ჰუჰყიანი ფულის წინააღმდეგ, ესაა ჯანყი არსებული ბურჟუაზიული საზოგადოების სიმახინჯეთა წინააღმდეგ. „ვარდისფერი პიესების“ „კეთილი“ დასასრული მაყურებელზე არასოდეს არ ტოვებს დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას. კეთილი ბოლო ისე ოსტატურადაა მოგონილი, რომ არც ავტორს სწამს მისი სინამდვილე და არც მაყურებელს. მაყურებლისათვის სცენაზე შექმნილი ვითარება დაუ-

[1] H. Ginoux, Jean Anouilh, P., 1946, გვ. 136.

ჯერებელია; ავტორი მხოლოდ რამდენიმე წამით ასვენებს ადამიანის გრძნობებს, განცდებს, გონებას, მაგრამ იმდაგვარად, რომ არ ატყუებს მას, შეცდომაში არ შეყავს, პირიქით, სცენაზე წარმოსახული კომედიით უფრო მკაცრად ამათრახებს სინამდვილეს. ეს ავტორის მსოფლმხედველობის ცვლილება კი არაა, მისი ამ მსოფლმხედველობის გამოხატვის ახალი ხერხია, მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ახალი ფორმაა. შინაარსი და პრინციპები კი უცვლელი რჩება.

«Розовое всегда ложь,— წერს ლ. ზონინა,— поэтому комедии Ануйля представляют из себя серию обманов и переодеваний, в которых игра побеждает жизнь. Впрочем, победа эта всегда осмысляется иронически и подаётся как победа на сцене: торжество «розового» на сцене компенсируется постоянным и намеренным разрушением театральной иллюзии. Если в «чёрных пьесах» невероятное, потустороннее подается подчеркнуто реально («Эвридика»), то в розовых феериях Ануйль не позволяет забыть, что все это только игра».[1]

მაშასადამე, „ვარდისფერი" მეოცნებე „შავი" პიესებია[2], რომლებიც იგივე ტკივილს, იგივე წუხილსა და ბედნიერების ამაო ძიებას დასტრიალებენ თავს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ „შავი პიესები", როგორც პოლ ვანდრომი იტყოდა, ქუხილსა ჰგავს, „ვარდისფერი" კი — ცისარტყელას. ოღონდ ორივე — ქუხილიცა და ცისარტყელაც ერთ მთას — ცხოვრებას დასტრიალებენ. მთა კი მთად რჩება იმისდა მიუხედავად, მზიანია ამინდი, თუ წვიმიანი.[3] ანუიც ერთგულია თავისი პრინციპებისა, რა ფერისაც უნდა იყოს პიესა. ერთი აზრით, ერთი კალმით, ერთნაირი სიყვარულით აჩუქურთმებს „შავსა" და „ვარდისფერ" სამკაულებს.

---

[1] Л. Зонина, Жан Ануйль (Сборник зарубежной драматургии), М., გვ. 252.

[2] Pol Vandromme, Un auteur et ses personnages, P., 1965, გვ. 75.

[3] იქვე, გვ. 78.

„როგორც გმირები, ისე პარტიები და მასები —რომაულ ტანსაცმელში და რომაული ფრაზებით თავიანთი დროის ამოცანას ახორციელებდნენ“

კარლ მარქსი

ანტიკური სიუჟეტების ალორძინება

მეოცე საუკუნე არც თუ ისე იშვიათად მიმართავს ანტიკური ეპოქის ხელოვნებასა და ლიტერატურას. საუკეთესო მარგალიტებს კრეფს მისი საგანძურიდან და ახალი ცხოვრების მოთხოვნილებების შესაბამისად იყენებს მათ. ხშირად ამბობენ, ომის წლებში ანტიკურობა საზღვარგარეთულ ლიტერატურაში მოდაში იყოო, იყვნენ მოდის მიმდევრებიც, მაგრამ არიან მწერლები, პოეტები, ფილოსოფოსები, რომლებისთვისაც ანტიკური ეპოქის შედევრები „განსაზღვრული მხრით ნორმისა და მიუწვდომელი ნიმუშის მნიშვნელობას ინარჩუნებენ“ [1].

ფრანგული პლეადის პოეტური სკოლის თეორეტიკოსის დუ ბელეს (Du Bellay) ერთი შეხედვით ნატურალისტურ, მაგრამ მაინც ფრიად ხატოვან ნათქვამს თუ მოვიშველიებთ, კაცობრიობამ ანტიკური ეპოქის ნააზრევიდან საუკეთესონი შეარჩია, ჭერე ძვინი გადაყლაპა, მოინელა და თავის სისხლად და ხაკვებად აქცია.[2] სწორედ რომ ასეა; ჩვენ ვერ დავასახელებთ ცივილიზებული სამყაროს ვერც ერთ მნიშვნელოვან ხანას, რომლის ლიტერატურა, მხატვრობა, არქიტექტურა, ფილოსოფია და ერთი სიტყვით ყველაფერი, რასაც ადამიანის სული და გონება ქმნის, მეტ-ნაკლებად ანტიკურობით არ საზრდოობდეს.

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში ანტიკურობით შთაგონებულ ეპოქებს როცა ვიგონებთ, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ფრანგული კლასიციზმი, შემდეგ საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის დროინდელი ლიტერატურა და ბოლოს — ჩვენი საუკუნე, ატომის დაშლისა და კოსმოსის დაპყრობის ეპოქა, რომელიც თავისი უდიდესი ტექნიკური მიღწევების მიუხედავად, ადამიანის სულიერი შეჭირვების უმეტეს შემთხვევაში, ისევ ანტიკური ლიტე-

---

[1] მარქსი და ენგელსი ანტიურობის შესახებ, თბ., 1937, გვ. 51.

[2] René Doumic, Histoire de la littérature française, P., 1908, გვ. 104.

რატურის საუკეთესო ნიმუშებში ეძიებს თავის იდეალსა და პოეტური შთაგონების წყაროს.

ანტიკური ხელოვნებისა და კულტურისადმი მიბაძვისა და მისი აღორძინების დიდი ტრადიციები აქვს საფრანგეთს. თითქმის ყოველ გადამწყვეტ და საპასუხისმგებლო მომენტში, ფრანგული პოეზია და დრამატურგია ბერძნული და რომაული კულტურის ნიმუშებზე დაყრდნობით ქმნიდა თავისი ეპოქის ადეკვატურ სახეებს, საფრანგეთის აბსოლუტიზმის ხანა—კორნელისა და რასინის შემოქმედებით, ამ მოვლენის შესანიშნავი ნიმუშია. გავიხსენოთ თუნდაც საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ეპოქის ლიტერატურა, განსაკუთრებით მისი დრამატურგია, როცა ბურჟუაზიული რევოლუციის იდეურმა შეზღუდულობამ, როგორც მარქსი აღნიშნავდა, „ბიძგი მისცა ისტორიული შთაგონებისათვის რომაული გმირების აღორძინებას".[1]

მეოცე საუკუნემ ერთხელ კიდევ დაადასტურა კ. მარქსის ნათქვამი იმის შესახებ, რომ „ჩვენ იძულებული ვართ ფილოსოფიაში, ისევე როგორც მრავალ სხვა სფეროში, მუდმივ დავუბრუნდეთ ამ პატარა ხალხის მიღწევებს, რომლის უნივერსალურმა ნიჭმა და საქმიანობამ მას უზრუნველუყო ისეთი ადგილი კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში, რომლის მოთხოვნა არც ერთ სხვა ხალხს არ შეუძლია".[2]

XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში ანტიკური სიუჟეტების აღორძინების მამამთავრებად ანდრე ჟიდი და ჟან კოკტო უნდა მივიჩნიოთ. ორივე მწერალი ანტიკურობას უპირატესად პაროდიული თვალსაზრისით მიმართავდა. ანდრე ჟიდის „ცუდად მიჯაჭვული პრომეთე" და „ფილოქტეტე" ადამიანის ამქვეყნიური საქმიანობის უაზრობაზე მიუთითებს. ჟიდის აზრით, ადამიანის თავისუფლება მოჩვენებითია, სინამდვილეში იგი ყოველთვის შებოჭილია, რადგან თვით „თავისუფლებას" აზრი არა აქვს. როგორადაც არ უნდა ეჩვენებოდეს თავისუფლება ადამიანს, იგი სინამდვილეში მიჯაჭვულია მოვალეობაზე, რომელიც უარს ათქმევინებს საკუთარ „მეზე", შესაძლებლობებზე; XX საუკუნის განთავისუფლებული პრომეთე იძულებულია დაკლას და მსუყე სადილი მოიმზადოს ამ არწივისაგან, რომელსაც საუკუნეების მანძილზე გულ-ღვიძლით კვებავდა.

როგორც ჟან კოკტო აღნიშნავს, მისი „ანტიგონე" (1922 წ.) და „ოიდიპოს მეფე" (1925 წ.) ანტიკური ტრაგედიების თავისუფალი და ადაპტირებული თარგმანის ცდაა. თარგმანში შენარჩუნებულია

---

[1] მარქსი, ენგელსი, „რჩეული ნაწერები", ტ. I, თბ., 1950, გვ. 268.

[2] მარქსი და ენგელსი ანტიურობის შესახებ, თბ., 1937, გვ. 225.

სოფოკლეს შესაბამისი ტრაგედიების ძირითადი სიუჟეტი, მაგრამ დრამატურგი მაინც ახერხებს თარგმნილი ნაწარმოებების ძირფესვიანად შეცვლას. ტექსტების ადაპტაცია აშკარად ემსახურება ნაწარმოებების იდეის გარდაქმნასა და შევიწროებას. რაც შეეხება კოკტოს მომდევნო პიესას „ჯოჯოხეთური მანქანა“ (1932 წ.), ის ფაქტიურად ანტიკური „ოიდიპოს მეფის“ პაროდიას წარმოადგენს. იოკასტე პირველ სამ მოქმედებაში გათანამედროვებულ ელენეს მოგვაგონებს, ოიდიპოსის მხატვრული სახე პოლიციური სპექტაკლის მთავარ მოქმედ პირად იქცევა, ხოლო ტირეზია, ლიტერატურულ კრიტიკაში „ბერძენი რასპუტინის“[1] ტიტულს იმსახურებს.

ანდრე ჟიდისა და ჟან კოკტოს შემოქმედებით მიმდინარე საუკუნეში ანტიკური სიუჟეტების აღორძინების პირველი პერიოდი დასრულდა. მეორე, უფრო ნაყოფიერი პერიოდი იწყება ჟან ჟიროდუს შემოქმედებით და თავისი განვითარების თავისებურ სახეს აღწევს ჟ. ანუის, ჟან-პოლ სარტრისა და ალბერ კამიუს დრამატურგიაში.

ანტიკური სიუჟეტების აღორძინების მეორე პერიოდი მჭიდროდაა დაკავშირებული ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის საკითხებთან. ამ პერიოდის წარმომადგენლები აშკარად უპირისპირდებიან იმ რეაქციულ-აპოლოგეტურ ლიტერატურას, რომელთა მამამთავრადაც ანრი დე მონტერლანი აღიარეს. ოცდაათიანი წლების ფრანგული ლიტერატურის ერთი ფრთა შუასაუკუნეების დრამატიზმით განიმსჭვალა. კვლავ აიშალა ბნელეთის მოციქულთა ქადაგება იმის შესახებ, რომ ადამიანი მორჩილებისთვისაა გაჩენილი, რომ მასა ავტორიტეტებს უნდა ემორჩილებოდეს. „ღმერთის ნება-სურვილის“ ამ შუასაუკუნეობრივ პროპაგანდას მტკიცედ დაუპირისპირდა ანტიკურ სიუჟეტებზე შექმნილი 40-იანი წლების ფრანგული დრამატურგია, რომელიც რეალისტურ ტრადიციებს აგრძელებს.

1933 წლის 30 იანვარს მსხვილი ფინანსისტებისა და მონოპოლისტების მოთხოვნით გერმანიის პრეზიდენტმა ჰინდენბურგმა მთავრობის მეთაურად ჰიტლერი დანიშნა. ეს არ იყო მთავრობის ჩვეულებრივი შეცვლა, ეს იყო სახელმწიფო გადატრიალება, რომლის შედეგადაც გერმანიაში დამყარდა ფინანსური კაპიტალის ყველაზე რეაქციული, შოვინისტური და აგრესიული წრეების აშკარა ტერორისტული დიქტატურა. ჰიტლერული გერმანიის მთავარ ლოზუნგად იქცა „ზარბაზნები კარაქის ნაცვლად!“, რამაც ევროპის ცენტრში, საფრანგეთის მეზობლად, კვლავ შექმნა მსოფლიო ომის გაჩაღების ახალი კერა.

---

[1] Robert Brasillach, Portraits, Paris, 1957.

მიუხედავად იმისა, რომ ფაშისტური გერმანიის მოსალოდნელი აგრესია ექვს აღარ იწვევდა, დალადიესა და დუმერგის მთავრობა საფრანგეთის თავდაცვის გაძლიერებისათვის არაფერს აკეთებდა, პირიქით, გასტონ დალადიეს კაბინეტის წევრთა უმრავლესობა აგრესიულად განწყო საფრანგეთის მაშინდელი საგარეო საქმეთა მინისტრის ბარტუს მიმართ, რომელსაც საფრანგეთის ხსნის ერთადერთ გზად სსრკ-სა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებთან მეგობრული ურთიერთობა მიაჩნდა. ბარტუს პოლიტიკა აშშ-ის, ინგლისისა და იტალიის მმართველი წრეების დიდ წინააღმდეგობებს წააწყდა. იგი ფაშისტების თავდასხმის მსხვერპლი გახდა, ხოლო საგარეო საქმეთა სამინისტროში მისი პორტფელი გერმანული ფაშიზმის აშკარა აგენტს— ლავალს გადააბარეს. 1935 წლის 7 იანვარს ლავალმა საიდუმლო ხელშეკრულება დასდო მუსოლინთან, ხოლო იმავე წლის მარტში ხელი მოაწერა ვერსალის ხელშეკრულების გაუქმებას, რითაც ხელ-ფეხი გაუხსნა ფაშისტური გერმანიის შეიარაღებას. დაიწყო საფრანგეთის საგარეო და საშინაო პოლიტიკის ახალი გაკოტრების ხანა.

1930 წლიდან საფრანგეთის ეკონომიკა მოიცვა გამანადგურებელმა კრიზისმა, რაც 1935 წლამდე გრძელდებოდა. ამ კრიზისის შედეგების დაძლევა საფრანგეთმა მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე ვერ შეძლო, რადგან 1936-1937 წლებში ეკონომიკის უმნიშვნელო გამოცოცხლებას, მრეწველობის ახალი დაცემა მოჰყვა. ამ კრიზისმა მნიშვნელოვნად შეარყია საფრანგეთის ავტორიტეტი მსოფლიო არენაზე. „მსოფლიო მრეწველობაში მისი წილი სულ უფრო და უფრო მცირდებოდა. თუ 1913 წელს საფრანგეთი მსოფლიო მრეწველობის 7,2% აწარმოებდა, 1927 წელს 7%-მდე, ხოლო 1937 წელს 5,1%-მდე შემცირდა“.[1] მწვავე ეკონომიურმა კრიზისმა მოიცვა საფრანგეთის სოფლის მეურნეობაც. ყველაზე მეტად მსუბუქი მრეწველობა დაზარალდა. 1929—1935 წლებში 130-ზე მეტი ბამბეულის საწარმო გაკოტრდა, შალისა და აბრეშუმის წარმოება ორჯერ შემცირდა.[2]

ეკონომიური კრიზისი მთელი სიმძიმით დააწვა მშრომელ მასებს, რასაც, თავის მხრივ, შედეგად მოჰყვა კლასობრივი ბრძოლის გამწვავება. 1931—1932 წწ. საფრანგეთის მთელი სამრეწველო ცენტრები მუშათა გაფიცვებმა მოიცვა. ათიათასობით გლეხი მონაწილეობდა საგადასახადო ჩაგვრის წინააღმდეგ მასობრივ მოძრაობაში.

---

[1] Н. Н. Молчанов, Внешняя политика Франции, М., 1959, გვ. 5.
[2] Новейшая история, часть I, М., 1959, გვ. 142.

ფართოდ გაიშალა ნაციონალურ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა საფრანგეთის კოლონიებში: მაროკოში, ინდო-ჩინეთსა და ალჟირში. შექმნილი მდგომარეობიდან თავის დაღწევის მიზნით რეაქციული ბურჟუაზიის მაგნატებმა საფრანგეთში ფაშისტური რეჟიმის დამყარება განიზრახეს. გააქტიურდნენ ფაშისტური ჯგუფები: „ფრანგული სოლიდარობა“ და „ფრანსისტები“, შეიქმნა ახალი ფაშისტური ორგანიზაციები: „მებრძოლი ჯგუფები“, „პატრიოტული ახალგაზრდობა“ და სხვ.

1934 წლის 6 თებერვალს ფაშისტებმა სახელმწიფო გადატრიალება სცადეს. დალადიეს მთავრობამ ვერავითარი გადაწყვეტილება ვერ მიიღო. მოწოდების სიმაღლეზე აღმოჩნდა მხოლოდ საფრანგეთის კომუნისტური პარტია, რომლის უშუალო ხელმძღვანელობითაც მუშათა კლასი აღსდგა რესპუბლიკისა და დემოკრატიის დასაცავად. 25 ათასზე მეტი მუშა გამოვიდა პარიზის ქუჩებში. 9 თებერვალს საფრანგეთის ყველა სამრეწველო ქალაქში გაიმართა ანტიფაშისტური სახალხო დემონსტრაციები. 12 თებერვალს კომუნისტებმა, სოციალისტებმა და შრომის საყოველთაო კონფედერაციამ ერთობლივად მოაწყვეს გრანდიოზული პოლიტიკური გაფიცვა, რომელშიც 4,5 მილიონი კაცი მონაწილეობდა.[1]

ფაშისტური შემოტევა უკუიქცა. კომუნისტებსა და სოციალისტებს შორის დაიდო მოქმედების ერთობლივი ხელშეკრულება, რითაც 1935 წლის ზაფხულში უზრუნველყოფილ იქნა ერთიანი სახალხო ფრონტის შექმნა. 48 სხვადასხვა ორგანიზაციის მონაწილეობით. სახალხო ფრონტმა არნახულ გამარჯვებას მიაღწია 1936 წლის პარლამენტის არჩევნებში. მან დეპუტატთა პალატაში 381 ადგილი მოიპოვა. სახალხო ფრონტმა გზა გადაუღობა ფაშიზმს, მაგრამ საგონებელში ჩააგდო საფრანგეთის მმართველი წრეები. მუშათა კლასის გამარჯვება რეაქციული ბურჟუაზიის კრახს მოასწავებდა. ე. ბლუმისა და შემდეგ. გ. დალადიეს მთავრობამ სახალხო ფრონტის მონაპოვარი უკან წაიღო, კვლავ გააქტიურდნენ რეაქციონერები და ფაშისტური ფრაქცია.

საბჭოთა კავშირისადმი სიძულვილმა და საკუთარი მუშათა კლასის გაძლიერების შიშმა საფრანგეთის ბურჟუაზია აშკარა მოღალატეობამდე მიიყვანა. მან თავისი საკუთარი ხელით მოამზადა საფრანგეთის განადგურება. გენერალი დე გოლი თავის მემუარებში წერდა, ზოგიერთი წრეები საფრანგეთში „უფრო მეტს ფიქრობდნენ იმაზე, თუ რა გზით მიეყენებინათ დარტყმები რუსეთისათვის —

---

[1] Новейшая история, часть I, М., 1959, გვ. 145.

დახმარებოდნენ ფინეთს, დაებომბათ ბაქო, თუ გადაესხათ ჯარები სტამბოლში და არაფერს ფიქრობდნენ იმის თაობაზე, თუ რა გზით გამკლავებოდნენ გერმანიას"[1].

1940 წლის მაისი ფრანგი ხალხის დიდი ნაციონალური ტრაგედიის დასაწყისი გახდა. ათასობით ადამიანი — მამაკაცები, ქალები, ბავშვები და მოხუცები ზურგჩანთებითა და ურიკებით ტოვებდა პარიზს. ქალაქის მოსახლეობის დიდმა ნაწილმა დედაქალაქიდან შორეულ სოფლებს მიაშურა. რამდენიმე კვირის შემდეგ ჰიტლერმა გამარჯვება იზეიმა: ელისეს მინდვრებზე გერმანელი დამპყრობლები დააბიჯებდნენ, პრეზიდენტის სასახლეზე კი სამფეროვანი დროშა სვასტიკამ შეცვალა. საფრანგეთმა თითქმის უბრძოლველად დათმო მისთვის ეგზომ საყვარელი დამოუკიდებლობა.

საფრანგეთის მსხვილი ბურჟუაზიის ამ გაუგონარი ღალატის შესახებ რეზველტის მრჩეველი ჰარი ჰოპკინსი წერდა: „საფრანგეთი გაყიდა თავისმა საბრძოლო ხელმძღვანელობამ, მრეწველებმა და გახრწნილმა პოლიტიკამ".[2] მაგრამ ადამიანების დამორჩილება, მათი გონებისა და შეხედულებების დაპყრობა ასე ადვილად როდი ხდება. საფრანგეთი ცოცხლობდა და განაგრძობდა დამოუკიდებლობას ფრანგი პატრიოტების, ჩვეულებრივი, უბრალო მოსახლეობის გონებაში. მტრის სიძლიერით გამოწვეულმა პირველმა დაბნეულობამ გაიარა და საფრანგეთის მთელი მოსახლეობა ორ არათანაბარ ნაწილად გაიყო: უმცირესობა, რომელიც ფაშიზმის ბატონობას გარდაუვალ მოვლენად თვლიდა და რომელმაც დაიწყო დამპყრობელთან შეგუების, საერთო ენის გამონახვის გზების ძიება, და უმრავლესობა, რომელიც შექმნილი მდგომარეობის გამო დაბნეული გამქიდველ მთავრობას თვლიდა და მზად იყო, თუნდაც სიცოცხლის ფასად, ებრძოლა საფრანგეთის განთავისუფლებისათვის.

ეს რთული პოლიტიკური და ეკონომიური ვითარება შესანიშნავად აისახა ოცდაათიანი და ორმოციანი წლების ფრანგულ ლიტერატურაში. ფილოსოფოსები, მწერლები, პოეტები, მოაზროვნე ადამიანები ვერ დარჩებოდნენ ამ მოვლენების მიღმა. ისინი ამ მოვლენების ცენტრში იყვნენ და შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს ეძებდნენ. მათ წინაშე კონკრეტული ამოცანა დადგა: როგორ მოიქცეს ადამიანი, როგორია მისი მოვალეობა და პასუხისმგებლობა ყველასა და ყველაფრის წინაშე. აქვს თუ არა უფლება ფიზიკური გა-

---

[1] Шарль де Голль, Военные мемуары, т. I, 1957, გვ. 61.

[2] ციტირებულია წიგნიდან: Н. Н. Молчанов, Внешняя политика Франции, М., 1959, გვ. 9.

დარჩენის საბაბით დაბრმავდეს, ყურთასმენა დაიხშოს და თავისთვის, ცალკე ჩაკეტილი ელოდოს გაურკვეველ მომავალს, თუ, მიუხედავად მტრის სიძლიერისა, აჯანყდეს, შეიარაღდეს და გაანწიროს სიცოცხლე, რათა სხვებმა იცოცხლონ. ერთი ნაწილი იმასაც ფიქრობდა, რომ ამჟამად მტერი უძლეველია, რომ მისი დამარცხება მხოლოდ განუხორციელებელი ოცნებაა — და მაინც ჯანყი, ამბოხი შეურიგებლობაა ერთადერთი ხსნა ადამიანისა, მტერზე გამარჯვება შეუძლებელია, მაგრამ ასეთ სიცოცხლეს სიკვდილი სჯობია.

უდავოა, რომ ანტიკურ სამოსელში ფრანგი მწერლები უფრო ადვილად ახვევდნენ თანამედროვე ტკივილებსა და წუხილს. „ლეგალურ პრესაში გამოსვლისას წინააღმდეგობის მწერლები ხშირად სარგებლობდნენ ეგრეთ წოდებული ეზოპეს ენით; განსაკუთრებული გავრცელება პოვა ანტიკურმა სიუჟეტებმა, რომლებიც დაკავშირებული იყო შურისძიებასა და ტირანებისადმი დაუმორჩილებლობის თემასთან“.[1]

ჯერ კიდევ 1935 წელს, აბისინიის დაპყრობით აღშფოთებულმა ჟიროდუმ შექმნა კომედია „ტროას ომი არ იქნება“.[2] ფაშიზმის გაძლიერების გამო ევროპის სახელმწიფოებისათვის შექმნილი საშიშროება, ახალი ომის გარდუვალობა მხატვრულ ნაწარმოებებში პირველად სწორედ ამ პიესამ იწინასწარმეტყველა. დიდი ჰუმანისტის კომედია ადამიანებს აფრთხილებდა, რომ დამპყრობლური ომი ყოველთვის მჭიდროდაა დაკავშირებული მმართველი წრეების ეკონომიურ ინტერესებთან, რომ ელენეს მოტაცება მხოლოდ საბაბია, მიზეზი კი — მატერიალური სიმდიდრის ზრდა. უფრო ადრე, ჟიროდუ „ზიგფრიდსა და ლიმუზენში“ გერმანული შოვინიზმისა და რევანშისტული განწყობილების გაძლიერებაზე ამახვილებდა ყურადღებას, ხოლო ბურჟუაზიული ინტელიგენციის სულიერი დეპრესიის დროს „ამფიტრიონ 38“-ის[3] მთავარი პერსონაჟის—იუპიტერის პირით აცხადებდა, რომ დედამიწაა ყველაზე მყარი და მშვენიერი, ადამიანი კი — ღმერთზე ძლიერი და გონიერი.

1938 წელს ალბერ კამიუმ არაჩვეულებრივი გამჭრიახობითა და მხატვრული ოსტატობით ამხილა ტირანიის ბატონობის დროებითობა და აბსურდი, კამიუმ რომაელი ტირანის — კალიგულას მხატვრული სახის შექმნით გამანადგურებელი ლახვარი ჩასცა ფაშიზმის

[1] И. Н. Черневич, А. Л. Штейн, М. А. Яхонтова. История французской литературы, М., 1965, გვ. 258—259.

[2] J. Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, P., 1935.

[3] J Giraudoux, Amphitryon 38 (La Petite Illustration № 253—255, 15 mars, 1930).

მარადიული ბატონობის ყალბ თეორიას, სამწუხაროდ, პიესა „კალიგულა“ [1] მხოლოდ მოგვიანებით, 1944 წელს დასრულდა და დაიდგა ომის დამთავრების შემდეგ, 1945 წელს.

გერმანელთა მიერ დაპყრობილ საფრანგეთში შექმნილი მდგომარეობის თავისებური ფილოსოფიური და მხატვრული ანალიზია მოცემული ომის პერიოდში ანტიკურ სიუჟეტებზე დაწერილ პიესებში. მათ შორის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ და დამახასიათებელ სურათს იძლევა ჟან-პოლ სარტრის პიესა „ბუზები“ [2], რომელიც 1943 წელს ოკუპირებულ პარიზში დაიდგა. ს. დე ბოვუარი ამ პიესის შესახებ წერს: „პირველი წარმოდგენის დროს, იმ დაჭიმულ პოლიტიკურ სიტუაციაში, როგორიც სუფევდა მაშინ საფრანგეთში, ეს პიესა უეჭველად გასკდა“ [3].

მაგრამ, სარტრზე რამდენიმე ხნით ადრე, დამპყრობელთა ბატონობას პირველი „არა“ ჟან ანუის „ანტიგონემ“ განუცხადა.

სრულიად ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ ანუის შემოქმედების ყველაზე მოწიფულ პერიოდში ანტიკური თემატიკის გამოჩენა. ერთი მხრივ, კონკრეტულმა ვითარებამ, შექმნილმა გარემოებამ და მეორე მხრივ, ჟან ჟიროდუსთან სულიერმა ნათესაობამ განაპირობა ანუის დიდი მისწრაფება ანტიკური სიუჟეტების გაცოცხლებისადმი. ანუი ჟან ჟიროდუს „სულიერ მამას“ უწოდებს, მის უშუალო შთამომავლად, მისი მხატვრული სიტყვის გამგრძელებლად თვლის თავს. ჟან ჟიროდუ კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ანტიკური მითების ახლებური დამუშავების გამოცდილი ოსტატია.

1941 წელს ჟან ანუიმ პირველად მიმართა ბერძნული მითოლოგიის გმირებს. ეს იყო პიესა „ევრიდიკე“, რომლის მთავარი მოქმედი პირები—ევრიდიკე და ორფეოსი — მოხეტიალე მსახიობი და მუსიკოსი ანტიკურ სახელებს იმიტომ ატარებენ, რომ მათი სიყვარული, ცხოვრება, მომავალი, წინასწარ განწირულია დასაღუპად. ეს ბევრის მთქმელი სახელები, დრამატურგმა მკითხველისა და მაყურებლის დასაპყრობად გამოიყენა. თუმცა პიესის სიუჟეტი მთლიანად გათანამედროვებულია, იგი მაინც ანტიკური მითოლოგიითაა ინსპირირებული და დღემდე, XX საუკუნის „ტრაგიკული ლირიკის“ [4] ერთ-ერთ შესანიშნავ ნიმუშად რჩება.

---

[1] A. Camus, Caligula, suivi de Le Malentendu, P., 1958.

[2] Jean—Paul Sartre, Les Mouches, P., 1951.

[3] S. de Beauvoir, La Force de l'âge, P., 1960, გვ. 552.

[4] Т. Бачелис, Интеллектуальные драмы Сартра (Современная зарубежная драма), М., 1962, გვ. 153.

„ევრიდიკეს“ შემდეგ ანუიმ კიდევ სამ პიესაში მიმართა მითოლოგიურ გმირებს. ესენია: „ანტიგონე“, „ორესტე“ და „მედეა“. ამათგან „ანტიგონე“ მხოლოდ ანუის შემოქმედების მწვერვალი როდია, იგი ითვლება თანამედროვე ფრანგული დრამატურგიის ბრწყინვალე ნიმუშად. ეს პიესა ითარგმნა ევროპის ქვეყნების ბრაგვალ ენაზე და უკვე ოცდაათ წელზე მეტია წარმატებით იდგმება როგორც საფრანგეთში, ისე მის გარეთ. „ანტიგონე“ 1942 წელს დაიწერა და პირველად 1944 წლის 4 თებერვალს დაიდგა ოკუპირებულ პარიზში, თეატრ „ატელიეს“ სცენაზე, ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით. ანტიგონეს როლს ანუის მეუღლე მონელ ვალანტენი ასრულებდა, კრეონტი ჟან დემ განასახიერა, ისმენე კი — სუზან ფლონმა.

თუმცა პიესა მითური სამყაროს სამოსელში მოხერხებულად ფარავდა ფაშიზმისადმი უსაზღვრო ზიზღსა და აღშფოთებას, ფრანგმა მაყურებელმა პირველსავე დღეს შეიცნო პიესის დედაარსი და ყოველ საღამოს მალულად, მაგრამ დიდი ინტერესით მიიჩქაროდა მონპარტრის პატარა თეატრისაკენ, სადაც ნავთის ლამპის შუქზე ხარბად უსმენდა მეამბოხე ანტიგონეს, რომელიც ბედისადმი დაუმორჩილებლობას ასწავლიდა. მომავლის იმედსა და საკუთარი პრინციპებისათვის თავგანწირვას შთააგონებდა ფრანგ მაყურებელს.

„ორესტე“ ანტიკურ თემებზე დაწერილი მესამე პიესაა, რომელიც დასრულებული სახით არც გამოქვეყნებულა და არც დადგმულა რომელიმე თეატრის სცენაზე. როგორც ჩანს, ანუის ამ პიესაზე მუშაობა დაუწყია 1945 წელს და რამდენიმე ფრაგმენტი იმავე წელს გამოუქვეყნებია გამომცემლობა „მრგვალი მაგიდის“ „მესამე რვეულში“. შემდეგ, არც თხზულებათა სრულ ტომებში, არც ცალკე გამოსულ პიესებში „ორესტე“ აღარ ჩანს. ანუის მკვლევრები ამ ფრაგმენტს არასოდეს არ იხსენიებდნენ. მხოლოდ 1959 წელს რობერ დე ლუპემ ჟ. ანუიზე თავის გამოკვლევას, კომენტარების გარეშე დაურთო ერთი ფრაგმენტი „ორესტედან“. თემატიკითა და მხატვრული ღირებულებით ეს ფრაგმენტი მჭიდროდაა დაკავშირებული „ანტიგონესა“ და „მედეასთან“.

1946 წელს გამოქვეყნდა ჟ. ანუის „მედეა“. გამოქვეყნებიდან შვიდი წლის შემდეგ, 1953 წელს „მედეა“ დაიდგა „ატელიეს“ სცენაზე ბარსაკის რეჟისორობით, დეკორაცია და კოსტუმები ანდრე ბაკს ეკუთვნოდა. მედეას როლი მიშელ ალფამ შეასრულა, იაზონისა კი — ჟან სერვემ. პიესა დიდი აღფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა.

„მედეა“ რომ უკანასკნელი აკორდია ანუის ომამდელი და ომისდროინდელი ნააზრევისა, ამას ისიც მოწმობს, რომ ამ პიესის დადგმის შემდეგ ანუი სამუდამოდ დაშორდა „ატელიეს“ კოლექტივს, სადაც თავისი დრამატული დახელოვნების უბედნიერესი წლები გაატარა. „მედეას“ შემდეგ ანუიმ საბოლოოდ აიღო ხელი ანტიკურ სიუჟეტებზე, ტრაგედიის ჟანრიც კარგახნით მიივიწყა და დრამატურგიის სხვა სფეროებს მიაშურა.

მრავალი საინტერესო საკითხი იბადება ანუის მიერ ანტიკური სიუჟეტების გამოყენების შესწავლისას. სახელდობრ: როგორ და რატომ იყენებს ანუი მითს, რა მიმართებაშია მითი ანუის მსოფლმხედველობასთან, რა მსგავსება და სხვაობაა მითურ სამოსში გადაცმულ ანუის გმირებსა და მისი თანამედროვე ან ადრეული ეპოქების მწერლების მიერ იმავე მითის გამოყენებით შექმნილ ნაწარმოებებსა და ამ ნაწარმოებების გმირებთან; როგორია ანუის ადრინდელი შემოქმედებისა და მითის გამოყენებით შექმნილი პიესების ურთიერთობა და სხვ. ჩვენი შრომის მომდევნო თავებში შევეცდებით შეძლებისდაგვარად გავარკვიოთ ეს საკითხები.

„სანამ ცოცხალი ხარ,
არ გაბედო სიკვდილი!“
(ძველი გალური ანდაზა)

„ე ვ რ ი დ ი კ ე“

იმ დროს, როცა ფაშიზმმა მთელი სამყარო შეძრა, როცა ევროპის უდიდესი ნაწილი გერმანიის უღელქვეშ გმინავდა, უიმედობამ და მტრის გამარჯვებით გამოწვეულმა სევდამ ანუის შემოქმედებაში ძლიერად მოიკიდა ფეხი. ამ სევდის პოეტური გამოხატვის ფორმად ანუიმ ანტიკური ორფევსისა და ევრიდიკეს უიმედო სიყვარულის თემა აირჩია. „ევრიდიკე“ 1941 წელს დაიწერა და იმავე წლის 3 დეკემბერს დაიდგა პარიზში „ატელიეს“ სცენაზე. ეს პიესა იმდენად პესიმისტურია, რომ მისი მსგავსი ანუის არც ომამდელ და არც ომის პერიოდის შემოქმედებაში არ გვხვდება. ეს არის მშობლიური ქვეყნის დამონებითა და ნაციონალური გრძნობების შეურაცხყოფით გამოწვეული კვნესა იმდროინდელი ფრანგი ინტელიგენციისა.

როგორც წინა თავში აღვნიშნეთ, ამ პერიოდისათვის ფრანგი მაყურებელი საკმაოდ მიეჩვია თავის სცენაზე ანტიკური გმირების განახლებულ სახეებს. მისთვის კვლავ ახლობელი გახდა ოიდიპოსის, ანტიგონეს, ელექტრასა და პარისის მხატვრული სახეები. ამიტომ „ევრიდიკეს“ სათაური და მოქმედ პირთა სახელები მას წინასწარ უქმნის არაჩვეულებრივის, შორეულისა და უჩვეულოდ ამაღლებულის განწყობილებას, მაყურებელი მოელის მითოლოგიური გმირებისათვის შესაფერ გარემოსა და უდროოდ დაკარგული მეუღლის გამო სასოწარკვეთილი ორფევსის გოდებას, ერთი სიტყვით, მაყურებელი ელის ანტიკური ეპოქის გმირებთან შეხვედრას. მაგრამ მოლოდინი არ მართლდება. ანუის „ევრიდიკეს“ მოქმედება თანამედროვე საფრანგეთის პროვინციული, პატარა ქალაქის რესტორნის სადგურში მიმდინარეობს. ორფევსი ღარიბი, უმუშევარი მუსიკოსია, ევრიდიკე — მოხეტიალე თეატრის კომედიანტი მსახიობი.

მაყურებლის წინაშე ფარდის ახდისთანავე იშლება ანუის „შავი პიესებისათვის“ დამახასიათებელი გარემო. პროვინციული ვაგზლის

პუპუყიანი, მაგრამ ფრიად პრეტენზიული ავეჯით მორთული ბუფეტი, მარმარილოს მაგიდები, სარკეები. წითელ ხავერდგადაკრული სავარძლები, ზომაზე მეტად ამაღლებულ სალაროში ზის საკმაოდ ჩასუქებული მოლარე ქალი; მოხუცი, მელოტი ოფიციანტები უსაქმოდ სხედან. ბუფეტში მხოლოდ ერთი მგზავრია — შუბლზე ქუდჩამოწეული, ლაბადიანი ახალგაზრდა კაცი. ორფევსი რაღაცას გატაცებით უკრავს ვიოლინოზე. მისი მამა ორ ცარიელ ჭიქას დასცქერის და ქაღალდზე გულდასმით ანგარიშობს, შემდეგ უბის წიგნაკს ჯიბეში იდებს და აღფრთოვანებული უხსნის თავის შვილს, რომ დღევანდელი სადილი მხოლოდ თორმეტი ფრანკი და სამოცდათხუთმეტი სანტიმი დაუჯდა.

პირველი რეპლიკებისთანავე მაყურებლისათვის ნათელი ხდება, რომ ორფევსი და მისი მამა უმუშევარი მოხეტიალე მუსიკოსები არიან, მამა არფაზე უკრავს, შვილი — ვიოლინოზე, ისინი გროშების საშოვნელად დაეხეტებიან და აგროვებენ მხოლოდ იმდენ ფულს, რაც სადილადან სადილამდე ძლივს ყოფნით. მამა უნიჭო ადამიანია. მართალია, ხშირად ტრაბახობს, რომ მას შეეძლო მაღალი კარიერისათვის მიეღწია, რომ იგი ცხოვრებას მომზადებული შეხვდა, რომ იგი, სრულიად დამსახურებულად, სამი პრიზის მფლობელია. მაგრამ პრიზების დასახელებისთანავე ნათელი ხდება, რომ განსაკუთრებული ნიჭის პატრონთან არ უნდა გვქონდეს საქმე. სწავლის დროს მოუპოვებია პროვინციული ქალაქის მუსიკალური სასწავლებლის პირველი პრემია ფაგოტზე, ინგლისური რქის მეორე პრემია კლასში და ჰარმონიაში ქების სიგელი — აი, ის ჯილდოები, რომელთა მფლობელსაც თავის მუსიკალურ მომზადებაზე დიდი პრეტენზიები აქვს, სინამდვილეში თვითონაც დარწმუნებულია, რომ უნიჭო და უვარგისი მუსიკოსია. ამიტომ ეპღაუჭება იგი თავის ვაჟიშვილს, რომელიც ახალგაზრდაა, მოხდენილი და მისი შემხედვარე ქალები სიბრალულის გამო მისი მამისათვის გროშებს იმეტებენ. მიუხედავად ამისა, იხტიბარს მაინც არ იტეხს. ცდილობს, კმაყოფილი კაცის ნიღაბი ჩაიოფაროს, იგი ამაყად აცხადებს: „ხავერდივით კაცი ვარ, მაგრამ ამ ხავერდის ქვეშ ფოლადი იმალებაო“. მისი აზრით, ცხოვრების ყველა საიდუმლო მისთვის ნაცნობია, და სურს თავისი დიდი ცხოვრებისეული გამოცდილება შვილს გადასცეს.

დრამატურგი არაჩვეულებრივი გროტესკული საღებავებით ხატავს იმ სცენებს, სადაც მამა პათეტიკური ხმით არიგებს ორფევსს როგორ მოიქცეს იაფფასიან რესტორანში, რომ ყველაზე პასუხსაგები მოვენტი მენიუს შერჩევაა, რომ არასოდეს არ უნდა შეცდეს და არ შეუკვეთოს სალათა, იმიტომ, რომ სალათა „გარნირთან“ ერ-

თად ისედაც იქნება გათვალისწინებული, სამაგიეროდ უნდა ისარგებლოს და მის ნაცვლად ორი დესერტის უფლება მოიპოვოს. განსაკუთრებული სერიოზულობა მართებს იმის გამო, რომ თვალი არ აუხვიოს რესტორნის მომსახურეობამ. ჯობია, ისადილოს იქ, სადაც ქაღალდის ხელსაწმენდებია, თორემ ნაკრის ხელსაწმენდის გამო თორმეტი ფრანკისა და სამოცდათხუთმეტი სანტიმის ნაცვლად მოუწევს ცამეტნახევარი ფრანკის გადახდა და ა. შ.

ახლა მამა-შვილი პალავა-ლე-ფლოსაკენ მიემგზავრებიან. მამა შვილს ატყუებს, რომ იგი არფის დამკვრელად მიიპატიჟეს ქალაქის კაზინოში. სინამდვილეში იგი არავის მიუპატიჟებია. პირიქით, თვითონ რამდენჯერმე სთხოვა იქ მყოფ ნაცნობებს, მაგრამ სამუშაო ვერავინ უშოვნა. ახლა ერთადერთი იმედი ისაა, რომ ორფევსი ახალგაზრდაა, მოხდენილი, ვიოლინოსაც ცუდად არ უკრავს და შესაძლებელია „ორფევსის შემხედვარმა ქალებმა კაფეში თანხლები მამაკაცები იდაყვის კვრით აიძულონ, რომ ახალგაზრდა კაცის მოხუცი პარტნიორის ქუდში რამდენიმე სუ მაინც ჩააგდონ“. ორფევსისათვის მნიშვნელობა არა აქვს სად დაუკრავს, მისთვის ყველა ქალაქი დროებითია, მას საკუთარი ჭერი არსად არ ელის. ერთადერთი სადარდებელი მისთვის ისაა, რომ მოხუცი მამის მიტოვება არ შეუძლია. მართალია, მამა ხშირად აღნიშნავს, რომ მას „ნიჭიერსა და გამოცდილ“ ადამიანს ცხოვრება არ გაუჭირდება, მაგრამ ორფევსმა იცის, რომ მამის მიტოვება მის სასიკვდილოდ განწირვას ნიშნავს. შვილი ოცნებობს იმ ეთი ადგილის შოვნაზე, სადაც მას უზრუნველყოფენ იმდენი თანხით, რომ მამისათვის საკმარისი ფული მიეცა და ეცხოვრა ცალკე, დამოუკიდებლად, ადამიანურად. მაგრამ ორფევსი დარწმუნებულია, რომ ეს მხოლოდ ოცნებაა. საბრალო მუსიკოსი ვერასოდეს შეძლებს ორი სადილისა და ორი ვახშმისათვის საჭირო თანხის შოვნას.

ორფევსი სასოწარკვეთილია, მისთვის ცხოვრებას აზრი არა აქვს. ხანდახან იმასაც ნატრობს, რომ რკინიგზაზე გადასვლის დროს მატარებელმა ერთ-ერთი მათგანი მაინც გასრისოს, ამით განთავისუფლდება მეორე და ცოცხლად დარჩენილისათვის უფრო ადვილი იქნება საკუთარი გზის გამონახვა. მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა, ორფევსი მაინც ელის რაღაცას, მისი მუსიკა ვილაცას უხმობს. მართალია, ორფევსმა არ იცის, ვის უნდა შეხვდეს, მაგრამ მოლოდინში რაღაც იმედის ჩანასახი მაინც მოჩანს. დრამატურგმა ორფევსი თითქოს განზრახ მოიყვანა რკინიგზის სადგურში — ბედისწერის გზაჯვარედინზე, სადაც ადამიანები ერთმანეთს ხვდებიან, ეცნობიან, ისევ შორდებიან ან ერთი გზით მიემგზავრებიან.

ორფევსის ვიოლინოს ხმის გაგონებაზე ბუფეტში ახალგაზრდა ქალი შეჰყოდის. ეს ევრიდიკეა.

„ევრიდიკე — თქვენ უკრავდით?

ორფევსი — დიახ, მე.

ევრიდიკე — რა კარგად უკრავთ!

ორფევსი — მართლა?

ევრიდიკე — რა ჰქვია იმას, რასაც თქვენ ახლახან უკრავდით?

ორფევსი — არ ვიცი. ეს მხოლოდ იმპროვიზაციაა.

ევრიდიკე — (უნებლიეთ) სამწუხაროა.

ორფევსი — (ღიმილით) რატომ?

ევრიდიკე — მე თვითონაც არ ვიცი. მინდოდა, რომ იმ მუსიკას რაღაც რქმეოდა. თქვენ ღია ცისფერი თვალები გაქვთ.

ორფევსი — დიახ. თქვენს თვალებს კი ასე ადვილად ვერ მოვუძებნი ფერს.

ევრიდიკე — ამბობენ, ჩემი თვალების ფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რაზე ვფიქრობ.

ორფევსი — ახლა ისინი მუქი მწვანე ფერისაა, ისე როგორც წყალი კლდოვანი ნაპირის ფსკერზე.

ევრიდიკე — ამბობენ, ასეთი ფერის მაშინაა ჩემი თვალები, როცა ბედნიერი ვარ.

ორფევსი — ვინ ამბობს?

ევრიდიკე — ხალხი. როგორ ფიქრობთ, თქვენს გამო მე ძალიან უბედური ვიქნები?

ორფევსი — (აღვრსიანად იღიმება) მე მგონი არა.

ევრიდიკე — ახლა რომ ვარ, თუ ასეთი უბედური ვიქნები, არ მეშინია, რაღაც ტკივილს ვგრძნობ, მაგრამ ეს ტკივილი სასიამოვნოცაა. მეშინია, უბედური და მარტოდ მარტო რომ დავრჩები, როცა მივატოვებთ.

ორფევსი — მე თქვენ არასოდეს არ მიგატოვებთ.

ევრიდიკე — დაიფიცებთ?

ორფევსი — დავიფიცებ.

ევრიდიკე — მე დამიფიცებთ?

ორფევსი — (ღიმილით) თქვენ თავს ვფიცავ“ [1].

ამ დიალოგიდან მკითხველისათვის ნათელია რა უშუალოდ და მოულოდნელად მოხდა ორფევსისა და ევრიდიკეს გაცნობა, რა უშუალოდ ისახება მათი სიყვარული.

---

[1] J. Anouilh, Les Pièces noires. P., 1958, გვ. 406, 407, 408 (შემდეგ ამ კრებულს დავასახელებთ შემოკლებით L. P. N).

ორფევსისა და ევრიდიკეს გარშემო ყველაფერი იცვლება, ყველაფერი მარტივი და ნათელი ხდება. შეყვარებულებმა თითქოს პირველად დაინახეს, როგორი მომხიბლავი ყოფილა ჰუპყიანი ბუფეტის ჭაღები, ქოთნებში ჩარგული ყვავილები, თითქოს ჯადოსნურმა ხელმა გარდაქმნა მათ გარშემო მყოფი ადამიანები: მოლარე, რომელსაც აქამდე ვერავინ ამჩნევდა ყველაზე მშვენიერ და მომხიბლავ ქალად იქცა, საოცრად კეთილშობილი გახდა მელოტი ოფიციანტიც. სიყვარულის ძალამ გარდაქმნა თვით ორფევსიც. ორიოდე წუთის წინ თუ მისთვის სიცოცხლეს აზრი არ ჰქონდა, ახლა მზადაა გულში ჩაიკრას მთელი სამყარო, უზომო ენერგიის მოზღვავებას გრძნობს. ამ უზარმაზარ სამყაროში უეცრად პოულობს თავის ადგილს და სიცოცხლესაც სულ სხვა ფერი ეძლევა. „ო, რა კარგია სიცოცხლე!— წამოიძახებს ორფევსი, — აქამდე არ ვიცოდი, როგორ ათრობს ადამიანს სუნთქვა, რა მომხიბლავია ძარღვებში საკუთარი სისხლის შეგრძნება, ანდა რა საოცრად თრთის კუნთები ჩემს სხეულში". „მე ძალიან მძიმე ვარ? — კითხულობს ორფევსის მუხლებზე ჩამომჯდარი ევრიდიკე, — ო, არა! უპასუხებს ორფევსი. — თქვენ ზუსტად იმდენს იწონით, რამდენიც საჭიროა დედამიწაზე ჩემი დამაგრებისათვის. მე ძალზე მსუბუქი ვიყავი, მე ვცურავდი ჰაერში, ვეჯახებოდი ავეჯს, ადამიანებს. ხელები სადღაც შორს მიიწევდნენ, საგნები თითებშუა მისხლტებოდა... ო, რა სასაცილოდ, რა ნაჩქარევად გამოთვალეს მეცნიერებმა მიზიდულობის ძალა! მე მხოლოდ ახლა შევამჩნიე, რომ დედამიწის ატმოსფეროში საკუთარი თავის შესაგრძნობად არ მყოფნიდა სწორედ თქვენი წონა" [1].

ევრიდიკეც ბედნიერია, იგი თავდავიწყებით ეძლევა მისთვის დღემდე უცნობ გრძნობას, მაგრამ ყოველ ნაბიჯზე მოელის რაღაც გაუთვალისწინებელ განსაცდელს. მას ერთი წუთით არ ტოვებს შიში იმაზე, რომ ეს ბედნიერება დროებითია. სიყვარულმა ევრიდიკეც გამოცვალა, ისიც ძლიერია, საკუთარი ღირსებისა და დამოუკიდებლობის გრძნობა ჩაუნერგა, მაგრამ ბედნიერი აწმყო მის ცნობაში მოსალოდნელი უბედურებითაა დაჩრდილული. ორფევსისა და ევრიდიკეს რომანტიკული სიყვარულის პარალელურად ამ ჩრდილს განსაკუთრებით ამუქებს ევრიდიკეს დედისა და მისი საყვარლის— ვენსანის არსებობა.

ევრიდიკეს დედაც მოხეტიალე კომედიანტების ჯგუფის წევრია. უნიჭო და ასაკში შესული ღატაკი ქალია, მაგრამ დიდი პრეტენზიები და საკუთარ თავზე ყალბი წარმოდგენა აქვს. აუტანელ სიცხეში

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 189, 190.

ბუმბულებიანი ქუდით „ტრიუმფალური მიხვრა-მოხვრით“ და-დის, როგორც თვითონ ამბობს „ვერ იტანს პროვინციასა და გასტ-როლებს“ იმიტომ, რომ მისი, როგორც „პირველხარისხოვანი“ ხე-ლოვანის ღირსებები მგზავრობის დროს ილახება. მასაც მეორეხა-რისხოვან შემსრულებლებთან ერთად აცდევინებენ სადგურში და მისთვისაც ვეორე კლასის ვაგონის ბილეთს ყიდულობენ. ახალგაზრ-დობაში ამ ქალის „არტისტული ბუნება“ ერთი და იგივე მამაკაც-თან ურთიერთობას ვერ ეგუებოდა, მაგრამ ახლა საკმაოდ მოხუცდა და იძულებულია, თავის უკანასკნელ საყვარელს, მეორეხარისხოვა-ნი როლების შემსრულებელ კომედიანტს დიდი სიფრთხილით მოე-კიდოს. უცნობ ადამიანებთან საუბარში ხშირად ახსენებს ბრაზილი-ასა და არგენტინაში გასტროლების თავბრუდამხვევ წარმატებებს, თითქოს, იქ ყოველდღე ამერიკულ სცენაზე მასზე ნიჭიერი და მომ-ხიბლავი მსახიობი არ ენახოთ. იგონებს მოდურ გამაგრილებელ სას-მელებს, რომლებიც სცენაზე გასვლის წინ მოჰქონდათ მისთვის და რომელთა ფასი ჰხოლოდ მან და სარამ (იგულისხმება სარა ბერნა-რი) იცოდნენ. თუმცა ამ ამბებს რომ ჰყვება, ბუზებისაგან დასვრილ შაქრის ნატეხს ცხვირამრეზილი დაჰყურებს და ყავიან ჭიქაში მაინც აგდებს. რას იზამს, მეორე ნატეხისათვის დამატებითი ფულის გა-დახდა საჭირო. ასეთი „ბრწყინვალე“ წარსულის მქონე მსახიობი აღშფოთებულია თანამედროვე პარიზის მაყურებლებით, გეგონება რომ შეეცვალათ და სცენაზე ტაშს უკრავენ ჰხოლოდ თითის სიგრძე გოგოებს, რომლებსაც მკერდი ფიცარივით აქვთ გასწორებული და ენის წაუბორძიკებლად ერთ სიტყვასაც ვერ ამბობენ. იმის გამო, რომ პარიზმა ასეთი „გაძვალტყავებული“ მსახიობები შეიყვარა, მან, „მაღალი არტისტიზმით“ დაჯილდოებულმა პიროვნებამ, პროვინცი-ელებს უნდა შეალიოს თავისი ნიჭი და გამოცდილება.

ამაზრზენია ევრიდიკეს დედისა და ვენსანის სასიყვარულო მო-გონებების სცენები. ამ დიალოგებში ავტორი საოცარი სარკაზმით მოსავს ცხოვრებისაგან გაყალთაბანდებული ორი ადამიანის ცხიერ-სა და ურთიერთგამომძალავ დამოკიდებულებას, ბოლომდე აშიშ-ვლებს ფარისევლური სიტყვების უკან მიმალულ, გრძნობებისაგან დაცლილი „სიყვარულის“ სიმახინჯეს. ვენსანიც ლიუსენას მსგავსი მეშჩანი და კუდაბზიკაა. იგი ცხვირამრეზილი შეჰყურებს მასზე და-ბალი რანგის მსახიობებს, მისთვის აღარაფერია წმიდათაწმიდა. მისი დახასიათებით ყველა მამაკაცი მაცდური, მერყევი და გულჩა-

ბეულია, ქალები კი — ვერაგები, ბოროტები და პატივმოყვარენი. ჯოჯოხეთად წარმოდგენილ სინამდვილეში ვენსანის ერთადერთი თავშესაფარი „სიყვარულია“, მაგრამ სიყვარულისათვის არც წრფელი გრძნობები გააჩნია და არც საკუთარი სიტყვები შემორჩენია. სიყვარულზე სხვადასხვა პიესაში ნათამაშები გმირების ენით ლაპარაკობს, პერდიკანის[1] მონოლოგებს ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ყალბი პათოსით ისე იმეორებს, რომ ვერც კი ამჩნევს, თავისი საკუთარი ჰგონია. ლიუსენა (ევრიდიკეს დედის მოფერებითი სახელია) აღფრთოვანებული შეჰყურებს თავის „ფისუნიას“ საყვარელს და მიუსეს გაშარჟებულ იმპროვიზაციაში დროდადრო ტომთან ერთად, დარეჯანისეულ სასიყვარულო ფრაზებსაც ჩაურთავს ხოლმე: „ჩემო ფინიავ“, „ჩემო სიყვარულო“, „ჩემო ტურფავ“ და ა. შ. როცა ავანსცენაზე მამაკაცისა და ქალის სიყვარულის კარიკატურული დემონსტრირება მიმდინარეობს, სცენის კუთხეში, ორფევსი და ევრიდიკე ერთმანეთს ეკვრიან. დედისა და მისი საყვარლის სიტყვებს ევრიდიკე მოთმინებიდან გამოჰყავს, ივი სთხოვს ორფევსს, რომ ის ქალი და კაცი, სიყვარულს ასე ყალბად რომ თამაშობენ, ბუფეტიდან გააძევოს. ორფევსი ასრულებს ევრიდიკეს თხოვნას და ახალგაზრდები ერთმანეთის პირისპირ პირველად რჩებიან მარტო. აი, პირველი მოქმედების უკანასკნელი რეპლიკები:

„ო რ ფ ე ვ ს ი — (ჩუმად) ჩემო სიცოცხლევ.

ე ვ რ ი დ ი კ ე — ჩემო სიყვარულო.

„ო რ ფ ე ვ ს ი — (ჩუმად) ჩემო სიცოცხლევ.

ე ვ რ ი დ ი კ ე — თითქოს მეშინია... როგორი ხარ, კეთილი თუ ბოროტი?

რა გქვია?

ო რ ფ ე ვ ს ი — ორფევსი, შენა?

ე ვ რ ი დ ი კ ე — ევრიდიკე“ [2].

პირველი მოქმედების ასეთი დასასრული კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ აქამდე მთავარი მოქმედი პირების შესახებ ავტორს მნიშვნელოვანი არაფერი უთქვამს, რომ მთელი მოქმედება მხოლოდ ივ გარემოს დახასიათებისათვის სჭირდებოდა, რომელშიც ამ ახალგაზრდებს მოუხდებათ მომავალი ცხოვრება. მაყურებელი გაეცნო ევრიდიკეს დედას, ორფევსის მამას, ადამიანებს, რომლებთანაც პიესის გმირები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული.

---

[1] ალფრედ დე მიუსეს პიესის „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ მთავარი მოქმედი პირია.

[2] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 442, 443.

უკვე პირველსავე მოქმედებაში ბევრი რამ იწვევს ომამდე დაწერილი პიესის — „ველურის“ ასოციაციებს. ორფევსის მამა და ევრიდიკეს დედა ტერეზას მშობლებს წყლის ორი წვეთივით ჰგვანან. ახალგაზრდებს აქაც თავდავიწყებით შეუყვარდათ ერთმანეთი, თუმცა დრამატურგმა „ევრიდიკეში“ თავიდანვე ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ახალგაზრდების ეს წყვილი ერთი და იგივე წრის — საზოგადოების ყველაზე დაბალი ფენის წარმომადგენლები არიან.

სრულიად ნათელია ძიების ახალი ვარიანტი, რომელიც ანუიმ „ევრიდიკეში“ აირჩია. შეუძლებენ თუ არა ურთიერთშეთანხმებას, მოიპოვებენ თუ არა ბედნიერი ცხოვრების უფლებას ადამიანები, როცა ისინი ერთსა და იმავე პირობებში არიან, როცა ორივე ღატაკი და მიუსაფარია, როცა მათ შორის არ არსებობს სოციალური უთანასწორობის ბარიერი? ექნება თუ არა რაიმე მნიშვნელობა ევრიდიკესა და ორფევსის წარსულს მათი მომავალი ცხოვრებისათვის? — აი, ის კითხვები, რომლებიც პირველი მოქმედების ბოლოს იბადება და რომელთა პასუხსაც მაყურებელი დიდი ინტერესით მოელის.

ევრიდიკესა და ორფევსს უეცრად შეუყვარდათ ერთმანეთი, მათ ერთმანეთის შესახებ თითქმის არაფერი იციან. მაგრამ ევრიდიკეს სურვილია გულწრფელი და სპეტაკი ურთიერთობის დამყარება, ამიტომ ჯერ კიდევ პირველ მოქმედებაში თვითონვე მოითხოვს: „მირჩევნია, გითხრათ სიმართლე მე თვითონ, ახლავე, დაუყოვნებლივ, ჩვენ შორის ყველაფერი ნათელი უნდა იყოს“. ამ მოთხოვნას ევრიდიკეს გულწრფელი აღიარება მოსდევს იმის შესახებ, რომ იგი, თითქმის ნახევარი წელია მატიასის საყვარელია. მაგრამ მატიასთან ევრიდიკეს მხოლოდ სიბრალული აკავშირებდა, ეს „ახალგაზრდა კაცი ისეთი უსუსური და უბედური“ იყო, რომ ევრიდიკეს თანაგრძნობა მისი სიცოცხლისათვის აუცილებელი პირობა გახდა. ევრიდიკეს ნამდვილი სიყვარულით არავინ ჰყვარებია, ამიტომ თავის გრძნობებს აიძულებდა, ავალდებულებდა, სხვისი ბედნიერების წყარო მაინც გამხდარიყო.

. . . . . .

ორფევსის სიყვარულმა ევრიდიკეში ახალი ადამიანი დაბადა, მას უნდა, ყოველგვარი კავშირი გაწყვიტოს წარსულთან და სრულიად ახალი ცხოვრება დაიწყოს. ევრიდიკე მატიასს ორფევსის თანდასწრებით ემშვიდობება და, რადგან შეყვარებულთა ურთიერთობაში მთავარია „სიმართლისადმი თვალის გასწორება“, ევრიდიკე იმასაც აღიარებს, რომ მატიასამდე, ჯერ კიდევ ბავშვობაში, კავშირი ჰქონდა ვიღაც უცხოელ მამაკაცთან, რომელმაც იგი ძალით დაიმორჩილა. ეს ნაძალადევი სიყვარული მხოლოდ რამდენიმე კვირას გაგრ-

ძელდა და „შიშისა და სირცხვილის გრძნობით განაწამები“ ევრიდიკე სრულიად მარტო აღმოჩნდა დაუნდობელი ცხოვრების პირისპირ. დასაწყისში ამ წარსულს არაფითარი მნიშვნელობა აღარა აქვს, ორფევსი ევრიდიკეს ამშვიდებს: „შეეცდები, არასოდეს ეიფიქრო ამის შესახებ, ახლა ყველაფერი თავიდან იწყება. თქვენ ჩემს მკლავებში ხართ“.

პიესის მეორე მოქმედება ევრიდიკესა და ორფევსის თბილად აღწერილი, რომანტიკული სიყვარულის ახსნას ეძღვნება. ისინი ღარიბული პატარა სასტუმროს ერთ პუჭყიან ოთახში, რკინის საწოლზე, ტანსაცმელგაუხდელი წვანან და მათი საუბარი მოწმობს, რომ ახალგაზრდები ბედნიერები არიან. ახლა მათ უკვე გააჩნიათ საკუთარი წარსული. „ჩვენ გვაქვს საკუთარი მოგონებები, ისინი ჩვენი საფარველია“,—ამბობს ორფევსი. „დიახ, ჩვენს უკან მთელი საუკუნო, მთელი ღამე და მთელი დღეა. ო, რა მდიდრები ვართ“ — დაუმატებს ევრიდიკე...

ევრიდიკე და ორფევსი როგორც კი მარტონი აღმოჩნდნენ, ყველაფერმა ბუნებრივი, უშუალო და მარტივი სახე მიიღო. ევრიდიკემ ორფევსის მხარს მიაყრდნო თავი და ჩაეძინა. ორფევსმა უეცრად თავი გმირად წარმოიდგინა, რომლის უპირველესი მოვალეობაც ამ პატარა, სუსტი ქალის დაცვა და პატრონობაა. ისინი ორ ძმას დაემსგავსნენ, რომლებმაც ერთმანეთზე უნდა იზრუნონ, ერთმანეთს მხარში უნდა ამოუდგნენ, ერთად უნდა შეებრძოლონ ყველას და ყველაფერს. ორფევსი თავის მეგობარს წინასწარ უხდის მადლობას იმ ტანჯვისა და წამების გამო, რაც ევრიდიკემ ითავა, რაკი თავის მსგავს ღატაკს დაუკავშირა მომავალი. მადლობას უხდის იმ დღეებისათვის (და ეს დღეები შორს როდია), როცა სადილის ნაცვლად უკანასკნელ სიგარას რიგრიგობით მოსწევენ. მადლობას უხდის იმ მოკრძალებული თავშეკავებისათვის, რასაც ევრიდიკე ლამაზი კაბებით სავსე ვიტრინების წინ გამოიჩენს, ყველაფრისათვის, რაზედაც ევრიდიკეს უარის თქმა მოუწევს, რაკი ორფევსთან წასვლაზე განაცხადა თანხმობა.

ორფევსი აღტაცებულია, რომ საოცნებო მეგობარი იპოვა, რომ იგი ახლა მეთაურია, მისი რაზმი მხოლოდ ერთი პატარა ჯარისკაცისაგან შედგება, ეს ერთი მომხიბლავი ჯარისკაცი ევრიდიკეა. „არ მეგონა, რომ ერთ მშვენიერ დღეს შევხვდებოდი ამხანაგს, — ამბობს ორფევსი, — ამხანაგს, რომელიც ჩემთან ერთად წამოსვლას გადა-

წყვეტდა. ბაწარწინა ამხანაგს, რომელიც ყველაფერს გაუძლებს, ყველაფერს აიტანს, ღამე კი მკერდზე მომეკვრება“ [1].

ამ იდეალურ გარემოშიც აღწევს ანუის რწმენა წარსულის ფატალურობის შესახებ. ბედნიერების ბურუსში გახვეული შეყვარებულები მოგონებათა ერთადერთ დღეშიც პოულობენ მათთვის არასასიამოვნო პეროვნებებს. ეს იმიტომ, რომ „ბედნიერი თავგადასავლები საკუთარ გამცემლობითა და ღალატით“. ევრიდიკეს სურს მხოლოდ სასიამოვნო ადამიანები დაიმახსოვროს, მხოლოდ კეთილი ადამიანების სახეები დარჩეს მათ მოგონებაში.

ევრიდიკე — ესე იგი, შენი აზრით, არ შეიძლება ცუდი პერსონაჟების დავიწყება და მხოლოდ კარგების დამახსოვრება?

ორფევსი — ო, ეს ძალზე კარგი იქნებოდა.

ევრიდიკე — შენ ფიქრობ, რომ შეუძლებელია მათი წარმოდგენა ნაკლებ მახინჯად ვიარსებ?...

ორფევსი — შეუძლებელია, ახლა ყველამ ჩაიარა ჩვენს წინ, კეთილებმაც და ბოროტებმაც, მათ უკვე შეასრულეს შენს ცხოვრებაში თავიანთი პირუეტები და წარმოთქვეს თავიანთი რეპლიკები... და აბეთებად დარჩებიან სამუდამოდ.

ევრიდიკე — (უცრად) მაშასადამე, თუ შენ ცხოვრებაში ათასგვარი სიმახინჯე შეგხვდა, ისინი მუდმივად რჩებიან შენში?

ორფევსი — დიახ“ [2].

ევრიდიკეს ბედნიერებას თანდათან შიში ეპარება. მას ახლა მხოლოდ საყვარელ და კეთილ ადამიანებზე ფიქრი სურს, ცხოვრება კი ისეა მოწყობილი, რომ თუ ერთხელ შეგეხო ჭუჭყიანი ხელით, სამუდამოდ დარჩება შენს სხეულზე. თუ ერთხელ მოგიხდა უწმაწური სიტყვების წარმოთქმა ან მოსმენა, ეს სიტყვებიც სამუდამოდ რჩება შენს გონებაში. „გამოდის, რომ თუ ყველა სიტყვა შენთან რჩება, თუ ყველა ხელი, რომელიც შენ შეგხებია, შენს კანზე სამუდამოდაა მიკრული, მაშასადამე, ვერასოდეს ვერ გახდები სხვანაირი?!— კითხულობს ევრიდიკე. (პაუზის შემდეგ) — სთქვი. ბავშვობიდანვე ოცნებობდი თუ არა, რომ დადგება მშვენიერი დღე და აუცილებელია, რომ განიწმინდო, სრულიად უმანკო გახდე, მაინც ვერ შეძლებ ვერაფრის შეცვლას?“. ყველა ამ შეკითხვას ორფევსი უარყოფით პასუხს აძლევს. მართალია, სწავლული ხალხი ამბობს, რომ აღსარების დროს ყველაფრის შენდობა შეიძლება, მაგრამ აღსარების შემდეგ შენს გარდა ეს შთაბეჭდილებები და მოგონებები კიდევ ერთი

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 463.

[2] იქვე, გვ. 451.

ადამიანის გონებაში გადაინაცვლებს, ე. ი. გაქრობის ნაცვლად გაორკეცდება. ევრიდიკეს სხვა გზა არა აქვს, უნდა შეურიგდეს იმ აზრს, რომ წარსულისაგან თავის დაღწევა შეუძლებელია.

ევრიდიკე პურისა და ხილის ყიდვის საბაბით სასტუმროდან რამდენიმე წუთით გადის. ცოტა ხნის შემდეგ ორფევსს აგებინებენ, რომ ტულონისაკენ მიმავალი ავტობუსის კატასტროფის დროს ევრიდიკე დაიღუპა.

მესამე მოქმედება რეალურისა და ირეალურის მუდმივ მონაცვლეობაში მიმდინარეობს. სადგურის ბუფეტში, სადაც პირველი მოქმედება მიმდინარეობდა, ბატონ ანრის დახმარებით ორფევსს ევრიდიკესთან შეხვედრის უფლება ეძლევა, ამ შეხვედრის პირობა ასეთია: ორფევსმა ევრიდიკეს პირდაპირ არ უნდა შეხედოს, მათ შეუძლიათ ისაუბრონ, ერთმანეთთან ახლოს იყვნენ და თუ ორფევსი თავს შეიკავებს და დილამდე არ მოისურვებს სატრფოს თვალებში ჩახედვას, ევრიდიკეს სიცოცხლე დაუბრუნდება, მეორე დღიდან მათ შეეძლებათ ერთად განაგრძონ ცხოვრება.

ბატონი ანრი პირველ და მეორე მოქმედებაში უბრალო დამკვირვებლის, ჩვეულებრივი მგზავრის როლს ასრულებდა. იგი მხოლოდ ორჯერ ჩაერია საუბარში. პირველად მაშინ, როცა ევრიდიკესაგან მიტოვებული მატიასი მატარებელს ჩაუვარდა და მეორედ იგი მაშინ გამოჩნდა, როცა ევრიდიკეს სიკვდილი უნდა ეცნობებინათ ორფევსისათვის. ორივე შემთხვევაში თავის სიტყვას ბატონი ანრი მხოლოდ სიკვდილთან დაკავშირებით ამბობს. მისი განმარტებით, სიკვდილი დაჭანცული ცხოვრებისაგან განთავისუფლების ყველაზე კარგი საშუალებაა — „სიკვდილი არასოდეს არ გაყენებს ტკივილს, იგი ალერსიანია... მხოლოდ სიცოცხლე გვტანჯავს და გვიღრმავებს იარებს. მაშინაც კი, როცა საწამლავს ვსვამთ ან მოუხერხებელი ხელით ჭრილობებს ვაყენებთ საკუთარ თავს, ესეც სიცოცხლის უკანასკნელი აკორდებია. სიკვდილს გაბედულად უნდა მივენდოთ. ისე როგორც ვენდობით მეგობრის ნაზ და ძლიერ ხელს“.[1] ბატონი ანრი სიკვდილის ანგელოზისა, თუ ბედისწერის მოციქულის როლს ასრულებს. მას დიდ სიამოვნებას ანიჭებს „დაკვირვება წუთიერი მოვლენებისა, როცა საშუალება ეძლევა თვალი ადევნოს ბედისწერის მიერ ლაზიერების ერთი ადგილიდან მეორეზე გადანაცვლებას“.[2] ამქვეყნიური ბედნიერება მას არა სწამს, დარწმუნებულია, რომ თუ კაცი კეთილშობილია, მას ცხოვრებაში მხოლოდ იმედის გაცრუება ელის. ადამიანის „ერთადერთი ჭეშმარიტი მეგობარი სიკვდილია“.

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 442.
[2] იქვე, გვ. 469.

რატომ გძულს სიკვდილი? სიკვდილი მშვენიერია. მხოლოდ სიკვდილში ცოცხლობს სიყვარული"[1]—უმტკიცებს იგი ორფევსს. ევრიდიკე ცოცხალი რომ დარჩენილიყო, შესაძლებელია ასე მოკლე ხანშიც მოესწრო ორფევსის ღალატი და სხვასთან აღმოჩენილიყო. „დღეს იქნებოდა, თუ ხვალ, — განაგრძობს ბატონი ანრი, — ერთი წლისა თუ ხუთი წლის, თუ გნებავს, ათი წლის შემდეგ, შესაძლებელია შენ. იგი ისევ გყვარებოდა, მაგრამ უკვე შეამჩნევდი, რომ ევრიდიკე მაინცდამაინც აღარ გიტაცებს, თვით ევრიდიკესაც აღარ ენდომებოდა. შენთან ყოფნა.

ორფევსი — არა.

ბ-ნი ანრი—როგორ თუ არა, სწორედ ასეთ სისულელემდე დახვიდოდით. იმ ბატონ ორფევსად გადაიქცეოდი, ვინც ევრიდიკეს ყოველ ნაბიჯზე მოატყუებდა.

ორფევსი — (ყვირის) არასოდეს!

ბ-ნი ანრი — შესაძლებელია, დიდხანს ყოფილიყავი მისი ერთგული, მაგრამ სხვა ქალების შეხედვის სურვილი ყოველთვის გექნებოდა და ყველა იმ გოგონას საფასურად, რომლებსაც ევრიდიკეს გამო ვერ აედევნებოდი, თქვენ შორის ძალიან ნელა, მაგრამ ყოვლისმომცველი სიძულვილი დაიბადებოდა"[2].

ამიტომ ბატონი ანრი კიდევ ერთხელ ურჩევს ორფევსს, რომ სჯობია თვითონაც შეუერთდეს ევრიდიკეს არა ამქვეყნად, სადაც მხოლოდ ღალატი, დამცირება და სირცხვილი მოელით, არამედ იქ, სადაც საშუალოდ ერთმანეთის ერთგულები იქნებიან.

ორფევსი სიცოცხლის წყურვილითაა სავსე. მისი აზრით, სიცოცხლე ყოველთვის იმარჯვებს სიკვდილზე. „გემუდარებით, დამიბრუნეთ ჩემი ევრიდიკე, თუნდაც არასრულყოფილი. მინდა, რომ მის გამო მტკიოდეს, მრცხვენოდეს, მინდა რომ ისევ დავკარგო და ისევ მოვიპოვო ჩემი ევრიდიკე, მინდა, რომ მძულდეს კიდეც, შემდეგ კი პატარა ბავშვივით დავარწიო მკლავებში. მინდა ვიბრძოლო, ვიტანჯო, ყველაფერი მინდა განვიცადო... სიცოცხლე მინდა, სიცოცხლე!"[3].

ევრიდიკე და ორფევსი სადგურის ბუფეტში კვლავ ხვდებიან ერთმანეთს, ისინი ხელისხელჩაკიდებული მიდიან მაგიდისაკენ და განთიადის მოლოდინში ერთმანეთის შეუხედავად საუბრობენ. მაგრამ ორფევსი ბოლომდე ვერ იკავებს თავს, საუბრის დროს სრულიად

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 533.

[2] იქვე, გვ. 529, 530.

[3] იქვე, გვ. 487.

შეგნებულად მობრუნდება და შეხედავს ევრიდიკეს — „ო. არა, მე აღარ მინდა სიტყვები! საკმარისია. გუშინდელს შემდეგ მხოლოდ სიტყვებში ვცურავთ. ახლა მე შენი დანახვა მინდა". ორფევსი არღვევს ბატონ ანრისათვის მიცემულ პირობას და ევრიდიკეს სამუდამოდ კარგავს.

მეოთხე მოქმედება არც დრამატულად და არც სიუჟეტის განვითარების თვალსაზრისით ახალს არაფერს გვაძლევს. სასტუმროს ძველ ოთახში ევრიდიკეს მეორედ დაკარგვის გამო სასოწარკვეთილი ორფევსი, მამამისი და სიკვდილის ანგელოზი — ბატონი ანრი კიდევ ერთხელ მსჯელობენ ცხოვრების ამაოებასა თუ სიკეთეზე, ყოფნა-არყოფნის საკითხებზე. ორფევსს არ უნდა ევრიდიკეს გარეშე სიცოცხლე, ცხოვრებისაგან „გამობრძმედილი" მამა ურჩევს, დაივიწყოს ევრიდიკე და ყოველდღიური ცხოვრების ტალღებს მიენდოს.

„ცხოვრება, ცხოვრება დიდებულია, ჩემო ძვირფასო! — პათეტიკურად შესძახებს სავარძელს ნებიერად მიწოლილი მამა, — ცხოვრება თავისი გზით მიედინება, რას იზამ როგორმე უნდა გაათრიო ეს გზა ბოლომდე!... აი, ჩემი ხნისა რომ მოიყრები, მაშინ მიხვდები, რომ მე მართალი ვარ. რა თქმა უნდა, ახლა შენ ყველაფერი გტკივა, მაგრამ მალე დარწმუნდები, რომ შენი საკუთარი სურვილის საწინააღმდეგოდ ხელახლა დაიწყებ ცხოვრების სიტკბოების შეგრძნებას. ერთ მშვენიერ დღეს აღმოაჩენ, რომ ქალები ისევ გამშვენიერდნენ შენთვის. ასეა, ჩემო კარგო, ჩვენ ყველანი ერთნაირი ეიგინდარები ვართ".[1] ცხოვრებაში ყველაფერი მნიშვნელოვანია, მაგრამ, პირველ ყოვლისა, ცხოვრებას ფული ალამაზებს. „ო, ფული, ფული! მთელი ცხოვრება ფულია, ჩემო ძვირფასო, — განაგრძობს მამა, — მართალია, ახლა სევდა გახრჩობს, მაგრამ ჯერ სულ ახალგაზრდა ხარ. აბა, დაფიქრდი, ხომ შეიძლება, ერთ მშვენიერ დღეს უზარმაზარი სიმდიდრე ჩაიგდო ხელთ. დაიწყება ფუფუნება, სიყვარული და ქალები, ქერები, შავგვრემანები, წაბლისფერები, თმაშეღებილები, აირჩიე, რომელიც გნებავს, ისინი შენთვის არიან გაჩენილი ამ ქვეყანაზე. შენ სულთანი ხარ, გაივლ-გამოივლი ამ ლამაზებში და მხოლოდ თითს აშვერ. შენ ახალგაზრდა და ლამაზი ხარ. ისინი თავისი ფეხით მოირბენენ. მერე... მერე, დაიწყება ჭკუიდან შემშლელი დღეები, აშლილი ღნებები, კივილი, კბენა, მწველი ამბორი, ალი და ბინდი, რაღაც ესპანურის მსგავსი... ფა-ფუ! სადღაა შენი კაეშანი, გაქრა, აორთქლდა" [2].

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 522.

[2] იქვე, გვ. 526.

ცხოვრების კანონების პროფესორად ქცეული მოხუცი ახლა წარმატებების სხვა სფეროში ათვითცნობიერებს ორფევსს. დიახ, არსებობს თურმე კიდევ ერთი შესანიშნავი პერსპექტივა, ესაა ტრიუმფალური სვლა საზოგადოებრივ სარბიელზე. სწორედ საზოგადოებრივი მდგომარეობის მოპოვება, კარიერაა ადამიანს ბედნიერებას რომ ანიჭებს. მოხუცი ერთი წუთით დაუშვებს, რომ ორფევსმა მუსიკა მიატოვა და ძლიერი მაგნატი ხდება ევროპის ეკონომიური ცხოვრებისა. და, როცა გაფიცულებსაც მოათვინიერებს, გზა ხსნილი ექნება პოლიტიკურ სარბიელზე, „დიდებულია!... შესძახებს აზარტში შესული მამა, — ყველასაგან პატივცემული, ყოვლისშემძლე, ჩინ-მედლებით დაჯილდოებული, შენ უკვე სენატორი ხარ, მხოლოდ ცეცხლს ხაზზე გიყვარს მოღვაწეობა. აი, ასე იქცევი უდიდესი ფრანგის უბრწყინვალეს მაგალითად“ [1]. მამა ოცნების აღვირს ბოლომდე მიუშვებს, ცეცხლის ხაზზე შვილს გმირულად დაუტაცებს, შემდეგ მისი დიდებული დაკრძალვის სურათს წარმოიდგენს, თვითონ კი საფლავზე ამაღელვებელ სიტყვასაც ამბობს.

ორფევსისათვის ცხადია, რომ მამის მიერ წარმოდგენილი სამოქმედო ასპარეზი მათთვის—მოხეტიალე მუსიკოსებისათვის არ არსებობს — მოგონილია.

შემდეგ ბატონი ანრი იწყებს ორფევსის გათვითცნობიერებას. მისი აზრით, პირველ ყოვლისა, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ცხოვრებას სერიოზული თვალით არ უნდა შეხედო — „ცხოვრებას ჭკვიანები არ უყვარს. პირიქით, ცხოვრების ტრიუმფალურ წინსვლას სწორედ ჭკვიანი ადამიანები აბრკოლებენ“ [2].

ბატონ ანრის განმარტებით, ცხოვრება ორფევსის მამის სახითაა წარმოდგენილი — სასაცილო, შესაბრალისი, დანაოჭებული სახით, ცხოვრება ლაზღანდარობაა, აბსურდული მელოდრამა, ანდა თეატრალური აფექტები, ცხოვრება მძიმე და აუტანელი ატმოსფეროა, რომელშიც ევრიდიკეს და ორფევსს სიცოცხლე არ უწერიათ. „მამაშენმა ხვრინვა ამოუშვა, — მიმართავს ბატონი ანრი ორფევსს, — შეხედე მას, როგორი მახინჯია. ის მხოლოდ სიბრალულს იწვევს ჩვენში. მან იცხოვრა, რა ვიცით, ეგებ ისეთი სულელი არ იყო, თვითონ რომ ალიარა. ეგებ მის ცხოვრებაშიც არსებობდა წუთები, როცა უსაზღვროდ მიუახლოვდა ან შეეხო სიყვარულსა და მშვენიერებას. შეხედე, როგორ ებღაუჭება თავის არსებობას ეს საცოდავი ახ-

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 526.

[2] იქვე, გვ. 528.

რუტუნებული ჩონჩხი [1]. კარგად შეხედე. დაუკვირდი მის სახეს. გაბეღლილი წლების ნაკვალევი რომ ატყვია, ზოგიერთი ფიქრობს, რომ ამ სახეზე სიკვდილის შიშია აღბეჭდილი. ეს სიცრუეა! პირიქით, შემაძრწუნებელი ისაა, რომ ამ წვერის, პენსნესა და სოლიდური შესედულების მიღმა აშკარად მოჩანს თხუთმეტი წლის მოზარდის დამახინჯებული, კარიკატურული, მაგრამ მაინც უცვლელი ნაკვთები. ცხოვრება საშინელი და შემაძრწუნებელია, ჭაბუკურად, მავრამ დანაოჭებული სახით მომღიმარი; უსუსურნი და უნებისყოფონი, მაგრამ წლითიწლობით თავდაჯერებულნი და თვითმყოფადნი — ასეთები არიან ადამიანები" [2].

ბატონ ანრისეული წარმოდგენა ადამიანებზე ამით არ ამოიწურება, იგი უფრო შორს მიდის. მისთვის ადამიანი „პატარა კაცუნაა" (Petit homme) ყველა ერთიმეორის მსგავსია და ყველა მარადიულობის წყურვილითაა შეპყრობილი. ისინი პირველი კოცნისთანავე სიბრაზისაგან მწვანდებიან, რაკი იციან, რომ ეს სიამოვნებაც დიდხანს არ გაგრძელდება. მიცემული სიტყვა და ფიცი ძალე აკრწყდებათ, ამიტომ დროებითის გაპახანგრძლივებლად, წარმავალის შესაჩერებლად ადამიანები ათასგვარ ხერხს მიმართავენ. რაკი ფიცი სწრაფად ქრება, ადამიანები სიყვარულის შესანარჩუნებლად ქვისაგან სახლებს იშენებენ და მის გასახანგრძლივებლად ბავშვებს აჩენენ. მაგრამ საბოლოოდ ყველაფერი ქრება და იმსხვრევა. მამაკაცისა და ქალის სიყვარულიც ისევე დროებითია, როგორც მათი ამქვეყნიური არსებობა. მხოლოდ სიკვდილია მშვენიერი, მხოლოდ იმ ქვეყნადაა შესაძლებელი სიყვარულის მარადიულობა.

ორფევსის წინაშე გადაუჭრელი დილემაა: ერთი მხრივ, მახინჯი სინამდვილე და, მეორე მხრივ, სიცოცხლეზე უარის თქმა, მისთვის არც ერთი გზა არ არის მისაღები. იგი ბატონ ანრის გააფთრებულ წინააღმდეგობას უწევს. „არა, მე არ მინდა სიკვდილი" [3], — იმეორებს ორფევსი, მაგრამ ამ სიტყვებიდან რამდენიმე რეპლიკის შემდეგ ბატონ ანრის წინადადებას მაინც დასთანხმდება. თავისი ფეხით მიდის ქალაქის ყველაზე ამაღლებული ბორცვის ირგვლივ გაშენებულ ზეთისხილის ტყეში და სამუდამოდ უერთდება ევრიდიკეს. ასე ამთავრებს ანუი მეოცე საუკუნის ორფევსისა და ევრიდიკეს.

---

[1] IV მოქმედებაში მამა სავარძელში მიწოლილი ხვრინავს, მხოლოდ დროდადრო იღვიძებს და წარმოთქვამს თავის სენტენციებს, ბოლოს სულ ჩაეძინება და გამუდმებით ხვრინავს.

[2] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 534.

[3] იქვე, გვ. 533.

საბედისწერო სიყვარულის თხრობას. მისი გმირები ერთმანეთს უერთდებიან მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ.

მრავალმხრივაა საინტერესო „ევრიდიკე", პირველ ყოვლისა, იმიტომ, რომ ეს არის პირველი ნაწარმოები, რომელშიც დრამატურგმა მითოლოგიურ გმირებს მიმართა. მეორე მხრივ, „ევრიდიკე" პირველი პიესაა, რომელშიც შესამჩნევად იჩინა თავი ეპოქისეულმა ტკივილებმა და ფილოსოფიურმა აზროვნებამ. ეს არის პირველი ნაწარმოები ანუის დრამატურგიაში, რომელშიც, როგორც თავისებურ ფოკუსში, ასახვას პოვებს ორმოციანი წლების საფრანგეთის ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტი: ინტელიგენციის დაბნეულობა, უიმედობა, საბოუარკვეთა, ამბოხის თავისებური ფორმების ძიება, უკომპრომისობის აუცილებლობა, ადამიანთა სოლიდარობის გამომჟღავნება (არა როგორც ღირებულების აღიარება, არამედ როგორც ფაქტი) და ბოლოს ეგზისტენციალიზმის, როგორც „კრიტიკული დროის რწმენის", აშკარა ჩამოყალიბება.

„ევრიდიკე" ეპოქის დამახასიათებელი ტრაგიზმითაა ინსპირირებული. დრამატურგის ირგვლივ მეფობს სიკვდილი, ადამიანის ძალა მჟღავნდება მხოლოდ ნგრევასა და განადგურებაში, ხოლო სისუსტე—გამცემლობაში. ადამიანის სისუსტე საკუთარი იდეალებისადმი, საკუთარი თავისადმი ღალატში იჩენს თავს, ამიტომ პატიოსანი ადამიანებისათვის სიკვდილი კი არ არის საშინელი, არამედ ის, რომ ადამიანი სიკვდილზე ადრე იღუპება თავისი სუსტი მორალით. მერყეობით, თავისი კომპრომისული განწყობილებით. ფრანგები გალების შთამომავლები არიან, მათ უმრავლესობას ყოველთვის ახასიათებს ძველი გალური ანდაზა: „სანამ ცოცხალი ხარ, არ გაბედო სიკვდილი!" რაც ნიშნავს, რომ მორალურ სიკვდილს, დაცემას, საკუთარ იდეალებზე უარის თქმას ყოველთვის ფიზიკური სიკვდილი სჯობია. მხოლოდ ამ გასაღებით ხდება შესაძლებელი ანუის „ევრიდიკეს" სწორი ახსნა.

ფრანგული ლიტერატურის გამოჩენილი მკვლევარი პიერ ბროდენი „ევრიდიკეს" მკითხველის ყურადღებას მიაქცევს ამ ნაწარმოების პოლიტიკურ მნიშვნელობას, იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ უსაზღვრო პესიმიზმი, რომელიც ნაწარმოების ავტორს დაეუფლა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში, თვით სიკვდილსაც ამბოხის თავისებურ ელფერს ანიჭებს. „ევრიდიკე მშვენიერი თავგადასავალია ისეთივე სიყვარულისა, როგორიც ტრისტანისა და იზოლდისი იყო, — წერს პიერ ბროდენი, — ტრისტანისა და იზოლდის თავგადასავალის მსგავსად საოცრად სევდიანია ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარული, რადგან თვით ეპოქა ევრიდიკესი ბნელია და

მწუხარე. გასაკვირი როდია, თუ დრამის ზოგიერთ სცენას პოლიტიკური რეზონანსი ჰქონდა. ეს იყო ოკუპაციისა და წინააღმდეგობის პერიოდი და თვით ფაქტი სიცოცხლისა განა საშარცხვინო არ იყო, როცა სიწვინდე მხოლოდ მკვდრების, წამებულთა და მსხვერპლად შეწირულთა ხვედრი გახდა?".[1] როცა ცხოვრება ადამიანებს მხოლოდ მორჩილებას, დაჩოქებასა და ყველა ადამიანურ ღირსებაზე ხელისაღებას სთავაზობს, როცა მთელი ევროპა საკონცენტრაციო ბანაკად იქცა, სიყვარულის, როგორც ადამიანის განწმენდის ერთერთ საშუალებად გამოცხადება, ადამიანებისადმი სოლიდარობის გრძნობის გამოჩენა და, თუნდაც, საკუთარი ფანტაზიის შედეგად შექმნილი იდეალისადმი მისწრაფება ჰუმანიზმის გამოვლინის ერთერთ საუკეთესო ფორმად უნდა მივიჩნიოთ.

ევრიდიკე თავისი ბუნებით, თავისი ხასიათით ანუის ადრინდელი გმირების პირდაპირი გაგრძელებაა. ვერ ვიტყვით, რომ ეს გაგრძელება აღმავალი ხაზით მიდიოდეს, ევრიდიკეს მხატვრული სახე, ჩვენი აზრით, მრავალი ღირსებით ჩამორჩება ტერეზა—ველურს, მაგრამ მსგავსება და საერთო ხაზების გამონახვა აშკარად შეიმჩნევა. ევრიდიკეს დიდი მისწრაფება აქვს ბედნიერებისა და სპეტაკი სიყვარულისადმი, მაგრამ მისი წარსულიც, ტერეზას წარსულის მსგავსად, ცხოვრების უკუღმართობამ დაამახინჯა და მისი რწმენა და იმედი, ველურისაგან განსხვავებით, შიშის გრძნობით ჩაახშო. ამიტომაა, რომ ორფეესთან ყოფნის ბედნიერ წუთებშიც მას მომავლის არ სჯერა, წარსულის ტყეეობაშია. ორფევსი, პირიქით, აწმყოს კმაყოფილია და თავისი სიყვარულისათვის საშიშროებას არ მოელის, ევრიდიკესთან ყოფნისას მას სჯერა და სწამს სიყვარულისა და ბედნიერების არსებობა.

„ველურში" სიყვარულის განტოლების ორ მხარეს სხვადასხვა ძალები, ე. ი. სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლები დგანან. ერთი მხრივ, ტერეზა — ღატაკი მევიოლინე, მეორე მხრივ, მდიდარი და ნიჭიერი კომპოზიტორი — ფლორანი. პიესის ღირსების ღერძი — ტერეზა — ველური იყო, მასში თავს იკრიდა ადამიანისა და ცხოვრების როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეები. ის იყო მეამბოხე, შეურიგებელი, თუმცა ბრძოლის სწორი გზა ვერ აირჩია, მაგრამ ცხოვრებიდან კი არ გაიქცა, პირიქით, ილუზიურ ბედნიერებაზე განაცხადა უარი და ცხოვრებაში „სახეტიალოდ" გასწირა თავი. ტერეზა თავის თავში მოიცავდა იდეალურსა და რეალურს. „ევრიდიკეში" ტერეზას მხატვრული სახე დაიშალა, ორად გაიყო,

[1] P. Brodin, Présences contemporaines, P., 1955, გვ. 429.

მისი ძალები გადანაწილდა, რის გამოც ევრიდიკე ვეღარ აღწევს ველურის მხატვრული სახის სიმაღლეებს. ანუის ფრანგი მკვლევარი პოლ ვანდრომი სწორად შენიშნავს, რომ „ანუი ორ მხარეს ებრძვის, ის ორ გრძნობას ეკამათება, მათ შორის მერყეობს. ერთ მხარესაა ორფევსი, რომელსაც შეეძლო ტერეზა — ველური გამხდარიყო და მეორე მხარეს ევრიდიკე, რომელიც არ წყვეტს, აგრძელებს ველურის ტრადიციებს“[1].

„ევრიდიკეში“ ტერეზა—ველურის მხატვრული სახის გაორებაზე საინტერესო დებულება წამოაყენა პოლ ჟინესტიემ. მისი აზრით, ვითის გამოყენების გზით ანუი აღწევს ცხოვრების ორი პოლუსის საეჭვოსო დახასიათებას. ჟინესტიე წერს: „ანუი ცდილობს ხორცი შეასხას ჩვენი ცხოვრების ორ პოლუსს, საზღვრებს, რომლითაც აღინიშნება ჩვენი სულიერი მოძრაობის ამპლიტუდები, სწორედ იმას, რასაც პასკალი ანგელოზისა და ცხოველის ტერმინებით გამოხატავდა. ეს ტერმინები თითქოს ავტორმა ასე დააზუსტა „არც ანგელოზი“ და „არც ცხოველი“. რა თქმა უნდა, ჩვენ არ შეგვეძლო, ამ პიესის რომელიმე გმირი ვყოფილიყავით, მაგრამ პიესა ცოცხლობს და ძალზე ინტენსიურადაც იმიტომ, რომ ამ გმირებში ცალ-ცალკე შევიგრძნობთ ჩვენი თავის რომელიმე ნაწილს“ [2].

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ „ევრიდიკე“ ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოებია, რომელშიც ავტორი თავისი დროის ინტელიგენციის სულიერ კრიზისს ობიექტურად ასახავს. ეს სულიერი კრიზისი იქიდან მომდინარეობს, რომ ანუიც, თავისი თანამედროვე ბურჟუაზიული ინტელიგენტების მსგავსად, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სუბიექტური იდეალიზმის ტყეებშია. იგი ორფევსის მითს ნეოპლატონიზმის პოზიციებიდან ჭვრეტს. ორფევსი გაორებულია, მისი პიროვნების, ანუ „მეს“ მეორე ნაწილი იდეალური ევრიდიკეა. იგი მიისწრაფვის ამ იდეალური ევრიდიკესადმი, მაგრამ ამქვეყნად მასთან შეერთებას ვერ აღწევს, ე. ი. მისი „მე“ მთლიანობას, სიმყარესა და სრულყოფას მხოლოდ იდეალურთან შეერთების, ე. ი. სიკვდილის შემდეგ მიაღწევს.

ასევე ეპოქითაა განპირობებული ანუის მიერ სოლიდარობის ახლებური გაშუქება. ევრიდიკეც ტერეზას მსგავსად სოლიდარულია თავისი წრის ადამიანების მიმართ, ჩაგრულთა და ხელმოცარულთა გულშემატკივარი და დამცველია. როცა ევრიდიკეს გარდა-

---

[1] Pol Vandromme, Un auteur et ses personnages, P., 1965, გვ. 63.

[2] P. Ginestier, Jean Anouilh, Paris, 1969, გვ. 60.

ცვალების შემდეგ ყველა მოქმედი პირი მასთან მოიყრის თავს, ვლინდება ევრიდიკეს ჰეშმარიტი სახე, მისი შინაგანი სამყაროს მანამდე სხვებისათვის შეუმჩნეველი ღირსებები. ირკვევა, რომ ევრიდიკე გარეგნულად ხშირად უხეში და უცნაურია, მაგრამ ბუნებით კეთილი და ადამიანებისადმი გულისხმიერია. იგი იძულებულია მთელი წლის განმავლობაში, თავის სურვილის წინააღმდეგ, დააკმაყოფილოს დიულაკის მოთხოვნები იმიტომ, რომ ადმინისტრატორი და მისი პატარა ძმა იხსნას უმუშევრობისა და ულუკმაპურობისაგან. „იცი რა, ჩემო ძვირფასო?—თავს იმართლებს ევრიდიკე ორფევსის წინაშე, — ბიჭი სულ მარტო იყო, მარტოდმარტო მთელ ქვეყანაზე, მისი ძმა ათი წლისაა, ორივენი იმ ერთი ხელფასით ცხოვრობენ... და თანაც ისეთი უსამართლობაა — ყველას ძულს, ყველა მხოლოდ იმაზე ფიქრობს, როგორ გააგდონ საცოდავი ბიჭი“ [1]. ევრიდიკე ბოდიშს იხდის ორფევსის წინაშე, რომ ამ პატარა ადმინისტრატორს სხვა არავინ იცავდა და მხოლოდ ევრიდიკე შთააგონებდა დიულაკს, რომ არ გაეგდო სამუშაოდან. დიულაკი კი ამისათვის ევრიდიკესაგან ალერსს მოითხოვდა. ჰოდა, ევრიდიკეს მაშინ არავინ უყვარდა და, როგორც თვითონ ამბობს, ამის გამო „სულმოკლე იყო“, ადმინისტრატორი კი მაშინვე შეუსწორებს: — „შენ სულმოკლე არ ყოფილხარ, შენ ხომ მე ყველა მათგანისაგან მიცავდი. მე მაინც ვიცი, რომ შენ სულმოკლე არასოდეს არ ყოფილხარ, არც ზარმაცი, ყოველ დილით ექვს საათზე დგებოდი, რომ სხვებისაგან მალულად მოხმარებოდი“.[2]

სოლიდარულია თვით ორფევსიც, იგი ვერ ახერხებს საკუთარ ბედნიერებაზე ფიქრს, საკუთარი გზის არჩევას იმიტომ, რომ მოხუცი მამის მიტოვება არ შეუძლია. „არა, ალბათ, ვერასოდეს შევძლებ შენს მიტოვებას, — ეუბნება ორფევსი მამას, — მე შენზე ნიჭიერი ვარ, ახალგაზრდა, დარწმუნებული ვარ, რომ სხვაგვარი ხვედრი მელის, მაგრამ მე ვერ შევძლებ მშვიდად ცხოვრებას, თუკი მეცოდინება, რომ სადღაც შიმშილისაგან შენ სულს ღაფავ“ [3].

სოლიდარობის გრძნობა ტერეზა—ველურის პირველი და ყველაზე ძლიერი დამახასიათებელი თვისება იყო. მან სწორედ ამ სოლიდარული გრძნობის დაუთრგუნველობის გამო ვერ შეძლო ფლორანის უზრუნველ ცხოვრებაში ფეხის შედგმა. მაგრამ ტერეზას სოლიდარობა შეგნებული, გააზრებული და აღიარებული მოქმედება იყო. „ევრიდი-

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 503.
[2] იქვე, გვ. 506, 507.
[3] იქვე, გვ. 396.

კეში“ ეს სოლიდარობა იმანენტურია და სოლიდარული პიროვნების სურვილისაგან ორგანულად არ გამომდინარეობს. ტერეზასეული სოლიდარობის სახეცვლილებაც ეპოქამ მოიტანა, ახალმა გარემომ, „სიტუაციამ“ წარმოშვა. ევრიდიკესა და ორფევსის სოლიდარული აქტები ეგზისტენციალიზმის მიერ აღიარებული სოლიდარობაა, ესაა თავისუფლების გამოყენებისათვის მიზნის აღმოჩენა, საკუთარი არსებობის დანიშნულების გამართლების ძიება. სოლიდარობა არა როგორც ღირებულება, არამედ — ფაქტი.

მოგვიანებით, 1945 წელს, სარტრმა ადამიანთა სოლიდარობის ეგზისტენციალისტური გაგება თავის შრომაში „გონების ასაკში“ („L'âge de raison“) ჩამოაყალიბა. ამ შრომის მიხედვით, „სარტრს ადამიანთა სოლიდარობის ცნება რაიმე ღირებულებად კი არა აქვს მიჩნეული, არამედ ფაქტად. ის ამტკიცებს, რომ ჩვენ სოლიდარულნი კი არ უნდა ვიყოთ, არამედ ჩვენ ვართ სოლიდარულნი“.[1] იმ ფაქტმა, რომ სოლიდარობის ეგზისტენციალისტური ცნება ფილოსოფიურად ახსნილი და გაგებულ იქნა ომის წლებში, ხოლო როგორც ლიტერატურული ფაქტი თავს იჩენს ომის დაწყების პირველივე დღიდან, არ უნდა გაგვაკვირვოს. ახლა საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ეგზისტენციალიზმი, როგორც ლიტერატურული სინამდვილე, ყალიბდებოდა ომის წინ და განვითარების კულმინაციას მიაღწია ომის წლებში, ხოლო მისი, როგორც ფილოსოფიური მიმართულების გაფორმება ძირითადად ომის დამთავრების შემდეგ მოხდა.

„ევრიდიკე“ სხვა მხრივაც ამჟღავნებს ეგზისტენციალიზმის ერთგვარ გავლენას, განსაკუთრებით მესამე მოქმედებაში. ა. გოზენპუდი პირდაპირ შენიშნავს: «Допрос Эвридики может послужить иллюстрацией к тезису экзистенциалистов об извечном одиночестве человека и о том, что взаимоотношения двоих— это чаще всего ситуация палача и жертвы».[2]

ევრიდიკეს სიკვდილის შემდეგ ორფევსისათვის სამყარო გაუკაცრიელდა, იგი მარტოსულია და თავს ამიტომ გრძნობს უბედურად. „ადამიანი მარტოა, საშინლად მარტო, — ეუბნება ორფევსი ანრის, — და სწორედ ეს მარტოობაა ერთადერთი უტყუარი რამ“.[3] ორფევსისათვის აღარ არსებობს „მეორე“, ვისთანაც შესაძლებელი

---

[1] ვ. ბაქრაძე. “ექსისტენციალიზმი ფრანგულ ლიტერატურაში“, „მნათობი“, 1961, № 8, გვ. 147.

[2] А. Гозенпуд, Пути и перепутья, Л., 1967, გვ. 214.

[3] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 529.

იქნება საერთო ენის გამონახვა, საერთოდ სამყარო მისთვის თავისთავში ჩაკეტილი, საკუთარ ტყავში გამომწყვდეული ცალკეული ტუსაღების გროვაა. ორი ადამიანის ურთიერთგაგებაზე ლაპარაკი უკვე ზედმეტია. როცა ორფევსი ევრიდიკეს ზურგშექცევით ზის და მის თვალებს ვერ ხედავს, როცა „თვალთა სიღრმეში“ ჩახედვით მისი ნათქვამის ჭეშმარიტების შემოწმება აღარ შეუძლია, ევრიდიკე და თავისი თავი წარმოუდგება, როგორც ორი ტყავი, გარსი, ორი ურთიერთშეუღწეველი ეპიდერმისი, რომლებსაც თავიანთი საკუთარი ქანგბადი და საკუთარი სისხლი აქვთ, რომლებიც შეიძლება ძალიან მჭიდროდ მიეკრონ ერთმანეთს, სითბოც იგრძნონ, თავი მოიტყუონ, მაგრამ წუთიერი სიხარული, წუთიერი თავის მოტყუება თვალის დახამხამებაში ქრება და ადამიანი ისევ მარტო რჩება.

შემდეგ იწყება სინამდვილის დადგენის მტანჯველი სცენა. ორფევსს უნდა დაადგინოს, სწორია თუ არა დიულაკის სიტყვები, უყვარდა თუ არა იგი ევრიდიკეს, მაგრამ ცარიელ სიტყვებს აზრი არა აქვს, მათი სისწორე ევრიდიკეს თვალებში უნდა ამოიკითხოს; ევრიდიკე ეუდერება, შეიბრალოს და არ შეხედოს, მისცეს სიცოცხლის საშუალება: „ჩემო ძვირფასო, ნუ მობრუნდები, ნუ შემხედავ, შენი ჭირიმე... რა საჭიროა? მაჩუქე სიცოცხლე... ნუ შემხედავ, მაჩუქე სიცოცხლე... შენი ჭირიმე, გეუდრები... ო, როგორ მინდა ვიცოცხლო“ [1]. მაგრამ ჭეშმარიტების ცოდნის წყურვილი ძლიერია, ორფევსი შემობრუნდება და ევრიდიკეს დაკითხვას პირისპირ განაგრძობს. სწორედ ამის შემდეგ მჟღავნდება, რომ ევრიდიკეს მართლა არ უყვარებია დიულაკი, რომ იგი კარგი ამხანაგი და მეგობარი ყოფილა, რომ მას ძალიან უყვარებია ორფევსი და მხოლოდ იმიტომ გაქცეულა ტულონის ავტობუსით, რომ თავისი წარსულის ყველა კუნჭულში არ ჩაეხედებინა ორფევსი.

რა თქმა უნდა, „ევრიდიკეს“ მესამე მოქმედების სიტუაცია, მართლაც იწვევს ჯალათისა და მსხვერპლის ეგზისტენციალისტურ ასოციაციებს. ევრიდიკეს დაკითხვის შეუბრალებელი ტონი, ყველაფრის ბოლომდე გამოძიების სურვილი ჭანცავს და საბოლოოდ კლავს ევრიდიკეს, მაგრამ ეს მოქმედება, ჩვენი აზრით, სწორედ ეპოქის გამოძახილია. არსებული გარემოს ერთი მხარის, ერთი მონაკვეთის სწორი ჩვენების სურვილითაა გამოწვეული და არა იმით, რომ ანუი იმ დროისათვის ან მომდევნო პერიოდში ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის მეხოტბეა.

---

[1] J. Anouilh, L. P.N., გვ. 499.

პოეტი, თუ სხვა შემოქმედი რეალურ სინამდვილეს თავისი თვალთახედვის ასპექტში ატარებს. იგი რეალურად არსებულის, ზუსტ ფოტოგრაფიულ სურათს როდი იძლევა; შემოქმედის ნააზრევი რეალურისა და წარმოსახვითის, არსებულისა და შესაძლებლის ახალ, გადამუშავებულ სურათს იძლევა. ეს სურათი რეალურის შთაბეჭდილებას ტოვებს იმიტომ, რომ მისი სურათია, მაგრამ სულ სხვა ფერებით წარმოდგენილი. რეალურად არსებული შემოქმედის აზროვნებაში ახალი საღებავებით შეფერილი იბადება. ეგზისტენციალიზმისათვის დამახასიათებელი სიტუაცია ანუის რეალურად არსებულმა გარემომ უკარნახა. მისი ასახვის საბოლოო სახე და გადაწყვეტა სრულიად განსხვავებულია. საკითხის გადაწყვეტისას ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის არც ერთ ნაკადს არ მიჰყვება ანუი. იგი თავის საკუთარ გზას ირჩევს. ეს გზა უდავოდ რეალისტურია.

პირველ ყოვლისა, ანუის ეგზისტენციალისტი ავტორებისაგან ის განასხვავებს, რომ მისთვის პიროვნება, ადამიანი, გმირი არასოდეს არ წარმოადგენს უფორმო ქაოსში გადაგდებულ არარას. ანუის მოქმედი პირები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული იმ ადამიანებთან, ვისთანაც ცხოვრება და საქმიანობა უხდებათ, პირიქით, ხშირად ამ გმირების დაღუპვის ერთადერთი მიზეზი სწორედ ისაა, რომ ისინი ვერ ახერხებენ სხვებთან ურთიერთობის გაწყვეტას. გარეშე ადამიანებთან ანუის გმირებს აკავშირებთ უხილავი ჯაჭვი, რომლის გაწყვეტაც მთელ მის ომამდელ და ომისდროინდელ დრამატურგიაშიც ვერც ერთმა მოქმედმა პირმა ვერ მოახერხა.

ამ პერიოდისათვის ასევე დიამეტრულად განსხვავებული პოზიცია უჭირავს ანუის ეგზისტენციალისტების იმ დებულებისაგანაც, რომლის მიხედვითაც ადამიანი მომენტალური პიროვნებაა, რომ მას შეუძლია გამოასწოროს დანაშაული, თითქოს „გარემოება ტოტალურად გამოუვალი არასდროს არაა. ადამიანის ბედი მის შიგნითაა და მისი ერთადერთი იმედი მისივე მოქმედებაა“.[1] პირიქით, ანუი მთელი თავისი შემოქმედებით იმას ამტკიცებს, რომ ადამიანი მჭიდრო კავშირშია თავის წარსულთან, რომ აწმყო მხოლოდ წარსულის ანარეკლია, რომ შეუძლებელია იმის გამოსწორება, რაც უკვე მოხდა. თვით „ევრიდიკეც“ ამ დებულების ნათელი დადასტურებაა. განა ევრიდიკეს არ უნდოდა სიყვარულის ძალით გარდაქმნილი, სრულიად ახალი ცხოვრება დაეწყო? გადაქცეულიყო სწორედ ისეთ ადამიანად, როგორიც ორფევსმა დასახა თავის წარმოსახვაში?

[1] XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1970, გვ. 578.

რა თქმა უნდა, უნდოდა, სწორედ ამიტომ ეევდრებოდა ორფევსს, ნუ შემხედავ, მომეცი ნება, ვიცოცხლოო. მაგრამ ადამიანების ასეთი გარდაქმნები, „ახლად დაბადება“ და წარსულის დავიწყება შეუძლებლად მიაჩნია ანუის, მისთვის წარსული ყოველთვის აწმყოს ნაწილია, მისი განუყოფელი ელემენტია.

უფრო მეტიც, „სარტრი უარყოფს თავის რომანებში ცხოვრების რომანტიზაციას, ის არაფერში არ თვლის საჭიროდ დაინახოს სილამაზე (უფრო სწორად, დაინახოს კი არა, არ ხედავს არც რომანტიულს, არც ლამაზს). სიყვარული სარტრის მიერ გადაქცეულია უმდაბლეს და ბანალურ ამბად, ის ყველგან უკიდურეს ნატურალიზმამდე მიდის სასიყვარულო სცენებში, ცინიკურ დიალოგებში, მის არც ერთ რომანში ნამდვილი, დიდი სიყვარული არ არის მოცემული. მწერალი ცდილობს, რაც შეიძლება უსიამოვნოდ დახატოს შეყვარებულების შეხვედრა, მათი საუბარი. ხშირად მის რომანებში ვხვდებით ადამიანის ფიზიოლოგიის შიშვლად წარმოდგენას“.[1]

ანუი სიყვარულის გაგების სრულიად საწინააღმდეგო პოლუსზეა. მისი აზრით, ცხოვრების ერთადერთი სილამაზე სწორედ სიყვარულია, ეს ის გრძნობაა, რომელიც ამაღლებს ადამიანს და მასში საკუთარი გარდაქმნის დიდ მოთხოვნას ბადებს. სიყვარული ანუისათვის სამყაროს ჯადოსნური ხელით გარდაქმნის ძალაა. სიყვარული ადამიანის განწმენდისა და ზეაწევის ერთადერთი გზაა ანუის დრამატურგიაში. სულ სხვა საკითხია, რა ბედი უწერია ამ სიყვარულს ბურჟუაზიულ გარემოში. ომის შემდგომდროინდელ ერთ-ერთ პიესაში ანუი პირდაპირ სვამს ამ საკითხს და იქვე უპასუხებს: „არსებობს თუ არა სიყვარული? რასაკვირველია, არსებობს, მაგრამ არსებობს ცხოვრებაც — მისი დაუძინებელი მტერი“. მართალია, ანუის გმირებს სუფთა და სპეტაკი სიყვარულის განხორციელება, მისი დაგვირგვინება და ბედნიერებაში გადაზრდა არ უწერიათ, შესაბამისი გარემოს უქონლობის გამო, მაგრამ თვით ფაქტი ამ სიყვარულის არსებობისა ანუის ყველა პიესას ასულდგმულებს.

სიყვარულის რომანტიკულ ფერებში დახატვა განსაკუთრებით საჭირო იყო „ევრიდიკეში“, რადგან თვით ცხოვრება იმ პერიოდისა უპირატესად სიძულვილის, უნდობლობისა და ღალატის მაგალითებს იძლეოდა. „არ უნდა დავივიწყოთ ის დრო, როცა პიესა დაიწერა, — წერს ანუის საბჭოთა მკვლევარი ა. გოზენპუდი, — არ უნდა დავივიწყოთ უიმედობის მდგომარეობა, რომელშიც იმყოფე-

[1] მ. ბაქრაძე, „ექსისტენციალიზმი ფრანგულ ლიტერატურაში“ „მნათობი“, 1961, № 8, გვ. 142.

ბოდა ფრანგული ინტელიგენციის ნაწილი, რომელსაც ანუი ეკუთვნოდა. პიესის გმირები კომპრომისზე არ მიდიან. თუ სიცოცხლეში სიყვარულისა და ბედნიერებისათვის ადგილი არ მოიძებნება, განა მეტი პატიოსნება არაა, გაეცალო ასეთ სიცოცხლეს და მას შენი სიკვდილი დაუპირისპირო"? [1]

მაინც რატომ ირჩევენ ანუის გმირები სიკვდილს? რატომ გარბის ევრიდიკე ორფევსისაგან? ან რატომ არ აძლევს მეორედ სიცოცხლეში დაბრუნების საშუალებას ორფევსი ევრიდიკეს?

მესამე მოქმედების დამთავრებისთანავე ამ კითხვებზე პასუხი ნათელია. ევრიდიკესა და ორფევსის სიყვარული, რომელიც პირველი შეხვედრისთანავე დაიწყო, არ ემყარებოდა ერთიმეორის შესახებ სინამდვილის ცოდნას, ორფევსმა შეიყვარა ევრიდიკე არა ისეთი, როგორიც იყო, არამედ ისეთი, როგორიც მას სურდა ყოფილიყო. მეორე მოქმედებაში ორფევსი ქმნის თავისი ფანტაზიის ნაყოფს, წარმოსახვით ევრიდიკეს და სწორედ ეს იდეალური ევრიდიკე შეუყვარდება. იქვე, მეორე მოქმედების ბოლოს, დიულაკის გამოჩენისთანავე ორფევსისეულ იდეალურ ევრიდიკეში თანდათან იჭრება ცხოვრებისეული, რეალურად არსებული ევრიდიკე, რომელიც იდეალურის სუფთა სახეს თანდათან აცვებს ლაქებით. როცა ორფევსი და დიულაკი ლაპარაკობენ ევრიდიკეს შესახებ, ისინი ერთმანეთს ვერც უგებენ. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, ისინი სხვადასხვა პიროვნებაზე მსჯელობენ.

ორფევსმა რომ იდეალური ევრიდიკე შეიყვარა, ამას ყველაზე უწინ ევრიდიკე მიხვდა. ჯერ კიდევ მაშინ, როცა მათი უსაზღვრო სიყვარული ცხოვრებისაგან იზოლირებული, სასტუმროს ერთ პატარა ოთახში იბადებოდა, ევრიდიკე შეშინებული ეკითხებოდა ორფევსს — „შესაძლებელია მე სრულიადაც არა ვარ ისეთი, როგორსაც შენ მინატრებდი, იქნებ არა ვარ იმისი მსგავსი, ჩვენი ბედნიერების პირველ დღეს რომ გამოიგონე. მაგრამ ხომ გრძნობ, რომ შენს გვერდით ვარ, ხომ ასეა? მე აქა ვარ ძალიან ახლოს, ეს ჩემი სითბოა, ჩემი სინაზე, ჩემი სიყვარული. მე შენ მოგანიჭებ ყოველგვარ სიხარულს, როგორიც კი ჩემს ხელთაა. მაგრამ მეტს ნუ მომთხოვ, დაკმაყოფილდი იმით, რაც შემიძლია... ნუ შემსდავ, მაჩუქე სიცოცხლე... შენი ჰირიმე"...[2]

ცხადია, რომ ორფევსი იმაზე მეტს მოითხოვს, რაც არა მარტო ევრიდიკეს, არამედ თვითონაც არ შეუძლია. ორფევსი მიუღწევ-

---

[1] А. Гозенпуд, Пути и перепутья, Л., 1967, გვ. 215.

[2] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 499.

ლის მიღწევას ლამობს, რეალურის ნაცვლად წარმოსახვით ევრიდიკეს შეიყვარებს და შემდეგ ცდილობს, წარმოსახვითს რეალური ევრიდიკე მიუახლოვოს, რაც ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ადამიანური შესაძლებლობის ფარგლებს სცილდება. ამას ევრიდიკე უფრო ადრე ხვდება და ორფევსისაგან სწორედ ამიტომ გარბის. ევრიდიკეს უნდა, რომ ისეთი დარჩეს, როგორიც ორფევსმა წარმოიდგინა, რა სახითაც მის ოცნებაში შეიქმნა, ჩამოყალიბდა. ამის პასუხს მესამე მოქმედების უკანასკნელ რეპლიკებში ვაგნებთ, იქ, სადაც ახალგაზრდა პოლიციელი ევრიდიკეს წერილს კითხულობს. ეს ის წერილია, რომელსაც ევრიდიკე ორფევსისათვის წერდა ავტობუსში, ეს ყველაზე გულწრფელი აღიარებაა ევრიდიკესი, ამიტომაც მისი სულიერი სამყაროს ყველაზე ზუსტ და სრულფასოვან სურათს იძლევა. „არ ვიცი, გამიგებ თუ არა, მიყვარ იმიტომ, რომ სირცხვილით ვიწვი. მე მიყვარ, ჩემო კაპიტანო, თქვენ ხომ მასწავლეთ, რომ კარგი ჯარისკაცი ვარ, სწორედ ამიტომ მიყვარ“.[1]

ანუი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მხოლოდ სიყვარული სრულყოფს ადამიანის ზნეობრივ სახეს, მხოლოდ სიყვარული აღვიძებს ადამიანში კეთილშობილურ გრძნობებს, ევრიდიკე და ორფევსი წრფელი სიყვარულის შეგრძნებამდე სხვებს ჰგავდნენ, სირცხვილისა და საკუთარი ღირსების გრძნობა არ ჰქონდათ გამახვილებული, მაგრამ როგორც კი მათ შორის სიყვარული გაჩნდა, მათში ჩვეულებრივი ადამიანური გრძნობებიც იღვიძებს. გავიხსენოთ პირველი მოქმედების უკანასკნელი სცენა, როცა ევრიდიკე და ორფევსი ვერც კი ამხელენ, ვისი შვილები არიან.

„ო რ ფ ე ვ ს ი — (ოდნავ ღუნული) მაპატიე. ის ცოტა სასაცილოა, იგი ჩემი მამაა.

ე ვ რ ი დ ი კ ე — ნუ მთხოვ პატიებას. ქალი, რომელიც ეს ეს არის, სიყვარულზე ღუღუნებდა, დედაჩემია. მე ვერ გავბედე, რომ თქვენთვის მეთქვა“.[2]

შემდეგ იგივე სირცხვილის გრძნობა აიძულებს ევრიდიკეს, რომ ორფევსისაგან გაიქცეს. მისთვის წარმოუდგენელია გაწითლდეს ორფევსის წინაშე. ეს გაწითლება კი გარდუვალია, რადგან არსებობს ცხოვრება, დიულაკი, მატიასი და სხვა დანარჩენი ადამიანები.

ორფევსიც იმავე ცხოვრების გამო უფრთხილდება თავის იდეალს, რადგან ცხოვრება მკაცრია, დაუნდობელი, ათასგვარი სიბინძურითა და სიმახინჯით სავსე. სწორედ ამიტომ არ სურს ორფევსს

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 514.

[2] იქვე, გვ. 435.

ვნებამ იდეალურმა ევრიდიკემ სიცოცხლის დაბრუნების შემდეგ კრახი განიცადოს — „სიცოცხლე გინდა? სიცოცხლე, იქნება ისეთი, დედაშენი და მისი საყვარელი რომ ცხოვრობენ, ერთმანეთს ენას რომ უჩლიქავენ, ელაქუცებიან, ნოყიერი სადილის შემდეგ სიყვარულობანას თამაშობენ და ყველაფერში ადვილად რიგდებიან. ო, არა! მე მეტისმეტად მიყვარხარ და ასეთი ცხოვრებისათვის ვერ გაგიმეტებ“ [1]—შესძახებს ორფევსი, მობრუნდება და შეხედავს ევრიდიკეს. ამ შეხედვით ორფევსი რეალურ ევრიდიკეს კლავს, მაგრამ სამარადჟამო არსებობას ანიჭებს იდეალურ ევრიდიკეს.

ევრიდიკესათვის სიცოცხლის დაბრუნება მეშჩანურ ბურჟუაზიულ ცხოვრებასთან საერთო ენის გამონახვას, მასთან კომპრომისს ნიშნავდა. „ერთ მშვენიერ დღეს დაქანცულები, მომღიმარი, მაგრამ უსიცოცხლო სახეებით უსიტყვოდ დასთანხმდებოდით, უარს იტყოდით პათეტიკაზე და ბედნიერებას გაუწვდიდით ხელს, ერთმანეთის შემწუნარებლობას შეეჩვეოდით და შერიგებულ ორფევსსა და ევრიდიკეს ვიხილავდით“ — ეუბნება ბატონი ანრი ორფევსს. ორფევსი ეწინააღმდეგება, მაგრამ ანრი ისევ განაგრძობს: „ცხოვრება, შენი საყვარელი ცხოვრება, არ მიგაღწევინებდა მაგ დრომდე. ის არ დაინდობდა ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარულს“.[2] თუ ორფევსი და ევრიდიკე სიცოცხლეზე დასთანხმდებოდნენ, მათი ცხოვრების ლოზუნგიც ვენსანის ლოზუნგს უნდა დამსგავსებოდა. „ცოტა სიყვარული, ცოტა ფული, ცოტაოდენი წარმატება და ცხოვრებაც მშვენიერდება!“ [3]. ან მათ, ორფევსის მამის მსგავსად, უბის წიგნაკში ყოველდღე გულმოდგინედ უნდა ჩაეწერათ — „სადილი თორმეტი ფრანკი და საზოგადოთხუთმეტი სანტიმი, ერთი ჭიქა ლიქიორი, სამი სუს სიგარა და მთელი დედამიწის ზურგზე შენზე ბედნიერი კაცი არ არსებობს“. ასეთ ცხოვრებას ევრიდიკე და ორფევსი სიკვდილს არჩევენ.

სიცოცხლეზე უარის თქმა ნიშნავს თუ არა მთავარი მოქმედი პირების დამარცხებას? ანუის აზრით, ეს მარცხი კი არა, დიდი მორალური გამარჯვებაა იმიტომ, რომ ნამდვილი გმირი თავისთავში ყოველთვის გამოძებნის ძალებს ყოველდღიური ცხოვრებისეულის დასაძლევად, ხოლო კი, ვინც ვენსანის, ლუსიენასა და მათი მსგავსების მაგვარ სიცოცხლეს აგრძელებენ, არაკეთილშობილთა შთამომავლობას მიეკუთვნებიან. აი, რას ეუბნება ბატონი ანრი ორფევსს:

---

[1] J. Anouilh, L. P. N., გვ. 500.

[2] იქვე, გვ. 532.

[3] იქვე, გვ. 509.

„ჩემო ძვირფასო, ადამიანთა შთამომავლობის ორი მოდგმა არსებობს. ერთი — მრავალრიცხოვანია, ნაყოფიერი, ბედნიერი, სველი თიხასავით დამყოლია. ისინი ღეჭავენ ძეხვს, აჩენენ შვილებს, უშვებენ დაზგებს, ანგარიშობენ მოგებას — კარგსა და ცუდ წლებს, არ აქცევენ ყურადღებას არც ეპიდემიას, არც ომებს და ასე ცხოვრობენ ვიდრე მათდამი განკუთვნილ დღეებს ამოსწურავენ; ესენი ჩვეულებრივი ადამიანები არიან, ყოველდღიური ადამიანები არიან, ისეთები, რომლებსაც მკვდრად ვერც კი წარმოიდგენ. არსებობს მეორე, კეთილშობილური, გმირული შთამომავლობა, ისინი, ვისაც ძალიან ადვილად წარმოიდგენ გაფითრებულს, კეფაზე სისხლიანი ჭრილობით მიწაზე გართხმულს, ისინი მხოლოდ ერთი წამით ზეიმობენ ან საპატიო ყარაულით არიან გარშემორტყმულნი, ან ორი ჟანდარმის შუა დგანან, გააჩნია ვითარებას — ესენი რჩეული ადამიანები არიან“ [1]. ასეთ რჩეულთა რიგებში აყენებს ანუი ევრიდიკესა და ორფევსს. მისი გმირები ადამიანთა იმ შთამომავლობას ეკუთვნიან, რომლებიც სიცოცხლეს არ აგრძელებენ, მაგრამ ისტორიას სწორედ ესენი ქმნიან. ასეთი ადამიანები რომ არ არსებობდნენ. ცხოვრება მხოლოდ ცხოველური ინსტინქტების დაკმაყოფილების უსიამოვნო ბალაგანად გადაიქცეოდა. მართალია, ორფევსი, ევრიდიკე და მათი მსგავსი „გმირები“ ბურჟუაზიულ გარემოში გამარჯვებას ვერ აღწევენ, მაგრამ მათი გამარჯვება ეთიკურ სფეროში დრამატურგის ერთადერთი იდეალია, ერთადერთი იმედია, სხვებისათვის შთაგონების წყარო და მაგალითია. დიდი ილია ამბობდა: „ცხოვრება ყოველთვის ორ დიდ ტოტად დადის, ერთი ტოტი მოაზრე ცხოვრებაა, მეორე — მოსაქმე“, ანუისაც ცხოვრება ასეთ ორ დიდ ტოტად ესახება, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ილია ჭავჭავაძისათვის ცხოვრების ეს ორი ტოტი ტოლძალოვანი და ურთიერთშეთანხმებული დინება იყო, ანუისათვის კი ცხოვრების ეს ორი ტოტი ერთმანეთს არასოდეს არ უახლოვდება, რის გამოც მისი პერსონაჟები ან ცხოვრების მახინჯ მხარეს წარმოადგენენ ან მხოლოდ იდეალურ გმირებად იქცევიან. რეალური არსებობა კი არ უწერიათ.

---

[1] J. Anouilh, J. P. N., გვ. 470.

ორფევსის მითი XX საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში

ახლა როცა „ევრიდიკეს" მთავარი მოქმედი პირები და თვით პიესაში ასახული მხატვრული გარემო ცნობილია, შევიძლია გადავიდეთ განსახილველი ნაწარმოებისა და მითის ურთიერთშედარებაზე, გავარკვიოთ როგორ და რა მიზნით იყენებს ანუი ორფევსის მითს, არის თუ არა ორგანული კავშირი ორფევსის მითსა და ანუის მსოფლმხედველობას შორის და რა საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების დადგენა შეგვიძლია ანუის „ევრიდიკესა" და ორფევსის მითის გამოყენებით XX საუკუნეში შექმნილ ზოგიერთ მხატვრულ ნაწარმოებს შორის.

ორფევსის მითი კაცობრიობის აზროვნების უძველესი დროიდანაა ცნობილი. ძირითადად ორფევსის მითის ორი სხვადასხვა ვერსია დამკვიდრდა ძველ ბერძნულ თქმულებებში. ერთი მხრივ, ორფევსი პოეტი და ჯადოსნური ხმის მქონე მომღერალია. მეორე მხრივ, განმანათლებელი და ფილოსოფოსი, იმავე დროს ერთ-ერთი რელიგიური მიმდინარეობის ფუძემდებელია.

მეორე ვერსიის მიხედვით, ორფევსი ქვესკნელზე იმარჯვებს და ევრიდიკესთან ერთად საიქიოდან მოაქვს ადამიანებისათვის გასაცნობად იმქვეყნიური საიდუმლოებანი. ამ ვერსიით მას ადარებენ პრომეთეს, რომელმაც ადამიანებს ცეცხლი მოჰგვარა.[1] ამავე ვერსიის ერთი განშტოების მიხედვით, ძველ საბერძნეთში ორფევსმა შექმნა რელიგიური მიმდინარეობა, რომელსაც შემდეგ ორფიზმი ეწოდა. „პისისტრატეს მომდევნო ხანებში ორფევსი მიიჩნიეს ქურუმად და მისტიკური სექტის (ე. წ. ორფიკული სექტის) დაარსებაც მიაწერეს. ეს სექტა ძვ. წ. VI საუკუნეში წარმოიშვა და ემყარებოდა დიონისე—ძაგრევსის კულტს. მისმა მიმდევრებმა შექმნეს სპეკულაციური თეოლოგია, რომელიც ჰომეროსის პანთეონს დაუპი-

---

[1] Eva Kushner, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, P., 1961, გვ. 25.

რისპირეს, განსაკუთრებით ებრძოდნენ ჰომეროსის ეპოსში ასახულ წარმოდგენებს სულთა სამეფოზე. ორფიკული სექტის წევრები ასკეტურ ცხოვრებას ეწეოდნენ და ორფევსს მისტიკური თხზულებების, ორაკულებისა და მისთანათა ავტორობას მიაწერდნენ".[1] ორფიკული მისტიკური მოძღვრება განსაკუთრებით გაძლიერდა ახალი წელთაღრიცხვის პირველ ორ საუკუნეს. ამ მოძღვრების მთავარი მიზანი ქრისტიანული რელიგიის წინააღმდეგ ბრძოლა იყო. ორფიზმი პითაგორელთა მსგავსად ქადაგებდა, რომ სხეული „ციხეა" ღვთისმოსავი სულისათვის, რომ ადამიანის სიკვდილის შემდეგ იწყება სულის განთავისუფლება და რაც უფრო ცოდვილია სხეული, რომელშიც სული ცხოვრობდა, მით უფრო საზიზღარ ცხოველში გადასახლდება იგი ადამიანის სიკვდილის შემდეგ.[2] ამასთანავე, ძველ ბერძნულ წყაროებში მოიძებნება სათანადო მასალები, რომელთა მიხედვითაც ორფევსს ლინოსის მოწაფედ თვლიდნენ და პელასგური ცივილიზაციის გამავრცელებლად მიიჩნევდნენ[3].

მხატვრულ ლიტერატურაში ორფევსის მითის ეს ტრადიცია მხოლოდ ნაწილობრივაა ასახული.

მგოსანთა შთაგონების წყაროდ უპირატესად პირველი სახის ორფევსს მიიჩნევდნენ[4], ესაა „ტკბილ ჰანგთა მამა", მითური პოეტი და მომღერალი, რომელსაც მრავალი ჰიმნისა და პოემის ავტორობას მიაწერდნენ. თქმულების მიხედვით, ორფევსი ღვთაებრივი წარმოშობის — მდინარის ღმერთის ეაგრესა და მუზა კალიოპეს შვილია, მისი ლირა მთელ სამყაროს აჯადოებდა. ორფევსის მითის ეს ვერსია გავრცელდა მთელ ლიტერატურულ სამყაროში და უპირველესი ასახვა პოვა „გეორგიკებში", „მეტამორფოზებსა" და „არგონავტიკაში". ჩვენთვის სწორედ ეს სამი წყაროა საინტერესო ძველი და ახალი ორფიზმის შესაპირისპირებლად.

ბერძნული წარმართული ეპიკური პოეზიის საყურადღებო და თითქმის უკანასკნელმა ძეგლმა ფსევდო-ორფევსის სახელით ცნო-

---

[1] აკ. უ რ უ შ ა ძ ე, „ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში", თბ., 1964. გვ. 61—62.

[2] И. М. Т р о н с к и й, «История античной литературы», Л., 1947, გვ. 67.

[3] ნ. კ ე ჭ ა ღ მ ა ძ ე, „პომეროსის წინაღროინდელი პოეზიის საკითხისათვის". თსუ შრომები, ტ. 63, გვ. 277—286.

[4] პროფესორ აკ. ურუშაძის ზემოდასახელებულ შრომაში „თეოგონიას" VI წიგნიდან მოტანილ თარგმანში აღნიშნულია, რომ „ჰეროდორე ამბობს, რომ იყო ორი ორფევსი, რომელთაგანაც მეორემ გასცურა არგონავტებთან ერთად" (გვ. 252), ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ ძველი მითოლოგია ორ სხვადასხვა ორფევსს იცნობდა.

ბილმა პოემამ „არგონავტიკამ“ ორფევსის სახე კაცობრიობას შემოუნახა, როგორც მზისა და სიყვარულის მომღერალი. არგონავტებზე არსებული ყველა მითის მიხედვით, ორფევსი არგონავტების გმირთა შორის ერთი პირველთაგანია, მისი საპატიო მისიაა არგონავტებსა და ღმერთთა შორის ურთიერთობის დამყარება, მხოლოდ ორფევსის ლოცვა-ვედრებას ისმენენ ღმერთები და გაჭირვების დროს არგონავტთა დასახმარებლად მიისწრაფვიან. იმავე ორფევსს უნდა ეზრუნა არგონავტების ცოდვების განწმენდაზეც. „არგონავტიკადან“ ჩვენთვის ყველაზე საინტერესოა ის, რომ ორფიკული მოძღვრების უმთავრეს ღვთაებად აღიარებულია ეროსი — სიყვარულის მფარველი და შთამაგონებელი ღმერთი, რომელსაც „ორბუნებოვანს, ცეცხლსახიერსა და მრისხანეს“[1] უწოდებენ.

ოქტავიანეს ეპოქის ორივე პოეტი ორფევსს რომანტიკული ფერებით შეზავებული რეალისტური მეთოდით ხატავს. მათი ორფევსი ამქვეყნად განუხორციელებელი სიყვარულის კაეშანს უმღერის და უდროოდ გარდაცვლილი სატრფოს სიცოცხლის დაბრუნებას ცდილობს. ორფევსის მითური სახე ორიგინალურადაა წარმოდგენილი ვერგილიუსის „გეორგიკების“ IV წიგნში. აჩრდილთა სამეფოს მბრძანებელი პლუტონი ევრიდიკეს ორფევსს უბრუნებს, მაგრამ ორფევსი ვერ ასრულებს პლუტონის მოთხოვნას, იგი ვიდრე სულთა სამეფოდან გავიდოდეს, უკან მოიხედავს და ევრიდიკეს მეორედ კარგავს. უკან მიხედვისათვის ორფევსი ამქვეყნიური ტანჯვით ისჯება. ევრიდიკესთან შეერთებას მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ახერხებს. ეს მორალი ზედმიწევნით შეესაბამება ვერგილიუსის პოეტურ განწყობას, რადგან მას თავისი დროის ადამიანებისთვის უნდა შეეგონებინა, რომ მორჩილებითა და მოთმინებით შეეძლოთ არა მარტო ამქვეყნიური მბრძანებლების, არამედ თვით ღმერთების გულის მოგებაც.

ოვიდიუს ნაზონის პოემა „მეტამორფოზები“ მისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდს ეკუთვნის, მაგრამ „სიყვარულის ხელოვნებისა“ და „სიყვარულის წამლის“ ავტორი „მეტამორფოზებშიც“ ამჟღავნებს ეროტიკული საკითხებისადმი მისეულ დამოკიდებულებას. თუმცა „მეტამორფოზებს“ საფუძვლად მითოლოგია უდევს, მისი „ცალკეული ეპიზოდები გაგებულია ეპოქისეული თვალსაზრისით. გარდა ამისა, პოეტის მიერ მოთხრობილ ეპიზოდებში ადამიანთა გარდაქმნის შესახებ ცხოველებად და მცენარეებად უდავოდ მოჩანს

[1] ა. ურუშაძე, დასახელებული წიგნი, გვ. 64.

სკეპტიკური დამოკიდებულება არსებულ რელიგიურ შეხედულებებთან".[1].

„მეტამორფოზების" მეათე თავში მოთხრობილია ორფევსისა და ევრიდიკეს საბედისწერო სიყვარული. ლეგენდარული მომღერალი ორფევსი მწარედ მოსთქვამს ახალგაზრდა მეუღლის ევრიდიკეს უდროოდ გარდაცვალების გამო. სასოწარკვეთილი ორფევსი აჩრდილთა სამეფოს დედოფალს — პერსეფონეს ეახლა და ევრიდიკეს დაბრუნება სთხოვა. პერსეფონე ყოყმანობს, ჯერ მისი სამეფოდან აჩრდილი უკან არასოდეს დაბრუნებულა. ორფევსი მოსთქვამს უბედურებაზე, მისი ცრემლები მდინარეებს უერთდება, მისმა მწუხარებამ აჩრდილთა ყველა ბინადრის ყურადღება მიიპყრო, თვით სიზიფიც კი შეჩერდა და ქვაზე ჩამოჯდა, აპოლონის მიერ მოკლული გოლიათის — ტიტიეს ღვიძლის კორტნაც კი მიატოვეს ფრინველებმა, აღარც ბელიდები (დანაიდები) ზიდავენ წყალს უძირო ჭურჭელში ჩასასხმელად. პერსეფონემ გადაწყვიტა ევრიდიკეს უკან გაშვება, ოღონდ ერთი პირობით, ორფევსმა ისე უნდა გაიყვანოს აჩრდილთა სამეფოდან ევრიდიკე, რომ უკან არ მოიხედოს. გახარებული შეყვარებულები პერსეფონეს ბნელსა და უკუნეთ სამფლობელოს ბილიკებს ძლივძლივობით მიჰყვებიან. მაგრამ ორფევსმა ღვთისადმი მიცემული სიტყვა ვერ შეასრულა, ვიდრე ავერნის ხეობას გასცდებოდნენ, ორფევსს ძალიან მოუნდა ევრიდიკეს დანახვა, ამასთანავე შიში შეეპარა, ხომ არ ჩამორჩაო და უკან მოიხედა. ევრიდიკე მაშინვე გაქრა, ხოლო მისი მეორედ დაკარგვით დამწუხრებული, უშველ-უსმელი ორფევსი შვიდ დღე და ღამეს ამაოდ ეევედრებოდა მენავეს აჩრდილთა ნაპირისაკენ გადაყვანას. სამი წელი დაეხეტებოდა ორფევსი უგზო-უკვლოდ და სევდიანად აკვნესებდა ლირას. ბევრს მოსწონდა ორფევსი და ნატრობდა მის ცოლობას, მაგრამ ის მხოლოდ ევრიდიკეს ერთგული იყო და ამის გამო „ქალთა მოძულეს" სახელი შეარქვეს. ევრიდიკესადმი ამ ერთგულებისათვის დედაკაცებმა შური იძიეს მასზე, ჯერ ლირა დაუმსხვრიეს, მერე თვითონაც აკუწეს და მიმოფანტეს. მხოლოდ ფებოსის (მზის) წყალობით მოხვდა მისი ლირა და თავი მდინარეში, აჩრდილი კი — სულთა სამეფოში. ორფევსისათვის პერსეფონეს სამეფო ნაცნობი იყო, მან მალე მოძებნა ევრიდიკეს აჩრდილი და ერთად დაიწყეს სეირნობა[2].

[1] ს. ყაუხჩიშვილი, „ანტიკური ლიტერატურის ისტორია", თბ. 1961, გვ. 422.

[2] P. Ovidi Nasonis, Metamorphoseon, M., 1938. გვ. 129—132; 140—144.

როგორც ვხედავთ, ვერგილიუსი და ოვიდიუსი უმღერიან ამქვეყნიურ სიყვარულსა და ადამიანის სიდიადეს. მათი ორფევსის სიყვარული რეალურია და ევრიდიკესთან ბედნიერება სწორედ ამქვეყნად ესაჭიროება. მართალია, ანტიკურ ეპოქაში გაბატონებული მსოფლმხედველობის მიხედვით, „სიკვდილი პრეფორმირებულია სიცოცხლეში და მისი ფორმა ამიტომ უნდა გაგებულიყო მის სპეციფიურ თავისებურებაში, როგორც სიცოცხლის ფორმა“ [1], მაგრამ ორივე რომაელი პოეტი თავისი დროის მსოფლმხედველობაზე მაღლდება და სიყვარულს ამქვეყნიური ცხოვრების ატრიბუტად მიიჩნევს.

XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურაში ორფევსის მითის მოდერნიზაციის უამრავი მაგალითი მოიპოვება. მათ შორის ყველაზე ცნობილია ლეონ დოდეს რომანი „ბაკხელი ქალები“ (Les Bacchantes, 1931 წ.), ლუი დე ლონეის პოემა „ორფევსი“ (Orphée), პიერ ჟან ჟუვის პოემა „მოხუცებულობის ჟამს“ („Dans les années profondes“, 1937 წ.), პიერ ემანუელის „ორფევსის საფლავი“ (Tombeau d'Orphée, 1941 წ.) და „ორფიკები“ (Orphiques, 1942 წ.). ორფევსის მითმა თავისებური ასახვა პოვა თანამედროვე ფრანგულ კინოხელოვნებაშიც (ჟ. კოკტოს სამსერიანი ფილმი „ორფევსი“, მარსელ კამიუს— „შავი ორფევსი“).

ზემოჩამოთვლილი ნაწარმოებები XX საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის სხვადასხვა მიმართულებისა და ჟანრის თავისებურებათა შესწავლისათვის ფრიად საინტერესო მასალას იძლევა, სპეციალურ შესწავლას საჭიროებს აგრეთვე ორფევსის თემა პარნასელ პოეტთა შემოქმედებაში და ა. შ.

ამჯერად ჩვენთვის საინტერესოა ორფევსის მითის ტრანსფორმაცია სასცენო ხელოვნებაში, კერძოდ, XX საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში, განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ სამი ნაწარმოები. ესენია: ვიქტორ სეგალენის „მეფე ორფევსი“ (Orphée — Roi, 1921 წ.), ჟან კოკტოს „ორფევსი“ (Orphée, 1925 წ.) და ჟან ანუის „ევრიდიკე“ (1941 წ.).

ვიქტორ სეგალენმა (Victor Segalen) ორფევსის მითის პირველი ვარიანტი სპეციალურად დებიუსისათვის შექმნა. ამ პიესას ეწოდებოდა „მეღერ ბგერათა სამყაროში“ (Dans un monde sonore), მოგვიანებით იგივე პიესა გადამუშავებული სახით გამოვიდა „მეფე ორფევსის“ სახელწოდებით. სეგალენის „მეფე ორფევსი“ ლირი-

[1] კ. მარქსი და ფ. ენგელსი „ანტიურობის შესახებ“, თბ., 1937, გვ. 2.

კული დრამაა, რომელიც ანტიკური ორფეოსის ტრადიციებს აგრძელებს. პიესის მთავარი მოქმედი პირი ანდრე—ორფეოსი დაჯილდოებულია ბგერების აღქმის არაჩვეულებრივი ნიჭით. ოთახში, რომელშიც ის ცხოვრობს, ყველა სახის ბგერა (ხმაურიც კი) მუსიკალურ ბგერებად გარდაიქმნება, მაგრამ ეს გარდაქმნილი ბგერები მხოლოდ მას ესმის. როცა იგი თავის ცოლს მატილდას უყვება განცდილის შესახებ, მატილდას არ სჯერა და ქმარს გიჟად მიიჩნევს, ცოლი ვერც კი ბედავს ამ განსაკუთრებულ ოთახში ფეხის შედგმას, მუსიკალური ბგერები მის სმენამდე ვერ აღწევს. ნაწარმოებს წითელ ზოლივით გასდევს აზრი იმის შესახებ, რომ მატილდა ქალია, ჩვეულებრივი ქალი, რომელსაც არა აქვს ზებუნებრივ სამყაროში შეღწევის უნარი. როცა ანდრე თავის შესანიშნავ ლირას უკრავს, ქალი მას უკიჟინებს და არწმუნებს, რომ მხოლოდ საშინელ ხმაურს გამოსცემს. ანდრე—ორფეოსი ამტკრევს თავის ლირას და გარბის, მისი ოცნებები ჰარმონიული ცხოვრების შესახებ განუხორციელებელი რჩება. მუსიკალურ სამყაროში (რომელიც აქ ზებუნებრივს განასახიერებს) ყოფნის სურვილს ქალის სახით წარმოდგენილი ცხოვრება ეწინააღმდეგება. მენადების უფროსი ორფეოსს სიყვარულში გამოუტყდება, მაგრამ იგი მეუღლის ერთგული რჩება, ამიტომ მენადები შურს იძიებენ და მას ჰკლავენ. სცენაზე უპატრონოდ მიტოვებული ლირა გულისგამგმირავად კვნესის. ეს იმის სიმბოლოა, რომ ლირა კვლავ ცოცხალია, ის ორფეოსის საქმეს განაგრძობს, თითქოს ორფეოსი იქცა ლირად და ამ სახით ადამიანებისათვის სიამოვნების მინიჭების სამარადისო თვისება შეიძინა.

სეგალენის დრამაში მითოლოგიური აჩრდილების ქვეყანა გადმოტანილია ამქვეყნად. ევრიდიკეს ძიება, რაც სეგალენთან მუსიკალური ბგერების არაჩვეულებრივი ჰარმონიის ძიებასთან არის გათანაბრებული, საიქიოს ნაცვლად ჩვეულებრივ რეალურ სამყაროში მიმდინარეობს. ევრიდიკე ხორციელი ცდუნებისა და ზეადამიანურის მიღწევის დაბრკოლებად იქცევა, ხოლო ორფეოსი წმინდა მუსიკის გაიდეალებას წარმოადგენს. პიესის იდეა ისაა, რომ ხელოვანის ამაღლებისათვის საჭიროა ეროტიულის შეწირვა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ადამიანი ყოველდღიური ცხოვრების ჭუჭყს ვერ ასცილდება. სეგალენი ბოლომდე ერთგული რჩება მითის და მეოცე საუკუნის ორფეოსს რომანტიკულ ფერებში წარმოგვიდგენს.

სხვა მეთოდით ამუშავებს ორფეოსის მითს ჟან კოკტო. მისი

„ორფევსი“ [1] ერთმოქმედებიანი ფარსია (თუმცა ავტორი სათაურის ქვეშ აწერს, რომ ტრაგედიაა), სადაც ყველაფერი გათამამედროვებულია: მოქმედი პირებიც, დეკორაციაც და კოსტიუმებიც. პიესა 1925 წელს დაიწერა. ეს ის დრო იყო, როცა დადაიზმი სულ ერთი წლის წინ ჯერ კიდევ ბატონობდა ლიტერატურულ არენაზე. ახლა კი ბევრი ყოფილი დადაისტი სურრეალიზმის თაყვანისმცემელი გახდა. მათ რიგებში იმყოფებოდა კოკტოც. „ორფევსი“ სწორედ დადაიზმისა და სურრეალიზმის პოეტურ დემონთა ბრძოლას ეძღვნება. კოკტო თავის ახალ პიესაში პოეტის სულის ჭარშხლიან დღეებს ხატავს და გადმოგვცემს შინაგანი წვის იმ ურთულეს პროცესებს, როცა ძველი, დემონური იძულებულია გზა ახალ პოეტურ აღმაფრენას დაუთმოს. პიესა აშკარად ატარებს როგორც სურრეალიზმის, ასევე დადაიზმის ნიშნებს. თვით ორფევსის სახე კოკტოს პიესაში გამოყენებულია პოეტის, ანუ პოეზიის უხილავი სამყაროსაკენ სწრაფვის სიმბოლოდ. ევრიდიკე იმ რეალურ ცხოვრებას განასახიერებს, რომელიც ხელოვანს ეღობება წინ და პოეტური ჰვრეტის საშუალებას არ აძლევს.

კოკტოს პიესაში ევრიდიკე და ორფევსი უკვე ცოლ-ქმარი არიან. მათ ოჯახში ხშირად იმართება არასასიამოვნო სცენები იმიტომ, რომ ორფევსმა ყველაფერი დაივიწყა და მთელი არსებით გატაცებულია ცხენით, რომელიც მას ქუჩიდან შემოჰყვა და ახლა მის ოჯახში ბინადრობს. პირველი სცენის განმავლობაში ცხენი ერთადერთ წინადადებას კარნახობს ორფევსს— „ქალბატონი ევრიდიკე საიქიოდან დაბრუნდება“. ორფევსი აღფრთოვანებულია, რომ ადამიანებისათვის დღემდე უცნობი სამყაროდან ცხენს მისთვის შედევრები მოაქვს. ევრიდიკესათვის ეს ძალზე დამამცირებელია და გადაწყვეტს, რომ ცხენი მოწამლოს, რათა ქმარი კვლავ დაუბრუნოს ძველ ცხოვრებას. ამ საქმეში ევრიდიკეს განსაკუთრებულ დახმარებას უწევს აგლაონისი, რომელიც ორფევსის მოწინააღმდეგეა და მიიპწრაფვის ორფევსის პოეტური მუზის გასანადგურებლად. მას სჯერა, რომ თუ ორფევსის მუზას მოკლავს, პოეზიის ახალი ხმაც შეწყდება და ორფევსი მომავალ კონკურსში ვეღარ გაიმარჯვებს. აგლაონისის რჩევით ევრიდიკემ საიდუმლო კონვერტით კონკურსისე უნდა გაგზავნოს ორფევსის მიერ ცხენის კარნახით შექმნილი პოემა, რითაც

---

[1] ჟან კოკტოს „ორფევსი“ პირველად დაიდგა 1926 წლის 17 იანვისს, პარიზში, ხელოვნების თეატრში. ორფევსისა და ევრიდიკეს როლებს ასრულებდნენ ჟორჟი და ლიუდმილა პიტოევები.

ფარდა აეხდება პოემის შექმნის საიდუმლოებას. კონვერტის დაწებების დროს ევრიდიკე იწამლება და კვდება.

მისტიკურობით მოცული ფარსია ევრიდიკეს სიკვდილის სცენა. სიკვდილი ახალგაზრდა ქალია, რომელიც სასწრაფო დახმარების ექიმს მოგვაგონებს, მას უკან ორი დამხმარე—აზრაელი და რაფაელი რკინის ყუთით მოსდევს.

სიკვდილი რეზინის ხელთათმანებს იცვამს და ევრიდიკესაკენ მიემართება, თითქოს ოპერაცია უნდა გაუკეთოს, ევრიდიკეს სულის სიმბოლოა მტრედი, რომელიც ბაწრით უპირავს სიკვდილს. სიკვდილი ბაწარს მაკრატლით გადაჭრის და მტრედი, ანუ ევრიდიკეს სული, მიფრინავს.

ორფევსი ევრიდიკეს სიკვდილის შემდეგ რწმუნდება, რომ მისი პოეზიის ნამდვილი შთამაგონებელი ევრიდიკე იყო, რომ იგი მისი—პოეტური „მეს“ მეორე ნახევარი ყოფილა და მზად არის, თავისი მეუღლე დაიბრუნოს. კოკტოს აზრით, ევრიდიკეს სიკვდილმა ორფევსის სიყვარული განაახლა და აღდგენილმა სიყვარულმა პოეტის სული განწმინდა. მეშუშის სახით გამოგზავნილი ერტიბიზი (ანგელოზი) ორფევსს ასწავლის ევრიდიკეს დაბრუნების გზას. ორფევსი იცვამს რეზინის ხელთათმანებს, რომელიც სიკვდილს მაგიდაზე შემთხვევით, თუ შეგნებულად დარჩენია და სარკის საშუალებით გადის მეორე სამყაროში. ერთი წუთის შემდეგ ორფევსი იმავე სარკიდან უკან ბრუნდება და თან ევრიდიკე მოჰყავს.

ევრიდიკე აღფრთოვანებულია ორფევსის მოქმედებით, იგი გადაწყვეტს, რომ ქმარს არასოდეს აღარ ეჩხუბოს, თან ამბობს, „მოგზაურობაში ბევრი რამ ვისწავლე, ახლა საკუთარი თავის მრცხვენიაო“. ორფევსიც კმაყოფილია, რომ ევრიდიკე დაიბრუნა, მაგრამ მასაც მიუცია სიტყვა სიკვდილისათვის, რომ ევრიდიკეს არასოდეს ზედ არ შეხედავს, იმავე სცენაში ცოლ-ქმარს შორის ისევ იმართება დავა, ორფევსი უნებლიეთ გაიხედავს ევრიდიკესაკენ და ევრიდიკე ხელმეორედ კვდება.

სწორედ ამ დროს გაისმის ქალების ყვირილი და იმსხვრევა ფანჯრის მინები, ორფევსს ქვა თავში ხვდება და წაიქცევა. ტანი ცალკე გაგორდება და თავი ცალკე. შემოდის პოლიცია. ერტიბიზი თავს იღებს და კვარცხლბეკზე დებს (დიდება მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ მოდის). სარკიდან ევრიდიკე გამოდის. უთავო ტანს ხელს ჩაავლებს და მიჰყავს; ერტიბიზს თვალს ჩაუკრავს და ისიც იმავე სარკით გადის. ყველაფერი პოლიციის თანდასწრებით მიმდინარეობს, მაგრამ

პოლიციელი და მისი მდივანი ვერაფერს ამჩნევენ იმიტომ, რომ მათ უხილავის ხილვის უნარი არ გააჩნიათ.

უკანასკნელ ცვლაში ორფევსის ძველი სახლი საიქიოს სამოთხეა. ევრიდიკე და ორფევსი თავის სახლს ვერ ცნობენ, ინტერესით ათვალიერებენ ყველაფერს, ისინი მაგიდასთან სხედან სადილის მოლოდინში. მათთან ერთადაა ერტიბიზიც. ორფევსი ბედნიერია, იგი ღმერთისადმი სამადლობელ ლოცვას წარმოთქვამს, სცენა თანდათან ზევით (ზეცისაკენ) მიიწევს და როცა ორფევსი ლოცვას დაამთავრებს, ფარდა უეცრად ეშვება.

„ორფევსი" კოკტოს ფანტაზიის მორიგი საკვირველებაა. ტყუილად როდი ამბობდა პოეტი: „მე ის სიცრუე ვარ, რომელიც მუდამ სიმართლეს ღაღადებსო". ბუნებრივ და ზებუნებრივ გარემოში მაყურებლის ერთდროული ყოფნის ასეთი ოსტატობა მხოლოდ კოკტოსათვისაა დამახასიათებელი. დიაგილევის პირველ შეკითხვა — „აბა განმაცვიფრეო" პოეტური შემოქმედების კრედოდ იქცა კოკტოსათვის. „ორფევსიც" ადამიანთა განცვიფრების კიდევ ერთი წარმატებული ცდაა. „ჩვენს ეპოქაში ახალი ფორმების შექმნის თვალსაზრისით კოკტოს მსგავსი გამომგონებლობა არავის არ გააჩნდა",[1]— აღნიშნავს ანდრე მორუა თავის „ლიტერატურულ პორტრეტებში". პოეტური გამოგონების, ახალი პოეტური ფორმების ძიებისა და თვით პოეტის გულსა და გონებაში ჩახედვის ცდაა „ორფევსი", ეს არის შემოქმედის წვის პროცესის, ანუ როგორც თვით კოკტო იტყოდა, პოეტურ „ღამეში (უკუნეთში) ჩაყურყუმალების" (Plonger dans la nouit) რთული პროცესის გადმოცემის ცდა.

როგორც ვხედავთ, კოკტოს „ორფევსი" განსხვავდება არა მარტო მითისაგან, არამედ ყველა თანამედროვე გადამუშავებისგანაც. ორფევსის მხატვრული სახე თვით პოეტის—კოკტოს მეტამორფოზია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ორფევსი" დაიწერა იმ დროს, როცა კოკტოს სულიერ სამყაროში ორი პოეტური შთაგონება იბრძოდა — ერთი მხრივ, დადაიზმი, რომელიც თავისი პოზიციების დათმობას არ აპირებდა, ხოლო მეორე მხრივ, სურრეალიზმი, რომელმაც უკვე საკმაოდ გაიდგა ფესვები პოეტის აზროვნებაში. ცხენი, რომელიც ორფევსს ჯადოსნურ, გაურკვეველ სიტყვებს კარნახობს, დადაიზმის სიმბოლოა. მისი წყალობით, ორფევსი სრულიად ახალ, სხვისთვის შეუღწეველ სამყაროში იჭრება და ამ გაურკვეველი წყვდიადიდან ისეთი სიტყვები ამოაქვს, რაც ჩვეულებრივი ადამიანისათ-

[1] Андре Моруа, «Литературные портреты», М., 1970, გვ. 237.

ვის გაუგებარია, მაგრამ ჭეშმარიტი პოეტისათვის უდიდესი ღირებულების მქონეა. „ერთ ტომარაში მოვათავსე მზეც და სიბნელეც[1], — ამბობს კოკტოს ორფევსი,—მე ღამე შემრჩა, სხვისი კი არა, ჩემი საკუთარი ღამე. ეს ცხენი ჩაიყურყუმალებს ხოლმე ღამის სიბნელეში და იქიდან მყვინთავივით ამოაქვს წინადადებები. ნუთუ ეჭვი გეპარება, რომ ამ ფრაზებიდან ყველაზე მცირეც მთელ პოემებს სჯობია. ერთ ასეთ წინადადებაში მე მთელ ჩემ შემოქმედებას მივცემდი. ამას ეძახი არასერიოზულობას?... მე ახალი სამყაროს აღმოჩენის პროცესში ვარ. კანს ვიცელი (კანს ვიბრუნებ), მე უხილავს ვეჭვრეტ“.[2]

მაშასადამე, პოეტი ახლის ძიების პროცესშია. სხვისთვის შეუმჩნეველი, მაგრამ პოეტისა და მისი დემონისათვის ადვილად მისაგნები ჭეშმარიტებები ამოაქვს ცხენს უცნობი სამყაროდან და რაც უფრო გაურკვეველი და უჩვეულო იქნება სხვისათვის პოეზიის ეს ნიშნები, მით უფრო საამაყოა პოეტისათვის იმიტომ, რომ სურრეალისტების წარმატების კრიტერიუმი სწორედ ბუნდოვანება და გაურკვევლობაა. უკუნეთ ღამეში, ანუ უხილავში ჩაძირვა (Plonger dans la nuit) შემოქმედებითი აქტია, რომლის წყალობითაც იბადება ახალი, ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის გაუგებარი ჭეშმარიტებანი. ეს ახალი ჭვრეტა უნდა გამოიხატოს თავისებური და არაჩვეულებრივი ენით. თუმცა პოეტი იძულებულია, ამ ახალი ჭეშმარიტებების გამოსახატავად ძველი სიტყვები იხმაროს, მაგრამ ამ სიტყვებმა სრულიად სხვა მნიშვნელობები უნდა შეიძინოს. ამიტომ ამბობს პოეტი (Je retourne ma peau) მე გადმოვაბრუნებ ჩემს ტყავსო, კოკტოს აზრით, ეს უხილავი სამყარო ზებუნებრივია და ამ ზებუნებრივს პოეტი მხოლოდ ოცნების, წარმოსახვის პროცესში აღწევს. სურრეალისტი პოეტისათვის მთავარია სინამდვილიდან თავის დაღწევა, სინამდვილიდან გაქცევა და სიზმარეულ მდგომარეობაში ყოფნა; ამის გარეშე პოეტური მიგნება არ არსებობს. ორფევსმა, რაც ქალაქიდან სოფელში გადასახლდა, ყველაფერი და ყველა მიივიწყა, შემოქმედებითი წვისათვის განეწყო, მაგრამ ევრიდიკე, რეალური ცხოვრების სიმბოლო, არ აძლევს საშუალებას მთელი არსებით ჩაეცეს შემოქმედებით თავდავიწყებას. ცხენის კარნახით ორფევსმა ახალი პოემა შექმნა და ამით დაამთავრა უსასრულობისადმი წინააღმდეგობის გაწევა. ევრიდიკეს სიკვდილი ორფევსში კვლავ გააღვიძებს ძველ

[1] La ruit ფრანგულ ენაში რამდენიმე მნიშვნელობას ატარებს ღამე, სიბნელე, წყვდიადი. ამიტომ ციტატის თარგმნისას შეეცდებით მისი სხვადასხვა მნიშვნელობის ხმარებას, რათა როგორმე მიეუახლოვდეთ კოკტოს გააზრებას.

[2] J. Cocteau, OEuvres complètes. vol. 5, Genève, 1946—1950, გვ. 24.

სიყვარულს, უფრო სწორად ევრიდიკეს სიკვდილის შემდეგ პოეტი ხვდება, რომ მისი ჭეშმარიტი მუზა, ნამდვილი შთამაგონებელი ევრიდიკეა. ცხოვრებისადმი სიყვარული პოეტს ათავისუფლებს დემონის გავლენისაგან და ჭეშმარიტი პოეზიისაკენ უხსნის გზას. ამისთვის საჭიროა ევრიდიკესთან შეერთება, რომელთანაც სადაეო აღაოფერი აქვს.

კოკტოსთან სიკვდილი გაგებულია, როგორც უსასრულობასთან შეერთება, დროებითი არსებობიდან მუდმივ არსებობაში გადასვლა, ამიტომ როცა მისი მოძულე ქალები ქვებითა და კვტებით ორფევსის მოსაკლავად მორბიან, დამალვის ნაცვლად თავს მიუშვერს და ფრიად მნიშვნელოვან სიტყვებს წარმოთქვამს: „რას ფიქრობს მარმარილო, რომლიდანაც ოსტატი შედევრს აჭანდაკებს? ის ფიქრობს: ჰირტყამენ, მანგრევენ, შეურაცხყოფას მაყენებენ, მამსხვრევენ, ვიღუპები. სცდება მარმარილო. ცხოვრება მძერწავს, ერტიბიზ! ცხოვრება ჩემგან შედევრს ქმნის. საჭიროა მისი დარტყმები ისე ავიტანო, რომ მის გაგებას არ შევეცადო. საჭიროა, მოვითმინო, საჭიროა, მივყვე მას, მშვიდად ვიყო, მივეხმარო, მასთან ერთად ვიმუშაო, მივცე საშუალება, რომ თავისი საქმე ბოლომდე მიიყვანოს“.[1]

უკანასკნელ სცენაში კოკტო ზებუნებრივსა და იდეალურში შემოქმედებითი „ხეტიალის“ შემდეგ, ისევ რეალურ სამყაროს უბრუნდება. ორფევსი და ევრიდიკე სამოთხეში არიან (რასაც ერტიბიზის მათთან ყოფნა ადასტურებს), სადილის წინ (რაც რეალურ სამყაროზე მიგვანიშნებს) ორფევსი ღვთისადმი სამადლობელ ლოცვას წარმოთქვამს. ორფევსის მიერ წარმოთქმულ ლოცვაში კოკტო თავისი პიესის დედააზრს აყალიბებს; ორფევსი თითქოს რეზონერის ფუნქციას ასრულებდეს, ისე აჯამებს პიესის ოთხ ძირითად მოტივს. პირველ რიგში, პოეტი მადლობას სწირავს ღმერთს ამქვეყნიური ცხოვრების შექმნისათვის, რეალური სამყაროს არსებობისათვის, რაც საკუთარი კერისა და ჭერის ქონების ბედნიერებაში გამოიხატება. კოკტოს აზრით, ესაა ამქვეყნიური სამოთხე, რომლის შემდეგაც ღმერთი მუდმივი სამოთხის კარს უღებს ადამიანებს.

მადლობის მეორე ნაწილი კოკტოს რევერანსია კათოლიკური ეკლესიის წინაშე. იგი ღმერთს მადლობას სწირავს ორფევსისა და ევრიდიკესათვის (ე. ი. ადამიანებისათვის), ერტიბიზის (მფარველი ანგელოზის) გამოგზავნისათვის. ამით კოკტოს იმისი თქმა უნდოდა,

---

[1] J. Cocteau, OEuvres complètes, vol. 5, გვ. 77.

რომ პოეტსა და ღმერთს შორის აუცილებელია ადამიანის სახის მა-
ციქული, შუა კაცი, რომელიც საჭირო შემთხვევაში ადამიანებს მე-
გობრობას გაუწევს და მხარში ამოუდგება.

მესამე მადლობა ღმერთს ევრიდიკეს გადარჩენისათვის ეძღვნება იმიტომ, რომ მან მოკლა პოეტის სულში დაბუდებული დემონი და ორფევსს დამოუკიდებელი შემოქმედების უნარი დაუბრუნა. ეს კოკტოს მსოფლმხედველობისათვის ყველაზე დამახასიათებელია. ორფევსის შინაგანი სამყარო, ანუ პოეტური „მე“ მხოლოდ ევრიდიკეს სიყვარულის აღდგენის შემდეგ მთლიანდება. მაშასადამე, როცა პოეტი დემონის გავლენის ქვეშ იყო, დამოუკიდებელი შემოქმედებითი აქტი მისთვის არ არსებობდა. ევრიდიკემ (ცხოვრებამ) სძლია, დემონს და ორფევსი დაარწმუნა, რომ შთაგონება და შემოქმედებითი წვა, პოეტის სიდიადე თვით მის შინაგან სამყაროშია. მასზეა დამოკიდებული და არა გარეგან ძალებზე.

მეოთხე მადლობა ღმერთს იმიტომ ეკუთვნის, რომ მან ორფევსი, ე. ი. პოეზია იხსნა, რადგან პოეზია ღვთიური საქმეა, ხოლო პოეტი ღვთის რჩეულია. სიკვდილის შემდეგ ღმერთი ორფევსს სამოთხეში იმიტომ ათავსებს, რომ მან — პოეტმა სიცოცხლის დროს პოეტური ხელოვნებით გაუწია სამსახური. კოკტოს აზრით, მთავარი ისაა, რომ ღმერთი მიწიერი სამსახურისათვის აჯილდოებს პოეტს.

ევა კიუსნერი, პიესის ფინალის ასეთი განმარტების გამო, აღნიშნავს: „აქ კოკტოს პოეზია ანუის პოეზიის საწინააღმდეგო პოზიციას იკავებს. ანუისთან ორფევსი იმიტომ კვდება, რომ სინამდვილეს გაექცეს და შეუერთდეს ევრიდიკეს, როგორც ქალის იდეალს. კოკტოს ორფევსისათვის პირიქით, „სამოთხე“ რეალური ცხოვრების ერთგულების ტახტზე ასვლაა“ [1]. სწორი დასკვნაა, მაგრამ ერთი შენიშვნით, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ავურიოთ „რეალური ცხოვრების ერთგულება“ რეალიზმისადმი ერთგულებაში, იმიტომ რომ კოკტოსათვის ობიექტურად არსებული ღირებულება მხოლოდ პოეტის ნააზრევს, მისი ოცნების, მისი წარმოსახვის შედეგად შექმნილ რეალობას გააჩნია. კოკტოსათვის ევრიდიკე თავისსავე „მე“-ში არსებული იმპულსების სიმბოლოა, მისი პოეტური „მე“-ს მეორე ნახევარია, იდეალურის გამართლება და სრულყოფაა და არა მატერიალიზმის პოზიციებზე დგომა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ „იდეალიზმის დღევანდელი წარმომადგენელნი სწორედ ამ ქვეყანას აცხადებენ ღირებულებათა საყრდენად. გაუცხოებულ ადამიანს, რომელმაც

---

[1] Eva Kushner, Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, P., 1961, გვ. 210

ცხოვრების საზრისი დაკარგა, არ შეიძლება იდეალური სამყარო და მისი უპირატესობა სწამდეს. ამიტომ XX საუკუნის იდეალისტები სიტყვიერად უარს ამბობენ იდეალური სამყაროს პრობლემაზე და ცდილობენ რეალური ცხოვრების ფილოსოფიად ყოფნის უპირატესობა წაართვან მატერიალიზმს. ისინი მატერიასა და მთელ გრძნობად სინამდვილეს ირაციონალურად აცხადებენ და მხოლოდ ამ პირობით სცნობენ მასში სუბსტანციონალურ, ყოველივე არსებულის განმსაზღვრელ ძალას" [1].

* * *

ზემოთ განხილული ნაწარმოებები საშუალებას იძლევა გაბოვყოთ ორფევსის მითისა და ამ მითის გამოყენებით სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი მხატვრული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი მომენტები — ელემენტები. ეს ელემენტები ქმნის მასალას. რომლისგანაც სხვადასხვა მწერლის კალმის ქვეშ ყალიბდება ურთიერთგანსხვავებული მხატვრული ღირებულება როგორც სიუჟეტისა და იდეის თვალსაზრისით, ასევე კომპოზიციის მხრივაც. ეს ძირითადი ელემენტები შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: 1. ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარული; 2. ევრიდიკეს სიკვდილი; 3. ევრიდიკეს გაცოცხლების ცდა; 4. ღმერთების მოთხოვნა და ორფევსის დაუმორჩილებლობა (უკან მოხედვა); 5. ევრიდიკესა და ორფევსის შეერთება მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ.

ეს ელემენტები ქმნის ფრიად გამძლე და მკვრივ სუბსტანციას, რომელსაც შესაძლებელია პირობითად ორფევსის მითის ფაბულა ვუწოდოთ. ამ ფაბულის გამოყენებით სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა შემოქმედი ქმნის ორიგინალურ ნაწარმოებს, რომელსაც აქვს საკუთარი სიუჟეტი, იდეა, მიზანდასახულობა და კომპოზიცია (ქანარი). ფაბულის შემადგენელი ელემენტების ორიგინალური ვერსიები წინ სწევს ერთ ან რამდენიმე ელემენტს და ამ ელემენტთა შორის არსებული რთული კავშირების მიღმა ნაგულისხმევი სიმბოლოებიდან, თუ რეალური ურთიერთობიდან ირჩევენ და უპირატესობას ანიჭებენ იმას, რომელიც მეტად ეხმაურება მწერლის მსოფლმხედველობასა და მხატვრულ გემოვნებას.

ჩვენ მიერ ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ელემენტი ძველაგან-

[1] „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია", თბ., 1970, გვ. 77.

ვე, ე. ი. მითის ჩამოყალიბებისთანავე ადამიანის ცხოვრების ამა თუ იმ სფეროს, სურვილისა და მისწრაფების უკუფენას წარმოადგენდა, რაც მოკლედ ასე შეიძლება გადმოიცეს: 1. ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარული ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრების სიტკბოებასა და ბედნიერებას გამოხატავდა; 2. ევრიდიკეს სიკვდილის შემდეგ იწყებოდა ორფევსის გოდება, ანუ ტანჯვა დაკარგული ბედნიერების გამო; 3. ორფევსის მიერ ევრიდიკეს გაცოცხლებისა და უკან დაბრუნების სურვილი ადამიანური შესაძლებლობების ფარგლებს კარეთ გასვლას, ანუ უხილავისა და შეუცნობლისადმი ადამიანის მუდმივ სწრაფვას ასიმბოლოებდა; 4. ღმერთების მოთხოვნა, რომ აჩრდილთა სამეფოში ჩასულ ორფევსს უკან არ მოეხედა ჭეშმარიტების ძიებისას, გარდაუვალ ხიფათსა და მოსალოდნელ თავგანწირვაზე მიუთითებდა; 5. ხოლო ევრიდიკესა და ორფევსის შეერთება სიკვდილის შემდეგ დროებითი არსებობიდან მარადისობაში გადასვლას ნიშნავდა.

ჩვენ მიერ „ფაბულად" წოდებულის ცალკეული ელემენტები ყველა მწერლისათვის წარმოადგენდა მასალას, რომელიც შემოქმედის ქურაში „გამობრძმედის" შემდეგ ამ ერთი და იმავე მასალისაგან დამზადებულ სხვადასხვა ღირებულებას წარმოქმნიდა. მწერლის მიერ ერთი და იმავე მასალის გადამუშავება სწორედ ღირებულებათა ცვალებადობის, ძველში ახალი ღირებულების ჩაქსოვის სურვილითაა განპირობებული.

ორფევსის მითის თანამედროვე ვარიაციებში ყველაზე მეტი სიახლე შეიძინა ევრიდიკემ, რაც განპირობებული იყო იმით, რომ მითში და ანტიკური ეპოქის მხატვრულ ნაწარმოებებში ევრიდიკე წარმოადგენდა მხოლოდ ნიმფას ან დრიადს. ნიმფაც და დრიადიც ზოგადი მითოლოგიური პერსონაჟებია, რაც მისი ინდივიდუალური ხასიათის გამოკვეთისათვის არავითარ მასალას არ იძლეოდა. კონკრეტულ ხასიათს მოკლებული ევრიდიკე XX საუკუნის მწერლებისათვის განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა, ეს იყო განსაზღვრული ნიშნებისაგან ყველაზე თავისუფალი მოქმედი პირი, რომლის მხატვრული სახეც ადვილად ემორჩილებოდა მწერლის ფანტაზიას, ამიტომაა, რომ ორფევსის მითის გამოყენებით შექმნილ ყველა თანამედროვე დრამაში ევრიდიკეს მხატვრული სახეები რადიკალურად განსხვავდებიან ერთიმეორისაგან. და მაინც ყველა თანამედროვე ევრიდიკეს ერთი გამაერთიანებელი ნიშანი აქვს. ისინი სხვადასხვა ნაწარმოებში ამა თუ იმ სიმძლავრით, მაგრამ მაინც ყოველთვის ორფევსის სურვილების განხორციელებას ეღობებიან წინ.

საუკუნის ტკივილი, რაც თანამედროვე სუბიექტურ იდეალის-ტურ პიმართულებებში სამყაროს ცენტრში „მეს“ მოთავსებით გა-მოიხატა, ორფევსის ყველა ვერსიაში თავისებურად აისახა. აჩრდილ-ება ქვეყანაში ორფევსის ჩასვლა და „შეუღწეველში შეღწევის“ კოსმოსური სფერო მეოცე საუკუნის ორფევსს აღარ აინტერესებს. ფილოსოფოსების მსგავსად. მწერლებმაც ადამიანი დაკვირვების ცენტრში მოაქციეს და ორფევსის ძიება „გულის ჯოჯოხეთისაკენ“ მიმართეს. ევრიდიკეს ძიება თანამედროვე ორფევსისათვის, უწინარეს ყოვლისა, საკუთარი „მეს“ ტენდენციებისა და იმპულსების ძიებაა.

ანტიკური ორფევსის შინაგანი სამყარო თანამედროვეობაში ვიწროვდა, ორად გაიყო. თუ ძველი ორფევსი თავისთავში ერთდროულად მოიცავდა სულიერსა და ხორციელს, ახლა სულიერი საწყისი უპირატესად ორფევსშია, ხოლო მიწიერი საწყისი — ევრიდიკეში. ორფევსი მუდმივად მიისწრაფვის ზებუნებრივისაკენ, ევრიდიკე — ცხოვრება წინ ეღობება მას და საშუალებას არ აძლევს, თავისი თავის სრულყოფას მიაღწიოს. ჩვენი დროის ევრიდიკე ორფევსის ჰარმონიული განვითარების დაბრკოლებად იქცევა (როცა კოკტოსეული ორფევსი შემოქმედებით ექსტაზშია, ევრიდიკე ფანჯრებს ამტვრევს, რომ ხელი შეუშალოს. სეგალენის ევრიდიკე საშინელ ხმაურს ატეხს, რომ ორფევსი მუსიკალური სამყაროდან გამოიყვანოს. ანუის ევრიდიკე წარსულის გარკვევასა და სინამდვილის ცოდნას ეღობება წინ და ა. შ.). საერთოდ, ქალთა საზოგადოება კოკტოსა და სეგალენს წარმოდგენილი ჰყავთ, როგორც ცხოვრების სიმბოლო, ხელოვნების (პოეზიის, მუსიკის) მოწინააღმდეგე და დაუძინებელი მტერი. მიუხედავად ასეთი კონფლიქტისა, ზებუნებრივისაკენ მისწრაფება ცხოვრებასთან კავშირის გარეშე ვერ ხორციელდება. ყველა თანამედროვე ორფევსი თავისი „მეს“ მეორე ნახევარს ევრიდიკეში პოულობს და საკუთარი თავის სრულყოფის ნიშნად მას უერთდება. რაც მოსავარია, ეს შეერთება ყოველთვის სიცოცხლეზე უარის თქმითა და ნებაყოფლობითი სიკვდილის გზით ხორციელდება (მართალია, კოკტოსა და სეგალენის ორფევსს დედაკაცები კლავენ, მაგრამ არც ერთი მათგანი წინააღმდეგობას არ უწევს, პირიქით, ეხმარება მათ). ეს იმიტომ ხდება, რომ სიცოცხლისა და სიკვდილის საზღვრები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რადიკალურად განსხვავდება ანტიკური და თანამედროვე მწერლების მხატვრულ სამყაროში. როგორც ჩანს, თანამედროვე მწერლებს ორფევსის მითში უფრო მეტად აინტერესებთ ორფიზმის სული. ამ მითის მიხედვით სული სხეულის ტყვე იყო, მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ხდებოდა სხეუ-

ლის ტყეობიდან სულის განთავისუფლება და სულთა სამყაროში (ზებუნებრიეში) გადასახლება. ორფიზმის ამ დებულებაზე დაყრდნობით, თანამედროვე მწერლებმა სიკვდილი ადამიანის სრულყოფის, რეალური ცხოვრების სიმახინჯისაგან განთავისუფლების საშუალებად გამოაცხადეს. ორფეოსსა და ევრიდიკეს შორის არსებული წინააღმდეგობა და ბრძოლა სინამდვილეში ადამიანის შიგნით, მის საკუთარ „მე"-ში, მიმდინარე დაპირისპირებულ გრძნობათა ბრძოლის უკუფენაა. ხოლო სიკვდილის შემდეგ ევრიდიკესთან ორფეოსის შეერთება ორფეოსის მიერ — საკუთარ „მე"-ში არსებული წინააღმდეგობის დაძლევასა და ამ გზით ცხოვრებისეულზე გამარჯვებას, მასზე ამაღლებას, სხვებისაგან განსხვავებულად გადაქცევას გულისხმობს.

კლასიკურ რომაულ ლიტერატურაში (ვერგილიუსი, ოვიდიუსი) ორფეოსის მითის გამოყენებით შექმნილი ნაწარმოებების მთავარ თემას სიყვარული წარმოადგენდა, ხოლო ორფეოსის სხვა მითური დამახასიათებელი ნიშნები (ფილოსოფოსი, რელიგიის ფუძემდებელი, ცივილიზატორი) საერთოდ მიჩქმალული იყო; ეს იმან განაპირობა, რომ ოვიდიუსმა და ვერგილიუსმა ორფეოსის მითი ელეგიის ჟანრში დაამუშავეს, ელეგია კი თავისი მხატვრული პრინციპებით უბედური სიყვარულის მომღერალ ორფეოსს ირჩევს. რადგან ელეგიის ძირითადი მოტივი სევდაა, ამიტომ ვერგილიუსი და ოვიდიუსი ორფეოსისა და ევრიდიკეს საბედისწერო სიყვარულს უმღერიან. ორივე შემოქმედს წინ წამოწეული აქვს მითის ის ელემენტები, სადაც შესაძლებელია პოეტის სევდისა და კაეშნის უკეთესი განფენილობა: ესაა ორფეოსის მიერ აჩრდილთა სამეფოს მოხიბლვა სევდიანი გოდებითა და ევრიდიკეს მეორედ დაკარგვის შემდეგ ორფეოსის მწუხარების უსაზღვროება.

რომაელმა პოეტებმა სიყვარულის უბადლო მომღერლის ტრაგედია იმით ახსნეს, რომ ორფეოსს ადამიანური სისუსტე ახასიათებდა, აჩრდილთა სამეფოში უკან მიხედვით ორფეოსმა ღმერთებისადმი ეჭვი და სიყვარულის დაკარგვის შიში გამოამჟღავნა. ოვიდიუსი უკან მიხედვას იმით ხსნის, რომ ორფეოსმა სიყვარულისა და ვნებიანობის გამო დაკარგა განსჯის უნარი, ბოლომდე არ ენდო ღვთის დაპირებას და, მისი შემოწმების მიზნით მიიხედა, მართლა მომდევს თუ არა ევრიდიკეო. ოვიდიუსის ორფეოსი ძლიერი ვნებების ტყეცა და ამიტომ სჯიან მას ღმერთები. დასჯილ ორფეოსს თავისი დანაშაული მიწიერი ტანჯვითა და გოდებით უნდა გამოესყიდა. მხოლოდ ამის შემდეგ სრულყოფდა იგი თავის თავს და მოიპოვებდა ევრიდიკესთან შეერთების უფლებას. აქედან გამომდინარეობს ორფეოსის მი-

ერ ცოდვების გამოსყიდვის უნივერსალური როლი, რომელიც მას ანტიკურმა პოეზიამ დააკისრა. ორფევსი არაჩვეულებრივი მოთმინებითა და თავისი ჯადოსნური ლირით ღმერთებისადმი ერთგული სამსახურით იმსახურებს იმ ქვეყნად სატრფოსთან შეერთების უფლებას.

მეოცე საუკუნის მწერლებიც ოვიდიუსისა და ვერგილიუსის ვერსიებს ეყრდნობიან. ორფევსის მხატვრულ სახეს აღიქვამენ, როგორც მუსიკის ან პოეზიის სიმბოლოს. სეგალენისა და ანუის დრამებში, ანტიკურის მსგავსად, წინა პლანზეა წამოწეული სიყვარულის თემა, მაგრამ სიყვარულის გაგებისა და მისი განხორციელების საკითხში თანამედროვე მწერლები ანტიკურ შეხედულებებს არ იზიარებენ.

ვერგილიუსი და ოვიდიუსი ამქვეყნიურ სიყვარულსა და ამ სიყვარულისათვის ადამიანის ტანჯვას უმღერიან იმიტომ, რომ სიცოცხლე და სიკვდილი რომაელ პოეტებთან სხვადასხვა სიბრტყეზე მდებარეობს. ოვიდიუსი პირდაპირ აცხადებს — აჩრდილთა სამეფოს სხვა ღმერთები ჰყავს, ზესკნელს—სხვა (პერსეფონეს წინაშე მდგარი ორფევსი მოთქვამს: „ბევრი ვეცადე ევრიდიკე დამეყიწყებინა, მაგრამ სიყვარულის ღმერთმა მაჯობაო". თან იქვე დასძენს: „ზესკნელში ამ ღმერთს ყველა იცნობს. არ ვიცი, აქაც იცნობენ თუ არაო") [1]. ანტიკურ პოეტებთან სიკვდილის კანონი ყველასათვის ერთია, მან გამონაკლისი არ იცის, სიკვდილი და სიყვარული ურთიერთშეუთავსებელი ცნებებია. სიყვარული მხოლოდ დედამიწაზეა, მხოლოდ სიცოცხლის ატრიბუტია, იმიტომ, რომ სიკვდილი და სიცოცხლე სხვადასხვა სუბსტანციებია, მათ შორის მკვეთრი ზღვარია გავლებული.

სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენას ვხვდებით ორფევსის მითის თანამედროვე გადამუშავებისას. კოკტოს, ანუისა და სეგალენის პიესებში სიკვდილი კარგავს იმ კატასტროფულ ხასიათს, რაც მას ანტიკურ მწერლობაში გააჩნდა.

კოკტო ამტკიცებს, რომ სიკვდილი სიცოცხლის პარალელურად არსებობს, მათ შორის მტკიცე ზღვარი არაა გავლებული. ადამიანს შეუმჩნეველად, მაგრამ მუდმივად თან სდევს სიკვდილი (აქ ანუი და კოკტო ერთმანეთს ემთხვევიან), რაშიც ძალიან ადვილად დავრწმუნდებით, თუ მთელი სიცოცხლე სარკის წინ მოვახერხებთ ყოფნას: „სარკეში ისევე გამოჩნდება სიკვდილის მუშაობა ჩვენში, როგორც მინის სკაში ფუტკრის შრომა".

---

[1] P. Ovidi Nasonis, Metamorphoseon. M., 1938, გვ. 130.

პიესის დასაწყისში კოკტო აღნიშნავს „ორფევსი და ევრიდიკე საკუთარი ბედისწერის ბალეტს იმ თოკზე იცეკვებენ, რომელიც ორ სამყაროს შუაა გაჭიმული. პირველი არის ხილული, ყოველდღიური, მეორე — უხილავი, რომელსაც მხოლოდ პრივილეგირებული ადამიანები აღწევენ, ისინი ვისაც იმისი უნარი აქვთ, რომ დაამსხვრიონ სარკე ან საკუთარი გული, ის რაც უხილავისაკენ ეღობება. გაჭიმული თოკი ამ ორი სამყაროს საზღვრის სიმბოლოა, ხოლო ამ ორი სამყაროს დაპირისპირებით იქმნება თვით პიესა“.[1]

სიკვდილის კოკტოსებური გაგების გასაღებია ხელთათმანებით სარკეში გასვლისა და უკან დაბრუნების სცენა. ხელთათმანი ორი სამყაროს—რეალურისა და წარმოსახვითის შეერთების, ანუ რეალურიდან წარმოსახვით გარემოში შესვლისა და უკან დაბრუნების სიმბოლოა. ანგელოზი (ერტიბიზი) ორფევსს იმიტომ ასწავლის ხელთათმანის გამოყენებას, რომ მხოლოდ პოეტს შეუძლია ზებუნებრივში შეღწევა და უკან დაბრუნება, ეს მხოლოდ პოეტური წვისა და შემოქმედების პროცესში ხდება და არა ჩვეულებრივ ცხოვრებაში. —იცით, რას ვეძახი ზენაარის ხელთათმანს“? — წერს კოკტო, — ხანდახან ჩვენთან შეხებისას ზენაარი ხელთათმანს იცვამს, რომ ხელი არ დაესვაროს... ზენაარის ხელის ჩამორთმევა ჩვენი სიკვდილია, ეს სიკვდილი რომ ნამდვილ სიკვდილად მივიჩნიოთ, იგივეა, ცარიელი ხელთათმანი და მოჭრილი ხელი ერთმანეთში ავურიოთ...“[2]. მაშასადამე, კოკტოს მიერ სიკვდილი გაგებულია ზებუნებრივთან შეხების მომენტად, შემოქმედებით აქტად, „ღამეში ჩაძირვად“, შემოქმედებითი პროცესის საფეხურად. ზენაართან ხელის ჩამორთმევის, ანუ ზებუნებრივთან შეხების პროცესში პოეტის რეალური ცხოვრება კვდება და წარმოსახვითში გრძელდება. რეალური ცხოვრება პოეტის მიწიერი ყოფნაა, სიკვდილი კი — მისი გადასვლა მარადისობაში. მაშასადამე, კოკტოს სიცოცხლე და სიკვდილი მიაჩნია რეალურისა და წარმოსახვითის სიმბოლოებად. ადამიანები ამ ორი სამყაროს საზღვარზე ცხოვრობენ და მოქმედებენ; ჩვეულებრივი ადამიანებისათვის ამ საზღვრის გადალახვა შეუძლებელია, ხოლო პოეტისათვის — შესაძლებელი. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს საზღვრის გადალახვის სიადვილეს. მართალია, სიცოცხლე (რეალური სამყარო) და სიკვდილი (წარმოსახვითი სამყარო) სარკის სისქით არიან ერთმანეთისაგან დაშორებული, მაგრამ ამ სარკის სისქის დაძლევა მხოლოდ ზეგარდმო ნიჭით დაჯილდოებულ პოეტს

---

[1] Jean Cocteau, OEuvres complètes, vol. 5, გვ. 179.

[2] იქვე, გვ. 180.

ძალუძს, ეს მისთვისაც ძნელი და მტანჯველი პროცესია, მაგრამ პოეტს უნდა ახსოვდეს, რომ ამქვეყნიური ცხოვრება წუთიერია. ზებუნებრივი, მარადიული ცხოვრების ერთი წუთი სიკვდილის ერთ საათს უდრის (გავიხსენოთ „ორფევსის“ VIII და VIII^a სცენების აბსოლუტური იდენტურობა). მაშასადამე, სიკვდილი, კოკტოს გაგებით, რეალური ცხოვრებისაგან განდგომა, თავის დაღწევა და თავდავიწყებაში, ზებუნებრივში ჩაძირვის სიმბოლოა. მხოლოდ „ღამეში ასეთი ჩაძირვით“ შეუძლია პოეტს დაამარცხოს მის არსებაში ჩაბუდებული დემონი, ირწმუნოს საკუთარი „მე“ და ეზიაროს ჭეშმარიტ პოეზიას.

კოკტოსათვის ანტიკური ორფევსისა და ევრიდიკეს თავდავიწყებული სიყვარული ინტერესს არ იწვევს. ორფევსი და ევრიდიკე კოკტოს პიესაში უკვე ცოლ-ქმარი არიან და თანაც ისეთი ცოლ-ქმარი, რომლებსაც თითქმის აღარ უყვართ ერთმანეთი. მითიდან კოკტოს მხოლოდ მეორე რამ— ორფევსის პოეტურობა აინტერესებს, რაც შეეხება სიყვარულს, იგი უკანა პლანზეა გადატანილი და პოეზიის დაქვემდებარებულ როლს ასრულებს. ამიტომ ჩვენ მიერ ზემოთ ჩამოთვლილი ელემენტებიდან ყველაზე მთავარი — ორფევსის უკან მოხედვაც სულ სხვა მნიშვნელობას იძენს. ევრიდიკეს შეხედვის წინ ორფევსი და ევრიდიკე ერთმანეთს შეეკამათნენ ცხენისა და აგლაონისის გამო. ე. ი. პოეტმა გაიხსენა წარსული და ამან გამოიწვია მისი ნამდვილი მუზის სიკვდილი. მაშასადამე, პოეტმა არ უნდა გაიხსენოს ძველი, მან ყოველთვის უნდა იზრუნოს შემოქმედებითი აქტის განვითარებაზე, სწრაფ მონაცვლეობაზე და ძველი ფორმების განახლებაზე.

როგორც ვხედავთ, კოკტოს „ორფევსში“ ანტიკური მითის ცალკეული მომენტები შემდეგნაირად აისახა: სიყვარულმა უკანა პლანზე გადაიწია, ევრიდიკეს სიკვდილი პოეტური „მეს“ პოვნის ბიძგად იქცა, ევრიდიკეს უკან დაბრუნება უხილავის ხილვის, ანუ პოეტის მიერ ზებუნებრივში შეჭრის სიმბოლოა, ხოლო უკან მოხედვის გამო დამარცხება პოეტური ფორმების მუდმივი განახლების მოწოდებაა, სიკვდილ-სიცოცხლის საზღვრები მთლიანად წაიშალა და ისინი წარმოსახვითისა და რეალური სამყაროს სიმბოლოებად იქცნენ.

სიყვარულის, სიცოცხლისა და სიკვდილის რაობისა და ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი სხვაგვარადაა წარმოდგენილი ანუის „ევრიდიკეში“. ანუიც ანტიკური პოეტების მსგავსად სიყვარულს ნაწარმოების ძირითად თემად აქცევს, მაგრამ ეს სიყვარული არსე-

ბითად განსხვავდება იმ სიყვარულისაგან, რომელიც ანტიკურ ორფევსს ამოძრავებდა. „ევრიდიკეს“ განხილვისას რამდენჯერმე მოკიხსენიეთ, რომ ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარული ტრისტანისა და იზოლდას საბედისწერო სიყვარულს მოგვაგონებს. ამ მსგავსების გამოკვლევა ევა კიუსნერამდე ანუის არც ერთ მკვლევარს არ უცდია. მხოლოდ მან თავის ცნობილ წიგნში „ორფევსის მითი თანამედროვე ფრანგულ ლიტერატურაში“ პირველად და ძალზე საფუძვლიანად ახსნა ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარულის ტრისტანის თქმულებასთან კავშირის თავისებურება. თავის მხრივ, ევა კიუსნერი მარჯვედ იყენებს დენი დე რუჟემონის შრომას „სიყვარული და დასავლეთი“ (L'Amour et l'Occident), რომელშიც დეტალურადაა განხილული კელტური მითი ტრისტანის შესახებ. ამ გამოკვლევის საფუძველზე დადგენილია ტრისტანისა და ორფევსის მითების საერთო ნიშნები; ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულიც ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარულის მსგავსად ისჯება. ორივე სიყვარული მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ ხორციელდება.

როგორც ევა კიუსნერი აღნიშნავს, ტრისტანის მითის სიმბოლიკას ბევრი საერთო აქვს ანუის „ევრიდიკესთან“. ანუის ორფევსისა და ევრიდიკეს სიყვარული, ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულის მსგავსად, სოციალურ გარემოსთან ოპოზიციაში მარცხდება. ეს მარცხი, სიყვარულის ტრაგიკული დასასრული, ფეოდალური წეს-ჩვეულებისა და კურტუაზული იდეალის წინააღმდეგობის შედეგია, ხოლო „ევრიდიკეში“ სპეტაკი სიყვარულისა და ბურჟუაზიული საზოგადოების ერთად არსებობის შეუძლებლობითაა გამოწვეული. ფეოდალური წეს-ჩვეულების მიხედვით ტრისტანი (ვასალი) ვალდებული იყო სიყვარულის გრძნობა გადაეღახა და იზოლდა მეფისათვის (სუზერენისათვის) მიეყვანა. მეორე მხრივ, კურტუაზული იდეალის მიხედვით, ტრისტანს ეკისრებოდა იზოლდასადმი სიყვარულის ერთგულება, რადგან მასთან ერთად სიყვარულის სამსალა შესვა. ტრისტანი გრძნობისა და რწმენის ორთაბრძოლის მსხვერპლია. მაგრამ მკვლევართა ნაწილი, მათ შორის რუჟემონიც, ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულის კვლევისას უფრო შორს მიდის. რუჟემონის აზრით, თუ ტრისტანის მითს უფრო ღრმად ჩავუკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ რწმენისა (ვასალისადმი მიცემული სიტყვა) და რაინდული სიყვარულის ურთიერთდაპირისპირება ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულის მარცხის გარეგნული წინააღმდეგობაა, ჭეშმარიტი მიზეზი კი კურტუაზული სიყვარულის იდეალში უნდა ვეძიოთ. ტრისტანი რაინდია, რომელსაც კურტუაზული ერთგულება საყვარელი ქალის იდეალიზაციას ავა-

ლებს და აოა მის დაუფლებას. მეფისა და სამსჯავროს წინაშე ტრისტანი აცხადებს: „დედოფალი ბილწი სიყვარულით არასოდეს მყვარებიაო, ფლიდი კარისკაცები ურცხვად დასცინოდნენ, მაგრამ თქვენ, -- მიმართავს ავტორი მკითხველებს, -- დარბაისელებო, იცით გენზე დალეული სიყვარულის ღვინის ამბავი და გესმით, რომ იგი არ სტყუოდა".[1] ტრისტანი კურტუაზული მორალის რაინდია, ამიტომ იზოლდასადმი მისი სიყვარული ჩვეულებრივი, ხორციელი, როგორც თვით ამბობს, „ბილწი" კი არ არის, არამედ -- ამაღლებული, არამიწიერი, იდეალური. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, იზოლდას მეფეს არ მიუყვანდა, არც იზოლდა დასთანხმდებოდა მეფესთან მეორედ დაბრუნებაზე. ტრისტანის მითის ძირითადი მორალი ხორციელ ვნებათა დაოკება და იდეალური სიყვარულის ერთგულებაა. სიყვარულით გამოწვეული ტანჯვა ალამაზებს და ამაღლებს ადამიანს. ამას ფრანგულ ლიტერატურაში ვნებათა მითს -- Mythe de la passion-ს უწოდებენ. რაც უბეღურებაზე ამაღლებას, მის გადალახვას ნიშნავს. საკუთარი სურვილების ვაითრგუნვითა და ტანჯვის გზით სულიერ განწმენდას გულისხმობს.

უდავოა, რომ ტრისტანისა და იზოლდას ამაღელვებელი თავგადასავალი უკვალოდ არ გამქრალა. „ვნებათა მითის" სულით განიმსჭვალა ევროპული ლიტერატურის მრავალი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, განსაკუთრებით ფრანგული რომანი. ყველაზე მეტად Mythe de la passion-მა ფრანგი რომანტიკოსები დაინტერესა. მათ შემოქმედებაში სიყვარულისათვის ტანჯვა, მწუხარება და სიკვდილი „შეცნობის პრივილეგიად" (moyen privilégié de connaissance) იქცა. ევა კიუსნერის აზრით, „შეგვიძლია თამამად დავამტკიცოთ, რომ თანამედროვე მწერალთა შოროს ყველაზე მეტად ანუის შემოქმედებაში ვამოანათა ასეთი სახის დასავლურმა რომანტიზმმა"[2].

ევა კიუსნერის დასკვნები ორფეოსისა და ტრისტანის მითების საერთო ნიშნების მოძებნის შესახებ ჭეშმარიტებას შეეფერება. ისიც სწორია, რომ ანუის ორფეოსიც იდეალურ ევრიდიკეს ანიჭებს უპირატესობას (ამაზე ზემოთ გვქონდა საუბარი), მაგრამ ევა კიუსნერს ყველა ეს დასკვნა იმისათვის ესაჭიროება, რომ „ევრიდიკეში" სიყვარულსა და ცხოვრებას შორის არსებული წინააღმდეგობა გარეგნულად აღიაროს (როგორც რუჟემონმა „ტრისტანში" ფეოდალური

---

[1] „წიგნი ტრისტანისა და იზოლდასი", თარგმანი გერონტი ქიქოძისა, თბ., 1953, გვ. 139.

[2] Eva Kushner. Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine, P., 1961, გვ. 210.





„ანტიგონე". ანტიგონეს როლში ვერონიკა ქვირია

წეს-ჩვეულებანი და კურტუაზული რჯულნა გარეგნულ წინააღმდეგობად გამოაცხადა) და სიყვარულის მართალი იდეა ასხნას. რომ ორფეოსიც ტრისტანივით შეუყვარებული ქალის ფიზიკური დაუფლებისაკენ არ მიისწრაფვის. ეს დასკვნა ჩვენ არასწორად მიგვაჩნია.

ჩვენი აზრით, ანუს ტრისტანის თქმულებასთან ყველაზე მეტად სიყვარულის ბედისწერის საკითხი ანათესავებს. ტრისტანმა იცოდა, რომ მან იზოლდასთან ერთად თასით „სიყვარულთან ერთად სიკვდილიც დალია". „არა, ეს ღვინო არ ყოფილა. თუმცა ღვინოს ჰგავდა; ეს იყო შელოცვა, დაუსრულებელი გულის ტკივილი, რომელმაც ორივე მოკლა" (გოტფრიდ სტრასბურგელი).[1] როგორც ტრისტანსა და იზოლდას სიყვარული განწირული, ისევე ანუის გმირების სიყვარული აპრიორულად შეიცავს კატასტროფის აუცილებლობას. ბედისწერით იყო შებოჭილი ოვიდიუსის ორფეოსისა და ევრიდიკეს სიყვარული.[2] მაშასადამე, ორფეოსის მითი და ტრისტანის რომანი ანუის განწყობას, მის პოეტურ სულს ეხმაურება. ჰეშმარიტი სიყვარულის ამქვეყნად განუხორციელებლობის პრობლემა, რომელიც ანუის ომამდელი პიესების პერსონაჟებსაც აღელვებდა, ომის პერიოდში სულ უფრო მძლავრად იჩენს თავს და წმინდა და სპეტაკი სიყვარულის დაღუპვის აუცილებლობის გამოსახატავად ანუი ფრანგული რომანტიზმის პრიზმაში გარდატეხილ ორფეოსისა და ევრიდიკეს მითურ სიყვარულს მიმართავს. განაახლა რა ბედისწერით წინასწარ განწირული სიყვარულის ისტორია, ანუიმ თავისი გმირების კატასტროფის გარდაუვალობა ადრევე აგრძნობინა მკითხველს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ კიუსნერის მიერ ტრისტანის კურტუაზული სიყვარულისადმი ერთგულების ანუის ორფეოსში გადმოტანა ძალზე მექანიკურია. ტრისტანის შინაგან სამყაროში მჟიდროდაა გადაჯაჭვული როგორც კურტუაზული სიყვარული, ასევე სუზერენ-ვასალის მოვალეობის გრძნობა. მასში ორი ძლიერი გრძნობა იბრძვის და ბოლოს, მაინც მოვალეობის გრძნობა სძლევს. ტრისტანი რაინდული წეს-ჩვეულების იდეალური შემსრულებელია, რაც, პირველ ყოვლისა, სუზერენისადმი ერთგულებით უნდა გამოიხატოს. ტრის-

---

[1] „წიგნი ტრისტანისა და იზოლდაი". თარგმანი გეორგი ჯიქოძის, ტბ., 1953. გვ. 73.

[2] ოვიდიუსის „მეტამორფოზებში" ქორწინების ქალღმერთი ორფეოსისაკენ გამოეშურა არა მხიარული პანგებითა და მომღერლებით, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო. არამედ მხრჩოლავი სანთლით, რომელიც ვერ ინთებოდა. ირგელივ კვამლს აფრქვევდა. რაც ცრემლის ღენას ნიშნავდა. ამით პოეტი წინასწარ მიუთითებდა, რომ ორფეოსისა და ევრიდიკეს სიყვარული ღმერთებისაგან არ არის ნაკურთხი და მას ცრემლი და დაღუპვა მოელისო.

ტანი რაინდული ცხოვრების ერთგულია, მისი წესების თაყვანისმცემელი და დამცველი. ანუის ორფევსი, პირიქით, გარე სამყაროსადმი, მის ირგვლივ არსებულ წეს-ჩვეულებისადმი, არა თუ რაიმე პატივისცემას გრძნობს, არამედ ძირშივე ეწინააღმდეგება მას. ანუის ორფევსში აღარ იბრძვის ორი გრძნობა. მისთვის ვარკვეულია, რომ ამქვეყნად დარჩენა ვენსანის, დიულაკის, მამამისისა და მათი მსგავსების ცხოვრებასთან შერიგებას ნიშნავს, რაც ფიზიკურ სიკვდილზედაც უფრო მტანჯველია. ევრიდიკე ეუბრება ორფევსს: „ჩვენ ერთმანეთი გვიყვარს, ახალგაზრდები ვართ, ჩვენ ვიცხოვრებთ... დათანხმდი, რომ ბედნიერები ვიყოთ“ [1]. ორფევსი არ თანხმდება იმიტომ, რომ ეს დათანხმება ცხოვრებასთან შერიგებაა, რაც მორალური სიკვდილის ტოლია. უკან მოხედვა ანუისთან გაგებულია როგორც იდეალის გადარჩენის ერთადერთი საშუალება. ანუის ორფევსი კლავს თავის იდეალს—ევრიდიკეს იმიტომ, რომ ცხოვრებისეული სიმახინჯისაგან იხსნას, იმიტომ რომ უმანკო და სპეტაკი სიყვარულის იდეა მაინც გადაარჩინოს. ასეთ დამარცხებას რომენ როლანი „დამარცხებით გამარჯვებას“ უწოდებდა. იდეალურ ევრიდიკეს გადარჩენის გამო სიცოცხლეზე უარის თქმა უნდა გავიგოთ, როგორც გარესამყაროსთან შეურიგებელი ბრძოლის სიმბოლო, როგორც დრამატურგის მიერ ეთიკურ სფეროში მოპოვებული გამარჯვება.

---

[1] J. Anouilh. L. P. N., გვ. 498.

„ანტიგონე“

ჟან ანუის „ანტიგონეს“ სამართლიანად მიიჩნევენ თანამედროვე ფრანგული დრამატურგიის უძლიერეს ნაწარმოებად. თვით ავტორის აზრით, ეს „ჰეშმარიტად დიდებული თემაა“, რომელიც საუკუნეების მანძილზე იპყრობდა ადამიანთა ყურადღებას. „ანტიგონე“ მეორე ცდაა, ანუის მიერ ანტიკური თემატიკით დაინტერესებისა და მისი ორიგინალური გადამუშავება კიდევ ერთხელ ცხადყოფს ავტორის ბრწყინვალე ნიჭსა და დრამატურგიულ ოსტატობას.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ არც ოკუპირებულ საფრანგეთში და არც ომის დამთავრების შემდეგ არც ერთ დრამატულ ნაწარმოებს არ გამოუწვევია აზრთა ისეთი სხვადასხვაობა, როგორც „ანტიგონეს“ ხვდა წილად. უმრავლესობამ პიესა გაიგო, როგორც ფაშიზმის ბატონობის წინააღმდეგ მიმართული მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ფრანგული წინააღმდეგობის სიმბოლო. მაგრამ გამოჩნდნენ ისეთებიც, რომელთა აზრით, ნაწარმოების მთავარი გმირი კრეონტია და „ანტიგონე“ ფაშიზმის აპოლოგიას წარმოადგენდა. ხოლო მას შემდეგ, როცა ევროპამ შეძლო ომით მიყენებული ჭრილობების მოშუშება და ადამიანთა გონება ომის უშუალო შთაბეჭდილებებისაგან განთავისუფლდა, როცა ფაშიზმის ბატონობა წარსულად იქცა, „ანტიგონეს“ გამოუჩნდა შემფასებელთა ისეთი ჯგუფიც, რომელიც საშუალო გზას ირჩევს და პიესას ჟან ანუის შემოქმედების ჩვეულებრივი ხაზის გაგრძელებად მიიჩნევს. მათი აზრით, პიესა გამოხატავს უიმედო არსებობის ორ სხვადასხვა ვარიანტს. წლებმა, რომლებიც „ანტიგონეს“ შექმნას გვაცილებს, მკვლევარებს საშუალება მისცა პიესა განეხილათ არა მარტო კონკრეტულ დროსა

და ვითარებასთან უშუალო კავშირში, არამედ მასში დაენახათ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის საკითხები.

ანუის „ანტიგონე“ სოფოკლეს ტრაგედიას ეყრდნობა და გარდა უმნიშვნელო გადახვევებისა მის სიუჟეტს თავიდან ბოლომდე მიყვება, ანუიც სოფოკლეს მსგავსად თავის პიესებში ლაბდაკიდების მითიდან მხოლოდ ანტიგონეს მიერ ძმის დამარხვის ეპიზოდს ეხება. მაგრამ სიუჟეტის შენარჩუნებასთან ერთად ანუი მისთვის ჩვეული ოსტატობით ახერხებს სრულიად ახალი სახის მხატვრული ნაწარმოების შექმნას. მოქმედ პირებს, ხასიათებს, თვით ნაწარმოების ჟანრს იმდენად ცვლის, რომ ზოგიერთ მკვლევარს თუ დავუჯერებთ, მასში სოფოკლესეული მხოლოდ ზოგიერთი სახელიღაა შენარჩუნებული.

პირველი, რაც მკითხველს თვალში ეცემა, ესაა ნაწარმოების რელიგიური საბურველიდან აბსოლუტური განთავისუფლება. სოფოკლეს „ანტიგონედან“ ახალ ნაწარმოებში დარჩა მხოლოდ ძირითადი მოქმედი პირები. გაუქმდა თებელ მოხუცთა ქორო, მისი ადგილი მხოლოდ ერთმა მოქმედმა პირმა დაიკავა, ხოლო მოხუცი მისანი—ტირეზია სრულიად ზედმეტი აღმოჩნდა ახალი პიესისათვის, სადაც რელიგიური რწმენის შერყევის გამო საჭირო აღარ არის შუამავლობა ადამიანთა და ღმერთთა მოსარიგებლად.

სოფოკლეს „ანტიგონეს“ მსგავსად, ანუის პიესაც, პროლოგით იწყება, მაგრამ პროლოგი აღარ წარმოადგენს ანტიგონესა და ისმენეს დიალოგს, რომელიც გვამცნობდა ანტიგონეს აღშფოთების მიზეზსა და მისი მომავალი მოქმედების მიზანს. ახალ „ანტიგონეში“ პროლოგს ერთი მოქმედი პირი (რომელსაც ავტორი ქოროს უწოდებს) კითხულობს და მას შეუმჩნეველად თანდათანობით მაყურებელი ახალ გარემოში შეჰყავს. პიესის დასაწყისშივე სცენაზე ყველა მოქმედი პირია თავმოყრილი და თითოეული მათგანი თავისი შესაფერისი საქმითაა გართული. ანუი გულისხმობს, რომ მაყურებელი კარგად იცნობს სოფოკლეს ტრაგედიის მოქმედ პირთა თავგადასავალს და პროლოგის საშუალებით უბრალოდ გვაცნობს თავისი პიესის მოქმედ პირებს, რომლებმაც კიდევ ერთხელ უნდა გაითამაშონ იმ გმირთა ტრაგედია, რამაც ოცდაოთხი საუკუნის წინ აღტყინა მაყურებელი. თითქოს სცენაზე მყოფი ადამიანები ცნობილი როლების მხოლოდ უბრალო შემსრულებლები არიან, თითქოს ისინი იმას წარმოადგენენ, რაც უკვე გადახდათ სხვებს, მათ უკვე ნაცნობი სახეების წარმოდგენა ევალებათ და სხვა არაფერი. მაგრამ პროლოგის ძუნწ რეპლიკებში უკვე იგრძნობა როლების ახალ შემსრულებელთა სხვაობა ძველ გმირებთან შედარებით.

ანტიგონე პატარა, გამხდარი და გულჩათხრობილი ქალიშვილია, რომელიც მუხლებზე ხელშემოჭდობილი ზის და ხმას არ იღებს, იგი გარდასახვის წინა წუთებშია. აქამდე მას ოჯახის წევრები სერიოზულობასაც კი ვერ ამჩნევდნენ, ახლა კი რადგან ანტიგონეს როლი არგუნეს, იძულებული იქნება, რამდენიმე წუთის შემდეგ მთელი სამყაროს წინააღმდეგ აღდგეს. დღემდე იგი დიდ საქმეებზე არ ფიქრობდა, ახლა კი რადგან ანტიგონე ჰქვია, პირნათლად უნდა შეასრულოს ის როლი, რასაც მისი მრავალმნიშვნელობის მქონე სახელი ავალდებულებს. „იმ წუთიდან რაც ფარდა აიხადა, — გვამცნობს პროლოგი, — ანტიგონე გრძნობს, რომ თავბრუდამხვევი სისწრაფით გეშორდება, სულ უფრო და უფრო შორს მიდის, ჩვენ კი სრულიად გულდამშვიდებული შევცქერით მას, რადგანაც ამ საღამოს არც ერთ ჩვენთაგანს სიკვდილი არ უწერია“.[1] ე. ი. ყველაფერი წინასწარაა განსაზღვრული. ყველა მოქმედმა პირმა და მათთან ერთად მაყურებელმაც იცის, ვის რა მოელის, ვინ უნდა მოკვდეს და ვინ გადარჩება, ვინ გაიმარჯვებს, ან ვის ელის დამარცხება. მათ მხოლოდ ნაცნობი გმირების როლი უნდა ითამაშონ, მაგრამ თამაშიცაა და თამაშიც, გააჩნია ვინ და სად ასრულებს ამა თუ იმ როლს, სწორედ ეს აინტერესებს ანუის და, რა თქმა უნდა, ჩვენც. თითქოს ყველაფერი წინასწარაა ცნობილი: ფაბულაც, სიუჟეტიც, წინააღმდეგობებიც, მოქმედ პირებს თავისუფალი მოქმედების საშუალება არ ექმნებათ, ისინი თავის ბედს თვითონ არ განაგებენ.

სოფოკლეს დროინდელ ადამიანებს ოლიმპოს მაღალი მწვერვალებიდან მბრძანებლობდნენ, ბედისწერის სათამაშოდ აქცევდნენ. XX საუკუნეში ოლიმპოს ბინადარნი აღარავისთვის არ წარმოადგენდნენ ავტორიტეტებს, მაგრამ ანუის პერსონაჟები თავისუფლად მაინც ვერ მოქმედებენ, მათი ბედიცა და მომავალიც წინასწარაა განსაზღვრული, მათ მხოლოდ ის უფლება ეძლევათ, რომ შექმნილ სიტუაციაში მოხერხებულად გამოამჟღავნონ თავიანთი სახე.

პროლოგი თანდათანობით აცნობს მაყურებელს სცენაზე მყოფ მოქმედ პირებს. ანტიგონეს შემდეგ პირველ რიგში ისმენენ ასახელებს, როშლის ხასიათიც ორიოდე ხატოვანი სიტყვით სრულიად გასაგები ხდება. იგი ახალგაზრდა, ლამაზი და უდარდელი ქალია, ახლაც, როცა მისი ერთადერთი და ტრაგიკული როლის განსახიერებისათვის ემზადება, ისმენე უზრუნველად ყბედობს და კისკისებს: იგი თავდავიწყებით ესაუბრება თავისი დის—ანტიგონეს საქმროს, ჰე-

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, თარგმანი იზ. ბაჩიაშვილისა, თბ., 1969, გვ. 19, 20.

მონს, რომელმაც მართალია, ანტიგონეს ცოლობა სთხოვა, მაგრამ გული მაინც მხიარული ისმენესაკენ მიუწევს.

ანტიგონეს მსგავსად მხოლოდ კრეონტია განცალკევებული, ისიც ღრმა ფიქრებშია ჩაფლული. შეწუხებულია ქვეყნის ჭირ-ვარამით. ანუის, როგორც ჩანს, არ გამოჰპარვია სოფოკლესეული კრეონტის უეცარი გამეფების დეტალი და თვითონაც აგრძელებს ამ ხაზს.

„...აჰა აგერა გამოჩნდა კრეონ
ცვალებად ბედის ბრუნვისა გამო
ანაზდეულად გამეფებული“.[1]

პროლოგის ბოლოს მაყურებელმა უკვე იცის, რომ კრეონტი ახოვანი, სახედანაოჭებული და მოქანცული ჭაღარა კაცია, რომელსაც ხალხის წინამძღოლობა დააკისრეს. ადრე, ოიდიპოსის მეფობის დროს, ახალგაზრდა კრეონტი უბედნიერესი კაცი იყო. უყვარდა მუსიკა, ლამაზყდიანი წიგნები, ანტიკვარულ დუქნებში დილიდან საღამომდე სეირნობა, მაგრამ ოიდიპოსისა და მისი ვაჟიშვილების სიკვდილის შემდეგ მეფობა მას დააკისრეს და ახლა იძულებულია, ეს სამუშაო, ნებსით თუ უნებლიეთ, ჩვეულებრივი მუშის მსგავსად შეასრულოს. არავითარი მისწრაფება ხელისუფლებისადმი, არავითარი სიყვარული სამეფო საქმის შესრულებისა კრეონტს არ ამოძრავებს. იგი იძულებით ასრულებს ამ სამუშაოს და თუმცა საღამოობით ხშირად დაეჭვებული ეკითხება თავის თავს „იქნება სჯობდეს ამ ჭუჭყიანი საქმის სხვისთვის გადაბარება“. დილით მაინც ადრიანად დგება და ისევ აგრძელებს თავის საქმეს, რადგან ყოველ დილას მის წინაშე ჩნდება საჩქაროდ გადასაწყვეტი საკითხები. როგორც პროლოგი აღნიშნავს კრეონტი მარტოდმარტოა, მას ვერც თავისი მოსიყვარულე მეუღლე, ევრიდიკე უმსუბუქებს შრომას, ვერც პატარა პაჟი, რომელიც თვითონ მოითხოვს დახმარებას, მას არც თავისი მცველების იმედი აქვს, იმიტომ რომ, ისინი ყოველთვის ბრმად ასრულებენ ბრძანებას და შესაძლებელია ხვალ, როცა თებეში სხვა გამეფდება, სწორედ ამ მცველებმა დააპატიმრონ თვითონ კრეონტი.

როცა პროლოგი ყველა მოქმედი პირის წარდგინებას ამთავრებს, ტრაგედიის დაწყების მომენტსაც მოაგონებს მკითხველს. ეს ის დროა, როცა „ოიდიპოსის ვაჟებმა — ეტეოკლემ და პოლინიკემ, რომლებსაც რიგრიგობით თითო წელიწადს უნდა ემართათ თებეს

[1] სოფოკლე. „ანტიგონე“, თარგმანი პეტრე ჭავთარაძისა, თბ., 1962, გვ. 74.

სახელმწიფო, იჩხუბეს და ერთმანეთი დახოცეს ქალაქის კედლებთან. უფროსმა ძმამ — ეტეოკლემ, მმართველობის ვადა რომ გაუვიდა, ძმას ტახტი არ დაუთმო: შვიდი უცხოელი უფლისწული, რომლებიც პოლინიკემ მიიმხრო, თებეს შვიდ კარიბჭესთან განადგურდა. ქალაქი გადარჩა, მტრად გადაკიდებული ძმები დაიხოცნენ და ახალმა მეფემ — კრეონტმა ბრძანება გასცა უფროსი ძმა — ეტეოკლე დიდებითა და პატივით დაეკრძალათ, ხოლო პოლინიკე, გარეწარი, მეამბოხე და არამზადა დაუტირებელი, დაუმარხავი, ჭილყვავისა და ტურების საჭიჭნად დაეტოვებინათ. ისიც ბრძანა: „თუ ვინმემ გაბედა პოლინიკეს დასაფლავება, შეუბრალებლად დაისჯოს სიკვდილით, განურჩევლად მისი ვინაობისა“.[1]

როგორი უბრალო და ბუნებრივიც უნდა იყოს ანუის გმირთა მოძრაობები, რომლითაც ისინი რიგრიგობით ტოვებენ სცენას, პროლოგის უკანასკნელ სიტყვებს მაყურებელი და მკითხველი უნებურად გადაჰყავს ძველ სამყაროში და განაწყობს ანტიკური გმირების მოსასმენად, ყველაზე ბოლოს პროლოგი გადის სცენიდან და მაყურებელი მოუთმენლად ელის საუკუნეობით ნაცადი წინააღმდეგობის ახლებურ ჰიდილს, ძლიერი ნებისყოფის მქონე გმირების გამოჩენას, ანტიგონეს ვაჟკაცურ შემართებას. სწორედ ასეთია განწყობა, როცა მიძინებულ სახლში ნელ-ნელა იჭრება ნაცრისფერი დილა, ფრთხილად იღება კარები და სცენაზე თითისწვერებზე შემოიპარება ფეხშიშველი პატარა გოგონა, რომელსაც ბავშვური გულუბრყვილობით მაგრად ჩაუკრავს გულში თავისი ფეხსაცმელები და აქეთ-იქით აცეცებს თვალებს, თითქოს ეშინია დანაშაულზე არ წამისწრონო. ეს ის გოგონაა, წეღან პროლოგმა ანტიგონე რომ დაარქვა. არავითარი სიდიადე, არავითარი განსაკუთრებულობა, არც მიმზიდველი გარეგნობა, პირიქით გამხდარი, პატარა, უბრალო ქალიშვილი, რომელსაც უკვე მოუსწრია თავისი თავის დავიწყება და მთელი არსებით შეჭრილა დაკისრებული როლის სიღრმეში. მას აღარ ახსოვს, რომ ანტიგონედ არ დაბადებულა, რომ იგი მხოლოდ დროებით ასახიერებს იმ გმირ ქალს, რომლის მსგავსი იშვიათია ტრაგედიების ისტორიაში. მაგრამ ჩვენ გვახსოვს და ვიცით, რომ სცენაზე უკვე ნაცნობი ამბავი გათამაშდება, რომ ეს პატარა გოგონა ანტიგონეს მაღალმხატვრულ სახეს უნდა შეეჭიდოს და ამგვარად, პირველი მოქმედი პირის გამოჩენისთანავე სცენაზე იწყება რეალურისა და წარმოსახვითი გარემოს თამაში, ახალი და ძველი, თანამედროვე და ანტიკური სახეების ხან ერთდროული,

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“. „მედეა“, თბ., 1969, გვ. 22.

ხან თანამიმდევრული ჩვენება, უბრალოსა და ჩვეულებრივის ზეადამიანურსა და ჰეროიკულში გარდასახვა. მუდმივად ორმაგი ექსპოზიცია, მრავალწახნაგოვანი მოვლენები და სიტუაციები. მრავალპლანიანობა, რომელიც მთელი პიესის მანძილზე იგრძნობა და მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას გაერკვეს. ბოლოს და ბოლოს სად მიმდინარეობს მოქმედება თებეში, როგორც ეს პროლოგშია აღნიშნული, თუ სადღაც სხვა ქალაქში: ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, უფრო რეალურს, უფრო თანამედროვეს ჰგავს, ვიდრე ძველსა და წარმოსახვითს. ხან კი პირიქით, რეალური ცხოვრების სისასტიკე ისეთ სიმაღლეს აღწევს, რომ მაყურებელი მზადაა. სიამოვნებით დასთანხმდეს ამ მოვლენათა არარეალურობას, დაიჯეროს, რომ იგი უკვე ძველი დროისა და შორეული ქვეყნის საკუთრებაა. დროდადრო, როცა მკითხველი მთელი არსებით ემორჩილება ავტორის მიერ დამაჯერებლად შეთხზულ სინამდვილეს, რომელიმე გმირი შეგნებულად განსაკუთრებული მახვილით წარმოთქვამს, რომ მას არ მოსწონს თავისი საქციელი, მაგრამ რადგან ეს როლი დააკისრეს, ვალდებულია ბოლომდე ითამაშოს. და ასეთი თამაში გრძელდება მანამდე, ვიდრე დრამატურგი სრულად არ გაიმეორებს სოფოკლეს გმირების თავგადასავალს და ამ გამეორებაში ორიგინალურ, საკუთარ ნააზრევს არ ჩააქსოვს.

საოცრად უბრალო და მარტივი საუბარი, თითქოს და მართლაც უბერ ჟინუს თქმისა არ იყოს, „ოჯახური სცენების ოქმისებური ჩანაწერი“, მაგრამ იმავე დროს ჩვეულებრივის ისეთი ამაღლება, მარტივში რთულის ჩასაიდუმლოება, ერთში მრავალის გათვალისწინება იმდაგვარად, რომ მკითხველის გრძნობა და გონება მუდმივ ჭიდილშია, ერთსა და იმავე დროს ეთანხმება და ეწინააღმდეგება ავტორის ნააზრევს, მოსწონს და იმავე დროს უარყოფს ანუის გმირთა მოქმედებას.

პიესის დასაწყისში ანუის ანტიგონე თითქოს შეუფერებელიცაა სოფოკლეს გმირის განსახიერებისათვის. თუ ანტიკურ ტრაგედიაში ანტიგონე მაყურებლის წინაშე პროლოგშივე წარდგება, როგორც ადამიანის ძალისა და ნებისყოფის სწორუპოვარი მედროშე, ანუის ანტიგონე პირველი შეხვედრისთანავე ჩვენ წინაშე გადაიშლება, როგორც უმანკო ბავშვი, რომელსაც ამშვენებს ჩვეულებრივი მოზარდის ყველა თვისება: გულუბრყვილობა, უშუალობა და ჯიუტი თავგანწირვა საკუთარი პრინციპებისათვის. მართალია, მოგვიანებით ვიგებთ, რომ ანუის ანტიგონე ოცი წლისაა, მაგრამ ოცი წელიცაა და ოცი წელიც. შესაძლებელია, ეს იყოს ცხოვრებისეული მწარე გამოცდილებისა და საშინელი განცდებით გამოვლილი ოცი

წელი, რომელიც ზოგჯერ მთელ საუკუნეს უდრის და როგორსაც ადგილი ჰქონდა ტერეზასა და ევრიდიკეს ცხოვრებაში. და შესაძლებელია თურმე, თვით ოცი წლის ასაკამდე ადამიანმა შემოინახოს თავი, როგორც უმწიკვლო ბავშვმა, დაუწერელმა დაფამ. ალბათ ანუიმ სწორედ ამ მოსაზრებით მიმართა ანტიგონეს მხატვრულ სახეს. ანტიგონე, რომელიც მეფის შთამომავალია, ბავშვობიდან დიდებულ სასახლეში უზრუნველად იზრდებოდა, რამაც, რასაკვირველია, განაპირობა მისი წარსულის სუფთად შემონახვა. ანტიგონე სხვებივით იძულებული არ იყო ლუკმაპურისათვის ქუჩა-ქუჩა ეწანწალა, ტერეზას მსგავსად ცხრა წლის ასაკიდან ეფიქრა გროშების შოვნაზე, ამიტომაც აშკარაა, რომ მისი ცხოვრება მხოლოდ ახლა უნდა დაიწყოს.

ანტიგონე პირველი გმირია ანუის შემოქმედებაში, რომელსაც საკუთარი წარსულის მძიმე მოგონება არ აწევს მხრებზე, და სწორედ ცხოვრებისეული გამოუცდელობის გამო, ანუის ანტიგონე კვლავ ბავშვად რჩება, რომელსაც ღამღამობით ძიძა ხშირად ამოწმებს, საბანი არ გადაიხადოს და არ გაციოდესო. თუ ფეხი დაისვარა, აუცილებლად მოაგონებს, ფეხებდაუბანელი ლოგინში არ ჩაწვეო. შეცდომა იქნება, თუ ვიფიქრებთ, რომ ასეთი შეხედულება ანტიგონეზე მხოლოდ ძიძას აქვს, თვითონ ანტიგონეს ქცევაც, მისი სურვილები, მისი ოცნება ყმაწვილქალობის ფარგლებს თითქმის ვერ სცილდება. მას ბალღივით სჭირდება ძიძის ალერსი და მფარველობა. ამიტომ ეხვევა და ეფერება დამჭკნარ ლოყებზე. ამიტომ ეხუტება და სთხოვს გაათბოს, ისე როგორც პატარობისას. მოხუცის ხელს ლოყაზე იდებს და მხოლოდ ასე გრძნობს თავს უშიშრად. საოცრად გულუბრყვილო და ბავშვურია ძიძისადმი უკანასკნელი თხოვნაც — ჩემს ცუგოს მოეფერე, ელაპარაკეო.

ანტიგონე თავის საქმროსთანაც კი ბავშვივით იქცევა. სხვის კაბაში გამოწყობა და ისმენეს პუდრითა და პომადით სახის უხეირო შეთხუპვნა, რომელიც მოზრდილ ადამიანში მხოლოდ სიცილს იწვევს, სწორედ იმ ასაკზე მიუთითებს, როცა გოგონას სურვილი უჩნდება ყმაწვილქალობაში ფეხის შედგმისა.

სოფოკლეს ანტიგონეც ახალგაზრდაა, მაგრამ უკვე ჩამოყალიბებული და სერიოზული ქალია, რომელიც მზადაა სრულყოფილი მეუღლე და დედა გახდეს. იგი „ყმაწვილქალობიდან ქალობისაკენ თამამად მიაბიჯებს“.[1] და ამიტომაც სრულიად ბუნებრივია მისი გამოსამშვიდობებელი სიტყვები. ეს არის მოწიფული ქალის გოდება,

[1] Robert de Luppé, Jean Anouilh, P., 1959, გვ. 60.

რომელსაც არ ეღირსა ოჯახის შექმნა. ქმრისა და შვილების ალერსი:

„აჰ, შეპყრობილი მივყევარ ახლა
უქორწილებელ, ბედით დამწყვარი.
არცა ქმრის მცოდნე, არცა შვილების,
ტიალი, სულ მთლად ობლად შთენილი,
ცოცხლეე სამარეს მივეშურები“ [1]

ანუის ანტიგონეს სახე ბავშვობით იწყება და ყმაწვილქალობამდე ძლივს აღწევს, უფრო შორს ვეღარ მიდის. თითქოს ანტიგონეს მოუწიფებელი დედობის სურვილის ხაზგასასმელად შემოიტანა ანუიმ თავის პიესაში ანტიგონე—ჰემონის დიალოგი (რასაც სოფოკლეს ტრაგედიაში არ ვხვდებით). სწორედ ყმაწვილქალობას მოწყურებული ბავშვი ლაპარაკობს ანტიგონეს სახით ჰემონთან, როცა იგი კითხვასთან ერთად თითქოს ეუდრება: „მინდა გიყვარდე, როგორც ქალი. ნამდვილი ქალი“[2]. ანტიგონე თვითონვე გრძნობს, რომ მის ხასიათში ნაადრევია ქალობის გამომჟღავნება. ამიტომ ელის სულმოუთქმელად ჰემონის დასტურს, ამიტომ ოცნებობს დედობაზე თავისებურად, თვით ეს ოცნება, მტკიცება, რომ იგი იქნებოდა „პაწაწინა, ერთი ციდა თმაგაჩეჩილი დედა, მაგრამ ყველაზე საიმედო, მთელი ქვეყნის დედათა შორის“ [3] — ბავშვის ოცნებაა დედობაზე, ეს იმ ყმაწვილი ქალის ფუჭი ოცნებაა, რომელმაც წინასწარ იცის, რომ ვერასოდეს გახდება დედა. რობერ დე ლუპეს აზრით, „იქ სადაც ბერძენი ანტიგონე ღმერთების წეს-კანონს აყენებს, ანუის ანტიგონე ბავშვობის კანონს უპირისპირებს“ [4].

უფრო დამაჯერებელი რომ გახდეს ანტიგონეს ბავშვური ხასიათის გაგება. ანუის მრავალი ახალი ელემენტი შემოაქვს პიესაში. თავისი ძმის დასამარხად ანტიგონე პატარა სათამაშო რკინის ნიჩბით მიდის, ეს ის ნიჩაბია, რომლითაც ის და მისი ძმა — პოლინიკე არდადეგებზე ზღვის პირას, სილაში პატარა სახლებს აშენებდნენ. ნიჩაბს ტარზე პოლინიკეს სახელი აქვს ამოჭრილი, ამ სათამაშო ნიჩბით ასრულებს ანტიგონე ღვთაებრივ წესს, რომელიც სიცოცხლის ფასად უჯდება. გუშაგებიც ბავშვის საქმედ მიიჩნევენ გვამზე მიყრილ ერთმუჭა მიწას, იქვე მიწაზე დარჩენილი ნატერფალიც ჩიტის

---

[1] სოფოკლე. „ანტიგონე“, თარგმანი პეტრე ქავთარაძისა. თბ, 1962, გვ. 98.

[2] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“. „მეღვინე“, თბ., 1967, გვ. 18.

[3] იქვე. გვ. 47.

[4] R. de Luppé, Jean Anouilh, P., 1959, გვ. 61.

კვალს მიამსგავსეს, ხოლო თვით კრეონტი, შეიტყობს თუ არა ბრძანების დარღვევას, დაეშვებული წამოიძახებს: „ბავშვი... ალბათ იფიქრეს, ბავშვის ხელით გაკეთებული საქმე უფრო გულის ამაჩუყებელი იქნებაო. თითქოს თვალწინ მიდგას პატარა ბიჭი“ [1]. და... მრავალჯერ მეორდება „ბავშვი“ ალბათ იმიტომ, რომ ბავშვობის თემას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოს მაყურებელმა.

რა თქმა უნდა, შემთხვევით არ უნდა იყოს ავტორის მიერ ანტიგონეს ასეთი გაგება და, როცა მისი მხატვრული სახის საბოლოო გახსნა იქნება შესაძლებელი, უფრო ნათელი გახდება ანუის მიერ ანტიგონეს ბავშვად წარმოსახვის თავისებურებაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანუის შემოქმედებაში ანტიგონე პირველი ქალია, რომელსაც თავისი მაღალი წარმოშობის გამო სამარცხვინო წარსული აჩრდილივით არ დაჰყვება, რომელსაც დამცირება და შეურაცხყოფა არ უგემია, რის გამოც უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი ლაღი, მხიარული და უდარდელია. მისთვის უცხო უნდა იყოს ანუის ადრინდელი გმირების სულიერი ტკივილი. მაგრამ ანტიგონე პროლოგშივე ყველასაგან განსხვავებული და მოწყენილი ჩანს. პირველი შეხედვით, თითქოს ამ უცხოდ ყოფნას მისი მომავალი როლის სიდიადით გამოწვეული შიში ქმნის, სინამდვილეში, კი თუ ღრმად ჩავუკვირდებით, ანუი იქვე ხაზგასმით გამოყოფს ჰემონისა და ისმენეს მხიარულ განწყობილებას, უზრუნველობას, მათი ხასიათების დაპირისპირებას, ხოლო შემდეგ პიესის თითქმის ყველა მოქმედი პირი, ვისაც ამისი უფლება აქვს, ხაზგასმით აღნიშნავს ანტიგონეს „აუტანელ ხასიათს“, პირველ რიგში, ძიძა, რომელიც ყველაზე უკეთ უნდა იცნობდეს თავის გაზრდილს: „შენი საძაგელი ხასიათის მიუხედავად განსაკუთრებით განებივრებდი“ [2] — ეუბნება იგი ანტიგონეს, კრეონტიც ყველაზე გადამწყვეტ მომენტში, როცა თითქოს გალღვა მათ შორის არსებული ყინული, როცა ერთი წუთით თითქოს გაუგეს ერთმანეთს, სწორედ მაშინ მოსიყვარულე ბიძა გულწრფელად აყვედრის თავის დაუჯერებელ დისშვილს: „რა ვქნა, თუმცა საძაგელი ხასიათი გაქვს, მაინც მიყვარხარ“ [3]. თავისი ხასიათის თავისებურება თვითონ ანტიგონესაც აქვს შეგნებული, თვითონაც იცის, რომ ჯიუტია, ზოგჯერ უნდა, რომ სხვებს დაემსგავსოს, მაგრამ თავისი „აუტანელი ხასიათი“ არ აძლევს ამის უფლებას. აკი თვითონვე აღიარებს ჰემონთან: „ჩემჰა საძაგელმა ხასი-

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 56.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 28.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 74.

ალბა დამბლია და იმიტომ გაკიქვცარო" [1]. და თვით ისმენესთან, რომელთანაც ანტიგონეს ყოველთვის ფარული ქიშპობა ჰქონდა, გაბრაზებული წამოიძახებს: „მე პატარა ანტიგონე ვარ, სულელი, ჯიუტი, საძაგელი ანტიგონე. ყველაფერს ვაკეთებდი, რაც თავში მომივიდოდა, ამიტომაც მაყენებდნენ კუთხეში, ამიტომაც მამწყვდევდნენ ბნელ ადგილას. ღირსიც ვიყავი, სულ დაუმორჩილებლობაზე ვფიქრობდი" [2]. ეს სიტყვები ანტიგონემ, როგორც ჩანს, გულდაგულ აშორჩია და დაიმახსოვრა. ეს ის ეპითეტებია, რომლითაც მას ძიძა, ისმენე, ბიძა და სხვა ახლობლები უმასპინძლდებოდნენ სასახლეში.

მაგრამ პიესის დასაწყისში ნათლად არაა გამოკვეთილი, როგორია ამ „საძაგელი ხასიათის" თავისებურება, სად და როგორ ვლინდება იგი, მხოლოდ მისი წარმოშობისა და ჩამოყალიბების მიზეზებია მინიშნებული. ეს მინიშნება საკმაოდ სერიოზულ საფუძველს იძლევა იმისათვის, რომ ანტიგონეს ხასიათის თავისებურების მიზეზები ვეძიოთ მისი ცხოვრების ადრინდელი წინააღმდეგობების არსებობასა და ახსნაში. ანტიგონეს თავისი წარმოშობის გამო სოციალური წინააღმდეგობების გადალახვა არ დასჭირვებია, მაგრამ ანუს შემოაქვს წინააღმდეგობის ახალი სახე, რომლითაც კი არ ცვლის სოციალურ წინააღმდეგობებს, არამედ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ყველგან და ყველა პირობებში წინააღმდეგობა ამა თუ იმ სახით მაინც არსებობს, და რომ კეთილ და პატიოსან ადამიანს, როგორი წარმოშობისაც უნდა იყოს, როგორ გარემოშიც უნდა უხდებოდეს ცხოვრება, წინააღმდეგობის რომელიმე სახე მაინც ეღობება ბედნიერებისაკენ სწრაფვის გზაზე. ამჯერად ეს წინააღმდეგობა მოცემულია ანტიგონესა და ისმენეს ხასიათებს შორის არსებულ მსგავსებასა და განსხვავებაში.

რა თქმა უნდა, ისმენე—ანტიგონეს წინააღმდეგობა ანუს გამოგონილი როდია, სოფოკლეს ტრაგედიაში მას გარკვეული ადგილი ეჭირა, მაგრამ რატომღაც არასოდეს წინ არ იყო წამოწეული. იქ, კრეონტისა და ანტიგონეს დაპირისპირება ტოტალურად შთანთქავდა ყველა სხვა სახის წინააღმდეგობას. ანტიკური ისმენეს მხატვრული სახის ჭეშმარიტი დანიშნულება ყველაზე უკეთ გოეთემ გაიგო და შემდეგნაირად გამოხატა ეკერმანთან საუბარში „Софокл желал показать нам высокую душу своей героини еще до начала действия, и потому требовалось еще противоречие для обнаружения ея характера, и его-то представляет Исмена. В ней поэт желал дать меру обыкновенной женщины и высота

[1] ჟ. ანუი. „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 50.

[2] იქვე. გვ. 33.

Антигоны, превышающая эту меру, поэтому является более наглядной" [1].

ანუის მკითხველისათვის ეს წინააღმდეგობა ნაცნობია, ამიტომ პროლოგში ისმენე—ანტიგონეს ხასიათების განსხვავება, რომელიც მათი დიალოგიდან უნდა გაერკვია მკითხველს. ანუისთან მხოლოდ რამდენიმე გონებამახვილური წინადადების გზით აპრიორულად ეძლევა მას. ის ძუნწი, მაგრამ ძალზე დამახასიათებელი პორტრეტული ნიშნები ისმენესი („ქერათმიანი, მშვენიერი და ბეღნიერი ისმენე, რომელიც სიცილ-კისკისით ესაუბრება ახალგაზრდა კაცს") [2], რომელიც უპირისპირდება გამხდარ, მავტუხა და მოწყენილ ანტიგონეს, უკვე საგრძნობს ხდის მათი კონტრასტულობის ერთ მხარეს. სოფოკლესთან ეს წინააღმდეგობა მხოლოდ პროლოგში გვხვდება და შემდეგ ერთგვარად იჩრდილება ანტიგონეს კრეონტთან დაპირისპირების დროს. ანუიმ ისმენეს „ჩვეულებრივი" და ანტიგონეს „არაჩვეულებრივი" ხასიათები უფრო მკვეთრად გამოააშკარავა, უფრო მძაფრი და შეურიგებელი გახადა.

ანუის პიესაში ისმენე—ანტიგონეს ხასიათების განსხვავება ბავშვობიდანვე შეიმჩნევა. მათი დაპირისპირება ჯერ ფიზიკურ მონაცემებზე იყო დაფუძნებული. ანტიგონე ყოველ ნაბიჯზე განიცდიდა სულიერ ტკივილს იმის გამო, რომ მის გვერდით ლამაზი და მოხდენილი ისმენე ტრიალებდა, უსახური. შავი ანტიგონე კი ყოველთვის იჩრდილებოდა, მისი შემჩნევა არავის უნდოდა. კოხტად მორთული ისმენეს გვერდით ანტიგონეს არსებობა არავის ახსოვდა. ამიტომ იყო. რომ ანტიგონე ბავშვობიდან უბედურად გრძნობდა თავს. ამ განსხვავებას მარტო ბავშვები როდი ამჩნევდნენ, არაერთხელ უთქვამს ძიძას: „ღმერთო ჩემო, ამ გოგოს (ანტიგონეს) გაპრანჭვის შნოც კი არა აქვს, სულ ერთსა და იმავე კაბაშია, თმაგაჩეჩილი. ისმენე კი ყოველთვის სამკაულებითა და ბაფთებითაა მორთული, ბიჭები კუდში დასდევენ, ეს კი ხელში შემომაბერდება" [3]. დამჯერი და კოპწია ისმენე ყველას რომ უყვარდა, ამის გამო გრძნობდა თავს უბედურად პატარა ანტიგონე, აკი არც მალავს, თვითონვე აგონებს ისმენეს — „გახსოვს, პატარობისას რა უბედური მეგონა ჩემი თავი? მიწით გთხუპნიდი, კისერში ჭიებს გიყრიდი, ერთხელ ხეზე მიგაბი და თმები შეგჭერი, შენი ლამაზი თმები" [4]. მაგრამ ეს შური და

---

[1] Разговоры Гёте. собранные Эккерманом. Петербург, 1905, გვ. 321.

[2] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 19.

[3] იქვე, გვ. 26.

[4] იქვე, გვ. 31.

ქიშპობა ბავშვობას როდი ჩაბარდა. ჰემონსაც კი, რომელმაც თვითონ არჩია ანტიგონეს ქმრობა, ისევ ისმენესაკენ მიუწევს გული. „იგი ანტიგონეს საქმროა, მაგრამ ყველაფერი ისმენესაკენ იზიდავს: მგრძნობიარობა, ცეკვებითა და თამაშობებით გატაცება, ბედნიერებისა და წარმატებებისაკენ უსაზღვრო სწრაფვა. მოსწონს იმიტომაც, რომ ისმენე ანტიგონეზე ბევრად უფრო ლამაზია"[1]. ეს პროლოგის სიტყვებია და უნდა ვიფიქროთ, რომ მკითხველთან ერთად ეს შეხედულება ანტიგონესთვისაცაა ცნობილი, ამიტომაა ასე გულდაწყვეტით რომ ეუბნება თავის საქმროს — „მე შავგვრემანი და გამხდარი ვარ, ისმენე კი ვარდისფერია — მოწეული ნაყოფის მსგავსი"[2].

ძნელი მისახვედრი არ უნდა იყოს, რამდენ სულიერ ტკივილს გამოხატავს ანტიგონეს სიტყვები, რომლითაც იგი თავის დას მიმართავს: „ძალიან ადვილი უნდა იყოს სისულელეების გამოდევნა თავიდან, როცა ასეთი მშვენიერი კულულები აჰკრობს მას"[3]. ეს უკვე აღარ არის მხოლოდ ფიზიკური ნაკლოვანებით გამოწვეული წუხილი. ეს მოზრდილი ადამიანის სინანულია იმის გამო, რომ მას სხვებივით უდარდელი და უზრუნველი ცხოვრების უნარი არა აქვს. ეს საკუთარი ხასიათის ყველასაგან განსხვავების თვითშეგნებაა, რომელიც ერთსა და იმავე დროს სიამაყესაც შეიცავს და სინანულსაც. სიამაყეს იმის გამო, რომ სხვებს არ ჰგავს, სხვებივით უარს არ ამბობს საკუთარ პრინციპებზე, ხოლო სინანულს — უზრუნველი ცხოვრების შეუძლებლობის გამო.

დებს შორის სხვაობის წინ წამოწევასთან ერთად ანუი განსაკუთრებით შესამჩნევს ხდის ისმენესა და ანტიგონეს ხასიათების მსგავსებასაც. ეს ორი სხვადასხვა ადამიანია, რომელთა მიზანიც სიცოცხლე და ბედნიერებაა. მართალია, მათ სხვადასხვაგვარად ესმით ამ ორი ფენომენის განხორციელების გზები და საშუალებები, ამ ორი ფენომენის დედაარსი, მაგრამ როგორც ისმენე, ისე ანტიგონე, სიცოცხლისადმი დიდი მისწრაფების ძალისებით საოცრად გვანან ერთმანეთს. ისმენეს არსებობას სხვა გამართლება არა აქვს, იგი იმისათვის დაიბადა, რომ ამქვეყნიური სიამოვნების მწვერვალებისაკენ მიისწრაფვოდეს. ყველაფერი, რაც ადამიანის ბედნიერებას ხელს უშლის, მაშინაც კი საქმედ გამოაცხადოს და თვითონ კი მთელი არსებით შთაინთქას ლაღ ცხოვრებაში; ისიც ანტიგონესავით

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მეღია", გვ. 20.

[2] იქვე, გვ. 48.

[3] იქვე, გვ. 31.

მგრძნობიარეა. მაგრამ ამ მგრძნობიარობის მთელი სიღრმე ისაა მხოლოდ, რომ ყოველდღიური ბედნიერებისა და წარმატებებისაკენ უსაზღვრო სწრაფვას შეალიოს ყველაფერი.

ასევე თავდაიწყებით უყვარს სიცოცხლე და სილამაზე ანტიგონეს, მაგრამ სიცოცხლისადმი ეს სიყვარული ანტიგონესთან სხვაგვარად ვლინდება, სხვა სახეს იღებს.

უდავოა ისმენესა და ანტიგონეს მსგავსება სიცოცხლისადმი სწრაფვაში, მაგრამ სიცოცხლის მიზნისა და ბედნიერების სხვადასხვაგვარი გაგება მათი კონფლიქტის ძირითადი საფუძველი ხდება. ის, რაც ისმენესაგან თავისი წილი სიამოვნების თუნდაც წამიერ დათმობას მოითხოვს, თავის დანიშნულების სფეროდან შორს გააქვს და სხვების საქმედ აცხადებს. ისმენე იმ ადამიანებს ეკუთვნის, რომლებიც ყოველდღიური სიამოვნებით კმაყოფილდებიან და სხვაზე ფიქრი და ზრუნვა თავის ვალად არ მიაჩნიათ.

დებს შორის არსებული წინააღმდეგობა ყველაზე მწვავედ მაშინ ვლინდება, როცა ცხოვრება მათ წინაშე საბედისწერო ამოცანას სვამს გადასაწყვეტად. აქამდე არსებული გარეგნული სხვაობა თვისობრივ ცვლილებას განიცდის და სრულიად სხვა პლანით წარმოადგენს ისმენესა და ანტიგონეს პიროვნებებს, ხასიათებს, მათ შინაგან სამყაროს.

ანუის მკითხველმა არ იცის ისმენემ და ანტიგონემ როდის ისაუბრეს პოლინიკეს დასაფლავების თაობაზე, ეს სცენა სოფოკლესთანაა ფარდოდ წარმოდგენილი და მას ანუი არ იმეორებს. აქ მხოლოდ შედეგებია მკითხველის წინაშე. ისმენემ მთელი ღამე იფიქრა, მაგრამ შიშის გრძნობა მაინც ვერ დასძლია. მას უაზროდ ეჩვენება ანტიგონეს თავგანწირვა, იგი უარს ამბობს არა მარტო ძმის დამარხვაზე. ერთგვარად კიდეც ეთანხმება კრეონტის გადაწყვეტილებას. მას არ უნდა მეფის ბრძანების დარღვევა, არ უნდა დაუპირისპირდეს ხალხს, რომელიც მას ჩაჭოლავს, ზიზღითა და დამცინავი ხითხითით გააცილებს დასასჯელი მოედნისაკენ და ცდილობს, გადაწყვეტილებაზე უარი ათქმევინოს ანტიგონესაც. ისმენეს სჯერა, რომ თვითონ დაზე უფრო გონიერი და დინჯია, რომ მას უკეთ შეუძლია მოვლენების აწონდაწონა. თავის პირველ მოვალეობად მიიჩნევს მართალი იყოს სხვების თვალში, მოიქცეს ისე, რომ არც მეფისა და არც ხალხის რისხვა არ დაიმსახუროს, გულში, რა თქმა უნდა, ანტიგონეს ეთანხმება, მასაც ერთი ხმა ჩასძახის, ძმის წინაშე მოიხადოს ადამიანური ვალი, მაგრამ არ შესწევს ძალა წინ აღუდგეს ხელმწიფის ნება-სურვილს. მას მორჩილება უყვარს, ალერსს შეჩვეული ლამაზი კისერი ჯალათის დანისათვის არ ემეტება. წინასწარ შიშის

ძრწოლვას შეუპყრია. მოსალოდნელი სასჯელის წარმოდგენაც კი თავზარს სცემს და თავს მხოლოდ იძით იმართლებს, რომ გულახდილად ამბობს: „ხომ იცი ანტიგონე არც ისე გულადი ვარ“.

გულადი არც ანტიგონეა. ჩვეულებრივი ადამიანური შიში არც მისთვისაა უცხო. მაგრამ მოვალეობის გრძნობა მასში ყველაზე მაღალია. მისი ძმა პოლინიკე მტაცებელი ნადირისა და ყვავ-ყორნების საჭიჭვნად დააგდო ულმობელმა მბრძანებელმა: ანტიგონეს კი სწამს, რომ მიცვალებულს ადამიანური წესის აგება სჭირდება. იგი არც მის დიდებას მოითხოვს და არც რაიმეს განსაკუთრებულს, მას უბრალოდ ძმისათვის ერთი მუჭა მიწის მიყოა უნდა, რომ მისმა სულმა მოისვენოს. მას უბრალო ადამიანური მოვალეობის შესრულება სურს ძმის წინაშე. პოლინიკეს სხვა პატრონი არ ჰყავს, დედა, მამა და ეტეოკლე უკვე დაიხოცნენ: მათი ოჯახიდან მხოლოდ ისმენე და ანტიგონეა ცოცხალი. მაშასადმე, მათ უნდა იზრუნონ მიცვალებულისათვის საჭირო წესის დასაცავად. ისმენეს პოზიცია ანტიგონესში მხოლოდ ზიზღსა და სიბრალულს იწვევს. ის შურის გრძნობა, რომელიც ანტიგონეს ისმენეს სილამაზისა და სხვების მიერ ისმენესათვის შექმნილი უპირატესობით იყო გამოწვეული. ანტიგონეს გადამწყვეტ მომენტში უჭრება. ანტიგონე გრძნობს, რომ ისმენეს არაფერი აქვს შესანატრი და მისაბაძი, მის გარშემო შექმნილი ლამაზი გარემო მხოლოდ გარეგნულია, მხოლოდ მოჩვენებითია და ის შური, რომელიც მას უფროსი დისადმი ჰქონდა, სიბრალულად გადაიქცევა. ანტიგონე რწმუნდება, რომ ისმენე თავის თავში ვერასოდეს მონახავს ძალებს უზრუნველი ცხოვრების დასათმობად, ამიტომ თვითონ მარტო, ყველასა და ყველაფრის დაუხმარებლად აღასრულებს წმინდა ადამიანურ მოვალეობას.

სიცოცხლისადმი სიყვარულის უძლიერესი სცენაა ისმენე—ანტიგონეს დიალოგი დილით, როცა ისმენე ჯერ კიდევ იმედოვნებს ანტიგონეს გადაბირებას. ცდილობს უარი ათქმევინოს თავის გადაწყვეტილებაზე, ანტიგონემ კი უხმაუროდ, უპრეტენზიოდ, ყოველგვარი ცრემლებისა და ყვირილის გარეშე უკვე გაბედა განკარგულების დარღვევა. აქამდე ყველაფერი ისე იყო მიმართული, თითქოს სიცოცხლის ფასი ისმენემ ყველაზე უკეთ იცოდა. ამიტომ ეკითხებოდა ანტიგონეს — „ნუთუ სიცოცხლე არა გწყურია?“ ანტიგონე უპასუხებს — „სიცოცხლე არა მწყურია?... მაშ ვინ დგებოდა გარიჟრაჟზე, ყველაზე უწინ მხოლოდ იმიტომ, რომ შიშველს უკეთ შეეგრძნო დილის სიოს მოალერსება? ვინ იძინებდა ყველაზე გვიან, დაღლილობისაგან ქანცგაწყვეტილი, ფეხზე რომ ეღარ დგებოდა



და მაინც ცდილობდა. სხვებზე მეტადაც დამტკბარიყო ღამის სიტურფით? პატარობისას ვინ ქვითინებდა იმის გამო, რომ არ შეეძლო ტყის ყველა პატარა ნადირის ჩახუტება. არ შეეძლო მდელოზე მობობინე ყველა ბალახის გულში ჩაკერა?[1]. აქამდე შეუმჩნეველი და მოკრძალებული პატარა ანტიგონე უნებლიეთ გაეამლის თავის შინაგან სამყაროს, ამაღლებულსა და პოეტურ სულს, რომელსაც პიესის ვერც ერთი მოქმედი პირი ვერ შეედრება.

ანტიგონესათვის ცხოვრების ისმენესებერი შეგრძნება უცხოა, მას სიცოცხლე თავისი მშვენიერების უსაზღვროებით უყვარს, ისმენს მსგავსად ყველაფერში თავისი თავი როდი მოსწონს, იგი ბუნების ლაღი პირმშოა. ბუნების ნაწილია. უნდა რომ ქარივით სწრაფი და დაუდეგარი იყოს, მას შეეჯიბროს, გაუსწროს კიდეც. ქარიშხალთან ბრძოლა უნდა, დილაადრიან ზღვის ტალღებზე ლიელივი, მთელი სამყაროს გულში ჩაკერა და ჩახუტება. ის თვითონ სამყაროა, პოეტური სულია სამყაროსი. ამიტომ არ სჭირდება გარეგნული სილამაზე. მას შინაგანი სიდიადე და სინარნარე ამშვენებს, იგი შინაგანად ბრწყინავს. ღრმა მშვენიერებაა, ამიტომაა ასეთი ძლიერი, ანდამატური. „შენ სხვაგვარი სილამაზე გამკობსო" - - - ეუბნება ისმენე. და მართლაც არა მიწიერი, არამედ შინაგანი სილამაზე ანტიგონეს განასხვავებს ყველასაგან, მხოლოდ ამ შინაგან განუმეორებელ სიკასკასეს შესწევს ძალა მთელი სამყაროს წინააღმდეგ აღსდგეს ერთადერთი. პატრონმარტო და ეს თავგანწირვა ისეთივე უბრალოებითა და თავმდაბლობით იყოს მოსილი, როგორც მისი პირველი გამოჩენა სცენაზე. მაშინ ანტიგონე ბრძოლის ველიდან ბრუნდებოდა, ვალმოხდილი. მოკრძალებით შემოიპარა სცენაზე, არც ჩადენილი გმობედობა აყოყოჩებს და არც მომავალი პასუხისმგებლობა ადენს ცრემლებს. მაშინაც კი, უკუნეთ ღამეში, როცა „შიში გულ-მუცელს უღადრავდა", როცა ყოველ წუთს ქურდივით დანაშაულზე წასწრება მოელოდა, ნაცრისფერ სამოსელში გახვეული ბუნება იპყრობდა, სამყაროს მშვენიერებაში იკარგებოდა. ვის შეუძლია ასე ფეხაკრეფით მიეპაროს მძინარე ბაღს და მერე ასეთი გრძნობით გადმოსცეს მთვლემარე ბუნების მშვენიერება. ბუნების ასეთი შეგრძნება მხოლოდ მის ღირსეულ ნაწილს, მის ყველაზე ამაღლებულ ნაწილს შეუძლია, მართლაც რომ უხილავი სიტურფითაა მოსილი ანტიგონეს შინაგანი სამყარო; მისი უხილავი სილამაზე შურით აღავსებდა ქვეყნის უტურფეს ასულებს, თვით ვენერა მილოსელსაც კი გაუჭირდებოდა ისეთი სინარნარით შეპარულიყო

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მელეა", გვ. 36.

განაბულ მინდვრის ბალახებში, როგორც ამას შეატუხა ანტიგონე ახერხებს საბედისწერო ღამის დუმილში.

ამ შინაგან, თვალით უხილავ მშვენიერებას უნებლიეთ ყველა ემორჩილება, ისმენე, რომელსაც ანტიგონესავით საგნებისა და მოვლენების ღრმად შეფასება უჭირს, თავის ენაზე მაინც ცდილობს აუხსნას ანტიგონეს — „ისეთი ლამაზი არა ხარ, როგორც ჩვენ, მაგრამ შენ სხვაგვარი სილამაზე გამკობს“. ამაზე შორს ისმენე ვეღარ მიდის, რაში მდგომარეობს ამ სილამაზის საიდუმლოება მისთვის გაურკვეველია, ვერც სხვები გაერკვნენ — „მოწეული ნაყოფივით მშვენიერ ისმენეს“ რატომ ამჯობინა ჰემონმა „გამხდარი, გულჩათხრობილი და შავი“ ანტიგონე, იქნებ თვით ჰემონიც ინსტინქტურად დაემორჩილა ანტიგონეს შინაგანი სამყაროს ანდამატობას: ძიძაც, კრეონტიც, ყველა „საძაგელ ხასიათად“ ნათლავს ანტიგონეს გაუტეხელ სულს, ამაღლებულ აღამიანურ სურვილებს, სრულყოფისაკენ დაუოკებელ სწრაფვას.

ნამდვილი ტრაგედიის დაწყებამდე ისმენეს „ჩვეულებრივი ქალური ბუნების“ ფონზე მკითხველმა უკვე შეიგრძნო ანტიგონეს უბრალო, ადამიანური, მაგრამ უტეხი და შეუპოვარი ძალა დასახული მიზნის მიღწევისაკენ, რომ ანტიგონე ენათესავება რა ისმენეს სულსა და სიცოცხლისადმი დიდ სიყვარულს, იმავე დროს აშკარაა, რომ იგი სხვა მასალისაგანაა შექმნილი, სხვა აზრები და დამოკიდებულება აქვს საკუთარი თავისა და გარე სამყაროსადმი. ეხლა უკვე სჯერა მაყურებელს, რომ პატარა, გამხდარი გოგონა ანტიკური გმირის დიდსა და საპატიო საქმეს ღირსეულად გააგრძელებს, როცა ანტიგონეს შინაგანი ძლიერება გამომჟღავნდა, უფრო საინტერესო ხდება ტრაგედიის მთავარი წინააღმდეგობა.

სოფოკლეს „ანტიგონეში“ ანუის ყველაზე მეტად ანტიგონე — კრეონტის დაპირისპირება აინტერესებს. ანტიგონეს განსაკუთრებულობა, ისმენესა და ჰემონის ურთიერთობაში გამომჟღავნებული მსგავსება-განსხვავება ანუის იმდენად იზიდავდა, რამდენადაც ეს უკანასკნელი ხელს შეუწყობდა მთავარი თემის, ტრაგედიის მთავარი წინააღმდეგობის — ანტიგონე — კრეონტის წინააღმდეგობის სრულყოფილ გამოკვეთას. დრამატურგისათვის საჭირო იყო ორი შეურიგებელი ძალის შეპირისპირება და მათი კონცეფციების ორიგინალური ინტერპრეტაციით საკუთარი სიმპათიებისა და მისწრაფებების დემონსტრირება.

ინტერესს მოკლებული არ იქნება, თუ შევეხებით სოფოკლეს „ანტიგონეში“ წარმოდგენილი წინააღმდეგობის ირგვლივ არსებულ მოსაზრებებს, რადგან ამ მოსაზრებებს პირდაპირი კავშირი აქვს

ანუს პიესის გამო გამოთქმულ აზრებთან. დღემდე სოფოკლეს გმირებისა და გმირთა შორის არსებული წინააღმდეგობის ხასიათის დადგენის თაობაზე მნიშვნელოვნად განსხვავებული დასკვნები არსებობს. და მაინც სოფოკლეს „ანტიგონეს“ შესახებ არსებული შეჯერებანი შესაძლებელია ძირითადად ორ ურთიერთგანსხვავებულ კონცეფციამდე დავიყვანოთ.

ელინისტთა ერთი ბანაკი იმ აზრისაა, რომ სოფოკლე „ანტიგონეში“ ერთმანეთთან აპირისპირებს ძლიერი ხასიათის ორ პიროვნებას, რომლებიც, თავის მხრივ, წარმოადგენენ დაუწერელი და დაწერილი კანონების დაპირისპირებას, ამ კანონთა შეურიგებლობა თავისთავად შეიცავს სახელმწიფოსა და პიროვნების დაპირისპირებას: «У Софокла выдвинуто на первое место отношение отдельного человека к городу-государству, с законами которого в непримиримом противоречии находится семейное чувство. Если Креонт стоит на страже «установленного» закона, то для Антигоны выше всего неписанные незыблемые законы богов. Борьба, положенная в основу всего драматического действия этой трагедии, развивается потому, что женщина является героической хранительницей не изжитых еще законов крови»[1].

სოფოკლეს „ანტიგონეს“ ჰეგელი სახელმწიფოსა და ოჯახის დაპირისპირების სრულყოფილ ნიმუშად მიიჩნევდა, ხოლო ი. ს. ტურგენევი ამ ტრაგედიას თვლიდა, როგორც „ორი იდეის. ორი უფლების, ორი თანაბრად კანონიერი შეთგონების კოლიზიას“.[2]

სოფოკლეს ტრაგედიის ასეთ ინტერპრეტაციას ეწინააღმდეგება მკვლევართა მეორე ბანაკი, რომლის აზრითაც, „ანტიგონეში“ არ უნდა ვეძებოთ ორი იდეის, ორი კონცეფციის, ანდა სახელმწიფოსა და პიროვნების დაპირისპირება. „ჰეგელის მიერ გამოთქმულია მოსაზრება, თითქოს სოფოკლეს ტრაგედია „ანტიგონე“ პიროვნების სახელმწიფოს ინტერესების წინააღმდეგ გალაშქრებას ისახავდეს მიზნად, ნამდვილად კი სოფოკლეს მიზანი ამ ტრაგედიაში სულ სხვა უნდა იყოს. სოფოკლემ გვიჩვენა ანტიგონეს სახით ადამიანის თავდადება და არა პიროვნებისა და სახელმწიფოს წინააღმდეგობა; პირიქით, რაც პიროვნებისათვის მისაღებია, ის მისაღებია სახელმწიფოსათვისაც. სახელმწიფო პიროვნებათაგან შედგება და ოუ ეს

---

[1] История греческой литературы, том I, Издательство Академии наук СССР, Москва-Ленинград, 1946, გვ. 359.

[2] იქვე, გვ. 360.

პიროვნებანი არ დგანან სათანადო სიმაღლეზე, მაშინ სახელმწიფოც უძლურია და დაცემული".[1]

დაახლოებით ასეთსავე პოზიციას იცავს ფრანგი მკვლევარი ანდრე ბონარი თავის შრომაში „ბერძნული ცივილიზაცია": «Поскольку «Антигона» ставит вопрос о достоинствах, для критики велико искушение свести ее к пьесе с тезисом и рассматривать действующих лиц лишь как алгебраические знаки тех ценностей, которые они выражают. Но ничто не способно больше исказить наше суждение об «Антигоне», чем взгляд на нее как на конфликт принципов. Впрочем, ничто не противоречит более творческому методу поэта, чем предположение, что его творчество может идти от абстрактного к конкретному. «Антигона» — не соревнование принципов, а конфликт живых существ, человеческих существ, дифференцированных и охарактеризованных с большой силой, конфликт личностей»[2].

ასეთივე ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებებია სოფოკლეს „ანტიგონეს" მთავარი მოქმედი პირის გამოყოფის საკითხში. მკვლევართა ის ჯგუფი, რომელიც სოფოკლეს ტრაგედიაში სახელმწიფოსა და პიროვნების კონფლიქტს ხედავს, ტრაგედიის მთავარ მოქმედ პირად თვლის კრეონტს და სოფოკლეს მსოფლმხედველობის ძირითად გამოხატულებად კრეონტის მოქმედებას მიიჩნევს. ისინი კრეონტის ხასიათში მთლიანობის ღარღვევას არ ხედავენ და მის უკანასკნელ გადაწყვეტილებას სოფოკლეს მიერ გამოყენებულ მხატვრულ ხერხად მიიჩნევენ: „მთელი ტრაგედიის მანძილზე, — აღნიშნავს აკადემიკოსი ს. ყაუხჩიშვილი, — ჩანს, რომ სოფოკლე შინაგანად დიდი სიმპათიით ეპყრობა ანტიგონეს; საზოგადოებრივი აზრიც ანტიგონეს მხარეზეა (ამას მოწმობს გუნდის განწყობილება). მაგრამ სოფოკლე განსაკუთრებული აზრისაა სახელმწიფოს მეთაურობაზე, მხარდი დემოკრატიული სახელმწიფოს ინტერესებზე, რომლებიც მოითხოვენ ხელისუფლებისაგან სიმტკიცეს: ურჩნი უნდა გაანადგურო, ვინც არ უნდა იყვნენ ისინი (დისწული, საკუთარი შვილი, ძმა). ამიტომაც არის, რომ საბოლოოდ, სოფოკლეს კონცეფციით, გამარჯვებული რჩება დაწერილი კანონი: ანტიგონე დაიღუპა საპყრობილეში, დაიღუპა მისი მომხრე ჰემონიც. გაიმარჯვა კრეონტმა და არა ანტიგონემ"[3]. შემდეგ ს. ყაუხჩიშვილი განიხილავს

---

[1] პ. ბერძენი, „სოფოკლე" (ციტირებულია წიგნიდან „ბერძენი და რომაელი ავტორები", თბ., 1962, გვ. 201).

[2] Андрэ Боннар, Греческая цивилизация, т. II, М., 1959, გვ. 23.

[3] ს. ყაუხჩიშვილი, „ბერძნული ლიტერატურის ისტორია", თბ. 1962, გვ. 306.

რა ტრაგედიის უკანასკნელ ეპიზოდში კრეონტის მიერ თავისი გადაწყვეტილების შეცვლის მიზეზებს, დაასკვნის: „რომ აქ მხატვრულ სერხთან გვაქვს საქმე და არა სოფოკლეს სურვილთან—დაუწერელ კანონს გაამარჯვებინოს და ანტიგონე გაანთავისუფლებინოს, ამას ადასტურებს ტირესიას როლიც ამ ეპიზოდში. ტირესია ხომ მისანია და, მაშასადამე, მან მარტო ის კი არ იცის, თუ რა მოხდა, არამედ ისიც იცის, თუ რა მოხდება. სწორედ იმ დროს. როდესაც ტირესია კრეონტს ესაუბრებოდა. ანტიგონე თურმე სასრჩობელას იმზადებდა. შეიძლებოდა თუ არა, არ სცოდნოდა ეს ტირესიას? რასაკვირველია, მას ეს უნდა სცოდნოდა, და კიდევაც იცოდა, როდესაც ის სცენიდან გასვლის წინ კრეონტს ეუბნებოდა: ერინიები უკვე გიგებენ მახვსო, ასე რომ ტირესიას გამოსვლა და მისი საუბარი კრეონტთან დაურთო სოფოკლემ ტრაგედიის ბოლოში იმიტომ კი არა, რომ მას იმედი ჰქონდა, რომ ანტიგონე გაიმარჯვებდა, არამედ საზოგადოებრივი აზრის დასაკმაყოფილებლად“ [1].

სოფოკლეს ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირის შესახებ სრულიად განსხვავებული აზრებია გამოთქმული ბერძნული ლიტერატურის მკვლევართა მეორე ჯგუფის მიერ, რომელთაგან სამაგალითოდ მოვიყვანთ პროფესორ პ. ბერაძის შეხედულებას. „კრეონისა და ანტიგონეს დაპირისპირება სოფოკლეს მიტომ დასჭირდა, რომ უფრო მკვეთრად გამოეძერწა ტრაგედიის მთავარი გმირის — ანტიგონეს სახე. ეპვი არ არის, ის გმირი ტრაგედიისა, რომელიც ამართლებს სოფოკლეს იდეალს, სწორედ ანტიგონეა და არა კრეონი. კრეონი რომ ყოფილიყო ასეთ იდეალად (ისეთი ადამიანის სახებად, როგორც უნდა იყოს ადამიანი), მაშინ მას, კრეონს, არ მოუხდებოდა მისივე გამოცემული კანონის დარღვევა. ჩვენ ვიცით, რომ კრეონმა ბრძანა არავის გაებედა და არ დაეკრძალა ცხედარი სამშობლოს მოღალატე ეთეოკლესი (უნდა იყოს პოლინიკე — ი. ბ.) იგივე კრეონი ანტიგონეს, რომელმაც დასაფლავების მარტოოდენ უბრალო, სრულიად მარტივი წესი შეასრულა, ცოცხლად ამარხვინებს. იგივე კრეონი, როდესაც ტირეზიასგან შემაძრწუნებელ წინასწარმეტყველებას მოისმენს, იმდენად შეიცვლის აზრს, რომ თვით მიდის და არა თუ მარტივ წესს, დასაფლავების სრულ წესს ასრულებს.

მთავარი გმირის ასეთ მდგომარეობაში ჩაყენება არა სჩვევია სოფოკლეს, და საქმეც ის არის, რომ კრეონის სახით იდეალური

---

[1] ს. ყაუხჩიშვილი, „ბერძნული ლიტერატურის ისტორია“, თბ., 1962, გვ. 306.

გმირი კი არ გამოჰყავს. არამედ ნაკლოვანი. კრეონი არის სახეობა წინდაუხედავი ხელისუფალისა, ხელისუფალისა, რომელსაც აღარ შესწევს უნარი მოვლენათა წარმართვისა. პირიქით, კრეონი მოვლენების განვითარების წინასწარ განჭვრეტის უნარის მქონე პიროვნება კი არ არის, არამედ შეიძლება ითქვას, მოვლენების უკან მაჩანჩალა...

ამრიგად, ტრაგედიის მთავარ გმირად, იმ პიროვნებად, რომელიც წარმოგვიდგენს ადამიანის იდეალურ სახეობას, გვევლინება სწორედ ანტიგონე, რომელიც გვიჩვენებს პიროვნების შეუპოვარ და თავდადებულ ლტოლვას სრულყოფისაკენ".[1]

სოფოკლეს მიერ დადებითი გმირის გამოყოფის საკითხზე სრულიად ორიგინალური პოზიცია დაიკავა ფრანგმა მკვლევარმა ანდრე ბონარმა. მისი აზრით, ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირის ჩვენ მიერ ზემოთ დასახელებული გამოყოფის გზები მცდარია და ჭეშმარიტებას მოკლებული. ბონარი გვთავაზობს თავის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ არც ერთ მოქმედ პირში არ შეიძლება ვეძიოთ იდეალური გმირის სახე. რომ ისეთ დიდებულ პოეტს, როგორიც სოფოკლე იყო, არ შეეძლო შეექმნა პრივილეგირებული პერსონაჟი, რომელშიც შეიძლებოდა მთელი ტრაგედიის დედაარსის გადმოცემა, რომელიც იქნებოდა პოეტის მსოფლმხედველობის გამომხატველი და იმავე დროს იდეალური გმირის ყველა თვისებით დაჯილდოებული, მაშინ ეს გმირი, ბონარის აზრით, მოკლებული იქნებოდა რეალობას და არც მაყურებელში აღძრავდა თანაგრძნობასა და აღტაცებას. ტრაგედიის ჰარმონია, მისი აზრით, მიღწეულია სწორედ იმ მიზეზით, რომ: «Креонт и Антигона — это как две области человеческой жизни, которые ищут друг друга, чтобы опереться одна на другую и в конце концов стать одна над другой».[2]

როგორც ვხედავთ, საკმაოდ მრავალფეროვანი გაგება არსებობს სოფოკლეს ტრაგედიისა და ეს მრავალწახნაგოვანი დასკვნები ერთხელ კიდევ მოწმობს სოფოკლეს გენიალურ ნიჭს. გოეთეს სიტყვებით რომ ვთქვათ: „სწორედ ესაა სოფოკლეს ოსტატობა, სწორედ ესაა დრამატული ნაწარმოების სიცოცხლის მიზეზი. ყველა მისი მოქმედი პირი დაჯილდოებულია ისეთი მშვენიერებითა და ჭკუით, ისე დამაჯერებლად ხსნიან თავის მოქმედებას, რომ მაყუ-

---

[1] ვ. ბერეჟკ. „სოფოკლე" (ციტირებული წიგნიდან „ბერძენი და რომაელი ავტორები". თბ., 1962. გვ. 203).

[2] Андре Боннар, Греческая цивилизация; т. II. М., 1959, გვ. 33.

რებელი თითქმის ყოველთვის იმის მხარეზეა, ვინც ბოლოს ლაპარაკობს"[1].

ჩვენ არ ვიცით, ანუი რომელი თვალსაზრისით უდგებოდა სოფოკლეს ტრაგედიის გაგებას, როცა მისი სიუჟეტის გამოყენება გადაწყვიტა. არც ის ვიცით სოფოკლეს გმირებიდან რომელს ანიჭებდა მეტ უპირატესობას და როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი ამ გმირების მიზნები და დანიშნულება ახალ ეპოქაში. ამის შესახებ ანუი არც წერს და არც ზეპირად გამოუთქვამს თავისი აზრი. მისი შეხედულებები, მხოლოდ განახლებულ „ანტიგონეში" უნდა ვეძიოთ და შევძლოთ გამოვკოთ ის, რაც ძველიდან შემოინახა, რაც მისაღებად მიაჩნდა დრამატურგს და როგორ მოახერხა ძველი გმირების თანამედროვე პირობებისათვის დაკავშირება. ერთი კი ფაქტია. ანუის ყურადღება მიიპყრო კრეონტისა და ანტიგონეს შეუპოვარმა და შეურიგებელმა მხატვრულმა სახეებმა. თუ რომელი მათგანი გამოხატავს ანუის კონცეფციას, რომელია მისი იდეალური გმირი, ამას ახალი პიესის მხატვრული ანალიზი მიგვაგნებინებს.

ანუის პიესის პროლოგი და პირველი ნახევარი თითქმის მთლიანად ემსახურება ანტიგონეს სახის პროექციის სრულყოფას, რომლის მიხედვითაც მაყურებელი ანტიგონეს ეცნობა, როგორც უმწიკვლო, სიცოცხლით სავსე ჯერ კიდევ ბავშვურ, მაგრამ მტკიცე ხასიათის მქონე ადამიანს, რომელსაც შესწევს უნარი, დაიცვას თავისი გადაწყვეტილება და ბოლომდე მიიყვანოს დაწყებული საქმე. ამავე დროს, იმავე პროლოგში და ისმენე—ანტიგონეს დიალოგიდან, ზოგადი წარმოდგენა უკვე იქმნება კრეონტის პიროვნებაზეც. მაგრამ მისი ხასიათის შესახებ ჯერჯერობით არაფერია ცნობილი. მხოლოდ ანტიგონესთან შერკინების დიალოგით ხდება ნათელი კრეონტის თავისებურება და აქვე შეიმჩნევა მისი სხვაობა ანტიკურ კრეონტთან შედარებით.

ურიგო არ იქნება, თუ ორიოდე სიტყვით აღვადგენთ სოფოკლეს კრეონტის ხასიათის ძირითად მონახაზებს. კრეონტი სოფოკლესთან ისეთივე ერთგული და მტკიცე დამცველია თავისი პრინციპებისა, როგორც ანტიგონე. კრეონტმა ჯერ კიდევ პირველ ეპიზოდში გაშალა ფართოდ თავისი სამოქმედო პროგრამა და ამოცანები. მისი აზრით, იგი, როგორც სახელმწიფოს მეთაური, ვალდებულია, გულმხურვალედ ემსახუროს თავის სამშობლოს. ხალხს. ყველა მისი ბრძანება და მოქმედება უნდა ემსახურებოდეს მშობლიურ ქალაქში არა მარტო უბრალო წესრიგის დამყარებას, არამედ მის გაძლიერე-

[1] Разговоры Гёте, собранные Эккерманном, Петербург, 1905, გვ. 309.

ბას. სამშობლოსათვის ღაღუპულ ყველა გმირს ხალხი და თვით ქალაქის განმგებელი მოწიწებითა და პატივისცემით უნდა ეპყრობოდეს. ის ვინც ასახელებს დედასამშობლოს. „მას მიეზღოს ყველა პატივი". ხოლო ვინც სამშობლოს ღალატს განიზრახავს, ვინც თავის მიწასა და მშობელს უღალატებს. ვერავ. მტერს მიეკედლება ღირსია „დაუკრძალავი ეგდოს გვამი შეგინებული". როცა ანტიგონე მაინც გაბედავს მისი ბრძანების დარღვევას. კრეონტი შეუპოვრად იბრძვის თავისი პრინციპების დასაცავად. მან კარგად იცის. რომ მოქალაქეთა ნაწილი, თუბეს მოხუცთა გუნდი და კიდევ სხვებიც შინაგანად ანტიგონეს იცავენ, მათ დაუწერელი კანონების გამარჯვება სურთ, იგი მაინც ბოლომდე იცავს სახელმწიფოს მეთაურის გაღაწყვეტილებას და, რაც მთავარია, თვითონ, როგორც ადამიანსა და როგორც ხალხის მეთაურს სწამს, რომ მისი მოქმედება სამართლიანია, რომ ის მსხვერპლი, რომლის გაცემაც მას უხდება, ნაყოფის მომტანია, რომ ამ მსხვერპლის გაღებით იგი სამშობლოს უშიშროებას, თავისი ხალხის ინტერესებს ემსახურება, მტერზე იმარჯვებს. იმის გამო, რომ იგი დარწმუნებულია თავისი საქმის სიმართლეში, წარბშეუხრელად სჯის თავის დისწულს და თვითონაც, როგორც ადამიანი, ულმობლად ისჯება. როგორც კი მას დარაჯი მოახსენებს ანტიგონეს საქციელის შესახებ, კრეონტი სამუდამოდ ივიწყებს მის ნათესაობას, არც ერთი წუთი არ ცდილობს მის გამართლებას, აზრადაც არ მოსდის, ვინმეს მოუსმინოს, ანტიგონე მისთვის მტერია, რადგან მტერს გაუწოდა ხელი და ისევე სასტიკად მოექცა მას, როგორც ბრძოლის ველზე მოსისხლე მტერს უმასპინძლდებიან.

სულ სხვა სახით წარმოდგება ჩვენ წინაშე ანუის კრეონტი. როდესაც მცველი პოლინიკეს გვამთან შეპყრობილ ახალგაზრდა ქალს კრეონტს მიუყვანს და ყველაფერს უამბობს, იგი მცველებს გვერდით ოთახში ჩაკეტავს და ანტიგონეს თვითონ, მოწმის გარეშე, ეკითხება:

„კ რ ე ო ნ ტ ი — შენს განზრახვაზე ვინმესთან ხომ არ გისაუბრია?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — არა.

კ რ ე ო ნ ტ ი — გზაზე ხომ არავის შესვედრიხარ?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — არა.

კ რ ე ო ნ ტ ი — დარწმუნებული ხარ?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — დიახ.

კ რ ე ო ნ ტ ი — მაშ მომისმინე: ახლავე დაბრუნდი შენს ოთახში, დაწექი და თქვი, რომ ავადა ხარ, რომ გუშინდელს აქეთ გარეთ

ფეხი არ გაგიდგამს, შენი ძიძაც იგივეს იტყვის, მაგათ საქმეებს მე გავაქრობ".[1]

აი, როგორი გზა აურჩევია ახალ მმართველს, მას სურს კარგი კაცის სახელი ჰქონდეს. ქვეყნის მართვაც უნდა და გულკეთილი კაცის პოზაც მოსწონს. მას ტყუილი და ცრუ ჭეშმარიტებანი ახლობელ გრძნობებად გაუხდია. მაგრამ ანტიგონე პატიოსნად აკრძალებს თავისი მომხიბლავი წინაპრის გმირულ ტრადიციებს. იგი არავითარ თვალთმაქცობაზე არ აცხადებს თანხმობას. მან ბრძანება დაარღვია და იმის ძალაც შესწევს, რომ პასუხი აგოს. ანტიგონემ იცოდა რაც მოელოდა, მაგრამ მან გააკეთა ის, რაც სწამდა, რაც ადამიანურ მოვალეობად მიაჩნდა. იგი უბრალოდ ასაბუთებს თავის მოქმედებას, პოლინიკე მისი ძმაა და იგი, როგორც და, ვალდებული იყო, მის წინაშე ნათესაური ვალი მოეხადა. კრეონტის გადაწყვეტილება მას არ მიაჩნია სამართლიანად და ვიდრე ცოცხალია, იგი ვალდებულად თვლის თავს, ყოველთვის გაიმეოროს ის, რაც ერთხელ ჩაიდინა.

კრეონტის შინაგანი სამყარო შიშისა და სიყალბის ბუდეა. მას ეშინია ხალხის, თავისი გუშაგების, ანტიგონესი, იმ კანონებისა, რომელიც თვითონ შექმნა, იგი სიმყუდროვისა და „სიმშვიდის" მოყვარულია. მისი აზრით, სახელმწიფოს მმართველის მთავარი საზრუნავი ისაა, რომ ქვეყნის შიგნით არაფერი მოხდეს, არავითარი ხმაური, არავითარი მოძრაობა, რაც შეიძლება მეტი წესრიგი. მაგრამ წესრიგი, არა პირდაპირი გაგებით, წესრიგი, არა წესიერების განმტკიცების თვალსაზრისით, არა ჭეშმარიტების დადგენის გზით, არამედ ცხოვრების ინერციული დინებით: არავითარი ფაქტების დაზუსტება, არავითარი ჭეშმარიტების ძიება, მთავარია გარეგნული უშფოთველობა და უსიტყვო მორჩილება.

სამშობლოსათვის დაღუპულ ეტეოკლეს დიდებითა და პატივით დასაფლავება კრეონტისათვის მხოლოდ პოლიტიკაა, რა თქმა უნდა, რელიგიური რწმენა და ის ფანატიკური მისწრაფება ღვთაებრივი წესების შესრულებისა, რომელიც ანტიკურ გმირებს ამოძრავებდა, უცხოა XX საუკუნის ადამიანებისათვის და ამის გამომზეურებას არც აგვიანებს დრამატურგი. კრეონტი ანტიგონეს მოაგონებს, რომ დასაფლავების წეს-ჩვეულება, მიცვალებულზე ერთი მუჭა მიწის მიყრა, გაზუთხული ლოცვების წაბურტყუნება, ყველაფერი ადამიანების მოგონილია და მას არავითარი ღირებულება აღარ გააჩნია, რელიგიური რიტუალები ახლა თვით სამღვდელო პირებსაც კი აღარ

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 69.

სწამთ, ამიტომაა, რომ ღვთის საცოდავი მსახურნი მოკლედ მოსჭრიან ხოლმე წესის აგებას, ლოცვის დროს სიტყვებს ყლაპავენ და ჰაიჰარად აკურთხებენ მიცვალებულებს მხოლოდ იმიტომ, რომ მზის ჩასვლამდე კიდევ ერთი ზედმეტი კაცის დასაფლავება მოასწრონ. კრეონტი ცდილობს, თვალი აუხილოს ანტიგონეს, რომ მთელი ეს ცერემონიალი, რომელსაც მიცვალებულის წესის აგება ჰქვია, საძაგელი პანტომიმა და უაზრობაა. იცოდა ეს კრეონტმა, მაგრამ მაინც თავს ვალდებულად თვლიდა, საზეიმოდ მოკაზმულ თებეს ქურუმებთან ერთად ეტეოკლეს საფლავზე თავადაც წარმოეთქვა სიტყვა, არც სამხედრო პატივი დაუკლია მისთვის, ზალპის მიცემაც ბრძანა, ყველაფერი ეს პოლიტიკის საქმეა და რადგანაც იგი სახელმწიფოს მეთაურია, მართალია. ზიზღით, იძულებით, მაგრამ მაინც ასრულებს ამ მოვალეობას იმიტომ, რომ მისი „ხელობა ასე მოითხოვს“.

არც ახალ ანტიგონეს სწამს საღვთო წეს-ჩვეულება, მისთვისაც ნათელია ღვთისმსახურთა ლოცვა-კურთხევამ თავისი დრო რომ მოჭამა. მაგრამ მას სწამს წმინდა ადამიანური მოვალეობა, რომ მიცვალებული მიწას უნდა მიბარდეს, რომ მისი ლეში მტაცებელი ფრინველებისა და ნადირთა საჭიჭგნად არ შეიძლება დარჩეს, რომ ვიდრე ცოცხლები არსებობენ, უნდა არსებობდეს მიცვალებულთა მოვლა-პატრონობის უბრალო ადამიანური წესი, საკუთარი, ადამიანური ღირსების პატივსაცემად და არა ოლიმპოს მბრძანებელთა საამებლად.

კრეონტისათვის უცხოა ანტიგონეს გრძნობები. მან, როგორც თვითონ ამბობს, ერთ მშვენიერ დღეს თებეს მეფედ გამოიღვიძა და ვალდებულია, მხოლოდ პოლიტიკას ემსახუროს. პოლიტიკა კი მოითხოვს, რომ მეფის ბრძანება უსიტყვოდ სრულდებოდეს და თუ ვინმე დაარღვევს ამ ბრძანებას, უცილობლად დაისაჯოს, თუკი ბრძანების დარღვევა სხვებისათვისაც გახდება ცნობილი. კრეონტი სრულიადაც არ წუხს იმის გამო, რომ ანტიგონემ მისი ბრძანების დარღვევა გაბედა, მას მხოლოდ ის აღშფოთებს, რომ სხვები, ვისაც იგი მართავს, გაიგებენ და ამით ძალაუფლება შეერყევა. ამიტომაა, რომ თვითონ შინაგანად კი არაა ანტიგონეს მოქმედებით აღშფოთებული, იგი ყველანაირად ცდილობს დაფაროს ჩადენილი დანაშაული და ანტიგონეს უარი ათქმევინოს თავის განზრახვაზე. კრეონტი არავითარი ადამიანური პრინციპით არ იზღუდავს თავს, მხოლოდ პოლიტიკურ პრინციპებს ემსახურება იგი და ისიც იძულებით, ყოველგვარი რწმენისა და სიყვარულის გარეშე.

მაგრამ ეს უცნაური სახელმწიფო მმართველი, რომელსაც არაფერი სწამს და ყველაფერს მხოლოდ სხვის დასანახავად აკეთებს,

თვითონვე გრძნობს თავის შინაგან სისუსტეს, თვითონვე იცის, რომ ის საქმე, რასაც ემსახურება, „ბინძურია“, მაგრამ რაკი ერთხელ ღალატთანხმა, რაკი ერთხელ უთხრა ცხოვრებას „ჰო“, აღარ შესწევს ძალა და უნარი მის ტყვეობას დააღწიოს თავი. სხვების წინაშე კი თავის გამართლების მიზნით რაღაც საბაბს ეძებს, ცდილობს, რაღაცა საფუძველი მოუძებნოს თავის „იძულებით“ საქმიანობას. მას თავი იმ გემის მესაჭედ მიაჩნია, რომელიც შუაგულ ზღვაში დაზიანდა, რომლის ეკიპაჟმაც უარი თქვა ყოველგვარ საქმიანობაზე და მხოლოდ ტრიუმის გაქურდვაზე ფიქრობს: „ოფიცრები თავისი ძვლების გადასარჩენად კრავენ პატარა, მოხერხებულ ტივს და ზედ გადააქვთ სასმელი წყლის მთელი მარაგი. ანძა ჭრიალებს, ქარი ღმუის, აფრები იფლითება და მთელი ეს ნახირი ერთად დაიღუპება იმიტომ, რომ თითოეული მათგანი მხოლოდ საკუთარ ტყავზე, თავის ძვირფას ტყავზე ფიქრობს. მითხარი, თუ ღმერთი გწამს, სადღაა დრო სინატიფისათვის, ან იმისათვის, რომ მოიფიქრო თქვა „ჰო“ თუ „არა“: ანდა განსაჯო, რომ ოდესმე მოგიწევს პასუხისგება, ანდა შეიძლება თუ არა, ამის შემდეგ კვლავ იყო კაცი, ადამიანი? სადღაა ფიქრის დრო? უნდა ეცე ფიცრის ნაჭერს, მკერდით გადაეღობო მთებივით წამოსულ ტალღებს, საჩქაროდ უნდა დაახშო ხვრელები, გასცე ბრძანება, რომ დაუყოვნებლივ ესროლონ იმას, ვინც პირველი გაარღვევს ბრბოს. უნდა ესროლონ განურჩეველად, ვინც გინდა იყოს. იგი უსახელოა ისე, როგორც ტალღები, გემბანს რომ ასკდება, როგორც ქარიშხალი, სახეს რომ გილეწავს. ბრძოლაში უსულოდ დაცემულს აღარა აქვს სახელი. იქნებ ის კაცია, წინა დღეს რომ გაგიღიმა და ცეცხლი მოგაწოდა. მერე რა? ახლა მას აღარაფერი არ ჰქვია. აღარც შენა გაქვს სახელი, შენ მხოლოდ საჭეზე ჩაბღაუჭებული ეღაცა ხარ. სახელი მხოლოდ გემსა და ქარიშხალს შერჩა“ [1].

არც ისე ძნელი ამოსაცნობია ამ სიტყვებში ომისდროინდელი კოლაბორაციონისტის თავის მართლების დემაგოგია, პეტენის მიმდევართა მტკიცება იმის შესახებ, რომ წინააღმდეგობის გაუწევლად ფაშისტებისათვის საფრანგეთის დათმობა და მათთან თანამშრომლობა ყველაზე გონივრული გადაწყვეტილება იყო. დიდ ქარიშხალში მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი საფრანგეთის კოლაბორაციონისტული მთავრობაც ფაშიზმის წინაშე ქედის მოხრას სახელმწიფოსათვის, ფრანგი ხალხისათვის თავდადებით ხსნიდა და თავის თავს იმ გონიერ მესაჭეებს ადარებდა, რომლებიც ქარიშხალით დაზიანებული ხომალდის გადარჩენის გამო, იძულებული იყვნენ, ზოგი-

[1] ე. ა ნ უ ი. „ანტიგონე.“ „მედეა“. თბ., 1969. გვ. 85.

ერთი უგუნურობა ეპატრებინათ თავისათვის. კრეონტიც ასეთ პოზიციაზე დგას. ა. რას ამბობს იგი: „სხვებმა არ იციან, როცა საქმეა, გულხელდაკრეფილი ხომ ვერ ვისხდებით. ამბობენ, ბინძური საქმეაო. ჩვენ თუ არ გავაკეთებთ, მაშ ვინ ითავებს მის შესრულებას?"[1] და კრეონტიც, რაკი ითავა ეს „ბინძური საქმე", პირნათლად ასრულებდა მას. იგი იცის მტკიცებასაც კი ბედავს, რომ „ჰოს" მთქვეელი ადამიანები უფრო მამაცები და შეუპოვრები არიან. მეტად აუწუხებთ ვალდებულების გრძნობა, მათ მშრომელ ადამიანებად მიაჩნიათ თავი და არასოდეს არ სვამენ კითხვას, ვის ღა რას ემსახურებიან. რა შედეგი მოაქვს მათ შრომას ან შეიძლება თუ არა, შრომა ეწოდოს ენერგიის ყოველგვარ დაბარჯვას.

ანუი ისეთი განუმეორებელი ოსტატობით აგებს ანტიგონე—კრეონტის კონფლიქტს და ისეთი მშვენიერმეტყველებით ასაბუთებინებს კრეონტს თავის იძულებით საქმიანობას, რომ გასაკვირი არ არის, თუ კრეონტს ბურჟუაზიულ სამყაროში დამცველებიც გამოუჩნდა. თანამედროვე ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე ალბერესი თავის შრომაში „ჟ. ანუი და სიწმინდის ძიება" კრეონტს „ანტიგონეს" მთავარ მოქმედ პირად მიიჩნევს და ადამიანთა სამსახურისათვის თავდადებულ გონიერ გმირს უწოდებს. მისი აზრით, კრეონტის მხატვრული სახის შექმნით ანუი მთლიანად ცვლის თავისი შემოქმედების ძირითად თეზას და ამიერიდან ადამიანებს გონივრული ცხოვრების მოწესრიგებისაკენ მოუწოდებს—„კრეონტი ანუის თეატრის აბსოლუტური ანტითეზაა. მასთან ერთად ჩნდება კონფლიქტი დაუმორჩილებელი მეამბოხისა და პოლიტიკური მოღვაწისა, რომელსაც სურს, სამყარო ბედნიერებისა და სიცოცხლისათვის მოაწყოს თუნდაც უსამართლობის საფასურად. ეს ადამიანი, რომელიც მსხვერპლად სწირავს თავის გონებასა და ჭეშმარიტებას და რის გამოც გმირულად იტანჯება, მოკლებული არ არის სიდიადეს... მას ანტიგონეზე ნაკლებად როდი ესმის ცხოვრებისეული საკითხები, მაგრამ მან მიზნად დაისახა გრანდიოზული ამოცანა — რადაც უნდა დაუჯდეს, იმოქმედოს ამქვეყნიური კეთილდღეობისათვის, თუმცა მისთვის კარგადაა ცნობილი ამ მოქმედების მახინჯი და სამარცხვინო მხარეები. მას კარგად ესმის თავისი კომპრომისების სიმდაბლეც, რომ თავის თავში ატარებს კაცობრიობის იმედის გაცურებას და მაინც ამჯობინებს თანხმობას. რა თქმა უნდა, ჯანყი მშვენიერია, მაგრამ ანუიმ გადაწყვიტა, ამ ჯანყისათვის დაეპირისპირებინა უიმედო ცდე-

[1] ჟ. ა ნ უ ი. „ანტიგონე." „მედეა", გვ. 121.

ბი (მოქმედება), იმ ადამიანისა რომელსაც არ ეშინია ბედნიერებისა".[1]

მაგრამ ისმება კითხვა, როგორია ეს ბედნიერება. როგორია ის ცხოვრება, რომელსაც ასე ებღაუჭება კრეონტი? რა არის საჭირო ასეთი ბედნიერების მოსაპოვებლად? რას მოითხოვს კრეონტისებური ბედნიერება თითოეული პიროვნებისაგან? აი, ძირითადი საკითხები, რომელთა გამოც კრეონტი და ანტიგონე ურთიერთგამომრიცხავ გადაწყვეტილებას იღებენ.

ცხოვრება, კრეონტის აზრით, მყარი სხეულია. რომელიც მაგრად უნდა ჩაბღუჯო თითებს შუა და მზის გულზე მიფიცხებულმა ნელ-ნელა ხრა. ცხოვრება სახლის წინ მდგომი სკამია, რომელზედაც საღამო ხანს ზისარ და ისვენებ; საყვარელი წიგნია, რომელსაც გატაცებით კითხულობ, იარაღია, რომლითაც თავს ირჩენს ადამიანი. ამ სიბრძნეს ადამიანი მხოლოდ მოხუცებულობის ჟამს ეუფლება და რწმუნდება, რომ ცხოვრება ბოლოს და ბოლოს ბედნიერებაა. და თვითონვე დასძენს „ბედნიერება", რა საცოდავი სიტყვაა არა?"[2] ეს „პაწაწინა ბედნიერება" რომ შეინარჩუნო საჭიროა, პირველ რიგში, სიცრუე ისწავლო ყველასა და, რაც მთავარია, საკუთარი თავის წინაშე, უნდა გაუღიმო იმას, ვინც გძულს, თავი უნდა დაუკრა იმას, ვინც შენში ზიზღს იწვევს, უარი უნდა სთქვა საკუთარ „მეზე", უნდა ისწავლო გულგრილობის ყველა სახეობა, სულმდაბლობის ყველა ფორმა, თუ დაგჭირდა ხელი უნდა აღმართო შენს საყვარელ შვილზე, სიკვდილით დასაჯო ვისი სიმართლეც ცხადად გწამს; რადგან ცხოვრებას „ჰო" უთხარი, წრფელი სიყვარულის უნარი უნდა დაკარგო, გაფითრება და სირცხვილის გრძნობა უნდა დაივიწყო, და, რაც მთავარია, სიმართლისა და ჭეშმარიტების ძიების ყოველგვარი სურვილი უნდა ჩაიკლა. უნდა შეგეძლოს. გმირი ლაჩრად გამოაცხადო, უკანასკნელი გაიძვერა დიდების კვარცხლბეკზე აიყვანო და ქებათა ქება შენ თვითონ შეასხა სახალხოდ. სხვების თანდასწრებით, უნდა ითვალთმაქცო მთელი სიცოცხლის მანძილზე ყველგან ყველას წინაშე. საკუთარი სახელის, ე. ი. საკუთარი სახის, პრეტენზია არ უნდა გქონდეს. სახელი მხოლოდ გემს (ე. ი. ქვეყანას) და ჭარიშხალს (ჟამთასვლას) აქვს, ადამიანები კი გემის, ანუ ქვეყნის უსახელო მგზავრები არიან, რომლებიც მოთმინებით უნდა ელოდებოდნენ ნაპირის (სიცოცხლის ბუნებრივი დასასრულის) გა-

---

[1] René Marille Albérès, Jean Anouilh et la recherche de la pureté (La révolte des écrivains d'Aujourd'hui). P., 1949. გვ. 156—157.

[2] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 94.

მოჩენას. ერთი სიტყვით, კრეონტის აზრით, ადამიანს სიცოცხლის ინსტინქტი უნდა ამოძრავებდეს და თავდახრილი მიჰყვებოდეს წინაპართა მიერ გაკვალულ გზას: „აბა, წარმოიდგინე ქვეყანა. — ეუბნება კრეონტი ანტიგონეს, — სადაც ხეები უარს ამბობენ მიწიდან საზრდოს მიღებაზე, ცხოველები კი ნადირობისა და გამრავლების ინსტინქტის წინააღმდეგ ამხედრებულან... პირუტყვიც კი... გაბედულად მიდის წინ, ერთმანეთს ეჯახებიან. რქენენ კიდეც, მაგრამ მაინც ერთი გზით მიდიან. ერთნი თუ ეცემიან, მეორენი განაგრძობენ გზას და რამდენიც არ უნდა დაიღუპოს ერთი საჯიშე მაინც გადარჩება, რომ გააგრძელოს შთამომავლობა, რომ ძველებური შეუპოვრობით გაუდგეს იმავე გზას, რომელზედაც მის წინაპრებს უვლიათ“[1]. ოცნებობს რა ასეთ მართვა-გამგებლობაზე, მეფე კრეონტი ძალაუნებურად თვითონაც პირუტყვულ სიცოცხლეზე აცხადებს თანხმობას, თვითონვე დგება პირუტყვული არსებობის სადარაჯოზე. მხოლოდ ნახირის წინ მიმავალი, ძლიერი პირუტყვის მდგომარეობით კმაყოფილდება. სიცოცხლისადმი ფიზიკური მისწრაფება კრეონტს უარს ათქმევინებს მაღალ ადამიანურ მორალზე.

ანტიგონე, რომელიც ბავშვობიდან სრულყოფილი ბედნიერების მოტრფიალე იყო, ვერ ეგუება კრეონტისებურ ბედნიერებას: მისთვის შეუძლებელია ღირსეული ადამიანის მაღალმორალური პრინციპების გარეშე სიცოცხლე. ამიტომ ამბობს იგი უარს ბიძის შეთავაზებულ გადარჩენაზე, ამიტომ ცდილობს აჯანყდეს თვალთმაქცობაზე დამყარებული არსებობის წინააღმდეგ.

აქამდე ანუი სოფოკლეს ტრაგედიის სიუჟეტს მტკიცედ იცავდა და თუმცა სრულიად ახალი სამოსით შეამკო ანტიკური გმირები, ანტიგონეს სახე, მისი მაღალი მორალური თვისებები და რწმენისათვის თავდადება უცვლელად შემოინახა. ანტიკური გმირებიდან ყველაზე მეტად თავისი წინაპრების ღირსებანი ანტიგონემ შეინარჩუნა.

ანტიგონეს უკვდავება და მარადიულობა რომ უფრო დამაჯერებელი და ნათელი გახადოს, ანუის ანტიგონე — კრეონტის დავის ყველაზე კულმინაციურ წერტილში სოფოკლეს ტრაგედიისათვის სრულიად უცნობი ელემენტი შემოაქვს. კრეონტმა იცის, რომ ანტიგონეს ძლიერება მისი რწმენაა, მისი სიმართლე და ჭეშმარიტებისათვის თავდადებაა. რწმენის შერყევას, თავგანწირვის უაზრობის დამტკიცებას ისახავს მიზნად კრეონტი, როცა ანტიგონეს შემზარავ საიდუმლოებას გაუხსნელს. სოფოკლესეული სიუჟეტიდან ამ გადახვევას

---

[1] ე. ნ ე ი. „ანტიგონე“, „მწვდეა“, გვ. 86.

თან სდევს ანაქრონიზმების მთელი ნაკადი. თითქოს, ერთგვარად დამთავრდა ძველი ტრაგედიის განმეორება და ახლა მოქმედი პირები ყოველგვარი ილუზიის გარეშე მთლიანად დაუბრუნდნენ თანამედროვეობას.

ანუი თავის მოქმედ პირებს ხელოვნურად უქმნის სრულიად ახალ გარემოს, რომ არა მარტო შეცვლილ სიტუაციაში, არამედ ტრადიციული სიუჟეტიდან გადახვევის გზითაც. მათ საშუალება ჰქონდეთ თავისუფლად გამოამჟღავნონ თავიანთი დამოკიდებულება ანტიკური ეპოქის ღირებულებისადმი. სწორედ სიუჟეტის თავისუფალი გამოყენება და არა იძულებითი მიდევნება-მიყოლა იძლევა ახალ შესაძლებლობებს, რომ რელიეფურად გამოიკვეთოს ძველ და ახალ ეპოქათა დამახასიათებელი ნიშნები, მათ შორის განსხვავება, ის თუ რა შეიცვალა დროის იმ მონაკვეთში, რომელიც ორ „ანტიგონეს" შუა ძევს.

კრეონტი ძალიან შორიდან იწყებს; ანტიგონეს ჯერ თავისი ძმების ბავშვობისა და ახალგაზრდობის წლებს მოაგონებს, გამოცდილი ექიმივით წინასწარ ფსიქოლოგიურად განაწყობს იმ საზარელი ამბის მოსასმენად, რომლის საიდუმლოებაც მხოლოდ მისთვისაა ცნობილი. წარსულის ამ მოგონებაში კრეონტი თანდათანობით აქცევს ანტიგონეს თავისი ძმების წინააღმდეგ. ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ბავშვობიდანვე ეტეოკლესა და პოლინიკეს არაფერი ჰქონდათ საერთო თავის დებთან. ისინი სხვა ხასიათებს ამჟღავნებდნენ. სხვა მისწრაფებები ჰქონდათ.

ახასიათებს რა პოლინიკეს ჯაბუკობის წლებს, კრეონტი თავისი საუკუნის ახალგაზრდის ტიპურ პორტრეტს იძლევა. იმ ახალგაზრდისა, რომელსაც სიცოცხლის მიზნად დროსტარება. ლოთობა, ბანქოს თამაში და ბარებში ღამის თევა დაუსახავს. მას სხვებზე უკეთ მხოლოდ მანქანის გიჟური ტარება და მშობლების შეურაცხყოფა შეუძლია. და აქ ანუის შემოაქვს დეტალი, რომელიც არა მარტო ოიდიპოსის ოჯახისათვის, არამედ საერთოდ, ბერძნული ტრაგედიისათვის უცხო და გაუგებარია. ამაყი, თავმოყვარე და დიდებული ოიდიპოსის ოჯახი გაიძვერა და უსაქმური ვაჟიშვილების საჯარაშო ასპარეზად ქცეულა. ანტიკური ეპოქის გოლიათი, ოლიმპოს მბრძანებელთა რისხვას რომ არ უშინდებოდა, ისე დაუძლურებულა, რომ უგუნური შვილების სილის გარტყმას იტანს. „ერთხელ, — იგონებს კრეონტი, — მე თვითონ გავხდი იმის მოწმე, რომ მამაშენმა ულარი უთხრა დიდძალი თანხის გადახდაზე. როცელიც ბანქოში წააგო შენმა ძვირფასმა ძმამ და იცი რა ქნა პოლინიკემ? ჯერ სულ გაფითრდა, მერე მუშტები მოუღერა და გინებით აიკლო მამაშენი... მაგ-

რად მოკნეული მუშტი სახეში მოხედა მამაშენს. რა საცოდაკი იყო მაშინ ოიდიპოსი. თავის მაგიდასთან იჯდა, სახე ხელებში ჩაემალა. ცხვირიდან სისხლი სდიოდა, ტიროდა. პოლინიკე ოთახის კუთხეში იდგა, სივარეტს აბოლებდა და დამცინავად იღიმებოდა".[1]

ოიდიპოსმა შვილის დასჯაც არ ისურვა, მაგრამ პოლინიკემ მაინც მიატოვა მოხუცი მამა და თავისი ქალაქის მოსისხლე მტრების, არგოსელთა ჯარში შევიდა. სწორედ აქედან დაიწყო დაუძლურებული ოიდიპოსის გამუდმებული თავდასხმები. „თავს ესხმოდნენ მოხუცს. რომელსაც არც სიკვდილი სურდა და არც მმართველობას უთმობდა შვილებს".[2] ოიდიპოსის თავდასხმის მონაწილენი არ მალავდნენ, რომ პოლინიკეს მოგზავნილები იყვნენ. მაგრამ, რაც მთავარია, და რის შესახებაც დღემდე მხოლოდ კრეონტმა იცის, ამ ბინძურ საქმეს პოლინიკესთან ერთად ეტეოკლეც სიამოვნებით ასრულებდა. მამის მოსაკლავად მოსყიდულ ჯალათებს ფულს ეტეოკლეც უხდიდა „ეტეოკლე, სათნოებისა და უბიწობის გოდოლი, არაფრით არ სჯობდა პოლინიკეს".[3] ისიც ამზადებდა შეთქმულებას მამის წინააღმდეგ. იგი მზად იყო, ძალაუფლების ჩაგდების მიზნით თებეს თავისუფლება მტრებისათვის მიეყიდა. ფაქტიურად ორივე ძმა სამშობლოს მოღალატე და გაიძვერა თაღლითია, ორივე მხოლოდ ტახტისათვის იბრძვის, ორივეს ძალაუფლებისადმი სწრაფვა ამოძრავებს და არც ერთ მათგანს არ ახსოვს სამშობლოსადმი სამსახური. და თუ ახლა, ერთი მათგანი მარმარილოს სამარხში განისვენებს, თუ იგი „თებეს გმირი და წმინდანია" მხოლოდ იმიტომ, რომ ამას პოლიტიკა მოითხოვს, მხოლოდ იმიტომ, რომ თებეს ახალ მმართველს უფლება არ ჰქონდა „ორივე ბანაკში თითო სალახანა ჰყოლოდა", გარემოება აიძულებდა, რომ ერთი მათგანი გმირად გამოეცხადებინა. მეორე კი სამშობლოს მოღალატედ. ორმა გაიძვერამ თვითონვე დასჯა ერთმანეთი.

საშინელი სინამდვილისაგან გაბრუებული ანტიგონე, თითქოს, შედრკა, ერთი წუთით მკითხველს ეჩვენება, რომ კრეონტმა გაიმარჯვა, რომ ანტიგონემ უკან დაიხია, მიხვდა თავისი თავგანწირვის აწაოებას, რომლის გამომზეურებაც ასე ძლიერ სურდა თებეს მბრძანებელს. ანტიგონე ეკითხება კრეონტს:

„რად მომიყევი ყოველივე ეს?

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 89.

[2] იქვე, გვ. 90.

[3] იქვე. გვ. 91.

კ რ ე ო ნ ტ ი — „ვითომ, სჯობდა ამ საშინელი ამბის გაუგებლად მომკვდარიყავი?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — იქნებ სჯობდა. ადრე მე მწამდა (იქვე სიჩუმე ჩამოვარდება. კრეონტი უახლოვდება ანტიგონეს).

კ რ ე ო ნ ტ ი — ახლა რას აპირებ?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — (დგება რეტდასხმული) წაველ ჩემს ოთახში.

კ რ ე ო ნ ტ ი — მარტო ნუ დარჩები. ნახე ჰემონი ამ დილასვე და, რაც შეიძლება, მალე გაჰყევი ცოლად.

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — (ამოიოხრებს) კეთილი.

კ რ ე ო ნ ტ ი — მთელი ცხოვრება წინა გაქვს. ტყუილად დავკარგეთ ამღენი დრო ფუჭ საუბარში. შენ განძის მფლობელი ხარ, ანტიგონე.

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — დიახ.

კ რ ე ო ნ ტ ი — სხვა ყველაფერი ნაკლებმნიშვნელოვანია. შენ კი უარს ამბობდი ამ ბედნიერებაზე...“ [1]

ჩვენ შეგნებულად მოვიტანეთ ამ სცენის დასკვნითი დიალოგი, რომელიც, თავის მხრივ, მომდევნო სცენის პროლოგსაც წარმოადგენს. მოვიტანეთ იმიტომ, რომ პიესის ეს ადგილი მიჩნეულია, როგორც ანტიგონეს რწმენის დაკარგვის, მისი დამარცხების უტყუარი ფაქტორი; თითქოს ამ სცენაში თვით ანტიგონემ შეიგნო თავისი მოქმედების უაზრობა, თითქოს ამიერიდან ჯანყი ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. ანუის მკვლევარი ჟინუ აჯამებს რა ზემოთ ხსენებულ სცენას, დაასკვნის, „მაშასადამე. ანტიგონეს მოქმედება მორალური აუცილებლობით არ არის გამართლებული, ეს მოქმედება არაფერს ეყრდნობა, არავის ესაჭიროება, მას არავითარი აზრი არა აქვს“ [2].

ჩვენი აზრით, ასეთი დასკვნის ვაკეთება უსაფუძვლოა. ზემოთ მოყვანილი მონაკვეთი, ცალკე პიესის მთლიანი კონტექსტიდან ამოგლეჯილი, არაფრის მთქმელია, მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ იგი თამაშობს ორი თვისობრივად განსხვავებული სცენის შემაერთებელი ხიდის როლს, რომელსაც ერთი მდგომარეობიდან ძალთა განლაგების სრულიად სხვა სფეროში შეყვანართ, ანალოგიების მოძებნის გარეშეც ადვილი გასაგები გახდება მისი დანიშნულება.

აღნიშნული სცენის პირველ ნაწილში, კრეონტ-ანტიგონეს დიალოგებში, როგორც მოცულობით, ისე საუბრის ტონითაც გაბატონებული მდგომარეობა კრეონტს უჭირავს, ძირითადად კრეონტის

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 92—93.

[2] G i n o u x, Jean Anouilh. P., 1946, გვ. 191.

შინაგანი სამყაროს გაშიშვლებას ისახავს მიზნად. ანტიგონე მოთმინებით ისმენს კრეონტის მონათხრობს მის სამეფოში გაბატონებული სიყალბისა და თვალთმაქცობის, ადამიანთა გაუტანლობისა და გაიძვერობის შესახებ. კრეონტი თვითონ ხდის ფარდას იმ მოჩვენებით სიმშვიდეს, რომელსაც სწირავს მთელ თავის სიცოცხლესა და საქმიანობას. ანტიგონესათვის ნათელი ხდება, რომ კრეონტის მიერ საზეიმოდ ნათქვამი სიტყვები მოკლებულია გულწრფელობას, შეგნებულად უხვევს რა თვალს ყველა მსმენელს, მას შეცდომაში შეჰყავს მის გარშემო მყოფი ადამიანები: ოჯახის წევრები, ნათესავები, ხალხი, რომელსაც იგი მართავს. კრეონტისათვის ფასი დაუკარგავს სიმართლესა და ჭეშმარიტებას, მხოლოდ თვალთმაქცობაზე დამყარებული სიმშვიდე იტაცებს მას. ეს სცენა კრეონტის სულიერი სამყაროს სწორი გაგების სცენა რომაა. ერთგვარად მიგვანიშნებს დრამატურგი, არც თუ ისე უმნიშვნელო დეტალით. მთელი ეს სცენა კრეონტმა პერანგის ამარამ, მოსასხამის გარეშე ჩაატარა. ანუ, რომელიც თავისი რემარკებით არც თუ ისე ანებივრებს მკითხველს, ამ სცენაში პირდაპირ უნდა მიუთითებდეს კრეონტის შინაგანი სამყაროს გარეგანი საფარველისაგან განთავისუფლებას. შეიძლება შემოგვედაონ. მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს დეტალი სწორედ ამ მნიშვნელობითაა შემოტანილი. არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს სცენის დასაწყისში კრეონტის მიერ მოსასხამის გახდა და სცენის დამთავრებისთანავე ისევ ჩაცმა. იგი ალეგორიულ მნიშვნელობას იძენს.

სცენის მეორე ნაწილი აბსოლუტურად ეწინააღმდეგება პირველს თავისი ტონითა და ძალთა განლაგებით. ახლა ანტიგონეს მიჰყავს დიალოგი, ის გადაშლის თავის შეხედულებებს ცხოვრებაზე და ერთხელ კიდევ, ამჯერად პირდაპირ, აცნობს მკითხველს სიცოცხლის არსის თავისებურ თეზას. კრეონტი მთლიანად მოქცეულია ანტიგონეს გავლენის ქვეშ, იგი მხოლოდ დროდადრო თანხმობის გამომხატველი ძალიან მოკლე რეპლიკებით ეხმაურება ანტიგონეს შეტევას. ანტიგონე სამარცხვინო ბოძზე აკრავს ბედნიერების კრეონტისებურ გაგებას, რომელიც ადამიანებისაგან არაადამიანურ ცხოვრებას მოითხოვს, რომელიც წრფელ სიყვარულს ბიოლოგიური ურთიერთობით ცვლის, გულწრფელობას—გაიძვერობით, გმირობას — ლაჩრის ყალბი პათოსით. ანტიგონე საბოლოოდ ემიჯნება იმ სამყაროს, სადაც შიშითა და მოკრძალებით, მუცელზე ხოხვით იხვეჭენ სიცოცხლის უფლებას. როგორ შეიძლება ანტიგონეს ჯანყს აბსურდული ეწოდოს, როცა მთელი სცენა ასეთი შემართებით მიდის: „როგორ მეზიზღებით ყველანი, თქვენი ბედნიერებით,

თქვენი სიცოცხლით. მაინც რომ ებღაუჭებით, როგორიც არ უნდა იყოს იგი. თქვენ ძაღლებსა გავხართ, ყველაფერს რომ ლოკავენ, რაც კი მოხვდებათ. მძულს თქვენი ყოველდღიური პაწაწინა წარმატებებიც. რასაც მორჩილებით იმსახურებთ. მე მინდა ყველაფერი, ახლავე, დაუყოვნებლივ. მინდა მთლიანი, სრულყოფილი ბედნიერება ან არაფერი, არ მინდა მოწიწებით და კმაყოფილებით სავსე სიცოცხლე, გონიერული ქცევის ჯილდოდ ბოძებული საცოდავი მოწყალება. მე უნდა მწამდეს, რომ ჩემი ცხოვრება იქნება ისეთი ლამაზი და სრულყოფილი, როგორზედაც ბავშვობაში ვოცნებობდი. თუ არადა, სიკვდილი მიჯობს".[1]

ანტიგონე ადამიანთა იმ მოდგმას ეკუთვნის, ვინც უარყოფს ბირძულ იმედს, ვინც ვერ ურიგდება მზარეულის ფილოსოფიას. რომლისთვისაც მაძღრად ყოფნა და მხოლოდ პირუტყვული არსებობა, არსებობა ჭეშმარიტი სიყვარულისა და ბედნიერების გარეშე, ყოკელგვარ აზრსაა მოკლებული. ანტიგონე ისეთი სიმაღლიდან ლაპარაკობს, რომელსაც კრეონტის მიმდევრები ვერასოდეს მიაღწევენ. ისინი ვერასოდეს გაბედავენ ამ სიმაღლეების დასაპყრობად გაბრძოლებას იმიტომ, რომ ამ სიმაღლის მისაღწევად საჭიროა მის ძირში დატოვო ყოველგვარი სიმძიმე: სიმძიმე ყალბი პათოსისა, სიმძიმე ეგოისტური გრძნობებისა, სიმძიმე „სიბრძნისა", რომელიც მხოლოდ მორჩილებასა და ქედის მოხრას გიქადაგებს, სიმძიმე სილაჩრისა, ბილწი და გაუტანელი ცხოვრებისა.

ანტიგონე-კრეონტის ჰიდილის სცენა ანტიგონეს სწორუპოვარი გამარჯვებით მთავრდება, ანტიგონე ხელმეორედ იპყრობს ადამიანური ღირსების უდიდეს მწვერვალს, რომელიც ერთხელ უკვე დალაშქრა მისმა ანტიკურმა წინაპარმა. ეს სცენა, რომელიც მკვლევარებმა გაიგეს, როგორც ანტიგონეს დაეჭვებისა და უკან დახევის სცენა, გვინდა შევადაროთ ერთხელ უკვე დაპყრობილი, მაგრამ ძნელად მისაღწევი სასახელო მწვერვალისაკენ მთამსველელის შეუპოვარ სწრაფვას, რომელსაც სწამს საკუთარი ძალისა, რომელსაც სწამს ადამიანის უძლეველობისა, რომელსაც სიკვდილი უჯობს უკან დაბრუნებას; ანტიგონეც მხნედ მიაბიჯებს ამ ძნელადსავალ მთის კალთებზე, მთის ძირას კრეონტის ჭაობია. ამ ჭაობის შემზარავი სუნი სულს უხუთავს პატიოსან ადამიანებს, მაგრამ ზოგი მათგანი ეჩვევა და სიმაღლის დაპყრობის სიძნელეების შიშით ირჩევს გაუნძრევლად იწვეს ჭაობში და ელოდოს სიკვდილს. ანტიგონე კი ჭაობიდან დახსნის გზას ირჩევს. მას მთის ძირიდან კრეონ-

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 96, 97.

ტის ხმა უკან დაბრუნებას სთავაზობს, უხსნის მოსალოდნელი სიძნელეების საშიშროებას, არაჩვეულებრივი მჭევრმეტყველებით უწდა მისი გაბრუება. სურს, ჭაობის ცხოვრება მისთვისაც მისაღები და მოსაწონი გახადოს, მაგრამ, რაც უფრო მეტად ამტკიცებენ მთის დაპყრობის შეუძლებლობას, მით უფრო მეტი ძალა და ენერგია ზვავდება ლაღი ნიავის მოყვარული პატარა ანტიგონეს პიროვნებაში. ვიდრე კრეონტის ხმა კიდევ აღწევდა მის სმენამდე, იგი მოკლე რეპლიკებით უპასუხებდა და თავისი გონებით შეუპოვრად მიიწევდა წინ, სულ უფრო და უფრო შორდებოდა კრეონტის სათაყვანო სამყაროს. როცა კრეონტმა დაამთავრა თავისი სულის გადაშლა, თავისი ქვეყნის სიავკარგის მოყოლა ანტიგონე შეჩერდა, შეისვენა, ჭაობის მყრალი სუნისაგან რეტდასხმულმა ღრმად ჩაისუნთქა სუფთა ჰაერი, უკან მიხედვა არც უფიქრია, კიდევ ერთხელ მოიკრიბა ძალ-ღონე და ტრასის უკანასკნელი მონაკვეთის დასაფარავად მტკიცედ შეუყვა თავის გზას. ეს შესვენება მხოლოდ ანტიგონესათვის როდი იყო საჭირო, ეს მაყურებელსაც ესაჭიროებოდა. მაყურებელი, თუ მკითხველი, რომელიც სულმოუთქმელად მიჰყვება ავტორის ნააზრევს, დროდადრო სისუსტეს იჩენს და კრეონტის პიროვნების ტრაგიკულობის გამო მისდამი სიბრალულის გრძნობით ივსება. თავის საქმეში თვითონვე დაეჭვებული კრეონტი, კაცი, რომელიც წამდაუწუმ ეკითხება ანტიგონეს — „პრობაული ვარ?“, „გეზიზღები?“, „ალბათ, გეზიზღები“, მკითხველს ერთგვარ განწყობილებას უქმნის. თავის სასარგებლოდ განაწყობს, მაგრამ ეს განწყობა სიბრალულია, გამოუვალ მდგომარეობაში ჩავარდნილი აღამიანისადმი თანაგრძნობაა. და, აი, მკითხველს აინტერესებს, გამოიჩენს თუ არა ანტიგონე ამ სიბრალულს, და ეს სიბრალული ხომ არ გადაიქცევა თანაგრძნობად, ხომ არ გადაიზრდება კრეონტის სამყაროსთან შერიგებად, გამოძებნის თუ არა პატარა ანტიგონე თავისთავში ისეთ ძალას, რომელსაც ბოლომდე შეუძლია უარყოფა, რომელსაც შეუძლია არ მოიხიბლოს „საცოდავი ბედნიერების“ ილუზიებით. ანტიგონეს მიერ წარმოთქმული ორი ფრაზა: „იქნება სჯობდა, ადრე მე მწამდა“, „წავალ ჩემს ოთახში“ უფრო მკითხველის შესვენებაა, სულის მოთქმის საშუალებაა, და იმავე დროს მისი დაეჭვების ლიტერატურული ხერხია, რათა ამ წამიერი დაეჭვების შემდეგ უფრო დამაჯერებელი გახდეს ანტიგონეს სიდიადე, მისი თავგანწირვის ჰეშმარიტი მხარე, მისი შინაგანი უძლეველობა; განა ასეთი დაეჭვების შემდეგ ანტიგონეს უკანასკნელი შემართება უფრო მიმზიდველი და მისაბაძი არაა? განა უფრო მჭექარედ არ ჟღერს მისი სიტყვები: „მე ახლა იმ სამეფოში ვარ, სადაც თქვენ, თქვენი ნაოჭებით,

თქვენი სიბრძნითა და თქვენი სტომაქით ვერასოდეს ფეხს ვერ შეგოღგამთ“ [1]. ანდა: „ჩვენ ისინი ვართ, ვინც თავის გზაზე უშიშრად ალაჯებს თქვენს იმედს, თქვენს ძვირფას იმედს, თქვენს ბინძურ იმედს“.[2]

მაყურებლის ასეთი შესვენება ანტიკურ ტრაგედიაში პირველად სოფოკლემ შემოიტანა. იქაც თითქოს ყველაფერი დამთავრდა, გადაწყდა, ანტიგონე ჰადესის გამოქვაბულში ცოცხლად დასამარხად წაიყვანეს, არავითარი იმედი მაყურებელს აღარ აქვს და სწორედ ამ დროს სცენაზე შემოდის ჰემონი, კრეონტის ვაჟი, რომელიც ცდილობს დაარწმუნოს მამამისი, რომ ანტიგონეს დასჯა არაფრით არ არის გამართლებული, ჰემონის თხოვნას გზადაგზა ქორო ეხმაურება, ისიც კრეონტს უჭერს მხარს: „მეფევ, გულისხმა ჰყავ. მართალს ამბობს“. მაყურებელი თითქოს რაღაცა გამოსაელის იმედით ივსება, მართალია, წამიერად, მაგრამ იმედი მაინც გაიელვებს და იმავე დროს საბოლოოდ რწმუნდება ანტიგონეს დაღუპვის გარდუვალობაში, ეს წამიერი ბრძოლა, როგორც ანდრე ბონარი აღნიშნავს, საბოლოოდ გვიბრუნებს ანტიგონეს უფრო ამაღლებულსა და დამაჯერებელს: «Но вот в самом мрачном месте трагедии, развитие которой кажется уже прямо направлено к смертельному исходу, возникает — впервые в греческом театре — поразительное обстоятельство, которое вдруг возвращает нам на время надежду и позволяет передохнуть. Оно вместе с тем подготавливает и удар, который должен поразить Креонта в развязке... До этого нового этапа смерть Антигоны вызывает в нас чувство бесполезности. Нас поманили надеждой и потом ее отняли. Чтобы Антигона была нам отдана навсегда, живой или мертвой, нужно, чтобы ее пламя зажгло другие пожары». [3]

მაყურებლის წამიერი „ამოსუნთქვის“ იგივე ხერხი გამოიყენა ანუიმ, ოღონდ ამჯერად ანტიგონე გვაეჭვებს და საბოლოოდ გვიბრუნდება არა სხვისი (ჰემონის) მეშვეობით, არამედ საკუთარი გზით. ანუის „ანტიგონეს“ მკითხველსაც წამიერი იმედი ან წამიერი ეჭვი ესახება. მისი „მოთვინიერების“, უკან დახევისა და არსებული მდგომარეობისადმი ანტიგონეს შეგუების იმედი ჩაესახება კრეონტის შეხედულების მქონე მკითხველს, იგი ერთი წუთით მოიპოვებს ანტიგონეს და შემდეგ სამუდამოდ დაკარგავს. ხოლო მეორე სახის მკითხველს იგივე ფრაზა ერთი წუთით დააეჭვებს, გულს შეუშფო-

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 96.

[2] იქვე, გვ. 97.

[3] А. Боннар, «Греческая цивилизация», გვ. 18—20.

თებს, რომ მართლაც უძლეველი ყოფილა კრეონტის სამყარო. ადამიანს თითქოს არ შესძლებია ჭეშმარიტი ბედნიერებისათვის თავგანწირვა და წუთიერი დაეკვების შემდეგ სამუდამოდ იბრუნებს ანტიგონეს — შეურიგებელსა და უკომპრომისოს, ანტიგონეს — ადამიანის ძლევამოსილების სიმბოლოს. ანტიგონეს — მკაცრსა და დიადს. მხოლოდ ასეთი წუთიერი დაეკვება იძლევა იმ უდიდესი სიამაყისა და საკუთარი ძალებისადმი დიდ რწმენას. რასაც „ანტიგონე" უნერგავდა მაყურებელს ოკუპირებული პარიზის პატარა თეატრის სცენიდან.

დავიხიოთ უკან და ერთი წუთით ჩვენც დავუშვათ, რომ ის საბედისწერო თუ დიდი ოსტატობით ნაპოვნი მრავალმნიშვნელოვანი ფრაზა „იქნება სჯობდა, ადრე მე მწამდა" პირდაპირი მნიშვნელობით იყოს ნახმარი. რა სწამდა ადრე ანტიგონეს? რამ შთააგონა ძმის დასაფლავების წესის აგება? და რას ცელის ანტიგონესათვის კრეონტის მიერ ფარდაახსნილი საიდუმლოება?

პიესის დასაწყისშივე ცნობილია, რომ ანტიგონემ უნდა დამარხოს პოლინიკე. ასე მოიქცა ანტიკური გმირი, ასე უნდა მოიქცეს ჩვენი დროის ადამიანიც. ძველ ანტიგონეს სწამდა, რომ თებეს მბრძანებელ ხელისუფალზე უფრო ძლიერი კანონები ღმერთებმა დააწესეს. იცოდა, რომ სიკვდილი მოელოდა, მაგრამ „ღვთის მცნებას მაინც ვერ გმობდა", იგი ასრულებდა, ემორჩილებოდა იმ კანონს, რომელიც თავისი ძალით ყოველგვარ სახელმწიფო კანონს აღემატებოდა.

„კანონთ დარღვევა? — ამბობს სოფოკლეს ანტიგონე, — ვინ დამიდგინა —

ზევსმა თუ დიკემ? ქვესკნელის ღმერთთა
თანამოსაყდრემ, რომელთ ხალხისთვის
დაუდგენიათ სჯული? ბრძანება
შენი! შენ ძალგიძს განა გაჰქნელო
ხმარადისო სჯული ღმერთების?
არ გაჩენილა ის დღეს ან გუშინ,—
ის მარადია და არვინ უწყის,
როდის დაწესდა. და ღმერთთა რისხვას
მოკედაეის შიშით, ვერ შევიმთხვევდი.
. . . . . .
...ჰაგრამ ღვიძლი ძმა
ღაუმარხავი მე რო დამეგდო,
ღმერთთ შევჰსცოდავდი..."[1].

მეოცე საუკუნეში რელიგიური მისტიციზმი უცხო და აზრს მოკ-

[1] სოფოკლე, „ანტიგონე", თარგმანი პეტრე ჭავთარაძისა, თბ., 1962, გვ. 83.

ლებულია. ამიტომ არის, რომ კრეონტი ასე თავგამოდებით ცდილობს ანტიგონეს თავგანწირვას აბსურდი უწოდოს. ღვთაებრივი წესის შესრულებას უაზრო ბოდვასა და საძაგელ პანტომიმას უწოდებს. მაგრამ ანტიგონე სრულიადაც არ უწევს წინააღმდეგობას, ღვთისმსახურება მისთვისაც უაზრობაა, ეს სცენა ანუის სწორედ იმისათვის სჭირდება, რომ სოფოკლეს „ანტიგონეს" რელიგიური საბურველი შემოაცალოს და მის რაციონალურ მარცვალს — სრულყოფისაკენ ადამიანის მისწრაფებას, ჩაუპიდოს ხელი.

სოფოკლეს ანტიგონე უკვე შეიცავდა ადამიანური სინდისისა და მორალური სიწმინდისადმი უსაზღვრო სწრაფვას, მისი მოქმედების მთავარი მამოძრავებელი წყარო ღმერთებისადმი ბრმა მორჩილება არ ყოფილა, მაგრამ პოეტი ელინთა სამეფოში ისე აშკარად, შეუნიღბავად ვერ გაბედავდა ანტიგონეს მოქმედება მხოლოდ ადამიანური ძალით, მისი შინაგანი სიმტკიცით აეხსნა.

ანუის ანტიგონეს თავდადების საფუძვლად ღმერთების კანონებისადმი ერთგულების აღიარება აღარ სჭირდება. ეს აღარ იქნება დამაჯერებელი მისი თანამედროვეებისათვის. ამიტომ მისი მოქმედი გმირები—ანტიგონეცა და კრეონტიც სოფოკლეს „ანტიგონეს" ათავისუფლებენ თავისი საუკუნის აუცილებელი ხარკისაგან და დრამატურგი ანტიგონეს მიერ კრეონტის ბრძანების დარღვევის მამოძრაველებელ ძალებს მთლიანად მის პიროვნებაში, მის შინაგან სამყაროში ეძებს. პიესის დასაწყისში ანუის ანტიგონეც ხაზგასმით იმეორებს ძმისადმი, როგორც ოჯახის წევრის—ნათესავისადმი ვალის მოხდის აუცილებლობას. ამას ანტიგონე იმიტომ კი არ სჩადის, რომ მისი ძმა პოლინიკე თავისი მაღალი ადამიანური თვისებებით ან სამშობლოსადმი თავდადებით იმსახურებს. ეს საფუძველი არც ძველად და არც ახლა ანტიგონეს არ გააჩნდა. როგორც სოფოკლეს, ისე ანუის გმირი ქალი ძმის ერთადერთი ჰირისუფალია და მის წინაშე ელემენტარულ ადამიანურ მოვალეობას ასრულებს. ანტიგონემ ხაზი რომ გაუსვას თავისი ადამიანური მოვალეობის მოხდის აუცილებლობას, პირდაპირ ამბობს: არავისთვის არ ვიღუწი; არც სხვებისთვის, არც ჩემი ძმისთვის, „არავისთვის, ჩემთვის" [1]. ე. ი. იგი პოლინიკეს იმიტომ კი არ მიაყრის მიწას, რომ ხარკს უხდის მორწმუნეებს, სხვებს, ან ძმას — არა. მას არ შეუძლია სხვებს ჰგავდეს, მათსავით არაფერი არ აწუხებდეს; მას უნდა, რომ საკუთარი ადამიანური ღირსება შეინარჩუნოს, საკუთარი სინდისის წინაშე იყოს მართალი. იგი ვერ ეგუება ფარისევლურ სიმშვიდეს, თავისი შინაგანი

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 77.

მოთხოვნილება აიძულებს, აღუდგეს ტირანის კანონს და მზად არის სათანადო სასჯელიც მიიღოს. მას ურჩევნია დასაჯოს სხვამ, ვიდრე საკუთარმა თავმა. საკუთარი სასჯელი, მორალური სიკვდილი ბევრად უფრო ძნელი იქნება მისთვის.

რა შეიცვალა ანტიგონესათვის, როცა კრეონტმა თავისი ძმების გაიძვერობა და უღირსი საქციელი აცნობა? ვფიქრობთ ძალიან ცოტა რამ, თითქმის არაფერი. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ რასაც პოლინიკეს შესახებ ჰყვება კრეონტი, ანტიგონესათვის კარგა ხანია ცნობილი იყო, მას შესანიშნავად ახსოვს თავისი ძმის ფუქსავატური წარსული და საძაგელი ახალგაზრდობა. აქ ახალი არაფერი არ არის, ანტიგონემ სწორედ სამშობლოს მოღალატე და წრეგადასული კაცის წინაშე მოიხადა თავისი ადამიანური ვალი. განა ანტიგონე ოდესმე ფიქრობდა, რომ პოლინიკე ღირსეული და პატივსაცემი პიროვნება იყო? რა თქმა უნდა არა, მან იცოდა ვისთვისაც სწირავდა თავს, მაგრამ მანაც პოლინიკე მოითხოვდა წესის შესრულებას. ეს მისი პირადი მოთხოვნილება იყო. გავიხსენოთ დაკითხვის პირველი სცენა:

„კ რ ე ო ნ ტ ი — რად შეეცადე ძმის დამარხვას?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — ვალდებული ვიყავი.

კ რ ე ო ნ ტ ი — მე რომ ავკრძალე?!

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — (მშვიდად) — მაინც ვალდებული ვიყავი...

კ რ ე ო ნ ტ ი — შენ ხომ იცოდი, რომ იგი მოღალატე და მეამბოხეა?

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — ის ჩემი ძმაა“ [1].

ეს არის და ეს. ანტიგონემ იცის, რომ მისი ძმა უღირსი ადამიანია, მაგრამ ახლა იგი მკვდარია და საჭიროა ვინმემ უპატრონოს, უკანასკნელი ადამიანური ვალი მოიხადოს მის წინაშე და რადგან პოლინიკეს სხვა ახლობელი აღარ ჰყავს, პატარა ანტიგონე სულიერ სიკვდილს ფიზიკური არსებობის უარყოფას არჩევს. რა მნიშვნელობა აქვს კრეონტის მიერ მოწოდებულ ახალ ცნობას, თუ ეტეოკლეს ნაცვლად მან პოლინიკეს გვამი დამარხა დიდებითა და პატივით და პირიქით, ეტეოკლე დატოვა დაუტირებელი. განა ანტიგონე უკან დაიხევდა? განა ანტიგონეს პოლინიკეს პიროვნებისადმი რაიმე განსაკუთრებული გრძნობა გააჩნდა? რა თქმა უნდა არა, მისთვის სულ ერთი იყო, რომელი ძმა დარჩებოდა „მტაცებელი ნადირისა და ფრინველთა“ საჭმელად. იგი ერთი წუთითაც არ დაუფიქრდებოდა, არჩევანს არ დაიწყებდა. ძმა ძმაა მისთვის, პოლინიკე იქნებოდა, თუ ეტეოკლე.

კრეონტის ნაამბობი მაინც შეიცავს ანტიგონესათვის აქამდე

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 70.

უცხობ მასალას; ეს ის საშინელი ჰეშმარიტებაა, რომელიც ორივე ძმას თანაბარ გაიძვერად და თაღლითად აცხადებს. რა თქმა უნდა, ანტიგონესათვის სამწუხარო ფაქტია, რომ მას არც ერთი ძმა არ ჰყოლია ღირსეული, არც ერთ მათგანს არ ამოძრავებდა მაღალი ადამიანური მისწრაფებები. ორივე სულმდაბალი და მოღალატეა; ეს მართლაც შემზარავია, მაგრამ ამ სიახლეს ძმის დასაფლავების ფაქტთან არც ერთი შეხების წერტილი არა აქვს. ეს ორი ურთიერთგანსხვავებული, სხვადასხვა სიბრტყეზე მდებარე ფაქტებია, რომლებსაც არასოდეს მოეძებნებათ გადაკვეთის ხაზი. ამ მოსაზრებებით ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ლიტერატურათმცოდნეობა ერთი ჯგუფი (ჟინუ, ლუპე, ალბერესი და სხვ.), რომელიც აცხადებს, რომ კრეონტის მიერ ე. წ. „შემზარავი ჰეშმარიტების“ გამხელის შემდეგ ანტიგონეს ჯანყს ყოველგვარი საფუძველი ეცლება და აზრი ეკარგება, ანუის „ანტიგონეს“ არასწორი გაგება და უმართებულო ინტერპრეტაციაა.

პირიქით, ეს „შემზარავი ჰეშმარიტება“ მხოლოდ იმას ცხლის, რომ კრეონტის სამყაროს კიდევ ერთი სალახანით ამდიდრებს, უფრო ამაზრზენს ხდის, რაც, თავის მხრივ, ანტიგონეს მიერ ბურეუაზიული სინამდვილის უარყოფის პოტენციას ზრდის, რაც ერთხელ კიდევ ამტკიცებს ანტიგონეს ჯანყის სისწორეს. ასეც ხდება, ორიოდე რეპლიკა და ანტიგონე, რომელიც კრეონტის გულახდილმა საუბარმა, კიდევ ერთხელ დაარწმუნა „შეგუებული“ ცხოვრების უაზრობაში, თამამად მიაბიჯებს ერთხელ არჩეული გზით. ივი ვერ დააბრკოლა ვერც მუქარამ, ვერც უხეშმა მოპყრობამ, ვერც შეგუებული ცხოვრების მლიქვნელურმა სოფისტიკამ და ბოლომდე დაჟინებით, დემონური ძალით უმკლავდება ყველა სახის შემოტევას.

სოფოკლეს ანტიგონეს დანაშაულზე წასწრებისთანავე მიუსაჯეს სიკვდილი და მაშინვე აღასრულეს გადაწყვეტილება, მას არავინ სთავაზობდა თავის პრინციპებზე უარის თქმას, არავინ ჰპირდებოდა სიცოცხლის შენარჩუნებას, არავის მიუცია მისთვის თავის დახსნის საშუალება. ანუის ანტიგონეს კი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე უგებენ მახეს, სთავაზობენ თავისუფლებას, უნარჩუნებენ სიცოცხლეს, ყოველისმძლე კრეონტი ევედრება „შემიბრალე და იცოცხლე!“ მაგრამ ანტიგონემ იცის, რომ მის მიერ დანაშაულის უარყოფა ნიშნავს კრეონტის ბრძანებაზე თანხმობის განცხადებას, ეს, თავის მხრივ, მისი სამფლობელოს, მისი საბრძანებელის აღიარებაა, მასთან კავშირის გამოცხადებაა, ეს კი სიკვდილზე უარესია. ანტიგონე ბოლომდე მტკიცედ იცავს თავის გადაწყვეტილებას და ამ არჩევანით კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ მისთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა, რო-

მელ ძმას დასჭირდებოდა მისი ზრუნვა ან შესაძლებელია, ძმაც არ ყოფილიყო. იგი კრეონტის სამყაროსადმი უსაზღვრო ზიზღით იყო გამსჭვალული და ზიზღის ეს პოტენცია რა სახის მოქმედებით მიიღებდა რეალურ ფორმას. არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. პოლინიკე რომ არ ყოფილიყო, ეტეოკლე იქნებოდა. თუ ეტეოკლეც არ იქნებოდა მაშინ ანტიგონე მაინც მოძებნიდა ჯანყის მიზეზს იმიტომ, რომ მისი უმანკო და სიმართლისმოყვარული ბუნება შეუთავსებელია კრეონტის სულმდაბლობასა და მოჩვენებით ბედნიერებასთან. მთავარია წინააღმდეგობის ჭეშმარიტი მიზეზი, საბაბი კი მეორეხარისხოვანია. ამიტომ საბაბის შეცვლა ჭეშმარიტ მიზეზს ვერასოდეს ვერ მოხსნის, აუცილებლობა ყოველთვის მოძებნის თავისი გამოსახვის ამა თუ იმ შესაძლებლობას. ანტიგონეს ჯანყი რომ აუცილებელია და არა შემთხვევითი, ამას თვით კრეონტი აღიარებს: „თვითონ აირჩია სიკვდილის გზა. არც ერთ ჩვენთაგანს არ შეჰწევს ძალა, რომ სიცოცხლეზე თანხმობა ათქმევინოს. ახლა მეც მჯერა. ანტიგონე სიკვდილისათვის იყო შექმნილი. იქნებ თვითონ არც კი იცოდა. პოლინიკე მხოლოდ საბაბი გახდა. და თუ ამ საბაბზე უარს იტყოდა, მაშინვე სხვას ჩაეჭიდებოდა. მისთვის მთავარი უარყოფა და სიკვდილი იყო“.[1]

რას არ მისცემდა კრეონტი ოღონდ ანტიგონეს უკან წაეღო თავისი უარყოფა, ოღონდ გულში ჩაეკლა უსამართლობის წინააღმდეგ მიმართული ზიზღი და არავის გაეგო მისი გამბედაობა: „შემოსასვლელში უამრავი ხალხია, თავს რად იღუპავ, გაიგონებენ“.[2] ცახცახებს ტირანი, რათა ფარდა არ აეხადოს მისი ძლიერების მოჩვენებითობას, დროებითობას, რათა ხალხს არ გაუჩნდეს აზრი, იერიში მიიტანოს მის ხელისუფლებაზე. „მშვენიერია, გახსენი კარი. — შესძახებს ანტიგონე. — სწორედაც, რომ უნდა გაიგონ“[3], სხვებმაც უნდა შეისმინონ, სხვებმაც უნდა გამოძებნონ თავის თავში ძალა ტირანის ბრძანებათა უარყოფისა, სხვებმაც უნდა გაიმეორონ ანტიგონეს ჯანყი, უნდა მიბაძონ მას და მაშინ ნათელი გახდება, რომ არც ისე საშიში და უძლეველია ყალბ „ჭეშმარიტებაზე“ აგებული სამეფო კრეონტისა, სამეფო, რომელიც გაურბის სიმართლეს, რომელიც ამაყი ადამიანური სულის, უტეხი ძალის წინაშე ძრწის და კანკალებს.

სამწუხაროდ, ოკუპირებულ პარიზში იმ დროს, როცა პიესა და-

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“. „მედეა“, გვ. 101.

[2] იქვე. გვ. 98.

[3] იქვე, გვ. 98.

იწერა და. როცა გერმანული ფაშიზმი უძლეველ ურჩხულად მიაჩნდა კაპიტალისტურ სამყაროს, ადამიანთა უდიდეს ნაწილს არ სურდა ანტიგონეს ჯანყის შესაძლებლობა დაეჯერებინა. სწორედ ამიტომ არ თმობს კრეონტი პოზიციებს. მიუხედავად იმისა, რომ დიდხანს მერყეობს, უველა ღონეს ხმარობს ანტიგონეს გადაწყვეტილების შესაცვლელად. მაშინვე, როგორც კი სხვებისთვისაც ცნობილი გახდა ანტიგონეს გამბედაობა, ტირანს სისრულეში მოჰყავს განაჩენი. ამ გადაწყვეტილებით კიდევ ერთხელ აშკარავდება კრეონტის მოჩვენებითი გულკეთილობა, ნათესაური მზრუნველობით რომ იყო შეფერილი; კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ აქამდე ანტიგონეს გადარჩენისათვის კრეონტის ბრძოლა სინამდვილეში საკუთარი თავისათვის, საკუთარი ძალაუფლების შენარჩუნებისათვის იყო მოგონილი.

როცა სოფოკლეს და ანუის „ანტიგონეს“ ერთიმეორეს ვადარებთ, უველაზე დიდ სხვაობას ფინალის გადაწყვეტისას ვხვდებით. სწორედ აქ, პიესის უკანასკნელ სცენებში, ვლინდება რა XX საუკუნის და, კერძოდ, ფაშიზმის ბატონობის დროინდელი ფრანგული ინტელიგენციის სულიერი დეპრესია, იმავე დროს ვირტუოზული ოსტატობით გადმოიცემა ეპოქის ტკივილი, უხეში ძალის ბატონობით შექმნილი ამაზრზენი გარემო, სწორედ ის, რამაც ძირეულად განაპირობა სიტუაციის დრამის დაბადება. სწორედ ომისდროინდელი პერიოდისათვის დამახასიათებელი სიტუაციისა და ამ სიტუაციაში ადამიანის მიერ არჩევანის თავისუფლების ანუისებური გადაწყვეტა იძლევა საბაბს იმ წინააღმდეგობრივი დასკვნების გამოსატანად, რისი მოწმეც ვხდებით ანუის „ანტიგონეს“ ირგვლივ გამოთქმულ აზრთა გაცნობისას. საბჭოთა მეცნიერი ტ. ბაჩელისი სარტრის ინტელექტუალური დრამების განხილვისას იგონებს ჟან ანუის „ევრიდიკეს“ და იქვე დასძენს: «его же шедевр «Антигона» (1942 г.)—символ французского сопротивления, символ духовного сопротивления личности фашизму».[1] შვეიცარიელი მეცნიერი დანიელ ანე ადარებს რა სოფოკლესა და ანუის კრეონტის მხატვრულ სახეებს, ანუის კრეონტს ჰიტლერის პროტოტიპად მიიჩნევს.[2]

ანუის საბჭოთა მკვლევარს ა. გოზენპუდს მიაჩნია, რომ ანტიგონე და კრეონტი არ წარმოადგენენ წინააღმდეგობის ან კოლაბორაციონიზმის უშუალო მონაწილეებს, მათი სახით ანუი მხოლოდ პოლიტიკური ასოციაციებს გამოწვევას ცდილობს: „Конечно, Анти-

---

[1] Сборник «Современная зарубежная драма», М., 1962, გვ. 153.

[2] Daniel Anet, Du sacré au profane. Genève, 1960, გვ. 27.

гона Ануя не является участницей французского движения сопротивления, а Креон — не портрет фашистского диктатора, но драматург явно хотел вызвать у зрителей определенные политические ассоциации».[1]

პირიქით, ფრანგ მეცნიერს—ჟინუს, ალბერესის მსგავსად, კრეონტი საბელმწიფოს ორგანიზატორად ესახება, ანტიგონე კი ანარქისტად: სოლო თვით ნაწარმოებს თვლის წესრიგისა და ჭეშმარიტების კონფლიქტის ნიმუშად[2]. სწორედ ჟინუს ეს შეფასება აქვს მხედველობაში პოლ ვანდრომს, როცა ჟინუს წიგნის გამოსვლიდან ათიოდე წლის შემდეგ თავის შრომაში მიუთითებს: „ოჰ, ეს შარლატანი პროფესორები, ესენი ხომ ვერასოდეს თავს ვერ დააღწევენ ლიტერატურის აფიშირებას. კრეონტი არ არის წესრიგი, იგი ბედნიერებაა (და სიცოცხლის თაყვანისცემა). ანტიგონე არ არის ჭეშმარიტება, იგი უბედურებაა (და სიკვდილის თაყვანისცემა)“[3].

და ასე დაუსრულებლად ყოველ ახალ მკვლევარს ახლებური და სრულიად ურთიერთგამომრიცხავი შეხედულებები აქვს ანუის გმირების და ნაწარმოების იდეის შესახებ, რასაც, ჩვენი აზრით, უხვად ასაზრდოებს ომის პერიოდში ანუის შემოქმედებაში ეგზისტენციალიზმის ელემენტების საკმაოდ შემოჭრა. ვამბობთ ეგზისტენციალიზმის ელემენტები, რადგანაც თავისი შემოქმედების არც ერთ პერიოდში ანუი არ მიჰკედლებია არც ერთ მიმდინარეობას, იგი ყოველთვის ინარჩუნებდა ორიგინალურ სახესა და ლიტერატურულ დამოუკიდებლობას.

მხოლოდ ომის განსაკუთრებულმა პირობებმა, ფაშიზმის ბატონობით გამოწვეულმა თავისებურებამ განაპირობა იმდროინდელი ფრანგი დრამატურგების ერთი ფრთის, კერძოდ, ინტელექტუალური დრამის ავტორების ურთიერთდაახლოება როგორც თემატურად, ისე მსოფლმხედველობრივად. ამის შესახებ თვით სარტრი მიუთითებდა, რომ სწორედ ერთმა მიზანმა—ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლამ, გააერთიანა ერთ ბანაკად იმდროინდელი ფრანგი ახალგაზრდა მწერლები და პოეტები. ამ საკითხს სარტრმა აშშ-ში ყოფნისას სპეციალური სტატია „მითების მჭედლები“ (Forgers of myths) მიუძღვნა, სადაც ომისდროინდელ თანამოაზრეთა შორის ჟან ანუისაც ასახელებს. ზემოთ აღნიშნული სტატიის დაწერაც უშუალოდ ჟ. ანუის „ანტიგონესთანაა“ დაკავშირებული. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ანუის „ანტიგონე“ ა.შ.შ-ის სცენაზეც დაიდგა. ეს იყო 1946

---

[1] А. Гозенпуд, «Пути и перепутья», Л., 1967, გვ. 215.

[2] H. Ginoux, J. Anouilh, P., 1946, გვ. 109.

[3] P. Vandromme, Un auteur et ses personnages, 1965, P., გვ. 109.

წელი. „ანტიგონემ" დიდი კამათი გამოიწვია ამერიკელ ხელოვნებათმცოდნეებში. ესსმოდნენ რა „ანტიგონეს", როგორც არატიპურსა და „თეატრალური ხასიათებისაგან" დაცლილს, „ანტიგონეზე" თავდასხმით იერიში მიჰქონდათ საერთოდ ფრანგულ ინტელექტუალურ დრამაზე და ანტიკური სიუჟეტების აღორძინებასაც უპირობოდ მიიჩნევდნენ, სწორედ ამის გამო მოუხდა ჟ. პ. სარტრს თავისი სტატიის გამოქვეყნება, სადაც აღნიშნავდა: «Я думаю, что подобное непонимание явилось следствием неосведомленности нью-йоркских критиков о том, что мы, молодые французские драматурги, каждый по своей линии и без концентрированных устремлений пытаемся делать» [1].

შემდეგ ეხება რა ანუის ანტიგონეს, სარტრი მიუთითებს, რომ: «Она могла показаться абстрактной потому, что была обрисована автором не как молодая греческая принцесса, воспитанная лишь определенными влияниями своей эпохи, но как свободная женщина, избравшая «себя» и свое будущее в тот момент, когда она утверждает свою свободу умереть, презирая тирана». [2]

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პიესის ირგვლივ გამოთქმულ აზრთა სხვადასხვაობა ძირითადად გამოიწვია ანტიგონეს ფინალმა. ტრაგედიის ერთ-ერთი გადამწყვეტი სცენაა სიკვდილმისჯილი ანტიგონესა და მცველის დიალოგი. ესაა ბრწყინვალე ნიმუში სიტუაციის დრამის ოსტატური გადმოცემისა და იმავე დროს ტრაგიკომიკურის სინთეზის საუკეთესო მაგალითიც, იმ ტრაგიკომიკურის ერთობლივად არსებობის შესაძლებლობისა, რომლის სათავეებიც პრაქტიკულად მოლიერის დრამატურგიიდან მომდინარეობს, ხოლო მისი მხატვრული ძალის თეორიული დასაბუთება ჰიუგომ „კრომველის" წინასიტყვაობაში ჩამოაყალიბა. ეს სცენა კიდევ ერთხელ გვაჩვენებს ანუის შემოქმედებაში „ვარდისფერი" და „შავი" ფერების თანაარსებობაში.

სიკვდილის მოლოდინში პატარა ანტიგონე რამდენიმე წუთით უბირი ჟონას პირისპირ რჩება. ესაა უკანასკნელი ადამიანი, ვისთანაც ანტიგონეს უხდება ურთიერთობა და მათ შორის სრულიად მოულოდნელად ძალიან გულახდილი საუბარი იწყება, საუბარი, რომელიც მთელი სიმკაცრით წარმოადგენს ადამიანის ორი სხვადასხვა საწყისის — ფიზიკურისა და სულიერი საწყისის, უფრო სწორად

---

[1] ციტირებულია წიგნიდან «Современная зарубежная драма», М., 1962, გვ. 191.

[2] იქვე.

კაცობრიობის ორი პოლარული ნაწილის ერთდროულ არსებობას. ერთი მხრივ, მეოცნებე, უსაზღვრო სურვილებით სავსე უმანკო გოგონა, რომელიც თავისი ხასიათის თავისებურების გამო (ამ ხასიათის თავისებურებაზე ზემოთ გვქონდა საუბარი) სამუდამოდ ემშვიდობება სიცოცხლეს და, მეორე მხრივ, უხეში ძალა, კაცობრიობის ის ნაწილი, რომლის სიცოცხლის არსიც მხოლოდ ფიზიკური არსებობაა და რომლისთვისაც სრულიად უცხოა სულიერი სამყარო, ეს ის ნაწილია კაცობრიობისა, რომლის აზროვნებაც ფიზიკურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების იქით ვეღარ იხედება. ვისთვისაც ტრაგიკულის განცდა ისეთივე უცხოა, როგორც რაიმე იდეისათვის ბრძოლა.

მეოცნებე ანტიგონე ცდილობს, თავისი უკანასკნელი სიტყვა დაუტოვოს ადამიანებს, ცოცხლებს, რომელთა კონკრეტული გამოხატულება მისთვის ამჯერად ჰემონია. მაგრამ მას წერილის დაწერის საშუალებასაც არ აძლევენ. რჩება ერთადერთი გზა, რომელსაც ქონა სთავაზობს. ანტიგონემ უნდა უკარნახოს და ქონამ თვითონ, თავისი ხელით ჩაწეროს საკუთარ ბლოკნოტში. შემდეგ ამოხევს ამ ფურცელს და ადრესატს გადასცემს. სწორედ ეს სცენა — კარნახისა და ჩაწერის პროცესი, ანტიგონეს მიერ წარმოთქმული სიტყვების განმეორება ქონას მიერ, რაც ფანქრის წვერის ნერწყვით დასველების აკომპანემენტით მიმდინარეობს, ისეთ გროტესკულ სცენას ქმნის, რომელსაც იშვიათად თუ მოეძებნება ბადალი მსოფლიო ლიტერატურაში. დრამატურგი სწორედ ამ წერილის წერის პროცესში ახერხებს არაჩვეულებრივი ოსტატობით გადმოსცეს ადამიანის შევიწროებისა და მორალური განადგურების შემაძრწუნებელი სურათი უხეში ძალის ბატონობის პირობებში. ანტიგონე — ადამიანი, ბუნების გვირგვინი თავის უკანასკნელ სიტყვას წარმოთქვამს, მას ბევრი აქვს სათქმელი და რამდენიმე სიტყვით უნდა მოახერხოს ამ ბევრისა და მშვენიერის თქმა. პირველი, რასაც ის გამოსამშვიდობებელ სიტყვაში ამბობს ესაა „ჩემო საყვარელო...“ ამ სიტყვების პირდაპირი ობიექტი ჰემონია და ჰემონის სახით სამყაროს ის ნაწილი, რომელიც ანტიგონეს იდეალად მიაჩნია. მაგრამ, აი, ამ სანუკვარი სიტყვების შედეგი. მცველი ჯიბიდან იღებს თავის წიგნაკს, ფანქრის წვერს ნერწყვით ასველებს და თან წაიჩილიკებს: „ა, საყვარლისათვის მაწერინებ?“, როცა ანტიგონე კიდევ იმეორებს თავის წინადადებას, მცველი უხეშად, დამარცვლით იმეორებს იგივეს და თან ნელა ოფლის წურვითა და რის ვაივაგლახით ფურცელზე გამოჰყავს ასოები—

„ჩემო საყვარელო“. ანტიგონე მოთმინებას კარგავს. მის წინაშე უეცრად, ერთი ხელის დარტყმით ინგრევა სრულყოფისაკენ მისწრაფების დიდი ტაძარი, ინგრევა იმიტომ, რომ მას იმის უფლებაც კი არა აქვს, რომ თავისი უკანასკნელი გულის წადილი ისეთ ადამიანს მიანდოს, ვისაც მისი გაგების უნარი ექნებოდა. ანტიგონეს უკანასკნელი სიტყვა ადამიანებმა ამ უბირი კაცის პირით უნდა მოისმინონ. მის გონებაში გარდატეხილი და დამახინჯებული, ანტიგონეს თავგანწირვის ამაღელვებელი ამბავი კაცობრიობამ ჟონას ხელწერით უნდა ჩაიბაროს. აი, რას მიჰყავს ანტიგონე სასოწარკვეთილებამდე. აი, რატომ წამოიძახებს გონდაკარგული: „კრეონტი მართალი იყო საშინელებაა, ახლა, ამ კაცის გვერდით აღარ ვიცი, რისთვის ვკვდები. მეშინია...“[1] ანტიგონე თითქოს შედრკა, თითქოს ეჭვით შეხედა გზას, ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებულმა მარტოდმარტომ რომ გამოიარა, მაგრამ მაშინვე სძლევს იმ მერყეობას, რომელიც ეშაფოტზე მიმავალ ყველა ცოცხალ ადამიანს ებადება საცოცხლის უკანასკნელ წუთებში და ისევ ამაყად ჰბრძანებს: „არა! წაშალე ყველაფერი. უმჯობესია არასოდეს, არავინ არაფერი იცოდეს. ეს იგივეა სიკვდილის შემდეგ, შიშველ სხეულზე შეგეხოს ვინმე. დაწერე მხოლოდ ერთი სიტყვა — „მაპატიე“... დიახ, მაპატიე. ჩემო ძვირფასო, პატარა ანტიგონეს გარეშე ბევრად უფრო მშვიდად იცხოვრებდით. მე შენ მიყვარხარ“...[2]

სიკვდილის წინა წუთებში შიში, მარტოობის გამო სასოწარკვეთა, ყველაფერი ეს ტრაგედიის უცვლელი, მუდმივი ატრიბუტებია, ასეთი გრძნობა არც სოფოკლეს ანტიგონესათვის იყო უცხო. მაგრამ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ანტიგონეს უკანასკნელი სიტყვა კვლავ ადამიანთა სიყვარულია, რაც ერთხელ კიდევ უსვამს ხაზს, რომ ანუის ანტიგონე სოფოკლეს გმირი ქალის უშუალო მემკვიდრეა. სოფოკლეს ანტიგონე პირდაპირ აბობოდა „მე გავჩენილვარ სიყვარულისათვის“[3]. მაგრამ ეს სიყვარული და სიცოცხლე უნდა ყოფილიყო სრულყოფილი და როგორც კი ამ სრულყოფილ სიცოცხლეს დაბრკოლება გადაეღობა, იგი ამაყად აცხადებდა: „ავიტან სასჯელს, მაგრამ ვერ დავთმობ ამცდეს სიკვდილი სახელოვანი“[4].

ანუის ანტიგონეც სიყვარულისათვის დაიბადა, სრულყოფილი

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“. „მედეა“, გვ. 116.

[2] იქვე.

[3] სოფოკლე, „ანტიგონე“. თარგმანი პეტრე ქავთარაძისა. გვ. 1962. გვ. 85.

[4] იქვე. გვ. 72

ბედნიერებისაკენ ჯიუტად მიიკვლევდა გზას და თუ თვითონვე აცხადებდა: „მე აქ იმისათვის ვარ, რომ უარი ვთქვა და მოვკვდე“. ამით იგი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მისი საუკუნე, მისი ეპოქა, მისი თანადროული სამყარო სრულყოფილი ბედნიერების მისაღწევად ძლიერი ხელით კეტავს ყველა კარს და ადამიანს თუ სურს შეუბღალავი და ხელშეუხებელი დარჩეს, თუ სურს არ დაემსგავსოს კრეონტსა და მის მცველებს. სიკვდილი უნდა ამჯობინოს. ნათელია, რომ ანტიგონე კვლავ ანტიგონედ რჩება, მაგრამ დრო და გარემო, რომელშიც ორ ანტიგონეს უხდებოდა ცხოვრება, ძირფესვიანად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თუ სოფოკლეს ანტიგონეს სწამდა, რომ სახელოვანი სიკვდილით კვდებოდა, ანუის ანტიგონე წუხს იმის გამო, რომ მისი სიკვდილი და თავგანწირვა ჟონას ხელწერით გადაეცემა შთამომავლობას. თუ სოფოკლეს ანტიგონეს თანაუგრძნობდა მთელი თებე, მოხუცთა გუნდი და ბოლოს თვით კრეონტი იძულებული იყო ელიარებინა თავისი დანაშაული და შეეცვალა ანტიგონეს დასჯის გადაწყვეტილება, ანუის კრეონტი ბოლომდე სტოიკურად იცავს თავის ტახტსა და მოვალეობას, რომლის უარზრობასაც ყველაზე უკეთ თვითონ გრძნობს.

პიესის განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ ანუის „ანტიგონეს“ მთავარი მოქმედი პირი ავტორის იდეალი ბავშვი ანტიგონეა, რომელიც მზადაა, სიცოცხლეზე უარი განაცხადოს და ამით თავის თანამედროვეებს კიდევ ერთხელ მოაგონოს, რომ უხეში ძალის ბატონობის პერიოდში ყოველგვარი კომპრომისი და სულ უმნიშვნელო დათმობაც კი თავისუფლების დაკარგვასა და მტერთან თანამშრომლობას ნიშნავს. მაგრამ ანტიგონეს ანტიკური სიდიადე თანამედროვეობაში თავის ბრწყინვალებას კარგავს შესაბამისი გარემოსა და ფონის უქონლობის გამო. ამ პიესით აშკარად ვლინდება, რომ ომის წლებში ანუის დრამატურგიაში სუსტად, მაგრამ მაინც აისახა ეგზისტენციალისტური მსოფლმხედველობა, რის გამოც მისი ანტიგონე განსაკუთრებულ სიტუაციაშია მოქცეული და მას მხოლოდ არჩევანის თავისუფლება აქვს მინიჭებული. უდავოა, რომ ავტორისაგან ნაკარნახებ სიტუაციაში გმირის იძულებითმა ჩაყენებამ გამოიწვია ანტიკური მასშტაბების ერთგვარი შემცირება, მაგრამ ანუის „ანტიგონემ“ თავისი ისტორიული მისია სწორედ იმით შეასრულა, რომ თანამედროვეობის მნიშვნელოვან პრობლემებს გამოეხმაურა, რის შესახებაც ხაზგასმითაა მითითებული საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის მიერ გამოცემულ ფრანგული ლიტერატურის ისტორიაში: «И хотя эта экзистенциалистская драматургия не обнаруживала веры в народ, в самую возможность массового, коллек-

тивного сопротивления, хотя она ограничивалась попыткой подсказать «одинокому человеку» достойное поведение в мире, охваченном безумием фашизма, тем не менее, общественный резонанс произведений, проникнутых духом яростного протеста и гневного возмущения против оккупантов, был весьма велик... Жан Ануй устами своей Антигоны произносит гневное «нет»! нацистским палачам. Отзвуки этого отрицания, высказанного в 1942 г. в оккупированном Париже, раздались далеко за его пределами»[1].

[1] История французской литературы, том IV, Издательство Академии наук СССР, М., 1963, зз. 532—533.

„ანტიგონეს“ თანამედროვე მეტამორფოზები

(კოკტო, ანუი, ბრეჰტი)

როცა ანტიკურ გმირთა მემკვიდრეებზე ვლაპარაკობთ, ხაზგასმით უნდა მივუთითოთ, რომ XX საუკუნეში ანტიკური გმირების მთელი გალერეიდან ყველაზე მეტი ცვლილება, სახესხვაობა სწორედ კრეონტმა განიცადა. ეს ცვლილება მხოლოდ ანუის დრამატურგიაში როდი შეიმჩნევა. კრეონტის სრულიად ახლებური გაგებაა ჩაქსოვილი როგორც ჟან კოკტოს, ისე ბერტოლტ ბრეჰტის „ანტიგონეში“. მიუხედავად იმისა, რომ XX საუკუნის სამივე „ანტიგონე“ სხვადასხვა პერიოდში დაიწერა და სრულიად განსხვავებულ ავტორთა კალამს ეკუთვნის, ანტიგონეს მხატვრული სახე ყველგან კეთილშობილი ადამიანისა და დაუმორჩილებელი მებრძოლის სიმბოლოდაა მიჩნეული. კოკტოს ანტიგონეს ძმისადმი უსაზღვრო სიყვარული ამოქმედებს და იმავე დროს ისიც სწამს, რომ მისი სიკვდილი გმირობის თანაბარია, რადგანაც ამქვეყნიური კანონებისა და მოვალეობების შესრულება დროებითია, „იმქვეყნიური“ კი მუდმივი და უფრო საპატიო. ანტიგონე მოკლედ და ლაკონიურად ასაბუთებს თავისი თავგანწირვის დედაარსს: „მე დავმარხავ, — ეუბნება იგი ისმენეს, — და შემდეგ ჩემი სიკვდილიც სასიამოვნო იქნება. სანაქებო დანაშაულის შემდეგ ორი მეგობარი ერთიმეორეს გვერდით განისვენებს, რადგანაც, ჩემო ისმენე, დრო, რომლის მონაკვეთშიც მკვდრებს უნდა მოვწონდე, ბევრად უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე ცოცხლებთან ურთიერთობის დროა“.[1]

კოკტოს ანტიგონე აცხადებს: „თუ დანაშაულზე მომასწრეს, გმირულად მაინც მოვკვდები“.[2] და თუმცა ხალხი კრეონტის ძალაუფლების გამო სიმართლის თქმას ვერ ბედავს, გულითა და გონებით

---

[1] J. Cocteau, Antigone d'après Sophocle, Œuvres complètes, vol. 5, Genève, 1946—1950, გვ. 147.

[2] იქვე, გვ. 148.

ყველა ანტიგონეს უთანაგრძნობს. ეს იცის ანტიგონემაც და სწორედ ეს მდუმარე თანაგრძნობა მატებს ძალას, რომ დაუწერელი კანონების განხორციელებას შესწიროს სიცოცხლე. კოკტოს ანტიგონე კვლავ რელიგიურ წესებს აყენებს მაღლა, ისიც უცვლელად იმეორებს სოფოკლეს ანტიგონეს ფრაზას „სიკვდილს ერთი კანონი აქვს ყველასათვის“ [1]. და თავისი საქმიანობის ეროგვარ აფიშირებასაც ახდენს.

თებელთა ქორო კოკტომ ახალგაზრდა მამაკაცებით დააკომპლექტა. ახლა ქოროს მიერ ანტიგონეს მოქმედების შეფასება ახალგაზრდებისაგან შემდგარ გუნდს უხდება. ისინი აქებენ ანტიგონეს საქციელს: „თავისუფალი, სიცოცხლით სავსე ქალწული, სახელგანთქმული, ერთადერთი მოკვდავთა შორის, შეხვალ პლუტონის სამეფოში“ [2], ქორო ადიდებს ისეთ სიკვდილს, რომელიც ძალზე იშვიათია ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის: „ჩვეულებრივი მოკვდავისათვის დიდი სიმშვიდის მომგვრელია ღვთიური ხვედრის განაწილება“ [3]. თუმცა სიკვდილის წინ კოკტოს ანტიგონესაც ეუფლება შიში, ეჭვები იპყრობს, იგი დაუფარავად ამბობს. „ხვალ სინანული შემიპყრობს, რად მიმატოვეს ჩემმა ღმერთებმაო“ [4].

უკანასკნელი სცენა კოკტომ მისთვის ჩვეული მისტიციზმით შემოსა, ორ მცველს ანტიგონე მოჰყავს დასასჯელად, უეცრად იხსნება იატაკი და ანტიგონე იძირება, ნელ-ნელა ჩადის ქვესკნელში და გაუჩინარების წინ ასე მიმართავს თებეს ხალხს: „მორჩა, გათავდა, მეფე მე მმარხავს. თებეს მთავარნო, თქვენს უკანასკნელ პრინცესას კლავენ, ხედავთ, როგორ ვიტანჯები. ხედავთ რა კაცი სჯის ჩემს გულს“ [5]. კოკტოს ანტიგონესაც შეეპარა სინანული, სრული სიმშვიდე ვერ მოიპოვა. წუხს ყველაზე მეტად იმის გამო, რომ უსახელოდ მოკვდა; ღვთაებრივი წესი აღასრულა, მაგრამ ღმერთებმა მიატოვეს და ახლა საიქიოს გარკვეული ადგილიც კი არა აქვს მიკუთვნებული. „ეკვდები უსახელოდ, არ ვიქნები არც ადამიანთა, არც აჩრდილთა, არც ცოცხალთა და არც მკვდართა შორის“. ეს გაურკვევლობა მას იმიტომ მიესაჯა, რომ „სამართლიანობის წინააღმდეგ აღდგა“, და იმიტომაც, „რომ ჯერ კიდევ ოიდიპოსის ცოდვებს ინანიებს“. სიკვდილის შემდეგ ანტიგონეს გაურკვეველ მდგომარეობაში ცოფნით

---

[1] Jean Cocteau, OEuvres complètes, vol. 7, გვ. 158.
[2] იქვე, გვ. 169.
[3] იქვე.
[4] იქვე.
[5] იქვე, გვ. 172.

კოკტო კრეონტის, როგორც სახელმწიფო მმართველის მოქმედებას ამართლებს. „მიცვალებულთა პატივისცემა კარგია, მაგრამ ცუდია, როცა არ ემორჩილებიან მბრძანებელს, შენმა სიამაყემ დაგღუპაო“ [1] — მიმართავს ჭორო სასიკვდილოდ მიმავალ ანტიგონეს.

კოკტოს კრეონტიც სახელმწიფოს თავდადებული მმართველია. რომლის მთავარი მიზანიც, სოფოკლეს კრეონტის მსგავსად, ხალხისათვის, სახელმწიფოსათვის თავდადებაა: „ვგმობ ისეთ მმართველს. ვინც რჩევას არ კითხულობს. ვგმობ ისეთ მმართველს, რომელიც ცალკეული ინდივიდების ინტერესებს მასების ინტერესებზე მაღლა აყენებს. არასოდეს არ დავუთმობ მოწინააღმდეგეს, მაგრამ სამართლიან მმართველს არასოდეს არ უნდა აკლდეს მეგობრის გრძნობა. ასეთია ჩემი პრინციპები“ [2]—აცხადებს კრეონტი პიესის დასაწყისში. ჭოროს მოსწონს ასეთი სახელმწიფო მმართველი და ყველა მის სიტყვას ვაშას ძახილით ხვდება: „ყოჩაღ, კრეონტ, შეგიძლია თავისუფლად იმოქმედო, ჩვენ შენთან ვართ“ [3].

კოკტოს ჰემონისათვის მამა სამართლიანობისა და გონიერი სახელმწიფო მმართველის ნიმუშია. მას უნდა, რომ მამის მოქმედების სისწორე ხალხს სწამდეს, ამიტომ მოითხოვს ანტიგონეს შეწყალებას. მაგრამ კოკტოს კრეონტი სახელმწიფოში ყველასაგან ერთნაირად მოითხოვს კანონების დაცვას. პოლინიკეს დამარხვას ანტიპატრიოტულ საქმედ თვლის. მისი აზრით, „ანარქიზმი“ ყველაზე მძიმე წყულია. იგი ანგრევს ქალაქებს, ანგრევს ოჯახებს; ხრწნის არმიას. და თუ ანარქისტი ქალია, მტრისას! ეს ყოველგვარ საზღვრებს სცილდება“.[3] ასე სწამდა კოკტოს კრეონტს და ვიდრე მოხუცი ტირეზია არ აუხელს თვალებს, ურყევად ასრულებს თავის გადაწყვეტილებას. მაგრამ ჩვეულებრივი მოკვდავი, როგორი ძლიერიც უნდა იყო ამქვეყნად, მაინც უსუსურია ღმერთების წინაშე, კოკტოს კრეონტიც სოფოკლეს კრეონტის მსგავსად ისჯება.

კოკტოს „ანტიგონე სოფოკლეს მიხედვით“ 1922 წელს დაიწერა და იმავე წლის 20 დეკემბერს დაიდგა თეატრ „ატელიეს“ სცენაზე. ეს ის დრო იყო, როცა ჩვენი საუკუნის პარადოქსები უკვე ნათლად გამოიკვეთა კაპიტალისტურ სამყაროში. კოკტოც პარადოქსების სწორუპოვარი მოქანდაკეა, სოფოკლეს „ანტიგონე“ კოკტოს კალმის ქვეშ დაიცალა ანტიკური ტრაგედიის ემ მიღწევისაგან, რაც საუკუნეების მანძილზე ასეთ დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა ადამიანებს. ეს იყო ადამიანის სულიერი განწმენდის ის დიდებული ხერხი, რასაც

[1] Jean Cocteau, OEuvres complètes, vol. 5, გვ. 170.

[2] იქვე, გვ. 153.

[3] იქვე. გვ. 163.

კათარზისი ეწოდა. სოფოკლეს ორივე გმირი საბოლოოდ ჭეშმარიტ პრინციპებს ეწირება, ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ამით უფრო მაღალ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებენ მაყურებელს. კოკტოს გმირები ვეღარ სწვდებიან ანტიკურ სიმაღლეებს, ისინი თავიანთი საუკუნის მოდერნისტი პოეტის პრიზმაში გარდატეხილი თავისებური ფოტოსურათებია, რომელთა ობიექტივიც ვიწროდ და სქემატურად ინარჩუნებს ძველი ნაწარმოების მხოლოდ გარეგნულ ფორმას. „ანტიგონეს“ წინასიტყვაობაში კოკტო წერს: „აბა, შეეცადეთ საბერძნეთის ფოტოგრაფირებას თვითმფრინავიდან. თქვენს წინაშე სრულიად ახალი სურათი გადაიშლება. სწორედ ასე მსურდა ანტიგონეს თარგმნა. ჩიტის ფრენის სიმაღლიდან დიდი მშვენიერებანი ქრებიან, ვიწროვდებიან, წარმოიქმნებიან ურთიერთშეზრდილი, შესორცებული ბლოკები, ჩრდილები, კუთხეები, არნახული რელიეფები. იქნებ ჩემი ცდაც თავისებური ხერხია ძველი შედევრის გაცოცხლებისა და რადგანაც მე უნდა გადავუფრინო ცნობილ ტექსტს, თითოეულ თქვენგანს ეგონება, რომ მას პირველად ისმენს“ [1].

კოკტოს კრეონტი, მართლაც, სრულიად ახლებურად იკითხება, იგი ოციანი წლების სახელმწიფო მოღვაწეა, რომელსაც სჯერა თავისი მოქმედების სისწორისა, მაგრამ თანამედროვე ცხოვრების კანონების წინაშე მთლიანად იმსხვრევა მისი პირადი ბედნიერება, მისი პიროვნება. ქვეყნისა და პიროვნების ინტერესები ურთიერთგამომრიცხავი ცნებებია.

ანუის კრეონტი უფრო შორს მიდის, სოფოკლეს ტრაგიკული გმირის სიმაღლეს სულ უფრო და უფრო სცილდება. იგი XX საუკუნის ორმოციანი წლების სახელმწიფო მოღვაწეა, რომელსაც აღარ სწამს ის დიდი საქმე, რასაც სოფოკლეს კრეონტი ემსახურებოდა. ანუის კრეონტი იძულებით ასრულებს მასზე დაკისრებულ მოვალეობას, თვითონვე გრძნობს, რომ „ჰუმკიან საქმიანობას“ ეწევა და მაინც თავს ვალდებულად თვლის, შეგნებულად, თავისი შინაგანი რწმენის გარეშე აკეთოს ის, რაც თვითონ მასვე ეზიზღება. კრეონტის ტრაგიკული პიროვნება განიტვირთა ტრაგიკულობისაგან და ამით მაყურებელს წაართვა ის დიდი სიამოვნება, რასაც ანტიკური გმირის შინაგანი ბრძოლა განაცდევინებდა. ანუის კრეონტი იძულებითი ტირანია, რომელსაც შექმნილი გარემო აიძულებს, იმოქმედოს საკუთარი სინდისისა და მოწოდების წინააღმდეგ. თავის წინაპართაგან დიდად განსხვავებული რომ დარჩეს, ანუის კრეონტი

---

[1] J. Cocteau, OEuvres complètes, vol. 5, გვ. 141.

უგულვებელყოფს ძველებურ ფინალს. უკანასკნელ სცენაში იგი სტოიკური სიმშვიდით ხვდება იმ დიდ უბედურებას, რის გამოც სოფოკლეს კრეონტი მაყურებელში დიდ სიმპათიებს იმსახურებდა, რის გამოც კოკტოს კრეონტი ისტერიული ყვირილით ტოვებდა სცენას. ანუის კრეონტი კარგავს ადამიანურობას და სატანისებური სიმშვიდით კითხულობს.

„კ რ ე ო ნ ტ ი — ხუთი საათია, დღეს რა საქმე გვაქვს ხუთ საათზე? პ ა ჟ ი — სხდომა, ბატონო.

კ რ ე ო ნ ტ ი — მეტი რა გზაა ჩემო პატარავ, რაკი სხდომაა, უნდა წავიდეთ“.[1]

უკან რჩება განადგურებული ოჯახი, მკვდარი მეუღლე და შვილი. კრეონტი კი ისევ იძულებით აგრძელებს თავის საქმიანობას, რომელიც მას შემთხვევითობამ დააკისრა. მისი არჩევანი სიცოცხლისადმი ინსტინქტური მორჩილებაა, ყოველგვარ აზრსა და მიზანს მოკლებულია. ასეთად ესახება ანუის ფაშიზმისდროინდელი ფრანგი სახელმწიფო მოღვაწენი და ის რეალური გარემო, რომელშიც ახალ ანტიგონეს მოუხდა ბრძოლა.

სულ სხვა სახით წარმოდგებიან ჩვენ წინაშე ბერტოლტ ბრეჰტის ანტიკური გმირები. 1947 წელი, როცა ბრეჰტის „სოფოკლეს ანტიგონე“ დაიწერა, მწერალს საშუალებას აძლევს ღრმა ანალიზი გაუკეთოს მსოფლიოს წინაშე გათამაშებულ ტრაგედიას, რომელმაც წლების მანძილზე მრავალი ტანჯვა-წამება დაატეხა მშვიდობისმოყვარე ხალხებს. ბრეჰტი მთელ მსოფლიოსთან ერთად მოწმე გახდა იმ დიდი კრახისა, რაც ფაშისტურმა ურდოებმა განიცადეს. თუ ანუისათვის ფაშიზმის ბატონობა აწმყო იყო, ბრეჰტისათვის იგი წარსულია. ომის შემდგომდროინდელმა ორმა წელმა დრამატურგს საშუალება მისცა, უფრო დაკვირვებული თვალით შეეხედა წარსულის ფურცლებისათვის, უფრო ობიექტურად აეწონ-დაეწონა მომხდარი ფაქტები და შთამომავლობისათვის ანტიგონე-კრეონტის ახლებური წინააღმდეგობა ისტორიული გაკვეთილის მსგავსად დაეტოვებინა. ბრეჰტის კრეონტი, ნამდვილი ტირანი და დამპყრობელი, ომის გამჩაღებელია. როგორც „სოფოკლეს ანტიგონეს“ წინასიტყვაობაშია ნათქვამი, კრეონტი ქალაქ თებეს „ტირანია“ და „მტაცებელურ ომს აწარმოებს არგოსის წინააღმდეგ“.

არგოსი მადნეულით მდიდარი ქვეყანაა, კრეონტი სწორედ ამ მდიდარი ქვეყნის დასაპყრობად დარაზმავს თებეს ჯარს. ანტიგონეს ძმა ეტეოკლეც ამ დამპყრობლური ომის მონაწილე ხდება. ბრეჰტის

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 121.

პიესაში პოლინიკე აღარაა თავისი ხალხისა და ქვეყნის მოწინააღმდეგე არმიის მეთაური, იგი დეზერტირი ჯარისკაცის როლს ასრულებს, მაგრამ დამპყრობელი არმიის დეზერტირი თავისთავად დადებითი პიროვნებაა და მისაბაძი. ფრონტიდან გამოპარულ პოლინიკეს ტირან კრეონტის მცველები შეიპყრობენ და ჩამოახრჩობენ. ბრეჰტის ანტიგონეს დამპყრობლური ომის დეზერტირის გაპატიოსნება აწევს ვალად. ეს საპატიო და დიდებული მოვალეობის შესრულებაა. ანტიგონეს აღარ სჭირდება ზებუნებრივი ძალების კანონებისადმი დამორჩილება, იგი ტირანის წინააღმდეგ ამხედრებული ძმის დამცველია და თვითონაც ამაყად უტევს კრეონტის ბრძანებას. მალე ტირეზია მაყურებელს ამცნობს თებეს არმიის დამარცხებასა და შეტევაზე გადმოსულ არგოსელთა არმიის გამარჯვებას. არგოსის დასაცავად მთელი ხალხი აღსდგა—ბავშვები, ქალები, დიდი და პატარა, რადგანაც ისინი თავის მიწა-წყალს იცავენ, სიმართლის სასწორიც მათკენ იხრება და როგორც ტირეზია ამბობს „მოდის მტერი, რომელიც თებეს პირისაგან მიწისა აღგვის“.

ბრეჰტის „სოფოკლეს ანტიგონე“ მეორე მსოფლიო ომის პოლიტიკური მოვლენების ღრმა ანალიზს იძლევა. იგი ადამიანებს მოაგონებს, რომ ყველა დამპყრობლური ომი მარცხით დამთავრდება, რომ ადამიანებმა დროულად უნდა შეაჩერონ ტირანი კრეონტები, არ უნდა აყვნენ მათ გიჟურ ბოდვას.

ამრიგად, XX საუკუნეში სამი განახლებული „ანტიგონე“ გვესაჩება ერთი ეპოქის სამი სხვადასხვა პერიოდის სურათის დახატვის ცდად. კოკტო მოდერნისტი პოეტის პოზიციებიდან აღადგენს ანტიკურ გმირებს, კიდევ ერთხელ უმღერის „სიკვდილის სიტკბოებას“ და ბურჟუაზიული ბანაკიდან აფრთხილებს მეამბოხეებს, რომ კანონის დარღვევას არცთუ ისე სასიკეთო ბოლო ექნება. ანუის „ანტიგონე“ ოკუპირებული საფრანგეთის თავისებური სურათია განსაკუთრებული სიტუაციებითა და ამ სიტუაციებში ადამიანის არჩევანის თავისუფლებით. ბრეჰტის „სოფოკლეს ანტიგონე“ კი აჯამებს ფაშიზმის კატასტროფას და „გადაჭრით გმობს მტაცებლურ ომს“.[1] ერთი სიტყვით, ჩვენი დროის სამი „ანტიგონე“ მჭიდროდაა დაკავშირებული მეორე მსოფლიო ომის პრობლემებთან. პირველი მათგანი ამ ომის შორეული, წინა პერიოდის ბურჟუაზიული ინტელიგენციის სულიერი კრიზისის სურათს იძლევა, მეორე „ანტიგონე“ ომის თანამედროვეა, მესამე კი — ამ ომის წარსულის ანალიზია. ის, რაც

---

[1] ზ. ჰ ა რ ხ ა ლ ა შ ვ ი ლ ი, სოფოკლე. შექსპირი. ბრეჰტი..., „საბჭოთა ხელოვნება“, № 7, 1968, გვ. 62.

ანტიკური აზროვნების ტიტანმა ერთ ნაწარმოებში მოაქცია, თანამედროვე მწერლებმა დაანაწევრეს, დააქუცმაცეს, მის ცალკეულ ნაწილებს მიაქციეს ყურადღება, მხოლოდ ზოგიერთი რამ გაიმეორეს და თანაც თავისებურად.

სოფოკლეს „ანტიგონეში“ ერთდროულად და ერთნაირი სიძლიერით იყო გაანალიზებული ეპოქის პოლიტიკური სურათი, პიროვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობა, სახელმწიფოში პიროვნების ბედისა და ამ პიროვნების მოვალეობის მაღალიდეური მხარე და იმავე დროს კონკრეტული პირობებით ნაკარნახევი ყველა საკითხი ზოგადსაკაცობრიო კვარცხლბეკზე იდგა მტკიცედ და შეურყევლად. „ანტიგონეს“ თანამედროვე ინტერპრეტატორები ადამიანთა ურთიერთობის ზოგადსაკაცობრიო საკითხებიდან მხოლოდ ზოგიერთით დაინტერესდნენ; მათ ვერ შესძლეს მიეღწიათ პრობლემათა პოლიფონიურობის იმ ჰარმონიისათვის, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ანტიკური ეპოქის შედევრებისათვის. რაოდენ ბრძნულია პროლეტარიატის ბელადის კარლ მარქსის მიერ „თვრამეტ ბრიუმერში“ ნათქვამი სიტყვები: „როდესაც ადამიანები თითქოს იმით არიან გართულნი, რომ თავისი თავი და საგნები გარდაქმნან, ჯერ არარსებული შექმნან, რევოლუციური კრიზისების სწორედ ასეთ ეპოქებში ისინი მოკრძალებით იწვევენ დახმარებისათვის წარსულის სულებს. გადმოიღებენ მათ სახელებს, საბრძოლო ლოზუნგებს, ტანსაცმელს, რათა ძველ საპატიო სამოსელში და ამ ნასესხებ ენაზე მსოფლიო ისტორიის ახალი სცენა დადგან“.[1]

---

[1] კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, რჩეული ნაწერები, ტომი I, თბ., 1950, გვ. 267.

არავინ არის დამნაშავე ქვეყანაზეც!...
არავინ არის ბრალეული! არა, არავინ!...
უ ი ლ ი ამ შ ე ქ ს პ ი რ ი
(„მეფე ლირი“)

„მ ე დ ე ა“

ანტიკურ სიუჟეტზე დაწერილი პიესებიდან უკანასკნელია „მედეა“. ბევრი კეთილად განწყობილი მკითხველი ღაკარგა ანუიმ „მედეას“ გამოქვეყნებით. ერთნი — იმის გამო, რომ შავი სამყარო უძლეველი და მარადიული მოეჩვენათ ამ პიესაში; მეორენი კი — აღაშფოთა დრამატურგიაში წინააღმდეგობის ახალი სახეობის „აღმოჩენამ“. მკვლევართა დიდი ნაწილი პიესის მამოძრავებელ ძალად ფროიდის მიერ დამკვიდრებულ თემას — მამაკაცისა და ქალის წინააღმდეგობასა და მარადიულ შეურიგებლობას აღიარებდა და პიესას ფროიდის ფსიქოანალიზის დრამატურგიაში განხორციელების ბრწყინვალე ნიმუშად აცხადებდა.

ჟან ანუის „მედეას“ სიუჟეტი ნაწილობრივ ემთხვევა ევრიპიდეს „მედეას“. მოქმედება მიმდინარეობს კორინთოს განაპირა ტყის პირას, ერთ-ერთ გაველანებულ ადგილზე (მოქმედება თითქმის პირობითად უნდა ვიხმაროთ, რადგან, ისე, როგორც სხვა ინტელექტუალურ დრამებში, აქაც მოქმედება გატანილია სცენის გარეთ, სცენაზე მხოლოდ დახვეწილი დიალოგების გამუდმებული ჭიდილია, რომლებიც სცენის მიღმა არსებული მოვლენების საქმის კურსში გვაყენებენ). სცენის ერთ კუთხეში მოჩანს ძველი ფურგონი, რომელიც მედეასა და მისი შვილების საცხოვრებელ სახლად გადაქცეულა. სცენის შუაში მხრჩოლავი ცეცხლი ანთია, მის გვერდით, მიწაზე, სხედან მედეა და ძიძა. ღამდება, ირგვლივ სიბნელე და შემზარავი სიმარტოვეა, მაყურებლის წინ დარჩენილ ორ ქალს, თითქოს საკუთარი ცხოვრება აღარ გააჩნიათ, რაღაცის მოლოდინით ცოცხლობენ. შორიდან მოისმის სიმღერისა და მოზეიმე ხალხის ყიჟინა. მედეა აღშფოთებული წამოვარდება ფეხზე და სერვიულად

განიცდის კორინთოს ხალხის ზეიმს, რომლის მიზეზიც ჯერ არ არის ცნობილი. ძიძა კი მშვიდად ზის და იგონებს იმ ბედნიერ დღეებს, როცა კოლხეთში, მედეას ახალგაზრდობისას, სასახლეში ცხოვრობდნენ და დიდებული ზეიმიც იცოდნენ.

მოხუცის მოგონებები და არსებული სინამდვილე ქმნის საშინელ კონტრასტს. რომელიც გვაგრძნობინებს იმ ტრაგედიას, მედეას შინაგან სამყაროში რომ მომწიფებულა. და კიდევ რაღაცა პატარა საბაბს ელოდება, რომ მაყურებლის წინ გადმოინთხეს და მათთან ერთად ერთხელ კიდევ გაიაროს ის სისხლიანი და შეცოდებებით სავსე გზა, რომელიც მედეას იაზონთან ერთად გაუვლია. მედეას არც კი სურს, დედაბრის წუწუნი მოისმინოს, არც წარსულის დიდების გახსენება ჰგვრის ნაღველს. მის ერთადერთ სიმდიდრედ იაზონი გადაქცეულა და ვიდრე იგი მასთანაა, არც გზადაგზა ხეტიალი, არც სიღარიბე და არც დამცირება მას არ აშინებს. როცა ძიძა სევდით აღმოთქვამს — „მას შემდეგ კი სულ ვაერბივართ, დავეხეტებით, თავშესაფარს ვეძებთ... განდევნილები, დამარცხებულნი, შეძულებულნი, სამშობლოსა და სახლის გარეშე". მედეა მშვიდად უპასუხებს: „შეძულებული, განდევნილი, დამარცხებული, უსახლკაროდ და სამშობლოს გარეშე, მაგრამ მასთან ერთად" [1]. ეს უკანასკნელი სიტყვები: „მაგრამ მასთან ერთად" ნათლად მეტყველებს, რომ მედეასათვის ცხოვრება ჯერ კიდევ წინაა. ჯერ არ გამქრალა იმედი სიცოცხლისა და ძალა მოქმედებისა, თუმცა მედეას შინაგანი სამყარო საოცრად დაძაბულია და დიდ ცვლილებას მოელის. პიესის დასაწყისშივე, მედეა წარმოგვიდგება დიდი პოტენციის მქონე. მაგრამ უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანად, რომელსაც თავისი მეტყველებით, თავისი ცხოვრებით ძალიან ცოტა რამ აქვს საერთო ევრიპიდეს მედეასთან.

იაზონის ერთგულებაში დაეჭვებული მედეა არაჩვეულებრივ სულიერ განცდებშია. მასში თანდათანობით იღვიძებს გრძნობა, რომელიც ჯერჯერობით გაურკვეველია, მაგრამ რომელსაც შეეძლება მედეას საფუძვლიანი გარდაქმნა. „რა ზეიმი აქვთ? რად აგვაქოთეს თავიანთი მყრალი ოფლის, მწკლარტე ღვინისა და შემწვარი ხორცის სუნით?" — ამბობს მედეა. „კორინთელებო, რა გაყვირებთ, რა გაცეკვებთ? რა გაქვთ ამდენი სამხიარულო ამ საღამოს? თქვენი ღრეობა სულს მიხუთავს და მახრჩობს"...[2]

მედეას ეშვი ეპარება თავის სიძლიერეში, ფიქრობს, რომ ძალა

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", 1969. გვ. 129

[2] იქვე. გვ 130.

არ ეყოფა სწორედ იმ დროს, როცა მისი ცხოვრება უნდა შეიცვალოს, როცა ყველაზე მეტადაა საჭირო გადაწყვეტილების მიღება და მოქმედება. მასში ჯერ კიდევ მძლავრადაა შემორჩენილი ქალური სისუსტე, რომელიც იაზონის სიყვარულმა ჩანერგა მის ხასიათში. ძლიერია ერთგულების შეუცნობელი მორჩილება, რასაც იგი სიყვარულმა შეაჩვია.

მაგრამ სცენაზე შემორბის პატარა ბიჭი, რომელსაც მოაქვს იაზონისა და კრეუზას ქორწინების ამბავი. მედეა ღირსეულად ისმენს მომაკვდინებელ ახალ ამბავს. ნელ-ნელა კლავს თავის თავში იაზონის მოსიყვარულე მედეას და მკითხველის წინ არაჩვეულებრივი სიცხადით იბადება ახალი ადამიანი — განთავისუფლებული, ძლიერი, შეუდრეკელი და ყველაფრის შემძლე, რომელიც აღარ არის შებოჭილი ვალდებულების, სიყვარულისა და ძოვალეობის გრძნობით. იაზონი თავისი ნებით განერიდა მედეას სამყაროს, დატოვა იგი სამუდამოდ მარტო და ამ სიმარტოვით დაუბრუნა თავისუფლება, რომელიც ათი წელია, მას თავის მაგარ, მამაკაცურ ხელებში ჰქონდა ჩაბღუჯული. იაზონისა და მედეას სიყვარულის დასასრულმა დასაბამი მისცა მათ შორის სიძულვილის სიცხადეს, რამაც შესაძლებელი გახადა აქამდე მიძინებული, მოთენთილი, თითქმის არარაობად ქცეული მედეას ხასიათის კვლავ დაბადება. „რას დამამსგავსა ძიძავ ჩემო მისმა დიდმა და თბილმა ხელებმა? " — ამბობს მედეა, „საკმარისი იყო მისი ხელის შეხება და... ათი წელი გავიდა მას შემდეგ და მხოლოდ ახლა განვთავისუფლდი. როგორც იყო, დავუბრუნდი ჩემს თავს. ნუთუ სიზმარი იყო ყველაფერი?" [1]

მართლაც, კოშმარებით სავსე სიზმარივით გაიარა მედეას ცხოვრებაში დანაშაულითა და ბოროტებით სავსე ათმა წელმა, წლებმა, რომლის თითოეული წუთი დაუზოგავად შთანთქავდა მასში ყოველგვარ წმინდასა და უმანკოს. მხოლოდ სიძულვილით შობილმა თავისუფლებამ დაუბრუნა მედეას უნარი სირცხვილის გრძნობისა. „ახლა ყველაფერი დამთავრდა, ბოლო მოეღო. ამ საღამოს ძიძავ მე ისევ მედეა ვარ. ო, რა კარგია! ხედავ, როგორ დავწუნარდი, ძიძავ, რა მშვიდად ვსაუბრობ? მე ვკვდები. ნელა ვკლავ რაღაცას ჩემში, რაღაცას ვახრჩობ"[2]. და ეს რაღაცა უკანასკნელი გაბრძოლებაა მომაკვდავი სიყვარულისა. რომლის ტყვეობაში ყოფნამ ნებსით თუ უნებლიეთ ათასგვარი უგუნურება, ბოროტება და სიბილწე ჩაადენინა მედეას. „მე აღარა ვარ კაცის სუნით გაბრუებული დედაკაცი, რო-

[1] ე. ა ნ უ ი, „ანტიგონე". „მედეა". გვ. 134.
[2] ი ქ ვ ე, გვ. 136.

მელიც დაბმულ ძუკნასავით იწვა და ელოდა. სირცხვილო! ვაი, სირცხვილო!" — წამოიძახებს გამოფხიზლებული მედეა, „ლოყები მეწვის, ძიძავ!" [1].

იაზონისაგან თავდაბსნილი მედეა სცენის შუაგულში დგას და რაც დრო გადის, სულ უფრო გამშვირვალე ხდება ბურუსი, რომელიც მისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებს გარს ეხვია და მედეას ნამდვილ ბუნებას შეუვალ ცხრაკლიტულში კეტავდა. იგი კიცხავს თავის თავს, კიცხავს ქალს. რომელმაც მამაკაცისათვის ამდენი ბოროტება ჩაიდინა.

ანუი არსად, არც ერთ პიესაში ასე ახლოს არ ყოფილა ფროიდთან, როგორც მედეას განთავისუფლების სცენის აღწერისას. მედეა ბიურიდებელი სიცხადით ხსნის თავის დანაშაულებათა ერთადერთ მიზეზს — მამაკაც იაზონით თავდავიწყებას, მაგრამ, თვით იმ სურათშიც კი, სადაც მედეა ზიზღითა და აღშფოთებით გმობს „კაცის სუნით გაბრუებული დედაკაცის" ცხოვრებას, ანუი გულწრფელად ცდილობს ბოლომდე არ იყოს ფროიდის მაცდუნებელი თეორიის ტყვე, მაინც ახერხებს მედეა-იაზონის ურთიერთობას ცხოველური ინსტინქტების სუბლიმაციის ფროიდისტული ბრალდება მოხსნას, წმინდა ბიოლოგიური სწრაფვა მხოლოდ წარსულის ცოდვად გამოაცხადოს და იაზონისადმი მედეას ლტოლვას ჩვეულებრივი ადამიანური მისწრაფება, სპეტაკი გრძნობები დაუდოს საფუძვლად. გამქრალ სიყვარულში მედეა მხოლოდ ქალის დამამცირებელი, დაქვემდებარებული ურთიერთობის დანახვას ცდილობს. ამიტომ ესხმის თავს ასე გააფთრებით თავის წარსულს. ანუი კი სულ უფრო და უფრო ასუსტებს მედეა-იაზონის ურთიერთობის გარეგნულ, მოჩვენებით მხარეს, სულ უფრო დამაჯერებლად გვიჩვენებს ამ ურთიერთობის ჰეშმარიტ სახეს.

ერთი შეხედვით, მედეასათვის თავისუფლების მოპოვება სასურველი და სასიამოვნოა. ახლა იგი დაუბრუნდა თავის თავს და შეუძლია იმოქმედოს, როგორც თვითონ სურს, მაგრამ ეს თავისუფლება წარმოუდგენელი ტანჯვითა და ვაებით იბადება. „რაღაც მომგლიჯესო" — ყვირის მედეა. მისთვის აზრი აღარა აქვს უსიყვარულოდ არსებობას. „გუშინ მეც მინდოდა სიცოცხლე", — ამბობს იგი, — „დღეს კი სულ ერთია, გინდა სიკვდილი, გინდა სიცოცხლე". მედეასათვის სიცოცხლეს მხოლოდ იაზონთან ერთად ჰქონდა აზრი. დე, ეს სიცოცხლე მკვლელობით, სისხლისღვრითა და დანაშაულებებით სავსე ყოფილიყო, მას მაინც ჰქონდა აზრი, რადგან არსებობდა ია-

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 134.

ზონი, რომელსაც უყვარდა მედეა. იაზონის ახალმა ნაბიჯმა ერთბაშად შეწუხვიტა აწმყო და ყველაფერი წარსულად აქცია. ამ წარსულშია მედეა მოღალატე, მედეა ქურდი, მედეა მკვლელი და ყოველგვარი მედეა, როგორიც კი შესაძლებელია არსებობდეს ცოცხალ ადამიანთა შორის. წარსულს ადამიანი ყოველთვის სინანულით იგონებს და სიბნელეშიც რაღაც ნათელ წერტილებს ეძებს. მედეა პირიქით. იაზონად ქცეულ სამყაროში მხოლოდ საშინელსა და შემაძრწუნებელს ხედავს და სევდანარევი სიხარულით ეგებება იაზონად ქცეული სამყაროდან თავის დაღწევას, შავი სამეფოდან საკუთარი თავის დაბრუნებას. „ო, ზიზღო ჩემო! რა ხასხასა, რა ტკბილი და სურნელოვანი ხარ, ჩემო სიძულვილო, ჩემო პატარა, ჩემო შავტუხა გოგო, შენ დამრჩი მხოლოდ სათაყვანებლად მთელს ქვეყანაზე. შენ, ერთადერთი“ [1] — შესძახებს მედეა. უნებლიეთ გაგონდება ალბერ კამიუს სიტყვები — „ამ სასოწარკვეთილ ქვეყნიერებაში ისეთი არაფერია, რაც ზიზღით არ დაიძლევა“. ზიზღით დაძლეული წარსული მოითხოვს ახალი ბოროტების, ახალი მკვლელობის ჩადენას, რომ მედეა საბოლოოდ განიწმინდოს ყოველგვარი ცოდვისაგან. ამიტომ მიმართავს იგი ოცნებით იაზონს: „მთელი გზა, რომელიც შენთან ერთად გამოვიარე, სავსეა სისხლითა და დანაშაულით, ისევ სისხლი და დანაშაულია საჭირო, რათა გაგშორდე“.[2] და ანუიც, ბოდლერის მსგავსად, მედეაში კიდევ ერთ ახალ ბოროტებას სახავს, თითქოს ბოდლერივით ყველაზე ძლიერი და საშინელი ბოროტებიდან გაჰყავდეს საფეხურები უმაღლესი სიკეთისა და მშვენიერებისაკენ. მედეა ახალს არაფერს აპირებს, აპირებს მხოლოდ ძველი ხერხების გამეორებას, ოღონდ, ამჯერად არა სხვისთვის, არა იაზონის სადიდებლად და სასიამოვნოდ. „რას აპირებ, მედეა?“ — ეკითხება შეშფოთებული ძიძა. — „იმას, რაც ათჯერ გამიკეთებია იაზონისთვის, ოღონდ ამჯერად ყოველივეს ჩავიდენ ჩემთვის“[3] — ამბობს მედეა.

მედეას შიში წარსულს ჩაბარდა და გრძნობს, რომ ასე ძლიერი არასოდეს ყოფილა და არც იქნება. გრძნობს, რომ თანდათან დაუბრუნდა დამოუკიდებლობა და მასთან ერთად, სიამაყეც. კორინთელთა მუსიკა, რომელიც ცოტა ხნის წინ აღიზიანებდა, მათი ყიჟინა. რომელიც შიშის ზარს სცემდა. ძალას კარკვეს. ახლა კრეონტიც კორინთოს ძლევამოსილი მფლობელი მედეას თვალში ტილიან მეფედ იქცა, ორიოდე წუთის წინ კორინთოს გარეთ, გაევრანებულ

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ 133.
[2] იქვე, გვ. 137.
[3] იქვე, გვ. 138.

ადგილას უპატრონოდ მიტოვებული ქათმების ქურდი. მაწანწალა ვაჭრა და სცენაზე შემოსული მეფისა და მისი მხლებლების წინაშე მათი ღირსეული მოწინააღმდეგე, მათი ტოლი და სწორი, მეფეთა ჯიშის ქალი საუბრობს კრეონტთან. რა უნუგეშო და შესაბრალია მედეას მდგომარეობა გარეგნულად, მაგრამ რა ამაყი და ყოვლისშემძლეა მედეას შინაგანი განწყობილება, მისი ნება, მისი სურვილი მეფე კრეონტისა და განდევნილ მედეას დიალოგი არაჩვეულებრივი სიძლიერით ამჟღავნებს არარაობად ქცეული მეფისა და უძლიერესი პიროვნების შინაგან სამყაროს. თანდათან ქრება მოჩვენებითი ბრწყინვალება და სიდიადე, მცველების თანხლებით შემოსულ მეფეს რომ შემოჰყვა ამა ქვეყნის ძლიერთა სამეფოდან, თანდათან იკლებს კრეონტის მბრძანებლური ტონი და რამდენიმე რეპლიკის შემდეგ იგი მედეას მონამორჩილი, მედეას ძლიერების ტყვეა, იძულებულია, მისი გაძევება დილამდე გადადოს და თვითონვე აღიაროს—„როგორც ჩანს, მართლაც მოეხუცდი“. „მაშ, ძალიან დაჩაჩანაკებულხარ და მეფედ აღარ გამოდგები! შესძახებს მედეა — დაუთმე ტახტი შენს ვაჟიშვილს. დე, მან შეასრულოს თავისი საქმე როგორც წესია, შენ კი მზით გამთბარ ვენახს მიხედე. სხვა არაფრისთვის აღარ ვარგიხარ“ [1]. ასეთი განაჩენი გამოაქვს მედეას მეუყვევი მეფისადმი.

კრეონტი ცდილობს უპირატესობა შეინარჩუნოს, მედეას სიამაყე მოტეხოს, მაგრამ ყოველი ახალი ფრაზა მის შინაგან სისუსტეს ააშკარავებს. „კერპო! უტეხო! ჯადოქარო! —მიმართავს იგი მედეას. როგორ ფიქრობ, ჰკუის საკითხავად მოვედი შენთან?! „რჩევის სათხოვნელად არ მოსულხარ, — უპასუხებს მედეა, მაგრამ მე გირჩევ. ეს ჩემი ნება-სურვილია, შენი უფლებაა, ხმა ჩამაკმენდინო, თუკი გაქვს ძალა“.[2] და სწამს მედეას, რომ კრეონტი უძლურია მის წინაშე. გულით კი უნდა, ბებერმა ლომმა მოიკრიბოს ძალ-ღონე და გაბედოს მედეას მოკვლის ბრძანების გაცემა. მედეა აღიზიანებს მეფეს, მწარე ირონიით დასცინის მისი სამფლობელოს გაუერანებულ ადგილებს, სადაც უნაყოფო მიწაზე ბალახიც კი საცოდავად ამოწვერილა. კოლხეთის მეფის ასულისათვის კორინთოში არაფერია გასაკვირი და განსაცვიფრებელი, აიეტის სასახლეში ძას მეტი უნახავს და მაინც ახლა, როცა იაზონის გარეშე მედეას არსებობას აზრი აღარ აქვს, მედეა სთხოვს მეფეს მოკლას იგი, დაწვას ყველაფერი, რაც მედეას სახელთანაა დაკავშირებული და ფერფლი ქარს გაატა-

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ 147.

[2] იქვე.

ნოს. „დე, მედეასგან მხოლოდ შავი ლაქა დარჩეს ამოჰწვარ ბალახზე და დარჩეს მხოლოდ ლეგენდა, რომლითაც კორინთელები თავიანთ შვილებს ღამღამობით დააშინებენ“.[1]

მედეა რამდენჯერმე ცდის, რომ უკანასკნელი ბოროტება მოხდეს სხვისი ხელით. დე, ეს მკვლელობა ჩაიდინოს მოწინააღმდეგემ, დე, მათ თავიანთი ნამდვილი სახე გამოამჟღავნონ, დე, ფარდა აეხადოს იმ ფარისევლურ უბიწობას, რომელსაც მედეას მოწინააღმდეგეები თავს აფარებენ. იაზონისა და კრეონტის სურვილია, მედეა უვნებლად მოიცილონ თავიდან, კორინთოს საზღვრებს გადააცილონ, და თვითონ ყველასა და ყველაფრის წინაშე მართალი, უმწიკვლო და კეთილშობილი სახეებით წარდგნენ.

მედეასა და კრეონტის დიალოგით იწყება „ბოროტი მედეასა“ და „კეთილშობილი სხვების“ ჰეშმარიტი სახის ჩვენება. დიახ, მედეა აღარ ეგება ამ „კეთილშობილი სხვების“ ანკესზე, იგი ფარდას ხდის კრეონტისა და იაზონის მოჩვენებით გულკეთილობას. იაზონი დღემდე მედეას ხელით აკეთებდა ყველაფერს, ახლა მოსწყინდა, მოიქანცა და კრეონტის სასახლეში, მისი მცველების ზურგს ამოფარებულმა, კრეუზას უბიწოებასთან შეუღლება გადაწყვიტა. იაზონი მედეას მშვიდობიანი გზით მოცილებას ცდილობს, უვნებლად უნდა გააცილოს აქაურობას, რომ მედეა აჩრდილად იქცეს, დარჩეს მხოლოდ მოგონებად. მედეას არ სურს ბრძოლის ველიდან შეუმჩნეველად გაპარვა, ლაჩრულად გაქცევა. მან იცის, რომ იაზონის დაუსჯელობა დანაშაულია, მაგრამ მაინც ცდილობს, თავიდან აიცილოს ახალი სისხლისღვრა და თვითონვე, თავისი სიცოცხლით. პასუხი აგოს ყველა იმ დანაშაულზე, რომელიც იაზონთან ერთად ჩაუდენია. კრეონტს კი ბრჭყალები დასცვეთია და მედეას დასჯა არ შეუძლია, გულკეთილობას იჩენს, მედეას ყველა თავდასხმას იგერიებს, ყველა შეურაცხყოფას უსირცხვილოდ ყლაპავს და თვითონ ემუდარება მედეას — მოგვცილდი, მოგვასენე, მოგვეცი უფლება მშვიდად ვიცხოვროთ ჩვენი ზეცის ქვეშო.

მედეა აღშფოთებულია იმის გამო, რომ დანაშაულებათა მთელ სიმძიმეს მხოლოდ მას მიაწერენ. მას უნდა თვალი აუხილოს კრეონტს, რომ ყველა მისი დანაშაული იაზონის საკუთრებაცაა და რატომ უნდა დაისაჯოს მხოლოდ მედეა? „კრეონტ, თუ ხელმწიფე ხარ. იყავ ხელმწიფე, მოიმოქმედე, რაც საჭიროა; განდევნე იაზონი! ყველა ჩემს დანაშაულში მასაც უდევს წილი. ხელები, რომლებიც შენი ქალიშვილის სხეულს უნდა შეეხოს, სისხლითაა მოსვრილი,

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“. „მედეა“, გვ 146.

ისე როგორც ჩემი ხელები".[1] მედეას ამ სიტყვებს ხვეწნა-მუდარის ელფერი როდი აქვს, ეს მოთხოვნაა კომპანიონისა, რომელიც მასთან წილნაყარი თანამონაწილის დაბრუნებას ითხოვს. „კრეონტ, ხვეწნას არ დაგიწყებ; არ მჩვევია, ჩემი მუხლები დაჩოქებას ვერ ეგუება. არც ჩემს ხმას ძალუძს მორჩილად ყღერა. მაგრამ შენ კაცური კაცი ხარ, რაკი ვერ გადაწყვიტე ჩემი სიკვდილით დასჯა. ნუ გამიშვებ მარტო! დაუბრუნე განდევნილს მისი ნავი, მისი თანამგზავრი; მე ხომ მარტო არ მოვსულვარ, რატომ გვარჩევ ერთმანეთისაგან? მე იაზონისათვის მოვკალი პელეასი, ვუღალატე მშობელ მამას, მოვკალ ღვიძლი ძმა, მე იაზონს ვეკუთვნი, მე მისი ცოლი ვარ და ყველა ჩვენი დანაშაული ზიარია".[2]

ამაოა მედეას თხოვნაც და განმარტებებიც იმის შესახებ, რომ იაზონიც მასავით დამნაშავეა. მეფეებს სხვა კანონები აქვთ. ისინი სხვაგვარად ფიქრობენ. ადამიანებმა ტყუილად როდი შექმნეს კანონების მთელი სისტემა, რომელსაც მონებად გაუხდნენ მხოლოდ იმისათვის, რომ როცა მათ ეს სურთ, ამ კანონების საშუალებით ყველაფრის გამართლება შეძლონ. კორინთოს კანონების მიხედვით იაზონი არავითარ სასჯელს არ იმსახურებს. „ყველაფერი გამოვიკვლიე, — ამბობს კრეონტი, — უშენოდ იაზონი უცოდველია. თუ მის საქმეს შენი საქმეებისაგან დამოუკიდებლად განვიხილავთ, მისი გამართლება შესაძლებელია. დანაშაულის ყველა ლაქა შენი საკუთრებაა" [3]. რატომ, რა საფუძველზე? ისმება კითხვა და კრეონტი პასუხს არ აყოვნებს — „იაზონი ჩვენიანია, იგი აქაური მეფის შვილია; რა ვუყოთ რომ სხვების მსგავსად, ახალგაზრდობაში ბევრი სისულელე ჩაიდინა, ახლა ნამდვილი კაცია და ფიქრობს ისევე, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ" [4]. — აი, სამართალიც ამას ჰქვია! იაზონისა და „მისიანებისათვის", ადამიანებისათვის, რომელთა რიგებშიც იაზონი ჩადგა, რომელთა მსგავსადაც ახლა დაიწყო იაზონმა ფიქრი და ცხოვრება, მოსახერხებელი და სასურველია მედეას გარეშე არსებობა.

მედეას მეორე ცდაც მარცხით მთავრდება: არც კლავენ, არც იაზონს უბრუნებენ. სხვა გზა არ არის. თვითონ უნდა იძიოს შური, მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი ხელით, საკუთარი მარჯვენით, არამც

---

[1] ჟ. ანუი. „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 148.
[2] იქვე, გვ. 148, 149.
[3] იქვე, გვ. 149.
[4] იქვე.

და არამც სხვისი ჩარევით. ამიტომაა, რომ ცბიერად ეთანხმება ყველაფერზე კრეონტს, ჰპირდება, რომ წავა, ოღონდ, ცოტა ხნით ძიძა პატიჟოს სასახლეში, გააცნოს ქალიშვილი, თუნდაც იმიტომ, რომ მედეას სასარგებლო რჩევა-დარიგებების მიცემა შეუძლია მისთვის. კრეუზა ათი დღეა, რაც იაზონს იცნობს, მედეამ კი მასთან მთელი ათი წელი გაატარა.

ეს წინადადებაც უარყოფილია. მედეას დრო სჭირდება. დროში კი ყველაფრის მოფიქრებაა შესაძლებელი. და უკანასკნელი საბაბი კორინთოში ყოფნის გახანგრძლივებისა მძინარე ბავშვებია. კრეონტი თანახმაა მედეას მის სამფლობელოში დილამდე დარჩენის უფლება მისცეს. იგი თანახმაა მედეას პატარებს აჩუქოს ერთი ღამის მშვიდი ძილი მის მიერ გაჟლეტილი უამრავი ბავშვის სანაცვლოდ. კრეონტი თვითონვე ამცნობს თავის შიშსა და ძრწოლას საკუთარი ცოდვების წინაშე. ახალგაზრდობაში, როცა ძლიერი ტორები და ბასრი კბილები ჰქონდა ისიც სპობდა, ანადგურებდა, სუსტებს იპყრობდა, უმანკო ბავშვებს მთვრალ ჯარისკაცებს ახოცინებდა. ახლა მოხუცდა და ღამით, როცა სასახლეში მარტო რჩება, ამოჟლეტილ ბავშვებზე ფიქრი მკერდს უკაწრავს, მშვიდი ძილი აღარ აქვს, ტკბილი სიზმრები კოშმარებმა შეცვალეს. ძალა აღარ შესწევს და ბრძოლაზე იმიტომ აიღო ხელი; ახლა კეთილი და შემწყნარებელი ადამიანის პოზა უფრო მოსწონს. მედეას შვილებისათვის ერთი ღამის ტკბილი ძილიც ლაჩარი კაცის რევერანსია, ვიდრე ნამდვილი გულმოწყალება. ამას მედეა კარგად გრძნობს და ამიტომ შესძახებს: „მე მედეა ვარ, ბებერო ნიანგო! ანგარიშში არ ეტყუვდები! ჩემთვის ორივე ნაცნობია: სიკეთეც და ბოროტებაც".[1] მედეამ იცის, რომ ყველაფერი, რასაც კრეონტი სიკეთის აბრით ასაღებს, სიყალბეა და ჩადენილი ცოდვების მოგვიანებული მონანიების სურვილი: ეს სილაჩრეა მშვიდი ცხოვრების დაკარგვის შიშით დაბადებული. მედეა კრეონტთან შეხვედრის ბოლო წუთებში მაინც მიაღწევს მიზანს, მეფის სიჯიუტეს ტეხს და თავის განკარგულებაში მთელ ღამეს მოიპოვებს. მას სწამს, რომ ერთი ღამე შეიძლება საუკუნესაც უდრიდეს, თუ იგი თავგანწირული პიროვნების საკუთრებაა.

მაგრამ მედეას მომავალი გეგმების შესახებ ჯერ არაფერი აქვს გადაწყვეტილი, ის მხოლოდ გამგზავრების სამზადისშია, რას მოუტანს ღამის სიბნელე ჯერ მისთვისაც არაა ცნობილი. იცის, რომ უნდა იმოქმედოს, რადგან უმოქმედობა სიკვდილის ტოლია, მაგრამ

---

[1] ჟ. ანუი. „ანტიგონე", „მედეა". გვ. 152.

მოქმედების შინაარსი და სახეობა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელია მის გონებაში.

სწორედ ამ დროს შემოდის სცენაზე იაზონი და ამ მტრად-ქცეული ადამიანების დიალოგში ანუი ცდილობს, მკითხველის წინაშე ქვეცნობიერად გაიაზროს კაცობრიობის მიერ განვლილი გზა. იაზონისა და მედეას დიალოგი მხოლოდ მამაკაცისა და ქალის სიყვარულის ისტორია როდია. ესაა მთელი ცხოვრება თავისი სიავკარგით, თავისი სიხარულითა და მწუხარებით. ეს დიალოგი უსასრულო ხანგრძლივობაა, ადამიანთა მოდგმის მთელი ისტორიაა და იმავე დროს, მხოლოდ ერთი წამი, სულის ერთი მოთქმაა, როცა წყდება ადამიანის ყოფნა-არყოფნის საკითხი. ანუის მედეა და იაზონი თითქოს ერთხელ კიდევ იმეორებენ ადამისა და ევას შთამომავალთა მიერ განვლილ გზას, და მაყურებლის წინაშე წარდგებიან თავიანთი შეცოდებებითა და მონანიებით, სიკეთითა და ბოროტებით, ძლიერი ნებისყოფითა და სილაჩრით: წარდგებიან და მოითხოვენ განსჯას, გასამართლებას. თითოეულ მათგანს აქვს თავისი სიმართლე და ჭეშმარიტება, საკუთარი რწმენა და პრინციპები. ავტორი არც ერთ მათგანს არ აკლებს მხატვრულ სრულყოფას; ერთნაირი, მიუკერძოებელი ოსტატობით აჩუქურთმებს მათ სახეებს და დასკვნების გაკეთებას მსჯავრის გამოტანას მაყურებელსა და მკითხველს ანდობს.

ანუის აზრით, ადამიანთა ცხოვრება სიტკბოებითა და შხამით სავსე ფიალაა. ბედნიერებისა და უბედურების უსაზღვროებაა. რომ დღემდე არავის უცხოვრია მხოლოდ კეთილს ან მხოლოდ ბოროტს. კეთილი და ბოროტი მხოლოდ სხვასთან (საზოგადოებაში) ურთიერთობაში ყალიბდება, დაბადებით კი ყველა უმანკო და უცოდველია. ადამიანს ბედნიერებისაკენ სწრაფვა დაბადებისთანავე უჩნდება. ამიტომაა, რომ მთელი სიცოცხლე მისკენ მიისწრაფვის, მის მოსაპოვებლად იბრძვის, მაგრამ ცხოვრება თავისი საშინელი ლაქებით სვრის და აბინძურებს ადამიანის ხასიათს, მის ბუნებას.

იაზონისა და მედეას საუბარი თანდათანობით ნათელყოფს ახლა კაცთმოძულედ ქცეული ქალის, ბოროტებისა და დანაშაულებათა „აღუვსებელი ჯურჭლის“ ჭეშმარიტ სახეს. ათიოდე წლის წინ ანუის მედეაც უმანკო და უბიწო გოგონა ყოფილა. იგი ლაღი და უშფოთველი, ამაყი, მაგრამ კეთილი ცხოვრებით ცხოვრობდა კოლხეთში მეფე აიეტის ქათქათა სასახლეში. მედეას თმებსაც, ყველა კოლხი გოგონას მსგავსად, ყვავილები ამშვენებდა, იგი ჰაბუკივით აჭენებდა ქურანს. მაგრამ ცხოვრება მხოლოდ ბედნიერება და სიამოვნება როდია. ცხოვრება იაზონის სახით შეიჭრა მედეას არსებაში და სამყარომაც იაზონის სახე მიიღო. იაზონმა ოქროს საწმისთან ერთად

მოიტაცა და მიისაკუთრა მედეა და ჰაბუკური დარდიმანდობით აპირებს კოლხური ოქროს განიავებას.

ახალგაზრდა იაზონისათვის ქვეყანა მხოლოდ საკუთარი სიხარული, ძალა და სურვილებია. იაზონის ეგოისტური „მე“ და სამყარო ერთმანეთს ფარავს, ერთმანეთის ტოლი გამხდარა. სწორედ ასეთი იაზონის გზით იწყებს მედეა ცხოვრების გაცხობას, მასთან შეხებას. უცხო ხომალდიდან გადმომხტარი, მზით დამწვარი ჰაბუკისათვის, რომელიც განებივრებული ბავშვის სიჯიუტით მოითხოვდა ოქროს საწმისს, მედეას ყველაფრის მოპოვება სურდა; მედეას დაუშვებლად მიაჩნდა მისი სიკვდილი, ამიტომ ამოუდგა მხარში ხარების მოთვინიერებისას, ასწავლა მას მიწიდან აღმოცენებული დევ-გმირების გაჟლეტის წესი, გაანდო საწმისზე შემოხვეული დრაკონის დამორჩილების საიდუმლო. მედეასათვის იაზონის გარეშე ყველაფერმა აზრი დაკარგა და თვით უმძიმესი დანაშაულიც კი ისე შეუმჩნევლად, ისე უნებლიეთ შეიჭრა მისი მოქმედების სფეროში, რომ თავდაპირველად ვერც კი ამჩნევს, როგორ შეიპარა მის სამყაროში სრულიად ახალი წეს-ჩვეულება, ახალი მისწრაფებები, ახალი ცხოვრება, რომელმაც იწყო მედეას ჭათქათა სახელის სისხლის ლაქებით დასვრა-დაფარვა. მამის ღალატი, ძმის მოკვლა და მშობელი ქვეყნის გაქურდვა — ყველაფერი მედეამ ჰაბუკი იაზონისათვის თავისდაუნებლიეთ სრულიად შეუგნებლად ჩაიდინა. მაგრამ არავითარი სინანული, არავითარი სინდისის ქენჯნა არ აწუხებს. იგი მოჯადოებული ემორჩილება რაღაც ზებუნებრივ ძალას, რომელიც თვითონ მასშია, მის ბუნებაში, მის სურვილში.

იაზონიც იცვლება მედეასთან შეხვედრის პირველსავე დღეებში, მაგრამ სულ სხვა მიმართულებით. ჰაბუკი, რომელიც მხოლოდ ნეტარებისათვის გაჩნდა ამქვეყნად, რომელმაც მედეა თავდაპირველად ისე შეიყვარა, როგორც ჩვეულებრივ მამაკაცს უყვარს ქალი, სულ მალე გრძნობს, რომ მედეა მას გაცილებით მეტს სტაცებს, ვიდრე უბრალო, მამაკაცური სიყვარულია. მედეა ვერც კი სვდება, როგორ გადაიქცა იაზონი პატარა ბიჭად, რომლისთვისაც მედეა გახდა მისი სამშობლო, მისი სინათლე, ჰაერი, რომლითაც სუნთქავდა, წყალი, რომლითაც წყურვილს იკლავდა, ლუკმაპური ყოველი დღისა; ერთი სიტყვით, გაცილებით იმაზე მეტი, ვიდრე მამაკაცური სიყვარულია, და, რაზედაც იაზონი უბრალოდ ამბობს: „სამყარო ჩემთვის მედეად იქცა“. იაზონის ცხოვრებიდან თანდათან გაქრებიან არგონავტები, თანამოსაქმენი, თანამებრძოლები, ყველა და ყველაფერი. ირგვლივ ყველა იცინოდა, ყბედობდა, მაგრამ იაზონს აღარაფერი ესმოდა. ჰაბუკი იაზონი მოკვდა. მის ნაცვლად დაიბადა

ახალი იაზონი, რომლის მხრებზედაც მედეა თვლემდა. იოლკოს გმირები, რომლებსაც ცოტა ხნის წინ სული ესწრაფოდათ, იაზონის ბრძანებით სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლებში ჩაბმულიყვნენ, თანდათან შეიცვალნენ, შიში შეეპარათ და ბოლოს მიხვდნენ, რომ იაზონი მათ ბელადად აღარ გამოდგებოდა. მათთან განშორება იაზონისთვის ადვილი იყო, რადგან ახლა მას მედეა ჰყავდა გვერდით. არგონავტებმა ნადავლი გაიყვეს და იაზონი და მედეა მარტონი დარჩნენ.

იაზონისა და მედეას მარტო ყოფნის პერიოდი მამაკაცისა და ქალის ურთიერთგაგებისა და თანაგრძნობის არნახული პოემაა. ყველასაგან განცალკევება და ყველაფრისაგან შორს ყოფნა ნოყიერ ნიადაგს ქმნის მათი სიყვარულის განხორციელებისათვის. ორი არსება, რომლებსაც ერთმანეთის მიმართ მხოლოდ უმწიკვლო გრძნობები და სპეტაკი სიყვარული ამოძრავებთ, ორი არსება, რომელთა ღამოკიდებულებაში გარეგნულად გამქრალია მამაკაცი და ქალი და მათი ურთიერთობა ორი თანამებრძოლის, ორი პატარა ძმის ურთიერთობად გარდაქმნილა. თითქოს იაზონისა და მედეას არსებობა ცალ-ცალკე დღემდე მხოლოდ მთელის ნახევარი ნაწილი იყო, თითოეულმა მათგანმა იპოვა თავისი მეორე—აუცილებელი ნახევარი და ორი ახალგაზრდა ერთ არსებად იქცა, ერთი ფიქრითა და ერთი ოცნებით განიმსჭვალა. დაუნდობელი ცხოვრების წინაშე ერთ არსებად ქცეული იაზონი და მედეა ერთმანეთის თანამოაზრენი და თანამებრძოლნი არიან. ისინი ორი პატარა ძმის მსგავსად, სახელოდაკაპიწებული მიაბიჯებენ თავიანთი ცხოვრების გზის ყველაზე პატარა, მაგრამ ყველაზე ძვირფას მონაკვეთზე და ორივე მზად არის, თავგანწირვით დაიცვას მეორეს სიცოცხლე, ბედნიერება, სიხარული. ისინი თანაბრად ინაწილებენ ყველაფერს: დაღლას, სიხარულსა და სამხარზე დასაყოლებელ ერთ ყლუპ ღვინოსაც, მედეა არ გრძნობს, რომ ქალია, ისიც მამაკაცის ტანსაცმელშია გადაცმული, თმები თავსაფარში აუკეცია და ჭაბუკის ნაბიჯებით მიჰყვება გვერდით თავის მხედართმთავარს. მისი ბელადი—მხედართმთავარი ერთი წუთით უკან რომ მობრუნდეს და ძნელ გადასასვლელზე ხელი გაუწოდოს დასახმარებლად, მედეას ძალიან ეწყინება... ჯარისკაცის მოვალეობა ასეთ დახმარებას ვერ ეგუება.

იაზონიც უბედნიერესი კაცია ამქვეყნად, ახლა, როცა მისი არმია ერთადერთი პატარა ქალია, იაზონი—მეთაური თავს გაცილებით უფრო ძლიერად გრძნობს, ვიდრე მაშინ, „არგოზე“, რამდენიმე ათეულმა ვაჟკაცმა ერთგულება და თავდადება რომ შეჰფიცა. აკი ამიტომ ბრუნებს მედეას: „შენ ერთადერთი იყავი ჩემი არმია, მაგრამ

იმ პაწაწინა ერთგული ჯარისკაცით მთელი ქვეყნიერების დაპყრობა შემეძლო“.[1] მხოლოდ შესვენებისას, როცა მზე მთების იქით ჩაიძინებდა, როცა ორი მებრძოლი დროებით შეჩერდებოდა, „როცა ჯარისკაცი და მისი მეთაური ტანსაცმელს გაიხდიდნენ ხოლმე, უკვირდათ, საოცრად უკვირდათ, რომ სრულიად ერთნაირ ხალათებში მამაკაცი და ქალი ყოფილა გახვეული, რომ მათ ძალიან ჰყვარებიათ ერთმანეთი“ [2]. აი, დღეები, რომლებიც არა მარტო იაზონისა და მედეას ცხოვრებაში, არამედ ანუის მთელს შემოქმედებაში ერთადერთი ნათელი დღეებია, როცა მოსახერხებელი გახდა ანუისათვის საოცნებო ადამიანური სიყვარულის განხორციელება. ანუი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე სწორედ ასეთი სიყვარულის განსახორციელებლად იბრძოდა, მისი პიესების ყველა ახალგაზრდა ასეთი სიყვარულისაკენ მიისწრაფოდა, მაგრამ არსად მისი განხორციელების საშუალება არ იყო. ანუი არც „მედეაში“ ანებივრებს დიდხანს თავის მკითხველს იდეალური წყვილის იდეალური დღეების არსებობით. ავტორის აზრით, მამაკაცსა და ქალს ისე უნდა უყვარდეთ ერთმანეთი, როგორც იაზონსა და მედეას, ასეთია სურვილიც და მისწრაფებაც როგორც ქალის, ისე მამაკაცის მხრიდან. ასეთია თვით ანუის ოცნებაც, მაგრამ იაზონისა და მედეას სიყვარულს უამრავი დაბრკოლება ელობება წინ. მათი ოცნებების განსორციელება ამქვეყნად შეუძლებელია. სანეტარო ცხოვრების გაგრძელება მიუღწეველია. აწმყოში, სადაც მრავალი „სხვა“ არსებობს, ანუის აზრით, შეუძლებელია ადამიანთა სრულყოფილი ბედნიერება. ეს მხოლოდ წარსულია და აკი „მედეაშიც“ ასეთი სიყვარული მხოლოდ მეხსიერებაშია შემორჩენილი, იგი ისეთ შორეულ წარსულად ქცეულა, რომ მედეას არც კი ახსოვს, მხოლოდ მამაკაცის—იაზონის გონებას შემორჩა იგი მოსაგონებლად.

იაზონი ამ მოგონებით ცოცხლობდა დიდხანს, ამ წარსულის ძალა ეწეოდა მედეასაკენ, თორემ, აი, უკვე რამდენი ხანია მას შემდეგ, რაც პატარა ჯარისკაცი და მისი მეთაური ქაოსად ქცეულ სამყაროში დაბრუნდნენ, მათ გვერდით სხვა ქალები და მამაკაცები გაჩნდნენ და სხვებთან შეხებისთანავე, როგორც კი მათ ცხოვრებაში სხვები შეიჭრნენ, „პატარა ჯარისკაცმა“ ისევ დაიბრუნა ქალის სახე, მეთაურიც ისევ მამაკაცად იქცა და დაიწყეს ერთმანეთის „გულის ტკენა“. იაზონს თვალები გზაზე მიმავალ უცხო ქალებისაკენ მიურბის, მედეა სხვა მამაკაცებთან უფრო გულიანად კისკი-

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 169.

[2] ი ქ ვ ე.

სებს და ასე, ნელ-ნელა, ცხოვრებამ თავისი სასტიკი კანონებით ორი პატარა ძმა, ორი კომპანიონი, მოსისხლე მტრებად გადააქცია. ჯერ გულწრფელობამ თქვა უარი სამსახურის გაგრძელებაზე. მედეამ „რატომღაც" იცრუა იაზონთან და შემდეგ ეს სიცრუე დიდხანს დასდევდა მათ უკან. იაზონი და მედეა თვალს ხუჭავდნენ. სიცრუეს თვალს ვერ უსწორებდნენ. ზურგს აქცევდნენ. მაგრამ ის მაინც ყველგან თან სდევდა ყოფილ „ერთს" და ცხოვრება თანდათან აცალკევებდა ყოფილ „ერთს" ორად. ახალი „ორი" ერთმანეთის საწინააღმდეგო ძალად იქცეოდა და, რაც დრო გადიოდა, ეს ახალი „ორი" სულ უფრო და უფრო მწვავედ გრძნობდა, რომ მათი ერთი მიმართულებით სიარული შეუძლებელი ხდებოდა. და მაინც ერთად მიაბიჯებდნენ, თავს აიძულებდნენ და სწორედ ამ იძულებითი ერთიანობის დროს მათ შორის დაიბადა მესამე რაღაც, რომელსაც დიდხანს სახელი არ ერქვა, ბოლოს კი თავი გამოამჟღავნა და მიხვდნენ, რომ ეს ის ყოფილა, რასაც ადამიანები სიძულვილს ეძახიან. მაგრამ ეს „მესამე" კარგა ხანს იდუმალი და გამოუმჟღავნებელი რჩებოდა. იაზონი და მედეა ყოველთვის გრძნობდნენ ამ „მესამის" არსებობას, რომელმაც წრფელი გრძნობა ჭუჭყიან ვნებად აქცია, ბოლო მოუღო ყოველგვარ ნათელს, გონიერს, მშვიდსა და „ორად" ქცეული ყოფილი „ერთი" პირისპირ შეახვედრა ცხოვრებას, აგემა სიტკბო მხოლოდ იმიტომ, რომ უკეთ გაეგოთ სიმწარის გემო. ასწავლა გულწრფელობა მხოლოდ იმისათვის, რომ უკეთ ეგრძნოთ სიცრუის ძალა; რომ ერთხელ და სამუდამოდ დაემტკიცებინა მათთვის, ცხოვრება ის სიმარი კი არ არის, თქვენ რომ ცოტა ხანს თვალი მილულეთ, ქვეყნიერებას განერიდეთ და ნეტარების ბურუსში გაეხვიეთ, მოგეჩვენათო. არა, ცხოვრება სხვაგვარია და თავს ნუ მოიტყუებთ, ცხოვრებაში ღალატი მეტია, ვიდრე ერთგულება.

მედეამ მალე აშკარად იგრძნო, როგორ დაიწყო იაზონმა სხვების თვალთვალი, როგორ ჩაისახა მის „ბინძურ მამაკაცურ თავში" ახალი ბედნიერების ძიება და მისი მოპოვებისათვის ბრძოლა. მედეას ძველებურად აღარ უყვარს იაზონი, მაგრამ რაკი ხედავს, როგორ უსხლტება ხელიდან მთელი ბედნიერება, როგორ მოსწყინდა იაზონს მედეას გვერდით ყოფნა, თვითონვე უნდა დაასწროს და სხვისი საშუალებით დაიბრუნოს იაზონის მომაკვდავი სიყვარული. მედეას ყოველგვარი ცდა — სხვისი საშუალებით იაზონის დაბრუნებისა მარცხით მთავრდება. იაზონიც სულ უფრო და უფრო მოიღალა მედეასთან ხეტიალით, მობეზრდა მისი სამყარო და დგება წამი, როცა საბოლოოდ უნდა გადაწყდეს – ვის რომელი გზით.

ანუ „მედეაში" იმეორებს თავის საყვარელ კითხვას, რომელზე-

დაც მისი გმირები მოკლედ უპასუხებენ: „ჰო“ ან „არა“. ეს კითხვა ანუის აზრით. ცხოვრებისეული კითხვაა. ეს ცხოვრების გზის არჩევაა. ადამიანთა მრწამსისა და პრინციპების საზომია.

პიესის დასაწყისში იაზონისა და მედეას კონფლიქტი. მართლაც. მამაკაცისა და ქალის ფროიდისებურ კონფლიქტს მოგვაგონებს. მედეას მძვინვარება კრეუზასთან იაზონის ქორწინების გამომჟღავნების შემდეგ იწყება. ტრადიციულადაც ხომ მედეა მამაკაცისაგან შეურაცხყოფილი, შურისმაძიებელი ქალის სიმბოლოდაა შემორჩენილი. ანუის მკვლევარებიც მედეა-იაზონის ტრადიციული კონფლიქტით ასაბუთებენ მის მიერ მედეას მითის შერჩევას, მაგრამ სწორედ პიესის შუაგულში, იაზონისა და მედეას გამოსამშვიდობებელ დიალოგში, როცა მათ ურთიერთობას ფროიდისებური ჩარჩო შემოეცალა. ნათელი ხდება სრულიად ახალი მიზეზი. თვისობრივად სხვა საფუძველი, რამაც მათი სიძულვილის დაბადება განაპირობა. დიალოგიდან მჟღავნდება, რომ იაზონის აზრით, თუ ადამიანმა მოინდომა. ცხოვრებაში ყოველთვის გამოძებნის სასარგებლოსა და სასიამოვნოს. ვიდრე იგი ახალგაზრდა იყო, ხიბლავდა მედეას გამბედაობა, მისი ჟინი, მისი „ძმადნაფიცობა“ შიშსა და სიკვდილთან. იტაცებდა მისი გაცოფებული სურვილი ყველაფრის მსხვრევისა. მაგრამ ახალგაზრდულმა გატაცებამ გაიარა და იაზონი მიხვდა, რომ მედეად ქცეულ სამყაროს დროებით შეეკედლა, თავი მოიტყუა, ეგონა თვითონაც შეძლებდა მედეასებრ შმაგ ცხოვრებას. ფიქრობდა. მედეას დაუდეგარი სულის ძალა მასაც გადაედებოდა, მაგრამ ამაოდ. ბურუსი იაზონისთვისაც გაიფანტა, მაგრამ მის იქით მხოლოდ მშვიდი ცხოვრების შეგუებას ხედავს იაზონი. ახლა იგი მედეასთან გატარებულ წლებს ჭაოსს უწოდებს (ადრე მას მედეად ქცეული სამყარო ერქვა), და საბოლოოდ გადაწყვეტს, რომ იმ ჭაოსმა, სადაც ათი წელი თავისი სურვილით კი არ უცხოვრია, არამედ მედეას ხელჩაკიდებული უტარებია, ახლა გარკვეული სახე უნდა მიიღოს: უნდა დამშვიდდეს და აკეთოს ის, რაც მის წინაპარს უკეთებია. „ახლა მე შეგუება უნდა ვისწავლო“, — ეუბნება იგი მედეას, „აღარ ვარ ისე ახალგაზრდა, რომ გავუძლო წამებას, საშინელ წინააღმდეგობებს, ამ საზარელ ნგრევასა და ჭრილობებს მოვუძებნი ყველაზე მარტივ თავშესაფარს, საფარს, რომელიც ადამიანებმა ცხოვრებისათვის მოიგონეს“.[1]

იაზონი არავითარ სიამოვნებას არ ხედავს ახალ ცხოვრებაში,

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 173.

არაფრით არ იტაცებს ის, რასაც საუკუნეების მანძილზე აკეთებდნენ სხვები და მაინც გაუკვალავ და საშიშ გზებზე სიარულს გატკეპნილი შარაგზით სიარული ურჩევნია. „მაშ, მოჰყევ შენს გზას.— მიმართავს იგი მედეას, — ... მე კი მაკმარე. მეყოფა. გადაწყდა, ვუბრუნდები მშვიდ ცხოვრებას და ეს გადაწყვეტილება ისეთი მტკიცე და განუხრელია. როგორც მაშინ, შენთან ერთად უარი რომ ვთქვი ცხოვრებაზე. თუ აუცილებელია ბრძოლის გაგრძელება, მე ვიბრძოლებ მხოლოდ ასეთი ცხოვრებისათვის. მორჩილად მივეყრდნობი იმ სუსტსა და საცოდავ კედელს, რომელიც საკუთარი ხელით აღვმართე ჩემსა და უაზრო არარაობას შორის“.[1]

მედეასაგან თავდახსნილი იაზონი ახალი საოცრებაა. მას აღარც სიყვარულის გრძნობა გააჩნია, არც სიძულვილისა: როცა მედეა კრეუზასთან შეუღლებას ახალი სიყვარულის დაბადებას აწერს, იაზონი მწარედ იღიმება და უხსნის, რომ მან სიყვარულის უნარი საშუდამოდ დაკარგა, — „ნუთუ ფიქრობ, რომ ახალი სიყვარულის მიზეზით გტოვებ? ნუთუ გგონია, რომ ყველაფერს თავიდან დავიწყებ? ახლა მხოლოდ შენ კი არ მძულხარ, სიყვარული მძულს“[2]. თუ სიყვარულის უნარი დაკარგა ადამიანმა, მაშინ სიძულვილი მაინც ეცოდინება, სიძულვილი მაინც აამოძრავებს მის სულს, რომ არ დატბორდეს, ჭაობად არ იქცეს; სამწუხაროდ, ეს გრძნობაც გაქრა იაზონში, თვითონვე ამბობს: „ჩემი სიძულვილიც მოკვდაო“. არც სიყვარული, არც სიძულვილი, მაშ, რა გრძნობა შეიძლება ჰქონდეს ადამიანს, რატომ ეძებს ახალ „მეორეს“, ქორწინების უღელს რად იდგამს? თვითონვე ხომ იცის, რომ კრეუზა მედეაზე ნაკლებად ლამაზია, რომ იგი მედეაზე მეტად არასოდეს ეყვარება, რომ ნაზსა და უმწიკვლოს გაუღიმებლად ჩაიბარებს დედ-მამის ხელიდან? პასუხი ნათელია — მხოლოდ იმიტომ, რომ თავისი წილი წუთისოფელი როგორმე გაათრიოს ბოლომდე. მხოლოდ იმიტომ, რომ ახალი თავშესაფარი პოვოს არა არსებობისათვის, არა სიცოცხლისათვის, არამედ უბრალოდ ყოფნისათვის, დროში ხანგრძლივობისათვის.

იაზონმა თვითონ ყველაზე უკეთ იცის, რომ ასეთ ცხოვრებას აზრი არა აქვს, იგი მედეას არ ეკამათება ცხოვრების სიავკარგეზე, მათი აზრები ცხოვრების შესახებ ერთმანეთს ემთხვევა, ოღონდ მედეა ბრძოლას და შეურიგებლობას მოითხოვს, იაზონი კი შეგუებასა და უმოქმედო ყოფნას არჩევს. „რა თქმა უნდა, შენ მართალი იყავი, — ეუბნება იგი მედეას, — როცა ამბობდი ამქვეყნად არ არის

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 174.

[2] იქვე, გვ. 157.

არც გონიერება, არც სინათლე, არც სიმშვიდე, რომ მუდამ სისხლიანი ხელები უნდა აფათურო ყველგან, დაახრჩო, მოგუდო, მაგრამ ახლა მსურს შეეჩერდე, ადამიანად ვიქცე, და ყოველგვარი იღუმალის გარეშე, მათ მსგავსად, ვინც გვძულს, ვისაც ვუკიჟინებდით ვაკეთო ის, რასაც აკეთებდა მამაჩემი, პაპაჩემი, და ყველა ისინი, რომლებიც ჩვენზე ადრე ცხოვრობდნენ და ჩვენზე უბრალოდ უყურებდნენ ცხოვრებას"[1].

სამყარო იაზონისათვის ბოროტებით სავსე უდაბნოა, სადაც მხოლოდ სისხლისღვრაა გამეფებული. მისი შეხედულება ქვეყანაზე მთლიანად ემთხვევა მედეას აზრს, მათ შორის მხოლოდ ის განსხვავებაა, რომ მედეას არ სჯერა პატარა ადგილის გასუფთავების თეორიისა (ყველაფერი ან არაფერი — ასე სწამს მედეას), იაზონი კი სულ მცირედითაც კმაყოფილდება. მისთვის საკმარისია იაროს, ისუნთქოს, კრეუზას ან ვინმეს (ამას მისთვის პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს) ბავშვური თითების შეხებისას დავიწყებასა და მორჩილებაში ჩაიძიროს. აი, მთელი არსი ცხოვრებისა, რისთვისაც იაზონი იღვწის. აი, ის „საცოდავი ბედნიერება", რასაც იაზონი სთავაზობს ყველა ცოცხალ არსებას. და რომ იაზონი ძალიან შესაბრალისად არ მოეჩვენოს მკითხველს, ანუი იმასაც გვაგებინებს, რომ იაზონი მარტო არ არის. პირიქით, უმრავლესობა მის მხარეზეა. იაზონის მსგავსად აზროვნებენ არა მარტო კრეონტი და ამაქვეყნის ძლიერთა სხვა წარმომადგენლები. არამედ ძიძაც, რომელიც ასე გატაცებით ჰყვება: „მაგრამ ამქვეყნად კიდევ იშვენი კარგი რამაა: მზით გამთბარი სკამი, რომელზედაც განცხრომით ზიხარ და ისვენებ, ცხელი წვნიანი შუადღისას, საკუთარი ოფლით ნაშოვნი გროშები. მაცოცხლებელი ღვინო ძილის წინ გულღვიძლს რომ გიხურებს"[2]. ცხოვრება, მათი აზრით, ძალზე ადვილია, სიცოცხლისათვის სულ ცოტა რამ არის საკმარისი, ოღონდ საჭიროა თავის დარწმუნება. რომ ბედნიერებაა დილას ადგომა, სადილი, მეზობლებში წამასლაათება, საღამოს დაწოლა და დაძინება, დღეს, ხვალ, ზეგ და მანამ, ვიდრე ჰაერი ყველას ეყოფა, ვიდრე საუკუნო ძილი არ დაუხუჭავს თვალს ძიძას, კრეონტს, იაზონსა და მათ მსგავს ადამიანებს. ასეთია ერთი გზა ცხოვრებისა, რომელსაც შეგუების გზა ჰქვია, და, რომელსაც კაცობრიობის დიდი ნაწილი მიჰყვებოდა ყოველთვის.

იაზონი თავისი ბუნებით წინაპართა ღირსეული შთამომავალია და ღირსეულადაც აგრძელებს მათ გზას. რა ვუყოთ, რომ დროებით

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 172.

[2] იქვე, გვ. 140.

გაღაუხვია გზიდან და მეამბოხე მედეას დაუკავშირა თავისი ახალგაზრდობა. როგორც კი ახალგაზრდულმა სიანცემ გაუარა, ისიც გონებაში ჩავარდა და „საცოდავი ბედნიერების" მათხოვართა რიგებში ჩადგა.

მედეა სხვა ბანაკის წარმომადგენელია. მას იაზონისებური ბედნიერება არა თუ სურს, მის ბაგეებსაც კი ვერ წარმოუთქვამს ეს უკუღმართი სიტყვა „ბედნიერება"... (იგულისხმება ბედნიერების იაზონისებური გაგება). „იაზონ, მიმძიმს, თითქოს ვერც ვამბობ, ეს სიტყვა მახრჩობს და მარცხვენს" [1] — ამბობს მედეა. ყველაფერი გარკვეულია. იაზონი მედეას ღალატობს არა როგორც მამაკაცი, არამედ როგორც თანამებრძოლი, თანამოსაქმე და თანამოაზრე. იაზონი მედეას პრინციპებზე ამბობს უარს და არა მედეა ქალზე. იაზონი ბრძოლის ველს ტოვებს და ჩრდილში ცხოვრებას ამჯობინებს. ამიტომ არის, რომ პიესის ბოლოს არც მედეაა მის წინაშე ამხედრებული. როგორც შეურაცხყოფილი მეუღლე. როგორც მიტოვებული ქალი, არა. იგი შურს იძიებს იაზონზე, როგორც საქმეში მოღალატესა და ბრძოლის ველიდან გაქცეულ ლაჩარზე იძიებენ ხოლმე შურს.

მედეა აღშფოთებულია მოღალატე „უფროსი ძმისა" და „მეთაურის" მოქმედებით. რომელმაც ბოლომდე ვერ შეძლო ნაკისრი ვალდებულების შესრულება. მათი კამათის ძირითადი თემა ცხოვრებასთან დამოკიდებულების საკითხებია. მედეა გაცოფებულია იმის გამო, რომ იაზონს ასე მშვიდად შეუძლია თავის ძველ პრინციპებზე უარის თქმა, ასე უმტკივნეულოდ უნდა ცხვრის ტყავში გაეხვიოს და უცოდველი, გულუბრყვილო სახით შეუდგეს ახალ ცხოვრებას. მედეას ის სამყარო აღაშფოთებს, რომელიც ხელგაშლილი ღებულობს იაზონის მსგავს მერყეულ ელემენტებს, რომლებსაც ყოველთვის აქვთ უნარი თავის დაღწევისა, რომელთა დასასჯელი კანონიც კი არ არსებობს, პირიქით, რომლებსაც ზურგს უმაგრებს სახელმწიფოც და სამართალიც. მედეა იმ სამყაროს გმობს, სადაც ავსა და კარგს ვერ არჩევენ, სადაც სიმართლე მხოლოდ მდიდართა და ძალაუფლების მფლობელთა ხელშია, სადაც ყველაზე დიდ დამნაშავესა და ბოროტმოქმედს კეთილშობილი და პატიოსანი კაცის ნიღაბი აქვს ჩამოფარებული. ამიტომ შესძახებს იგი იაზონს: „აბელის მოდგმავ, უცოდველთა მოდგმავ, მდიდართა მოდგმავ, რა მშვიდად ლაპარაკობთ, რატომაც არა! თქვენს მხარეზეა ძთელი ზეცა და კიდევ... ჟანდარმები, არა? საუცხოოა, ერთ მშვენიერ დღეს ისე განსაჯო, ისე

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 175.

იფიქრო, როგორც მამაშენი ფიქრობდა, როგორც პაპაშენი ფიქრობდა. როგორც ფიქრობდნენ ისინი, ვის მხარეზედაც ყოველთვის იყო სამართალი. საუცხოოა, როცა კეთილშობილი ხარ, დიდებული, პატიოსანი. ყველაფერი ეს ერთბაშად, თავისთავად რიდი მოდის, მოდის მაშინ, როცა პირველი დაქანცულობა მოგერევა, როცა პირველი ნაოჭები გიჩნდება სახეზე. როგორც კი ჯიბეში პირველი ოქროები ჩაიჩხრიალებს. შენც ითამაშე, გადადგი ნაბიჯი, მიეც თანხმობა, მშვენიერ სიბერეს იმზადებ, იაზონ.

ი ა ზ ო ნ ი — ეს ნაბიჯი შენთან ერთად მინდოდა გადამედგა, მედეა, ო, რას არ მივცემდი, ოღონდ მღირსებოდა შენთან ერთად დაბერება, რომ მშვიდად მეცხოვრა შენს გვერდით. მაგრამ შენ არ ისურვე.

მ ე დ ე ა — დიახ, არ ვისურვე" [1].

აი, კონფლიქტის ძირითადი მიზეზი, აი, იაზონისა და მედეას გზების გაყრის გადამწყვეტი ფაქტორი. არა მობეზრებული სიყვარული, არა შეძულებული მედეა, არამედ მათი პრინციპების შეუთანხმებლობა, მათი ფილოსოფიური მრწამსის დიამეტრული განსხვავება. საზოგადოების ორი საპირისპირო მხარის წარმომადგენლის შეურიგებლობის ძირითადი მიზეზი. არა ეროტული გრძნობების დაუკმაყოფილებლობა, არა სექსუალური ინსტინქტების ქვეცნობიერი მოძრაობა, არამედ პოლარულად განსხვავებული ცხოვრებისეული გზა.

აი, ორმაგი ექსპოზიციის ძირითადი პლანი, რომელიც პიესის დასაწყისში უკან იყო გადაწეული და მედეას ტრადიციული გაგების ბურუსში გახვეული იკარგებოდა.

მედეა-იაზონის გამოსამშვიდობებელი დიალოგის დასასრულს მკითხველისათვის ნათელია დრამატურგის პოზიციები მედეა-იაზონის დაპირისპირების ჭეშმარიტი არსის გარკვევისათვის. ისინი საზოგადოების ორ სხვადასხვა ნაწილს წარმოადგენენ; ერთი უარყოფს არსებულ სინამდვილეს ტოტალური მასშტაბით, მეორე ეთანხმება მას და შეგუების გზების ძიებას იწყებს. ორივე ეს გზა დასავლეთის ლიტერატურაში საკმაოდაა გაკვალული და დატკეპნილი მეოცე საუკუნის მწერლებისა და ფილოსოფოსების მიერ.

თუმცა გამოთხოვების სცენის ბოლოს საბოლოოდ გარკვეულია ანუის პერსონაჟთა საპირისპირო გზები, ეს ჯერ კიდევ პიესის შუაგულია და ბუნებრივია, არც ერთი მოქმედი პირის სახე საბოლოოდ

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტ-გონე", „მეღია", გვ. 173, 174.

არ არის გახსნილი და ჩამოყალიბებული. ისე, როგორც ყველა ნაწარმოებში, აქაც კვანძის გახსნას მოაქვს სრულიად ახალი რამ, რაც ყველაზე უკეთ ამეღავნებს შემოქმედის ფილოსოფიურ კრედოს. დრამის კულმინაციური წერტილია მედეას მონოლოგი უკუნეთ ღამეში. ეს არის, ერთი მხრივ, მომაკვდავი გედის სიმღერა, მეორე მხრივ — დიდი პრალდება. გედის სიმღერაა ცხოვრების მიერ მაქსიმალურად დამახინჯებული უმანკო სულისა და მეორე მხრივ, დიდი პრალდება არსებული სამყაროს მიმართ, ამ მონოლოგით ანუ ერთხელ კიდევ იმეორებს ათასჯერ ნათქვამსა და განცდილს არსებული სამყაროს უკუღმართობის შესახებ. ღრმად იწრება მედეას სულიერ სამყაროში და მისი საშუალებით ააშკარავებს ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებას.

ღამე ბოროტებითა და მკვლელობით სავსე ცხოვრების ალეგორიაა. ღამე თავისი სიბნელით ისე აფარებს კალთას ნადირთა სამეფოს, როგორც გარეგნულად მშვიდი ქვეყანა უამრავ ღალატს, გამცემლობასა და დაუნდობლობას. მშვიდი ცხოვრება საფარველია, რომლის იქითაც მომაკვდავთა კვნესა და ყვირილი გაისმის. ეს ის სამყაროა, სადაც ათიათასები ერთმანეთს დასდევენ, ეწევიან და ხოცავენ. ადამიანებს არ სურთ სმენა გაიმახვილონ, მზერა დაძაბონ და გარეგნულად მშვიდ ღამეში თვალი შეაჩერონ სიკვდილმოწყურებული დაწყვილებების გიგანტურ ფუსფუსზე. მედეას მონოლოგით, ავტორი თავის კონცეფციას გვთავაზობს იმის შესახებ, რომ ქვეყანა პატარა-პატარა უდაბურ, გავერანებულ მონაკვეთებადაა დაყოფილი. ყველა უდაბნო, თუ უკაცრიელი ნაჭერი ტყისა და მიწისა, სავსეა მხეცებით, ნადირებით. მათ არ იციან დანდობა და გატანა, ხელის მომართვა და დახმარება. მხოლოდ თანაგრძნობის ხანმოკლე ღმუილი და ეს მოგუდვა, დახრჩობა, მომაკვდავის უკანასკნელი გაბრძოლებები ღამის სიბნელით ისე ოსტატურად იმალება, რომ ადამიანები „მშვიდ ღამეს“ ეძახიან. ასეთი „მშვიდი ღამე“ უამრავია. უდაბური მონაკვეთებიც დედამიწისა უთვალავია, ისინი ერთმანეთს მიჰყვებიან და ისე მჭიდროდ არიან ერთიმეორეზე მიჯრილი, რომ მათ შორის სხვაგვარი ადგილის გამოძებნა შეუძლებელია; ასეა სულ ბოლომდე, ბნელეთის საზღვრამდე. ხოლო სად მთავრდება ბნელეთის საზღვარი, ამაზე დრამატურგი არაფერს ამბობს. ადამიანიც ამ უკუნეთისა და უდაბური ქვეყნის ბინადარია. ისიც მტაცებელთა, მახრჩობელთა და-ძმაა, მათსავით დაუნდობელია.

მედეა ამაყად უსწორებს თვალს სინამდვილეს და ღამეში მოხეტიალე ბოროტებას შესძახებს: „დროა, ნუღარ აყოვნებ, შეიჭერ

ჩემს სხეულში და საბოლოოდ დამეუფლეო". მედეა ბნელი სამყაროს პატარა ატომია, ისიც მკვლელი და მოღალატეა, თავისი მოდგმისა და ქვეყნის გამცემი. მედეას უკვირს, ჩვეულებრივი ადამიანები რატომ ვერ ამჩნევენ ამ სიბნელეს, რატომ ტყუვდებიან პატარა მბჟუტავი სინათლეებით, განა შეუძლია ამ ბჟუტავ სინათლეს, შეცვალოს ბნელი სამეფოს დაუწერელი კანონები?

მედეა თავისი თავისა და მის ირგვლივ არსებულ უდაბნოთა შეცნობის ზენიტში ზიზღით გმობს საკუთარ თავსა და ბნელეთის სამყაროს. იგი მზადაა თვითონ იკისროს ყველა ბოროტება, რაც ქვეყნადაა. მზადაა ყველა მძარცველსა და მკვლელს მხოლოდ მისი სახელი ერქვას.

უკანასკნელ წუთამდე ბოროტება მედეას ირგვლივ დაძრწოდა, მის სხეულზე დაცოცავდა. მედეა მთელი სიცოცხლე ეწინააღმდეგებოდა, საბოლოოდ არ ემორჩილებოდა, ბოროტებამ მაინც ბევრი რამ გააკეთა, რადგან იგი მედეას ფეხდაფეხ დასდევდა, მას ეხებოდა, ამახინჯებდა. მედეას მაინც ჰქონდა იმედი თავის დახსნისა, ბოროტების განდევნისა, გრძნობდა, რომ მის ტყვეობაში იყო ხორციელად, სულიერად კი არ ემორჩილებოდა. როცა „იაზონისაგან თაკდახსნილი" მედეა მარტო დარჩა და თვითანალიზის საშუალება მიეცა, აშკარად მიხვდა, რომ ამ ქვეყანას ვერაფერს უშველიდა, ვერაფრით შეცვლიდა. ბნელეთის სამეფო ძლიერია იმით, რომ, სხვა მას ვერ ამჩნევს, სხვებს არ უნდათ ბნელეთის ემპირიული სინამდვილის შეცნობა. მოჩვენებითი სამყარო კი მედეასათვის მიუღებელია, მედეას არ სურს არსებობის გაგრძელება ბნელეთის მოციქულთა შორის და რაკი სხვა გზა აღარ არსებობს, მედეა არჩევს, განერიდოს ასეთ ქვეყანას, უარყოს იგი.

როგორც ცნობილია, ევრიპიდეს ტრაგედიის ფინალში იაზონის ღალატით აღშფოთებული მედეა კლავს თავის ორივე ვაჟს და მათი ცხედრებითურთ პაპის—ჰელიოსის ნაჩუქარი ეტლით, რომელშიც გველეშაპებია შებმული, მიფრინავს „აკრეველ გერას სამფლობელოში ", რათა იქ დაკრძალოს შვილები, დააწესოს საღვთო რამ წესი, რომ ჩადენილი დანაშაული გამოისყიდოს.

მედეა (ევრიპიდესი) დიდხანს ყოყმანობს, ვერ გადაუწყვეტია შვილების დახოცვა. თავისი მოქმედების გამართლებას იმითაც ცდილობს, რომ შვილების სიკვდილით მათ ააცდინოს ის დაცინვა და დამცირება, რაც უცხო ქვეყანაში მოელით. ჯერ კიდევ ადრე, ვიდრე მოამბე მოიტანდეს კრეონტისა და მისი ქალიშვილის სიკვდილს

ამბავს, მარტოდ დარჩენილი მედეას გონება და გრძნობა ასე ებრძვის ერთმანეთს:

„თანვე წაეყვან მათ ჩემთან ერთად,
რად მინდა მამის ტანჯვა ვიყიდო
ჩემს უსაშინლეს ვარამის ფასად.
ნუ, ნუ იყოფინ, შორს, შავო ზრახვავ.
მაგრამ ეს რაა, მტერი ვაცინო
და დაუსჯელად დავტოვო იგი?
უნდა გავბედო, ვაქ, ჩემო თავო,
ტყვე, ქალაჩუნავ, ლმობიერების.
შინ შედით, ბავშვნო. თუ ვინმეს აფრთხობს
იმა მსხვერპლის დროს ჩვენი ყურება,
ვოგვშორდეს ახლა! მე კი არ შევდრკე!
ეჰი, ვაიმე.
გულო, რას სჩადი? ნუ გაიმეტებ!
დედაშვილობის მადლს ნუ შებილწავ.
იხსენ შვილები, შე უბედურო,
იმედად გყავდეს დევნილობაში.
ჰადესსა ეფიცავ შურისმგებელსა,
რომ არ ჩაავდებ შვილებს სხვის ხელში.
სულ ერთი არის იმათ დახოცავს
მეფის სახლობა მიტომაც უჯობთ.
ჩემგან შობილნი ჩემვანვე მოკვდნენ!“[1]

მედეა იტანჯება იმის გამო, ვაითუ გონებამ დასძლიოს და მტერი დაუსჯელი დატოვოს, თუმცა გულს იმშვიდებს, ამ შეცდომას იმის გამო ჩავდივარ, რომ მტერი არ გავაცინო ჩემს შვილებზეო. მაინც აშკარაა, რომ იგი შვილებს იმის გამო იმეტებს, რომ მათი მამა ჩააგდოს სატანჯველში, მონოლოგი ასე მთავრდება:

„ვნება რომ სჯარბობს ჩემს გულისთქმასა
ვნება, სათავე დიდთა ცოდვათა“.[2]

და გულისთქმას აყოლილი, შეურაცხყოფილი მეუღლე, მოღალატე ქმრის დასასჯელად შვილებს იმეტებს. ეს გადაწყვეტილება უკვე მიღებული აქვს, როცა მოამბეს კორინთოს მეფისა და იაზონის სატარძლოს სიკვდილის ცნობა მოაქვს, აქ ერთხელ კიდევ მიმართავს მედეა ქალთა ქოროს:

„აწ რაღა დამრჩა, დაუყოვნებლივ
სრულვყოფ განზრახვას უსაშინელესს.
განა დავტოვებ შვილებს მტრის ხელში—
ორგულის ხელმა დღე მოუსწრაფოს?

[1] ევრიპიდე, „მედეა“, თარგმანი პანტელეიმონ ბერაძისა, თბ., 1969, გვ. 65.
[2] იქვე, გვ. 66.

სიკვდილს ვერ ასცდნენ ვერასდიდებით,
უსდა დახოცოს დედამ მშობელმა,
გამაგრდი, გულო, და აღასრულე
ქმნად ს.შინელი. საზარი საქმე" [1].

ამ სიტყვებით მედეა მხოლოდ საკუთარ თავს შთააგონებს. არც ისეთი დამნაშავე ვარო. სინამდვილეში თვით მედეაც და მკითხველიც გრძნობს, რომ ბავშვების სიკვდილის მთავარი მიზეზი მოღალატე მეუღლის დასჯაა. მედეასა და იაზონის უკანასკნელი დიალოგი ამის ნათელი დადასტურებაა. მედეა თავისი არა ერთი და ორი რეპლიკით ამტკიცებს იმას, რომ მან შვილები კორინთელთა რისხვას კი არ გადაარჩინა, მათი სიკვდილით ბოლო მოუღო იაზონის ღიმილსა და სიცოცხლეს. „დარდს ის მიქარვებს, შენ რომ არ გხედავ გულმხიარულსა!" — მიმართავს მედეა იაზონს. „შვილნი დახოცე საწოლის გამო?" — ეკითხება იაზონი, „შენ რომ მეტანჯე, სწორედ იმისათვის", — ასეთია პასუხი მედეასი. იაზონის უკანასკნელი წადილია. ბავშვების ცხედარზე ხელის შეხება ან მათ გაყინულ ტუჩებზე დაკონება:

„იაზონი — ვაიმე. ვაი, უჰ. როგორ მინდა ბავშვთ ვეეხებორო. ჩავიკრა გულში.

მედეა — ახლა გსურს მათი ხვევნა, ამბორი? წინათ დაყარე ოხერტიალად.

იაზონი — ღმერთებს გაფიცებ, მომეცი ნება. ცოტა ხნით მაინც, შვილებს შევეხო.

მედეა — ეს არ მოხდება. უქმია სიტყვა" [2].

ასეთია მედეას გადაწყვეტილება, ასე უღმერთოდ ისჯება ოჯახისა და შვილების მოღალატე მამა ევრიპიდესთან. მედეას მიაქვს თავისი შვილების ცხედარი და გველეშაპიანი ეტლით მიფრინავს. დასჯილი იაზონი რჩება „ვით ცუდი კაცი", რომელსაც სიბერის ჟამს შვილთა საფლავიც კი არა აქვს სანუგეშებლად. მედეა კი მიფრინავს ახალი ცხოვრებისაკენ. რა თქმა უნდა, ეს არ იქნება ბედნიერი ცხოვრება, რადგან ქორო ხაზგასმით აღნიშნავს, „ხოლო ბედნიერს ამ ქვეყანაზე ვერავის პოვებ", მაგრამ იცხოვრებს, იცოცხლებს... მას სხვა ქვეყანაში სამეფოც ელოდება და დედოფლობაც. მრავალი ტანჯვისა და წამების გამვლელს. შვილთა მგმობელსა და გამმეტებელს სიკვდილზე არც უფიქრია.

სხვაგვარი ფინალი ევრიპიდესთან შეუძლებელიცაა. იაზონს,

---

[1] ევრიპიდე. „მედეა". თარგმანი პანტელეიმონ ბერძენიშვილისა. თბ., 1960. გვ. 73—74.

[2] იქვე. გვ 85—86.

ოჯახისა და ცოლ-შვილის მოღალატეს. „სჯულკადაშავალს", სწორედ ასეთი დასჯა ელოდა. შეურაცხყოფილ, ერთგულ და თავდადებულ მედეას ღმერთები იმასაც კი აპატიებენ, რომ შვილთა „სიცოცხლე საწოლს ანაცვალოს". ასეთი მედეა დღემდე ევრიპიდემ შთამომავლობას და ასეთი მედეა ჯერჯერობით მემკვიდრედ ჩვენმა საუკუნემ.

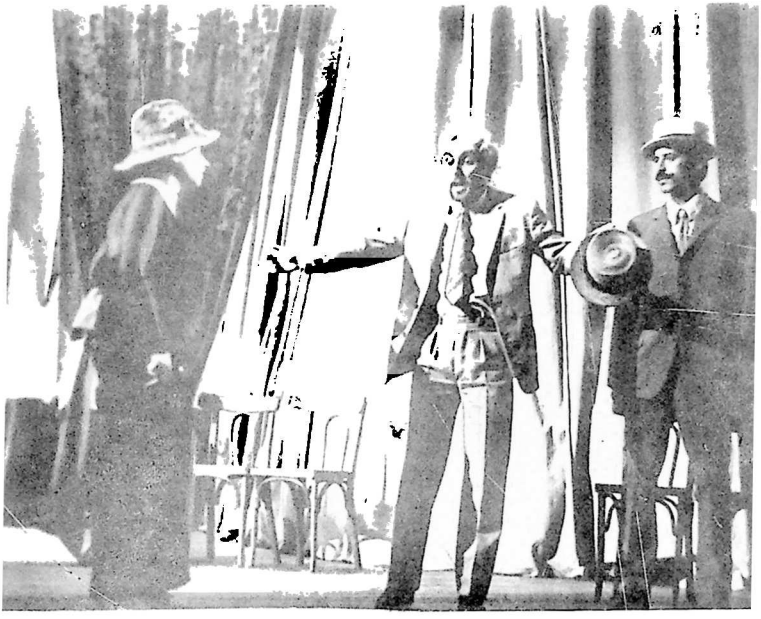
გავიხსენოთ ანუის „მედეას" უკანასკნელი სცენები. სწორედ იმ დროს, როცა მედეა ღალატს შავ ფარდას განრისხებული ფლეთს და ქვეყნად არსებულ მთელ ბოროტებას თავის სახელს არქმევს, სცენაზე შემოიჭრება შეშფოთებული ძიძა და მედეას ამცნობს, რომ ქალაქში რაღაც უბედურება მოხდა. ძიძა, რომელიც ყველაზე კარგად იცნობს მედეას, ინტუიციით ხვდება, რომ ამ უბედურებაში მედეას ხელი ურევია. სასწრაფოდ სამზადისს შეუდგება და მედეას გაქცევას სთავაზობს. მედეა პირიქით, აი, რას ამბობს: „ათი ზღვის იქით რომ ვყოფილიყავი, უმალ აქეთ გამოვექანებოდი, რომ დავტკბარიყავი ამ სანახაობით".[1] მედეა არსად აპირებს გაქცევას. პიჭი, რომელმაც პიესის დასაწყისში იაზონისა და კრეუზას ქორწინების ამბავი მოიტანა, ახლა მედეასათვის სასიამოვნო ამბის მაცნეა. აჩქარებით ყვება კრეუზასა და მეფე კრეონტის სიკვდილის ამბავს და მედეას აფრთხილებს — „მაშინვე ხმა გავარდა რომ საწამლავი შენ გაუგზავნე. კაცებმა ჯოხებსა და დანებს დასტაცეს ხელი, აქეთ მორბიან, ერთი ფეხით გამოვასწაო. თავის მართლებასაც ვეღარ მოასწრებ, გაიქეცი მედეა, თავს უშველე!".[2] მედეა არც კი ინძრევა აღგილიდან, მას მხოლოდ სიამოვნების ჟრუანტელი უვლის, მტრის ბანაკის შეთხელებით გამოწვეული სიამოვნების ჟრუანტელი; მაგრამ ამით თავის მოქმედებას როდი ამართლებს, თავისი ცოდვები მონანიებულად როდი მიაჩნია, პირიქით, კიდევ ახალი ბოროტება მიემატა მის ისედაც არასახარბიელო ბიოგრაფიას და, მისი აზრით, მედეა უკვე იქცა ბოროტების ისეთ სახედ, რომლის გახსენებაც ადამიანებს მძიმე ცოდვად დააწვება: „გმადლობთ, ბიჭუნა, დიდი მადლობა! თვითონ გაიქეც, უკეთესია" — შესძახებს მედეა და ისევ იმ ბიჭუნას, რომელმაც სამყაროდან ყველაზე დიდი უბედურება აუწყა მედეას, სწორედ იმასვე აბარებს იმავე სამყაროში ხმამაღლა სათქმელად: „გირჩევნია, რომ არ მიცნობდე! ვიდრე ადამიანებს მეხსიერება ექნებათ, უჯობთ არ ახსოვდეთ ჩემი სახელი"[3]. შემობრუნდება ძიძისაკენ და უკანასკნელ განკარგულებას იძლევა: „აიღე

---

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 179.

[2] იქვე, გვ. 180.

[3] იქვე, გვ. 181.



„ქეთევანის მეჯლისი“ პეტერბურგში — ქ. სუდრენი, ლედი ურფი — მ. ხოფერი.



დანა, ძიძავ, გამოსჭერი ყელი ცხენს, დე. ნურაფერი დარჩება მედეასაგან! შეყარე ფიჩხი ფორანის ქვეშ, საზეიმო კოცონი უნდა დაეწვათ, როგორც იქ, კოლხეთში, აბა. დაიწყოთ!" [1].

ბავშვებიც დაბრუნდნენ, რომლებმაც შესანიშნავად შეასრულეს თავიანთი მისია; მედეას მტრები მათი მიტანილი საჩუქრით დაისაჯნენ და ახლა ერთმანეთზე ჩახვეულები საზარლად იკრუნჩხებიან. მედეას ყველა პირობა შეუქმნა ავტორმა თავის საშველად, თუ სურს გაიქცეს, გადაარჩინოს თავისი თავიც და პატარებიც. ძიძა სულ გაქცევასა და თავის შველას ცდილობს, მხოლოდ მედეა დგას უშიშრად, მხოლოდ მისი გადაწყვეტილებაა განუხრელი და შეუდრეკელი. ახლა ყველაფერი, რაც მას ეკუთვნის, რაც მისი საკუთრება და მისი მსგავსია, მის ირგვლივაა შემოკრებილი, იგი გულში იკრავს სიცოცხლესა და ბედნიერებას მოწყურებულ ორ პაწაწინა თბილ არსებას და ახლა, როცა საბოლოო გადაწყვეტილება მიღებულია, მხოლოდ ახლა შეჰღაღადებს ცარიელ სივრცეს. საითაც იაზონი ეგულება: „იაზონ! აი, შენი ოჯახი, შენი ტკბილი ოჯახი! შეხედე და დატკბი" [2].

მხოლოდ პიესის უკანასკნელ გვერდებზე ხსნის ანუი თავის გმირებს ნიღაბს, ცხოვრებაში შეძენილი ბოროტების გარეგნულ საფარველს შემოაძარცვავს და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში მედეას კეთილ საწყისს წინა პლანზე წამოსწევს. „ნუთუ ვერასდროს ვერ აიძულებ შენს თავს შთააგონო, რომ მედეასაც სხვების მსგავსად უნდოდა უმანკო ცხოვრება, რომ მასაც სურდა. ძალიან სურდა ერთგულება და გულწრფელობა,—შესძახებს მედეა იაზონის მისამართით, — და როცა სევდა შემოგაწვება. გაიხსენე, რომ ოდესღაც ღედამიწაზე ცხოვრობდა მომთხოვნი და უცოდველი პატარა გოგონა, რომელსაც სახელად მედეა ერქვა. მოიგონე, რომ ეს პატარა, მოსიყვარულე მედეა თვლემდა ჩემში — სხვა მედეაში. ნუ დაივიწყებ, რომ ეს პატარა, უმანკო მედეა მთელი ცხოვრების მანძილზე მარტო იყო, მას ვერავინ გაუგო, ხელი არავინ გაუწოდა გაჭირვების ჟამს... იქნებ მეც მსურდა, სამუდამოდ გვერდში მყოლოდა იაზონი და გვეცხოვრა ისე. როგორ ზღაპრებშია..." [3]. სწორედ ახლა, როცა ყოველგვარი ადამიანური ნაკლი დასძლია თავის თავში და ბოროტებით განვლილი გზის საბოლოო უარყოფით ასეთ არსებობაზე უარი განაცხადა, ანუის მედეა, ბაირონის ლუციფერივით, ბრალს სდებს

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი. „ანტიგონე", „მედეა", გვ. 181.

[2] ი ქ ვ ე. გვ. 182.

[3] ი ქ ვ ე.

სხვა ძალებს, გარეშე ძალებს და არა თავის თავს; ბრალს სდებს იმ ძალებს, რომელთაც პიესაში ჩვეულებრივად ღმერთებად იხსენიებენ და რომელთა სახელის ქვეშაც ამაქვეყნის ძლიერთა უსამართლო კანონებს გულისხმობენ.

მედეამ იცის, როგორ გადაიქცა მისი უმანკო სახელი ქვეყნად არსებული ყველა სახის ბოროტების სიმბოლოდ, მაგრამ ეს ჭეშმარიტება არ უნდა, ახლა თან წაიღოს სხვა სამყაროში—„რა ქნას მედეამ, თუ იგი უცოდველი და უმანკო მსხვერპლად აირჩიეს, თუ იგი ბრძოლის ველად აქციეს... სხვებს, უფრო სუსტებსა და მოქნილებს შეუძლიათ გაძვრნენ ბადეში და თავი შეაფარონ მშვიდ ყურეს ან ჩაეფლონ, მიიმალონ სადმე, ღრმა შლამში. ჭიჭყინები არც ღმერთებს მოსწონთ. მედეა კი კარგა მოზრდილი ნადავლი იყო და ამ ბადეში დარჩა. განა ღმერთებს კი აქვთ დაბედებული, ხშირად ჩაიგდონ ასეთი მსხვერპლი — სულით ძლიერი, მათი ბინძური თამაშის ღირსეული მოწინააღმდეგე. და აი, ყველაფერი ზურგზე მომკიდეს, დამცქერიან და ტკბებიან ჩემი ფართხალით. მიყურე, იაზონ, ღმერთებთან ერთად უყურე მედეას უკანასკნელ გაბრძოლებას. ახლავე მოვკლავ იმ პატარა, უმანკო გოგოს, უზარმაზარი სურვილებით რომ იყო სავსე და მასთან ერთად, მისი სხეულის ორი პატარა თბილი ნაჭერიც გაცივდება. იქ, ზევით, ღმერთებს სული მისდით, ვეღარ ითმენენ, სისხლი სწყურიათ“,[1] ამთავრებს მედეა თავის წარმოსახვით დიალოგს იაზონთან და რაკი ყველაფერი თქვა, რაც სათქმელი ჰქონდა, საქმესაც ასრულებს ღმერთების ღირსეული მოწინააღმდეგე და ყველა სახის ბოროტებათა გოდოლი ორ პატარა თბილ არსებას ხანჯლით გულს გაუპობს. არც ერთი სიტყვა იაზონის საწინააღმდეგოდ, არც ერთი ჟესტი შეურაცხყოფილი ცოლისა, უბრალოდ პატარა ქალს დრამატურგმა მეტი დატვირთვა მისცა, ვიდრე ღმერთებმა ბადეში მომწყვდეულ დიდ ნადავლს. დახოცა რა თავისი შვილები, მედეას სჯერა, რომ კაცობრიობა გაათავისუფლა თავისი მსგავსებისაგან, ყველა სახის შეცოდებისაგან. მხოლოდ ახლა, როცა მედეა და მისი შთამომავლობა თავისი გაველარანებული ფურგონითა და ყელგამოჭრილი ჯაგლაგი ცხენით ცეცხლის უზარმაზარ კოცონში შთაინთქა, მისაწვდომი და გასაგები გახდა, რატომ ეხვეწებოდა მედეა ბნელ სამეფოსა და ბოროტებას, შორიახლოს ნუ მივლით, მოგვიახლოვდით, სამუდამოდ დამეუფლეთ. „ო, ბოროტებავ! უზარმაზარო ურჩხულო, შენ ჩემს სხეულზე დაღოღავ, შენი გახურებული ენა მიდაღავს ტანს. მაშ, მიმიღე, რაღას უცდი... შეიჭერ ჩემში,

[1] ჟ. ანუი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 183.

დაფლითე ჩემი შიგნეული, გაიბერე და შენც დაიწვი. დაიფერფლე ჩემს სხეულში“.[1] მედეა იმიტომ ამბობს უარს სიცოცხლეზე, რომ სჯერა თავისი სიკვდილით სამარადჟამოდ ბოლოს მოუღებს უბედურებას და ბოროტებას. სჯერა, რომ სამუდამოდ იხსნის თავის შთამომავლობას იმ ცოდვებისაგან, რაც მის წინაპრებს საუკუნეების მანძილზე აწამებდა, მედეას შთამომავლობა აღარ ჰყავს, მისი სქმის გამგრძელებელი არავინ იქნება. მედეასათვის ესეც საკმარისია. როგორც ვხედავთ, იგი ისეთივე მიკრომეამბოხეა, როგორც ტერეზა, ფრანცი, გასტონი და ანუის სხვა გმირები. მედეაც უარყოფისა და დაგმობის მეტს ვერაფერს ახერხებს.

სამაგიეროდ, სიცოცხლეს აგრძელებენ იაზონი და კიდევ სხვები, და, აი, როგორები არიან ეს სხვები; ცეცხლმოდებული ფორნის სადარაჯოდ მცველი დგას, ჯიბიდან თამბაქოს იღებს და ღეჭვას იწყებს. შემოდის ძიძა, ის გაუბედავად ჯდება მიწაზე, მცველის გვერდით, თენდება. დამთავრდა ამბოხით სავსე ღამე და დაიწყო უწყინარი, მშვიდობიანი დღე. „ჩემთვის კი ვეღარ მოიცალეს, არავინ მომისმინა. სათქმელი კი ბევრი მქონდა“ — გულდაწყვეტილი ამბობს ძიძა. აი, მისი სათქმელიც: „ღამეს ყოველთვის დღე მოსდევს. დილით ყავაა მოსამზადებელი. მერე ლოგინები უნდა ავალაგო. დაგვას რომ მოვრჩები, ცოტა ხანს მზეზე გავთბები, მერე ბოსტნეულს დავარჩევ. კარგია, რამდენიმე გროში თუ მოვიგდე ხელთ, ერთ ორ ჭიქაც გადავკრავ და შიგნეულს გავითბობ. მერე ვისადილებ და ჭურჭელს დავრეცხავ. ნაშუადღევს სარეცხი მექნება, ქვაბებს დავაპრიალებ, ცოტას მეზობლებში ვიმასლაათებ და ვახშმობის დროც მოვა... მერე კი დავწვები და დავიძინებ“ [2].

„სხვამ რაც უნდა თქვასო, წისქვილმა კი ფქვასო“ — სწორედ ამაზეა ზედგამოჭრილი. ცხოვრების მღვრიე მდინარე თავის კალაპოტში მიიზლაზნება. მცველს იმედი აქვს, რომ დღეს კარგი ამინდი იქნება. ძიძასაც მოსწონს — „კარგი წელიწადი დგება. მზიანი დღეებია. ღვინოც გვექნება, მოსავალი როგორია?“. მცველი ყველას საიმედოდ აცხადებს: „წელს პური ყველას გვეყოფაო“ [3].

ცხადია, რომ ანუის „მედეას“ ევრიპიდესა და სენეკას ამავე სახელწოდების ტრაგედიებთან სიუჟეტურად მრავალი შეხების წერტილი აქვს [4]. მაგრამ, ჩვენი აზრით, არც ერთი და არც მეორე ტრაგე-

---

[1] ჟ ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, გვ. 177, 178.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 186.

[3] ი ქ ვ ე.

[4] განსაკუთრებული სიახლოვე იგრძნობა სენეკას „მედეასთან“.

დია უშუალოდ არ წარმოადგენს ანუის მიბაძვის ობიექტს. უფრო სწორი იქნებოდა თუ ვიტყვით, რომ ანუიმ შეისისხლხორცა მედეას შესახებ არსებული მითი და თვით ფენომენი მედეასი, როგორც ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობების გამაერთიანებელი პიროვნება, ამხედრებული ყველასა და ყველაფრის წინააღმდეგ. შემდეგ ეს უძლიერესი ფენომენი თავისი ადრინდელი გმირების გზით გამოატარა და „შავ პიესებთან" გამომშვიდობების ჟამს ბურჟუაზიული სინამდვილის ბრალმდებლის როლი დააკისრა.

ერთი შეხედვით ბურჟუაზიული სინამდვილის ბრალმდებლის როლი „მედეაში" ბუნდოვანია და შესაძლებელია შეგვედავონ კიდეც, თვითმკვლელობა არც პროტესტია და არც ბრალდების ფორმაო. საქმე ისაა, რომ ისე როგორც ომისდროინდელ სხვა პიესებში, „მედეაშიც" ანუი აშკარად განიცდის დასავლური ფილოსოფიის გავლენას. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სარტრის მსგავსად ანუისთვისაც „შემეცნების პროცესი გაარაფრების, ანუ ნეანტიზაციის პროცესია, რომელიც მთავრდება ტოტალური უარყოფით, ანუ სიკვდილით" [1]. მედეა თვითმკვლელობის გზით უარყოფს საკუთარ თავს. გარე სამყაროსადმი პროტესტის ნიშნად მედეა სძლევს საკუთარ მანკიერებებს და ამ გზით გვევლინება „შემაძრწუნებელი ცხოვრების გმირულ უარმყოფელად". გავიხსენოთ ალბერ კამიუს ცნობილი აფორიზმი — „უარყოფა უარის თქმა კი არ არის, არამედ ამბოხების ფორმაა, ხოლო თვით ამბოხი ფორმაა არსებობისა". „ვჯანუდები, მაშასადამე ვარსებობთ". („Je me révolte, donc nous sommes") [2], რაც დეკარტესეული Cogito, ergo sum-ის თანამედროვე ვერსიაა. ანუის აზრით, ასეთი ამბოხის საშუალებით მედეა სრულყოფს თავის თავს და არჩევანის თავისუფლების გამოყენებით პროტესტს უცხადებს არსებულ სინამდვილეს.

როგორც ვხედავთ, ანუიმ სამჯერ შემოსა თავისი პერსონაჟები კლასიკური სამოსით და სამივე შემთხვევაში „გმირული სულის" გაღვიძებისა და შენარჩუნებისათვის. მაგრამ ეს გმირული სული ყველა შემთხვევაში ცალკეული ინდივიდების თვითგანმტკიცების ჩარჩოებში იკეტება და ვერ იძენს ფართო პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ ფუნქციას. სწორედ აქაა დაფარული დრამატურგის შინაგანი წინააღმდეგობა, წინააღმდეგობა დიდ მხატვარსა და კონსერვატორ მოაზროვნეს შორის.

ჟან ანუის შემოქმედებაში ჩვენ ვხედავთ, ერთი მხრივ, ბურჟუა-

---

[1] მ. კვესელავა, ფაუსტური პარადიგმები, წიგნი II, 1961, გვ. 163.

[2] A. Camus, L'Homme révolté, Gallimard, P., 1951, გვ. 36.

ზიული სამყაროს დაუნდობელ კრიტიკოსს, ძალადობისა და პირმოთნეობის დაუძინებელ მტერს, მეორე მხრივ, უიმედო და სასოწარკვეთილ ადამიანს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი თანამედროვე საზღვარგარეთელი რეალისტი მწერლებიდან ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომლის შემოქმედებაც შთაგონებულია ცხოვრებისეული სიმართლით, რომლის თითოეული პიესა ამეტყველებულია ბურჟუაზიული სამყაროს მკაცრი სატირით, თავისი პოლიტიკური რწმენით იგი ვერასოდეს ამაღლდა ჩვენი ეპოქის მოწინავე იდეებამდე.

ვ. ი. ლენინი თავის სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ ხაზგასმით აღნიშნავდა: „არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო“.[1] ეს კლასიკური ფორმულა თავისთავად გულისხმობს, რომ კლასობრივი საზოგადოების ღვიძლი შვილი, ხელოვანი, რომელიც არ არის შეიარაღებული მარქსისტული მსოფლმხედველობით, თავს ვერ აღწევს თანამედროვე ბურჟუაზიისათვის დამახასიათებელ უიმედობისა და უპერსპექტივობის სენს. უაღრესად მძაფრია რეალიზმი, რომლითაც საზრდოობს ანუის მთელი შემოქმედება, უაღრესად გაბედულია მართალი სიტყვა, რომლითაც თავის თანამედროვე საზოგადოებას ხატავს დრამატურგი, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით წინააღმდეგობის იმ ფორმებს, რომლითაც კმაყოფილდებიან ანუის მეამბოხე პერსონაჟები.

[1] ვ. ი. ლ ე ნ ი ნ ი, პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა, ტ. 10, გვ. 40.

„მედეა“ ევრიპიდედან ანუიმდე

(ევრიპიდე, სენეკა, კორნელი, გრილპარცერი, ანუი)

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურის ისტორიაში იშვიათია მოიძებნოს მეორე მხატვრული სახე, რომელსაც მედეას მსგავსი გავრცელება და სახეცვლილება განეცადოს.

431 წელს ჩვენს ერამდე ათენის თეატრალურმა საზოგადოებამ პირველად იხილა ევრიპიდეს „მედეა“. ცნობილია, რომ „მედეა“ მრავალ ახალ პრობლემას აყენებდა, მათ შორის ოჯახის, მეუღლეთა ურთიერთდამოკიდებულების, მათი უფლებებისა და მოვალეობის, ოჯახსა და საზოგადოებაში ქალის როლის, საერთოდ პიროვნების სუბიექტური მისწრაფებების, ადამიანის სულის (კერძოდ, ქალის) ფსიქოლოგიურ ანალიზსა და სხვა მრავალ საკითხს, რომელთა ევრიპიდესეულმა ინტერპრეტაციამ გარკვეული რეაქცია გამოიწვია მის თანამედროვეებში.

ევრიპიდემ „მედეაში“ დაამუშავა არგონავტების ციკლიდან მეორე ნაწილი ცნობილი მითისა, რომლის მიხედვითაც, კორინთოში დასახლებული იაზონი აპირებს უღალატოს მედეას, ცოლად შეირთოს კორინთოს მეფის — კრეონტის ერთადერთი ასული კრეუზა, რის გამოც, კორინთოდან გაძევების წინ, გრძნეული მედეა მოღალატე ქმარს შეუბრალებლად სჯის. „ევრიპიდემ თქმულებას მედეაზე მისცა თავისი ეპოქისათვის და თავისი მსოფლმხედველობისათვის შესაფერი რეალისტური გაგება“ [1].

ევრიპიდეს მედეა ღრმად მგრძნობიარე და ძლიერი ნებისყოფის პიროვნებაა[2], რომელიც თავის თავში აერთიანებს ურთიერთგამომრიცხავ გრძნობებს — უდიდეს სიყვარულსა და უსაშინლეს სიძულვილს. მისი შეუდრეკელი ხასიათი „მეფობს ყველაზე და ყველაფერ-

---

[1] ს ი მ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1961, გვ. 190.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 193.

ზე“ [1]. იგი აღშფოთებულია ქალის უთანასწორო მდგომარეობით, მედეა — ქალი ბრალს სდებს ღმერთებსა და საზოგადოებას იმის გამო, რომ ქალის უფლებები და მდგომარეობა ხელოვნურადაა შეზღუდული, რომ მამაკაცს საზოგადოებაში გაბატონებული ადგილი უჭირავს და შეგნებულად ჩაგრავს ქალს. „ძველ საბერძნეთში, როგორც ცნობილია, ქალის როლი მეტისმეტად დაკნინებული იყო და ევრიპიდეც აგრძელებს იმ ტრადიციას ქალის მუქი ფერებით დახატვის საქმეში, რომელსაც საფუძველი მწერლობაში ჯერ კიდევ ჰესიოდემ და სიმონიდე ამორგოსელმა დაუდეს“ [2]. ევრიპიდეს ტრაგედიაში არაჩვეულებრივი ოსტატობითაა გადმოცემული მედეას შინაგანი სამყარო — გონებისა და გრძნობის მუდმივი ჰიდილი, სადაც საბოლოოდ გონება მძლავრობს და მედეა მოღალატე ქმრის დასასჯელად, მისი ოცნებების დამსხვრევის მიზნით, საკუთარი შვილების მკვლელად იქცევა.

ამთავითვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს ძველი ბერძენი ფილოსოფოსებისა და ისტორიკოსების (კრეოფილე, პარმენიკე, პავსანია) მონაცემების ურთიერთშეპირისპირება იმის დასადგენად, არის თუ არა მედეა თავისი შვილების მკვლელი, თუ, მართლაც, ჰეშმარიტებას შეეფერება კლავდიოს ელიანეს მტკიცება იმის თაობაზე, რომ ევრიპიდეს კორინთელებმა ქრთამი მისცეს, რათა ისტორიისათვის არ დაეტოვებინათ უდანაშაულო ბავშვების დახოცვის სამარცხვინო ფაქტი. ამის შესახებ უცხოელ და საბჭოთა მკვლევართა გვერდით თავიანთი ავტორიტეტული სიტყვა თქვეს ქართველმა მეცნიერებმა—გ. წერეთელმა, ს. ყაუხჩიშვილმა, ა. ურუშაძემ, ა. გაწერელიამ და სხვ. ამჯერად უურადღებას მივაქცევთ იმ ფაქტს, რომ სწორედ ევრიპიდესეული მედეა გადაეცა შთამომავლობას, სწორედ ევრიპიდესეული მედეა გახდა მრავალი ავტორისათვის მიბაძვის ობიექტი ან შთაგონების წყარო.

ჯერ კიდევ ევრიპიდეს სიცოცხლეშივე გახდა „მედეა“ მისივე თანამედროვე ტრაგიკოსი პოეტის—ნეოფრონ სიკიონელის მიბაძვის საგანი. „ნეოფრონს გადაუკეთებია ევრიპიდეს „მედეა“ და იქიდან ამოუღია ის ადგილები, რომლებიც არისტოტელემ შემდეგში სუსტ ადგილებად მიიჩნია“[3]. „მედეას“ სახელწოდებით ტრაგედიები შეუქ-

---

[1] გრ. წ ე რ ე თ ე ლ ი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბ., ტ. II, 1935, გვ. 244.

[2] ა კ. უ რ უ შ ა ძ ე. „ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში“, თბ., 1964, გვ. 39.

[3] ი ქ ვ ე, გვ. 41.

მნიათ დიკეოგენეს, მენედემე ერეტრიელს, კარკინე უმცროსს, დიოგენე სინოპელს, ბიოტოსს, მელანთიოსსა და ნეოფრონს [1].

ძველი და საშუალო ატიკური კომედიის წარმომადგენლებს — სტრატისს, კანთარესა და ანტიფანესაც მიუმართავთ მედეას მითისათვის. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ავტორის ნაწარმოები ჩვენამდე ან მხოლოდ სათაურითაა მოღწეული, ან უმცირესი ფრაგმენტებით, რის გამოც არავითარი საშუალება არა გვაქვს ვიმსჯელოთ მათ ნაწარმოებებში მედეას მხატვრული სახის შესახებ. მაგრამ თვით ამ ავტორთა უბრალო ჩამოთვლაც ნათელყოფს, თუ რა დიდი გამოხმაურება პოვა ევრიპიდეს „მედეამ“ მის მომდევნო ხანაში.

პირველი ორიგინალური ტრაგედია, რომელიც ევრიპიდეს „მედეას“ შთაგონებით დაიწერა და რომელმაც ჩვენამდე სრულყოფილად მოაღწია, სენეკას „მედეაა“. ესაა ნაცნობ სიუჟეტზე აგებული ტრაგედია, რომელიც სრულიად ახალ სახეებსა და სიტუაციებს გვთავაზობს და პირველი საუკუნის რომის საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ფილოსოფიური აზროვნების თავისებურ სარკეში გვახედებს. როგორც ცნობილია, რომის ისტორიაში იმპერატორ ნერონის მეფობის ხანა გამოირჩევა სისასტიკითა და დაუნდობლობით. საშინელი მკვლელობები, ვერაგობა, გაუტანლობა, მოწინააღმდეგეების გზიდან ჩამოცილება ღალატით, მცირეოდენი წინააღმდეგობის არაადამიანური მეთოდებით ჩაკვლა იმდენად ჩვეულებრივი გახდა სენეკას თანამედროვეთათვის, რომ დრამატურგის აზრით, მხოლოდ უდიდესი ბოროტებისა და საშინელების ჩვენებით თუ შეიძლებოდა მაყურებლის გაკვირვება. სენეკას მაყურებელი „იმდენად მიეჩვია რეალური ცხოვრების სისასტიკეს, რომ განსაკუთრებული ხერხების მოძებნა იყო საჭირო, რათა ოდნავ მაინც გაეკვირვებინა მათი შელახული წარმოსახვა“ [2]. სცენაზე საშინელი ეფექტის გაძლიერების აუცილებლობამ განაპირობა სენეკას „მედეაში“ დედის მიერ შვილების მოკვლის სცენაზე გამოტანა. სწორედ ამ საშინელებით გამოწვეულ ეფექტზეა აგებული მთელი ტრაგედია. პირველივე მოქმედებიდან მაყურებელი მედეასაგან მოელის ყველა სახის უბედურებას იმიტომ, რომ როგორც კრეონტი შენიშნავს, მასში შერწყმულია „მამაკაცური ძალა და ქალური ბოროტება“. Tu, tu,

---

[1] აკ. უ რ უ შ ა ძ ე, „ძველი კოლხეთი არგონავტების თქმულებაში“, თბ., 1964, გვ. 41.

[2] История римской литературы под редакцией С. И. С о б о л е в с к о г о, М. Е. Г р а б а р ь-П а с с е к, Ф. А. П е т р о в с к о г о. АН СССР, М., 1962, გვ. 77.

malorum machinatrix faciuorum, cui feminae nequitia ad audenda omnia"[1]... ევრიპიდეს მედეასაგან განსხვავებით, სენეკას მედეა მოქნილია და ეს მოქნილობა ხშირად ცბიერებაში გადადის, რომელ მედეას აღარა აქვს ევრიპიდეს გმირი ქალისათვის დამახასიათებელი პირადი ღირსების მაღალი შეგნება. იგი სრულიადაც არ გრძნობს თავს შეურაცხყოფილად იმის გამო, რომ იაზონს აღარ უყვარს. პირიქით, მედეა ყველა ღონეს მიმართავს იაზონის უკან დასაბრუნებლად. იგი მზადაა იაზონს ყველაფერი აპატიოს და მასთან ერთად გაიქცეს კორინთოდან. და მხოლოდ მაშინ, როცა იაზონი საბოლოოდ უარს ამბობს მედეასთან დარჩენაზე, გაბოროტებული ქალი იწყებს შურისძიებას. სენეკას მედეა თავისი უბედურების მიზეზს თავდაპირველად იაზონში არ ეძებს, მისთვის ნათელია, რომ იაზონი მხოლოდ ძალდატანებისა და სხვათა ძლიერების წინაშე შიშის გამო ტოვებს მედეას, ამიტომ მისი შურისძიების პირველი ობიექტი კრეონტი და მისი ქალიშვილია. მოგვიანებით, იაზონი მედეასთან საუბარში ამჟღავნებს, რომ მან უკვე იზრუნა, რათა შვილები დედასთან ერთად არ განიდევნონ, რომ მისი სიცოცხლის მიზანი მხოლოდ შვილების კეთილდღეობაზე ზრუნვაა და აღიარებს, რომ „უწინ მომგლეჯენ ხელ-ფეხს, სუნთქვას შემიწყვეტენ, თვალის ჩიმს წამართმევენ; მათ კი არ დავთმობო"[2]. სწორედ აქ იბადება შურისძიების ახალი, უფრო შემაზრზენი საფეხური — იაზონის დასჯა შვილების სიკვდილით.

შვილების დახოცვით იაზონის დასჯის ამ მომენტს თავისთავად უკვე გულისხმობდა ევრიპიდეს მედეა. მაგრამ სენეკას მედეა პირველი მოქმედებიდანვე მხოლოდ ამ დიდი ბოროტების სანახავად ამზადებს მაყურებელს. მთელი მეოთხე მოქმედება მხოლოდ ორი დიდი მონოლოგისაგან შედგება (ჯერ ძიძისა, შემდეგ თვით მედეასი), რომლებშიც საოცარ სიმაღლეს აღწევს ჯადოქრის სიძლიერე. მაყურებლის წინ კვლავ გაივლის გრძნეული მედეას ამაზრზენი წარსული, სამშობლოსა და მამის ღალატი, ღვიძლი ძმის აკუწვა, პელიასის მოკვლა, მაგრამ ყოველი სიტყვის წარმოთქმისას იგრძნობა, რომ ყველაფერი ეს მხოლოდ სამზადისია, მთავარი დანაშაული ჯერ მხოლოდ პოტენციაშია. სენეკას მედეა სცენაზე, იაზონისა და მაყურებლის თანდასწრებით ხოცავს შვილებს, ერთს — პათოლოგიურ ექსტაზში, მეორეს კი — სრულიად შეგნებულად, რათა თავისი „მარჯვენის ძალა" უჩვენოს ხალხსა და მოღალატე ქმარს. თვითონ კი ჯა-

[1] Sénèque, Tragédies, t. I, P., 1924, გვ. 146.

[2] იქვე, გვ. 156.

დოსნური ეტლით მიფრინავს ცაში, „სადაც ღმერთები აღარ არიან".

სენეკას მედეა მკაცრი და დაუნდობელია, თუმცა არც ისაა მოკლებული სულიერ ტანჯვას, მასშიც იბრძვის დედა და მეუღლე, არის წუთები, როცა მედეა თავისი სახით შეიცნობს დიდ ბოროტებას, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მამაკაცისაგან შეურაცხყოფილი ქალი სძლევს და მედეას უკანასკნელი გადაწყვეტილება ისევ მკვლელობაა. ასეთ შედეგზე სენეკა არაფერს ამბობს, არ მიგვანიშნებს — ეს ბოროტება ბედისწერის ბრმა თარეშია, ადამიანური გონების ნაყოფია, თუ სხვა რამ ძალითაა შთაგონებული.

თუ სენეკასთან შურისძიებით აღსილმა მედეამ ევრიპიდესეული მედეას ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა დაკარგა და უფრო ბოროტი და ბნელი მხარეებით წამოიწია წინ, იაზონის სახე ბევრად უფრო სიმპათიური და ჰუმანური გახდა.

სენეკას იაზონი ცხოვრებისაგან მოღლილი, უწყინარი და უპრეტენზიო კაცია, რომლისთვისაც ყველაფერს დაუკარგავს აზრი. მას ცხოვრებასთან მხოლოდ შვილები აკავშირებს. კრეუზასთან შეუღლება სრულიადაც არ წარმოადგენს ახალი სიყვარულის ძიებას. მისი ასეთი მოქმედება უფრო მეტად ცხოვრების აუცილებლობითაა ნაკარნახევი. ლემნოსზე მედეას უკანასკნელი ჯადოქრობის შემდეგ მას სიკვდილით ემუქრება აკასტე. მისი ერთადერთი თავშესაფარი ახლა კორინთოს მეფის სასახლეა. რაკი კრეონტმა მისი სიძეობა ინება, უარის შემთხვევაში მეორე მეფესაც გადაიმტერებს, და, როგორც იაზონი ამბობს, „ორ შეერთებულ მტერს ვეღარსად გაექცევა, ამიტომ სხვა გზა არა აქვს, უნდა დანებდეს". (Et quis resistet, gemina si bella ingruant, Creo atque Acastus arma si iungant sua?).[1]

იაზონის ასეთ საქციელს ქორო აქებს და მხარს უჭერს, ღმერთებს შესთხოვს — დაიფარონ ადამიანი, რომლის ერთადერთი დანაშაული მორჩილებაა.[2] განსაკუთრებული სითბოთია დახატული იაზონის სახე ტრაგედიის ბოლოს, როცა ჯადოქარს ელანდება გასისხლიანებული, ჩირაღდნებიანი ფურიები, რომლებიც შურისძიებისაკენ მოუწოდებენ, იაზონი კი მუხლმოდრეკილი ევედრება მედეას — აჩუქოს უდანაშაულო შვილების სიცოცხლე.

იაზონის შეშფოთება და წუხილის გამომჟღავნება კიდევ ერთხელ უბიძგებს მედეას მეორე ვაჟის მკვლელობისაკენ. აქ იწყება საზარელი სურათი, ერთი მხრივ, მახვილმომარჯვებული მედეა, უდანაშაულო ბავშვით ხელში, მეორე მხრივ კი — იაზონის გულისმომკვლე-

[1] Sénèque, Tragédies, t. I, P., 1924, გვ. 156.

[2] იქვე, გვ. 161.

ლი ვედრება შვილის სიცოცხლის შესანარჩუნებლად. სწორედ ამ კონტრასტული საღებავებით — საშინელი მედეასა და დასჯილი და განადგურებული მამის შესაბრალისი სახის დახატვით — აღწევს დრამატურგი უდიდეს ეფექტს, სწორედ ასეთი ფინალით ახერხებს სენეკა მედეას საშინელებათა გრადაციას და მისი პორტრეტის ორიგინალურ გააზრებას.

მხოლოდ მხატვრული სახეებით როდი განსხვავდება სენეკას „მედეა" ევრიპიდეს „მედეასაგან". ძირფესვიანად შეიცვალა როგორც დანიშნულება ტრაგედიისა, ასევე მისი წერის მანერაც. უკვე IV საუკუნიდან (ძვ. წ.) ტრაგედიაში თავი იჩინა პათეტიკისა და რიტორიკისადმი მისწრაფებამ, რის გამოც ტრაგედიებს აღარ ქმნიან მხოლოდ სცენისათვის, ახლა ტრაგედიები ძირითადად წასაკითხავადაა გამიზნული. ასეთი იყო ოვიდიუსის „მედეა", რომელსაც სცენური განხორციელება, საერთოდ, არა ჰქონია მიზნად. ასეთივეა სენეკას „მედეაც". ამიტომ მხატვრული სახის ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა, რაც ასე დამახასიათებელი იყო ევრიპიდესათვის, ახლა აუცილებლობას არ წარმოადგენს და უპირატესად დეკლამაციურმა ეფექტებმა შეცვალა. წერის მანერის ასეთი შეცვლა თვით სენეკას ეპოქით იყო განპირობებული. ეს იყო ჯერ კიდევ ავგუსტისა და კლავდიუსის დროინდელი ახალი, „დეკლამაციური" სტილის დაბადება, რომელიც თავის სრულყოფას სენეკას შემოქმედებაში პოვებს.

„ევრიპიდეს „მედეასთან" შედარებით სენეკას ტრაგედია გამარტივებული ჩანს. ბერძნული პიესის იდეური მხარე — ტრადიციული საოჯახო მორალის კრიტიკა სენეკასათვის არ იყო აქტუალური; ამიტომ მან ამ საკითხს გვერდი აუარა, მაგრამ იგი არ შეუცვლია სხვა პრობლემით. ძალზე გამარტივებულია თვით გმირის სახე ქმართან და შვილებთან დამოკიდებულებაში. იქ, სადაც ევრიპიდე გვაგრძნობინებს მოტყუებული გრძნობისა და დედობრივი ტანჯვის რთულ დრამას, სენეკას სიმძიმის ცენტრი გადააქვს მიტოვებული ცოლის შურისმაძიებელ გამძაფრებაზე".[1]

ქრისტიანული ევროპის ლიტერატურა სენეკას პრიზმაში გარდატეხილ ევრიპიდეს ეწაფება, რაც ჩვენი აზრით, ორი მიზეზითაა განპირობებული: პირველი და გადამწყვეტი ფაქტორი უნდა ყოფილიყო ის, რომ თვრამეტ საუკუნეზე მეტ ხანს ახალი ევროპის მეცნიერული ენა ლათინური იყო, რაც დიდ როლს ასრულებდა ამ ენაზე დაწერილი მხატვრული თუ ფილოსოფიური ნაწარმოებების ფართო

[1] И. М. Тронский, История античной литературы, Л., 1947, გვ. 437.

გავრცელების საქმეში, ხოლო მეორე (ხელშემწყობ და არაგადამწყვეტ) მიზეზად ისიც შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ევროპის მწერლები ანტიკურობას მაშინ მიმართავენ, როცა მათ ირგვლივ შექმნილი გარემო, პიროვნებისა და სახელმწიფოს ურთიერთობა, უპირატესად იმპერატორ ნერონის ეპოქის ასოციაციებს იწვევს.

დასავლეთ ევროპის ლიტერატურაში მედეას მხატვრული სახის შემქმნელთა შორის პირველ რიგში პიერ კორნელი უნდა დავასახელოთ. მისი „მედეა“ 1635 წელს დაიწერა და აქტიურად ეხმაურება საფრანგეთში აბსოლუტური მონარქიის განმტკიცების პერიოდში პიროვნების თავისუფლების დაკარგვის წუხილს. „მედეა“ რომ თავისი ეპოქის ნამდვილი გამოძახილი ყოფილიყო, კორნელის მოუხდა ევრიპიდესა და სენეკას ტრაგედიების მნიშვნელოვანი შეცვლა. პირველ რიგში ეს შეეხება ახალი მოქმედი პირების გამოყვანას. ძიძის ტრადიციული სახე ლტოლვილმა ნერინმა შეცვალა; გაუქმდა ქორო და ნაწარმოების იდეური წარმართვა მოქმედ პირთა შორის გადანაწილდა. თხრობის გაძლიერებამ განაპირობა გამოგონება ახალი მოქმედი პირის — პოლუქსისა, რომელსაც დრამატურგი ძირითადად თავისი ეპოქის დამახასიათებელი იდეების დაცვას აკისრებს.

კორნელის მედეასა და იაზონს ძალიან ცოტა რამ რჩებათ საერთო თავის ლიტერატურულ წინაპრებთან, რაც იმითაა განპირობებული, რომ დრამატურგის მთავარი ამოცანაა ძლიერი პიროვნების ხასიათის ჩვენება სახელმწიფოებრივი ძალადობის უმკაცრეს ფონზე, სადაც ადამიანის ღირსებებს ფეხით თელავენ და დანაშაულისაკენ უბიძგებენ.

მედეას მიერ ჩადენილ ბოროტმოქმედებას რომ ობიექტური მიზეზები მოუძებნოს, კორნელის მრავალი შესწორება შეაქვს მითოლოგიურ ელემენტებშიც კი. სენეკას მედეა კრეონტისაგან დაჟინებით მოითხოვდა კორინთოში კიდევ ერთი დღით დარჩენას, ეშმაკობითა და ცბიერებით მოპოვებული დრო მას შურისძიებისათვის ესაჭიროებოდა. კორნელის ტრაგედიაში, პირიქით, კრეონტი თვითონ სთავაზობს მედეას კორინთოში დარჩენას, რათა ოდნავ მაინც გამოისყიდოს ის დანაშაული, რაც მასა და მის შვილს მიუძღვის მედეას წინაშე. კორნელის მედეა არც ჯადოსნურ სამოსს უგზავნის კრეუზას თავისი ნება-სურვილით. პირიქით, კრეუზა დაჟინებით მოითხოვს იაზონისაგან, რომ მედეამ წასვლის წინ თავისი პაპის „მზის სხივებით მოქარგული, ათასფერად მოელვარე კაბა“ დაუტოვოს საჩუქრად. იაზონი საგანგებოდ მიდის ამ კაბის სათხოვნელად. ჯერ ცდილობს ნერინთან მოლაპარაკებას, რომ იქნება მან შთააგონოს მედეას, რა სასიამოვნო საჩუქარი იქნება ეს კაბა კრეუზასათვის, ხოლო,

როცა ნერინი უარით ისტუმრებს, იაზონი თვით მედეას მიმართავს თხოვნით. ტრაგედიის ფინალი ევრიპიდესადმი დიდი ერთგულებითაა დაწერილი და ფაქტობრივი მასალა არ იცვლება, დიალოგები ისეა გამიზნული, რომ კრეუზასა და კრეონტის უკანასკნელი სიტყვები მაყურებელს ერთხელ კიდევ აუწყებს, ეს უბედურება იმ ღირსი საქციელის გამო დაატყდათ თავს, რაც მათ მედეას წინაშე ჩაიდინეს. ამის შესახებ თვითონ კორნელი წერდა: „სიმართლე გითხრათ, კრეუზასა და კრეონტის სიკვდილს არ ჰქონია ისეთი ეფექტი, როგორსაც ტრაგედია მოითხოვს, ეს ორი მომაკვდავი თავიანთი კვნესითა და ყვირილით უფრო თავმობეზრების გრძნობას იწვევს, ვიდრე მათი უბედურებით გამოწვეულ სიბრალულს. მთავარი სწორედ ესაა— ისინი თვითონვე გრძნობენ, რომ ყველაფერი იმ უკანონობის გამო დაიმსახურეს, რაც მათ მედეას წინაშე მიუძღვით. მედეა კი მთელ აუდიტორიას თავის სასარგებლოდ განაწყობს, მას აპატიებენ (შეუნდობენ) ამ შურისძიებას იმ ღირსი საქციელის გამო, რაც მის წინაშე მისმა ქმარმა და კრეონტმა ჩაიდინეს".[1]

ამრიგად, კორნელის მედეაც მწარედ იძიებს შურს მოღალატე ქმარზე, მაგრამ ეს შურისძიება გაგებულია როგორც ძლიერი პიროვნების თავდაცვის საშუალება, როგორც ღირსეული წინააღმდეგობის გაწევა ძალადობისა და უსამართლო ჩაგვრის წინააღმდეგ.

კორნელის იაზონი სრულიადაც არ იწვევს მაყურებლის თანაგრძნობასა და სიმპათიებს. იგი უფრო ევრიპიდეს ეგოისტ იაზონს მოგვაგონებს, მაგრამ ახლა მისი ეგოიზმის ფარგლები მნიშვნელოვნადაა გაფართოებული და, ამასთანავე, მის პიროვნებას მრავალი ახალი თვისებაც „ამკობს". ახლა მისი ხასიათის განმსაზღვრელი ნიშანია კარიერიზმისაკენ უსაზღვრო ლტოლვა. იგი ორპირი და გაიძვერაა, სიყვარულს სარგებლიანობის თვალსაზრისით უყურებს. იაზონის სრულიად ახლებური გაგება რომ თავიდანვე ნათელი გახდეს, კორნელი თავის ტრაგედიას სწორედ მისი ხასიათის გახსნით იწყებს. პირველ სცენაში იაზონი ხვდება თავის ძველ მეგობარს — ერთ-ერთ არგონავტს — პოლუქსს, რომელიც უკანასკნელი წლების მანძილზე სპარტაში არ ყოფილა და ახლა იაზონის საშუალებით იგებს რა გადახდათ თავს იაზონსა და მედეას არგონავტების დაბრუნების შემდეგ. ამ დიალოგში იაზონი თავს ამჟღავნებს, როგორც უაღრესად პატივმოყვარე და უპრინციპო ადამიანი, რომელიც ყოყოჩობს კიდეც იმ უნარით, რომლითაც მოგებასა და სიყვარულს ოსტატურად ათანხმებს ერთმანეთთან „J'accomode ma

[1] P. Corneille, OEuvres complètes, t. I, P., 1908, გვ. 379.

flamme au bien de mes affaires“ [1]. იგი ერთგვარად დონჟუანობს კიდეც, ბაქიაობს — მედეას მე რომ არ შევყვარებოდი, არგონავტები ვერც ოქროს საწმისს დაიბრუნებდით და ვერც ცოცხლები გადარჩებოდითო. ახლა იაზონი ახალი პედნიერებითაა გაბრუებული, მოსწონს, რომ კრეონტისაგან მედეაზე ნაკლებ როდია დავალებული. კრეონტმა არათუ იხსნა იგი ლემნოსის მეფის დევნისაგან, არამედ თავის სასახლეშიც შეიფარა და თავის ქალიშვილსაც სთავაზობს. მარტოდ დარჩენილი იაზონი გულწრფელი სინანულის ნაცვლად ყურით მოთრეული არგუმენტებით იმშვიდებს თავს. მაგრამ ტრაგედიის ბოლოს იგი მაინც გრძნობების აყოლისათვის ისჯება და, რაკი აღარც სიყვარულის ობიექტი ჰყავს და, ამასთანავე, მთელი ოცნებები კარიერისა და გვირგვინის მოპოვებისა, მედეას შურისძიებამ იმსხვერპლა, კორნელის იაზონი თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

კორნელის „მედეას“ წითელ ზოლად გასდევს ესთეტიკიდან გრძნობიერების განდევნის ტენდენცია და ჭეშმარიტების კრიტერიუმად გონების დეკარტესეული აღიარება. ხელოვნების სფეროში „გონების კანონების“ გამოვლინების უტყუარი ნიმუშია კორნელის მიერ „მედეაში“ შეყვანილი ახალი მოქმედი პირი — პოლუქსი. მისი დევიზია „საკუთარი სურვილების დათრგუნვა“ და გონებისადმი მორჩილება. რაინდული თავშეკავების მქონე პოლუქსი გონიერი მოქმედების ნიმუშია. იგი ამარცხებს „სიყვარულით გონებადაბნელებულ“ ეგეოსს, ხოლო იაზონს ტრაგიკულ ბოლოს უწინასწარმეტყველებს, იმიტომ რომ იგი გრძნობებსაა აყოლილი. ამავე დებულების საილუსტრაციოდ კორნელი ეგეოსის მხატვრულ სახესაც აფართოებს. კორნელის ეგეოსი კრეუზაზე შეყვარებული მოხუცია, რომელიც თავის ღირსებასა და პატივისცემას კარგავს იმიტომ, რომ „მოხუცებულობის ჟამს სიყვარული მხოლოდ დაცინვის ღირსია“.

„მედეას“ შექმნის პერიოდში კორნელი ჯერ კიდევ შორს იყო აბსოლუტური მონარქიის აპოლოგეტობისაგან. მისი მსოფლმხედველობა უფრო მეტად „ფრონდის“ იდეებს ეხმაურებოდა, ამიტომაა, რომ მედეას მხატვრული სახე დიდი სიყვარულითაა დახატული. მასში პოეტი უძლიერეს პიროვნებას შესტრფის და მასთან ბრძოლაში არა მარტო მორალურად, არამედ ფიზიკურადაც ამარცხებს იაზონს. მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა, იმხანად კორნელის შემოქმედებაში უკვე ყალიბდებოდა ერთიანი ეროვნული სახელმწიფოს შექმნისა და განმტკიცების მოტივები. კრეუზას სახით დრამატურგმა თავისი ქვეყნისა და მშობელი მამის ერთგული ქალის მშვენიერი

[1] P. Corneille, OEuvres complètes, t. I, P., 1903, გვ. 338.

პორტრეტი შექმნა. როცა ეგეოსი მას ცოლობას სთხოვს, კრეუზას ყველაზე ძლიერი არგუმენტი ისაა, რომ კორინთოს მეფის ერთადერთი მემკვიდრე ვალდებულია თავისი სახელმწიფოსა და მშობელი მამის ინტერესების დაცვის გამო ცოლად გაჰყვეს სწორედ იაზონს, რომელსაც სხვაგან არც სამეფო აქვს და არც სხვა გვირგვინი ელის. იაზონთან შეუღლება კორინთოს მეფეთა შტოს გაგრძელების ერთადერთი საშუალებაა. კორნელი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ეგეოსთან შეუღლების შემთხვევაში კრეუზას სამშობლო დამოუკიდებლობას დაკარგავს და ათენის ქვეშევრდომად იქცევა. ამიტომ ამშვიდებს კრეუზა მოხუცს: „Et vous reconnaitrez que je ne vous préfère que le bien l'Etat, mon pays et mon père."[1]

კორნელის „მედეაში" თავისებურ ასახვას პოვებს ფეოდალური კლასისა და აღმავალი ბურჟუაზიის მკვეთრი დაპირისპირება: ერთი მხრივ, არისტოკრატიული წრეების ბრძოლა დამოუკიდებლობის შენარჩუნებისათვის და მათი ქედმაღლობა ახალი კლასის მიმართ, ხოლო, მეორე მხრივ, ბურჟუაზიის გარკვეული ნაწილის სწრაფვა გააზნაურებისაკენ, ქონებისა და პოლიტიკური ძალაუფლების ხელში ჩაგდების გზით არისტოკრატიულ წრეებში შეღწევა და მათი ტრადიციების დაუფლება. ამ ბრძოლის რელიეფურ გამოკვეთას ემსახურება კორნელის მიერ კიდევ ერთი, უკვე ცნობილი, დეტალის წინ წამოწევა, ესაა მედეას განსაკუთრებული აღშფოთება იმის გამო, რომ იაზონს განუზრახავს მედეას შვილებს კრეუზასაგან შესძინოს ძმები. კორნელი იმის მტკიცებასაც კი ლამობს თითქოს მედეა ყველაზე მეტად შეურაცხყოფილი იყოს იმით, რომ იაზონი აპირებს მზის შთამომავლების დანათესავებას ცბიერი სიზიფის შთამომავლებთან. იაზონი მისთვის ჩვეული ორატორობით ამტკიცებს, რომ დიდებული შთამომავლობის ფიზიკური შენარჩუნებისათვის ერთადერთი გზა არსებობს, ესაა მათი მემკვიდრეებისა და კრეუზას მომავალი შვილების დანათესავება. ღვთაებრივი შთამომავლობისა და კორინთოს მომავალ მეფეთა სიმდიდრის შეერთება იხსნის როგორც ერთს, ისე მეორეს.

როგორც ვხედავთ, კორნელიმ ანტიკური სიუჟეტის თავისუფალი გადამუშავებით თავისი ეპოქის ადეკვატური, მაღალმხატვრული ნაწარმოები შექმნა. მისი იაზონი და მედეა, კრეუზა და პოლუქსი XVII საუკუნის საფრანგეთის ღვიძლი შვილები არიან, ხოლო მთელი ტრაგედია ფეოდალურ-მონარქისტული იდეების გამოძახილია.

XVIII—XIX საუკუნეებში გერმანული დრამატურგია ორჯერ

---

[1] P. Corneille, OEuvres complètes, t. I, P, 1908, გვ. 354.

გამოეხმაურა არგონავტების მითს და, კერძოდ, მედეას თემას. 1791 წელს მაქსიმილიან კლინგერმა შექმნა ტრაგედია „მედეა", რომელიც ორი ნაწილისაგან შედგება და ცალ-ცალკე მოგვითხრობს მედეას თავგადასავალს კავკასიასა და კორინთოში. მაქსიმილიან კლინგერს მეთვრამეტე საუკუნის გერმანულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მაგრამ „მედეას" თითქმის არც იხსენიებენ მის სხვა ნაწარმოებებთან. რაც იმითაა გამოწვეული. რომ ტრაგედიის მხატვრული ღირებულება ძალზე დაბალია.

უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენაა XIX საუკუნის ავსტრიელი დრამატურგის—ფრანც გრილპარცერის ტრილოგია „ოქროს საწმისი". რომელიც 1818—1822 წლებში დაიწერა. ცნობილია, რომ გრილპარცერის ყურადღება მიიქცია. ერთი მხრივ, თვით მედეას ხასიათმა, ხოლო. მეორე მხრივ, ნიბელუნგების განძის შესახებ არსებულ თქმულებასთან ოქროს საწმისის მითის მსგავსებამ. არგონავტების ციკლის მითები თავისთავად შეიცავდა რაციონალურ მარცვალს ადამიანებზე ოქროს დამღუპველი ზემოქმედების შესახებ. ეს რაციონალური მარცვალი აინტერესებდა გრილპარცერს და სწორედ ამიტომ დაამუშავა არგონავტების მითის სამი ძირითადი მომენტი. ტრილოგიის პირველი ორი ნაწილის („სტუმარი" და „არგონავტები") მოქმედება მედეას სამშობლოში — კოლხების მიწა-წყალზე მიმდინარეობს. გრილპარცერის მიერ მითოლოგიური სიუჟეტის გაშლა მიზნად ისახავს ცივილიზებული ბერძნებისა და „ბარბაროსი" კოლხების ზნე-ჩვეულებების დაპირისპირებას. კოლხების მეფე აიეტი კლავს ოქროს ვერძით ჩამოსულ ფრიქსეს და ოქროს საწმისს თავის საკუთრებად აქცევს. შემდეგ მამაცი არგონავტები მოდიან მათი სიმდიდრის უკან დასაბრუნებლად. არგონავტები იმარჯვებენ გრძნეული მედეას შემწეობით, რომელსაც ფრიქსეს წყევლა უნდა დაეტყდეს თავს. ტრილოგიიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია მესამე ტრაგედია — „მედეა", რომელშიც მოქმედებამ ცივილიზებულ ევროპაში გადმოინაცვლა. იაზონის განწყობაზე არა მარტო სამშობლოში დაბრუნებამ იმოქმედა, არამედ იმანაც, რომ საბერძნეთში მას საშუალება მიეცა ისევ თავის ხალხთან ყოფილიყო, თავის ტოლსა და სწორთან, მასავით „მაღალი გრძნობების" მქონე კრეუზასთან ჰქონოდა ურთიერთობა. ბერძნებისა და „ბარბაროსი" კოლხების ზნე-ჩვეულებათა ურთიერთდაპირისპირება, რასაც ტრილოგიის პირველი ორი ნაწილი მიეძღვნა, თვალნათლივ გვიჩვენებს იაზონის ტრაგედიის მიზეზს. რაც დრო გადის, მით უფრო იზრდება მედეასა და იაზონს შორის არსებული უფსკრული. იაზონი საბოლოოდ გადაწყვეტს





ახალგაზრდული შეცდომების გამოსწორებას და კრეუზას ცოლად შერთვას.

რომანტიკული ფერებითაა შემკული კორინთოს მეფის ასული კრეუზა, რომელიც ალერსითა და გულისხმიერი მოპყრობით ცდილობს მედეას ველური ბუნების გარდაქმნას. კრეუზა მედეას მუსიკას ასწავლის, მის შვილებს არაჩვეულებრივი სითბოთი და სიყვარულით ექცევა, რის გამოც მალე იაზონთან ერთად მედეას ღვიძლი შვილებიც კრეუზასადმი სიყვარულით იმსჭვალებიან. შურით აღვსილი მედეა შვილებს სოცავს და დელფოსში მიდის თავისი სიცოცხლის უკანასკნელი დღეების გასატარებლად, თან მიაქვს ოქროს საწმისიც — სიხარბისა და დიდების წყურვილის სიმბოლო, რის გამოც ცხრება ღმერთების რისხვა. „გრილპარცერმა ეს დრამა თანამედროვე განწყობილებებს დაუახლოვა და ზღაპრული სახეების ნაცვლად ტანჯული ადამიანები დახატა. პოეტური მშვენიერებით აღსავსე გადამუშავება მიზნად ისახავს იმ დროს გაბატონებულ რომანტიკულ სტილში ევრიპიდეს გადამუშავებას“ [1]. რომანტიკულია თვით იაზონის ხასიათიც, იგი „მსოფლიო სევდის“ ტიპური წარმომადგენელია. დასჯილი იაზონი სიკვდილს შენატრის, მაგრამ ცოცხალთა შორის მხოლოდ იმიტომ რჩება, რომ „იცხოვროს ტანჯვათა შინა“, „მოთმინებისა და მონანიების“ მიზნით.

გრილპარცერის ტრილოგია რომანტიკული სტილითაა შესრულებული. „მედეას“ ცხოვრების მაგალითით გრილპარცერი კიდევ ერთხელ ცდილობს დაადასტუროს რუსოსეული დებულება იმის შესახებ, რომ ადამიანებისათვის ცივილიზაციას არ მოუტანია რაიმე კარგი. მით უმეტეს — ბედნიერება. ადრე მედეა ცხოვრობდა უბრალოდ. მაგრამ ბერძნულ ცივილიზაციასთან ზიარების შედეგად მან დაკარგა სამშობლო, თავისიანები და თვით სულიერი სიმშვიდე. ტრილოგიის ფინალში მედეა ძალას იკრებს კიდევ ერთხელ, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ, რომ იმსხვერპლოს სხვები, მათ შორის — საკუთარი შვილები. გრილპარცერის მედეას სახე ერთი საუკეთესოთაგანია მსოფლიო ლიტერატურული სახეების გალერეაში. მოსიყვარულე ქალიშვილიდან მრისხანე დედაკაცში გარდამავალი მისი ხასიათი ჩამოქნილია იმდაგვარად, თითქოს იგი იყოს შექსპირის მადლიანი ნიჭის ნაყოფი“.[2]

---

[1] История греческой литературы под редакцией С. И. Соболевского, Б. В. Горнунга, З. Г. Гринберга, Ф. А. Петровского, Н. С. Радзига, АН СССР, М.-Л., т. I, 1946, გვ. 420.

[2] შ. რევიშვილი, ქართულ-გერმანული ლიტერატურული ურთიერთობიდან, თბ., 1969, გვ. 23—24.

ანტიკური სიუჟეტების განახლებას ყველაზე მეტად XX საუკუნის ოცდაათიან-ორმოციანი წლების ფრანგულმა დრამატურგიამ გაუღო კარი. მედეას თემას ორი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები მიეძღვნა — ანრი ლენორმანის „აზია“ და ჟან ანუის „მედეა“.

ბევრი რამ აქვს საერთო ჟან ანუის „მედეას“ როგორც ევრიპიდეს, ასევე სენეკასა და კორნელის ამავე სახელწოდების ტრაგედიების სიუჟეტებთან. მაგრამ სიუჟეტის ერთგვაროვნება სრულიადაც არ ნიშნავს მხატვრული სახეებისა და ემპირიული სინამდვილის ასახვის იდენტურობას. რა თქმა უნდა, არის, არა მარტო საერთო შტრიხები, არამედ გარკვეული მსგავსებაც ძველ და ახალ გმირებს შორის, ისევე როგორც საერთო დარჩა თვით ასახვის ობიექტი — ცხოვრება და ადამიანი. მაგრამ ამ ადამიანების აზრი და მისწრაფება, მსოფლგაგება და აღქმა ურთიერთგანსხვავებულია და მხატვრულ სახეთა სხვაობაც მეტია, ვიდრე მსგავსება.

ანუის მედეა ისეთივე ძლიერი პიროვნებაა, როგორადაც მას ანტიკური ხანის მითოლოგია და მისგან ნასაზრდოები ბერძნული ან რომაული ლიტერატურა იცნობდა. მან ერთხელ და სამუდამოდ უარი თქვა არსებულ სამყაროსთან საერთო ენის გამონახვაზე და არაჩვეულებრივი ობიექტურობით აღიქვამს არა მარტო გარესამყაროს უკუღმართობას, არამედ საკუთარ „მეში“ არსებულ „სხვა მედეასაც“, რომელიც ბურჟუაზიულ საზოგადოებასთან შეხებისას ჩამოყალიბდა და, რომელმაც ჩაკლა მედეაში ყოველგვარი კეთილი წმინდა და უმანკო საწყისი. სრულიად განსხვავებულია ანუის მედეა პიესის დასაწყისში და პიესის ბოლოს. თუ მისი პირველი სახე ფროიდიზმის ბრჭყალებშია მოქცეული და პიესის კონფლიქტი ძირითადად მამაკაცისა და ქალის ბიოლოგიური დაპირისპირების ილუზიას ქმნის, პიესის ბოლოს წინააღმდეგობის ეს მოჩვენებითი პლანი უკან იხევს და უდავო ხდება, რომ მედეა-იაზონის კონფლიქტი საზოგადოების ორი სხვადასხვა ნაწილის წარმომადგენელთა ანტაგონიზმითაა განპირობებული.

ანუის მედეა ბურჟუაზიული საზოგადოების წინააღმდეგობათა მსხვერპლია. თავისი ბუნებით იგი კაცთმოყვარე და უსაზღვრო სურვილებით სავსე, ბედნიერებას მოწყურებული ადამიანია, რომელიც უბადრუკმა ცხოვრებამ ქვეყნად არსებულ ყველა სახის ბოროტების სიმბოლოდ აქცია. მედეას მიერ წარმოთქმული უკანასკნელი მონოლოგი მკაცრი ბრალდებაა ბურჟუაზიული საზოგადოების მიმართ. მკითხველი ივსება რწმენით, რომ „მედეასაც, სხვების მსგავსად, შეეძლო სიწმინდისა და ბედნიერების სიყვარული, რომ მედე-

ასაც უნდოდა უმანკო სიცოცხლე, რომ მასაც სურდა, ძალიან სურდა ერთგულება და გულწრფელობა“.[1]

მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრების უკუღმართობამ მედეა ყველა სახის ბოროტების გოდოლად აქცია, თითქოს მის წარსულსა და აწმყოში არც ერთი ნათელი წერტილი არ დატოვა, სიცოცხლესთან გამომშვიდობების ჟამს იგი ღრმა ჰუმანისტად გვევლინება. აი, როგორი სიტყვებით მიმართავს იგი ადამიანებს: „...ახლაც, ამ წუთში, ისევე, როგორც ბავშვობისას, მთელი ძალით მსურს, რომ დედამიწაზე მხოლოდ სინათლე და სიკეთე მეფობდეს“ [2].

თავის ლიტერატურულ წინაპართა შორის ანუის მედეა პირველია, რომელიც თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს. დრამატურგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მისი მედეა იმ ეპოქის მკვიდრია, რომელიც უფრო მკაცრი და დაუნდობელია ჩვეულებრივი ადამიანების მიმართ, ვიდრე ელადის კანონები ბარბაროსებისათვის. ახალმა, ბურჟუაზიულმა საზოგადოებამ ბოლო მოუღო ადამიანთა შორის ჩვეულებრივ ადამიანურ ურთიერთობას. აქ ვეღარ არჩევენ აქსა და კარგს, კეთილსა და ბოროტს, ახლა აღარც ქორო თანაუგრძნობს მედეას და აღარც ვინმე მოიძებნება, თავშესაფარს რომ გაიმეტებს მისთვის. ანუის მედეას ასე სწამს: „ეს უდაბური ადგილი სხვა უდაბურის მეზობელია, მას შემდეგ კიდევ უდაბური ადგილია და ასე სულ ბოლომდე. ბნელეთის საზღვრამდე“ [3]. საზოგადოების განვითარების შესახებ ბურჟუაზიული მსოფლმხედველობა ანუის კაპიტალიზმის საზღვრებს იქით არსებული ნათელი ცხოვრების დანახვის უნარს ართმევს, ამიტომ მარცხდება მისი მედეა, ამიტომ არ არსებობს მის ლექსიკონში ამხანაგი ან მეგობარი და მხოლოდ თანამოაზრენი, თანამოსაქმენი და კომპანიონები მოქმედებენ.

ევრიპიდეს მედეას გარემო მისთვის უცხო და მკაცრი იყო, მაგრამ იმ გარემოში მაინც მოიძებნებოდნენ მედეას თანამოაზრენი და მეგობრები (ძიძა, ეგეოსი, კორინთელ ქალთა ქორო). სწორედ ასეთი გარემო უბიძგებდა მას სიცოცხლის გაგრძელებისაკენ. ანუის მედეა მარტოდმარტოა უდაბნოდქცეულ ქვეყანაში, მის ირგვლივ მხოლოდ ბოროტება და გაუტანლობაა, ამიტომ თავშესაფრის ძიებასა და სიცოცხლის გაგრძელებას მისთვის აზრი არა აქვს და, რადგანაც ანუი ბურჟუაზიული საზოგადოების უბადრუკობიდან თავის დაღწევის სხვა გზას ვერ ხედავს, თავისი გმირის თვითმკვლელობით ამთავრებს ამ-

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“, თბ., 1969, გვ. 182.

[2] ი ქ ვ ე. გვ. 183.

[3] ი ქ ვ ე. გვ. 178.

ბოხს. დრამატურგის აზრით, ეს თვითმკვლელობა არსებულის წინააღმდეგ პროტესტის გამოვლენის თავისებური ფორმაა, ბოროტებისაგან ქვეყნის განთავისუფლებისათვის თავგანწირვაა.

უფრო ორიგინალურადაა გააზრებული ანუისთან იაზონის სახე. ერთი შეხედვით ანუის იაზონი თავისი წინაპრების ყველა ძირითად თვისებას ინარჩუნებს. მაგრამ ახლა იაზონი თითქოს თავის თავში აპრიორულად შეიცავს იმ გამოცდილებას, რომელიც ევრიპიდეს, სენეკასა და კორნელის იაზონებმა დააგროვეს, ამიტომ ანუის იაზონი თავის ბრძოლას უპირატესად ეთიკურ სფეროში აწარმოებს. ახლა მისთვის შვილებზე ზრუნვა არც მთავარი არგუმენტია და არც რეალური მისწრაფების საგანი; აღარც მედეაში ხედავს ბარბაროსსა და ათენის გმირისათვის შეუფერებელ თანამგზავრს, პირიქით, გარესამყაროს შეფასებისას იგი მთლიანად ეთანხმება მედეას შეხედულებებს. სამყარო იაზონისათვისაც ქაოსი და უკუნეთია, ბოროტებით სავსე უდაბნოა, მაგრამ იაზონი ცხოვრებასთან შეგუების გზებს ეძებს, მედეა კი—სამუდამოდ უარს ამბობს ასეთ ცხვრებაზე.

ანუის იაზონი უფრო მეტად ენათესავება სენეკას იაზონს, ვიდრე ევრიპიდესას. სენეკას იაზონის მსგავსად, ესეც ერთგვარად ჰუმანიზებულია, უფრო დამთმობი და ამტანია. მაგრამ არის ერთი სრულიად ახალი თვისება ანუის იაზონში, რომელიც არც ერთ მის წინაპარს არ ჰქონდა. ესაა ზრუნვა არა მარტო საკუთარი კეთილდღეობისათვის, არამედ სხვებისთვისაც — ადამიანებისთვის, რომლებიც განწირული არიან ამქვეყნიური ტანჯვა-წამებისათვის. „მინდა სულ პატარა ადგილი მაინც გავასუფთაო ადამიანებისათვის ამ ქაოსსა და უკუნეთში“ [1],—ამბობს იაზონი მედასთან გამომშვიდობების ჟამს. მაგრამ ამ ქაოსისა და უკუნეთის შეცვლაზე, მის წინააღმდეგ ხელის აღმართვაზე იაზონი არაფერს ფიქრობს. მისი სურვილია, უბრალოდ გაჰყვეს თავისი წინაპრების გზას; გააკეთოს ის, რაც უკეთებია მის მამას, პაპას და ა. შ. როცა ცეცხლის ალმა შთანთქა მედეა და მისი შთამომავლები, იაზონი სტოიკოსის გულგრილობით აცხადებს: „დიახ, მე ვაგრძელებ სიცოცხლეს და, მიუხედავად ჩემი წარსულისა, შენთან ერთად გამოვლილი სისხლიანი გზის მიუხედავად, ხვალიდანვე დიდი მოთმინებით ხელახლა ვიწყებ ადამიანური ბედნიერების საცოდავი ხარაჩოების შენებას“.[2] აქ იაზონი გაცილებით უფრო შორს წავიდა, ვიდრე მისი წინამორბედები, მაგრამ

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „მედეა“ თბ., 1969, გვ. 172.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 185.

ბედნიერება, რომლის საცოდავ ხარაჩოებსაც ანუი აშენებს, მხოლოდ არსებულის შენარჩუნებას ნიშნავს, რაც ადამიანისათვის მისი წილი წუთისოფლის ბოლომდე გათრევის სინონიმია და ჰეშმარიტი ბედნიერებისაგან ძალიან შორსაა.

უდავოა, რომ ანუის მიღწევად უნდა ჩაითვალოს არსებული ბურჟუაზიული გარემოს კრიტიკული თვალით დანახვა, მაგრამ მისთვის — ამ საზოგადოების ღვიძლი შვილისათვის, განვითარების შემდგომი პერსპექტივები ბურუსითაა მოცული.

„მედეას“ თემაზე დაწერილი ნაწარმოებების განხილვამ ნათელჰყო, რომ ანტიკურ სიუჟეტებსა და მითებს ყველა ეპოქაში იყენებდნენ თავისი დროისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენების გადმოსაცემად. ოღონდ მითები და ანტიკურ ეპოქაში მითების საფუძველზე შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებთა სიუჟეტები მოგვაგონებენ დახეეწილ მუსიკალურ ქმნილებებს, რომლებშიც მელოდია უცვლელი რჩება, ხოლო მათი შესრულება და მხატვრული ზემოქმედების ხარისხი განპირობებულია შემსრულებლის ნიჭით და ტემპერამენტით. ჰეშმარიტი ხელოვანი კი ყოველთვის თავისი ეპოქის სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანია.

ერთსა და იმავე სიუჟეტზე აგებული, სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოებების განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ მითები და ანტიკური სიუჟეტები ყველგან და ყოველთვის გამოყენებულია მწერლისათვის დამახასიათებელი იდეების გადმოსაცემად და მხატვრული გემოვნების თავისებურებათა გამოსამჟღავნებლად. იცვლება მხატვრული ნაწარმოებების არქიტექტონიკა, მოქმედ პირთა რაოდენობა და მხატვრული სახეები, მაგრამ უცვლელი რჩება მხატვრული ნაწარმოების მიზანი და დანიშნულება, იგი ყოველთვის ეპოქისეულ პრობლემებს აყენებს და თანამედროვეთა წუხილისა და სიხარულის გამომხატველია.

ორფევსის, ანტიგონესა და მედეას შესახებ არსებული მითების სხვადასხვაგვარ ინტერპერტაციას სხვადასხვა ღირებულება გააჩნია. თუმცა ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის მიერ ერთი და იმავე მასალის გადამუშავება მხოლოდ ღირებულებათა ცვალებადობით—ძველში ახალი ღირებულების ჩაქსოვის სურვილით როდია განპირობებული, პირიქით, ძველ ღირებულებებში ჩაქსოვილი ზოგადსაკაცობრიო ჰეშმარიტებაა, ყველა ეპოქის მწერალს რომ იზიდავს. ყოველ შემოქმედს ამ ზოგადსაკაცობრიოდან აინტერესებს ის საკითხი ან ის მომენტი, რომელიც მის მსოფლმხედველობასა და პოეტურ მრწამს უკეთ ეხმაურება. შემდეგ, ყოველი შემოქმედი ამ ზოგადსაკაცობრიოდან ნასესხები ელემენტის გამოყენებით თავისი ეპოქის ადეკვატურ მხატვრულ ნაწარმოებს ქმნის.

„თუ ნიჭი გაქვთ, თეატრს მოახმარეთ. ეს მთელი ცხოვრებაა, ეს ყველაზე მშვენიერი ხელობაა დედამიწაზე“

ჟან ანუი

ანუი ჟართული თეატრის სცენაზე

„ტოროლა“ თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში

1965 წლის 12 მაისი კიდევ ერთი ახალი შემოქმედებითი გამარჯვებით აღინიშნა შრომის წითელი დროშის ორდენოსანი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. იმ დღეს თეატრის სცენაზე „ჟანა დარკის“[1] პრემიერა შედგა. ეს დადგმა მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1964—1965 წწ. თეატრალურ სეზონში. პირველ ყოვლისა, მნიშვნელოვანი იყო იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლით ქართველი მაყურებელი ურთიერთობას იწყებდა მისთვის სრულიად უცნობი ავტორის, თანამედროვე ფრანგული დრამატურგიის სახელგანთქმული წარმომადგენლის ჟან ანუის შემოქმედებასთან. მნიშვნელოვანი იყო იმიტომაც, რომ ანუის ყველაზე პროგრესული და იდეურად ამაღლებული პიესა „ტოროლა“ საბჭოთა კავშირში პირველად ქართულ სცენაზე დაიდგა. ეს იყო ახალგაზრდა რეჟისორის ლევან მირცხულავას პირველი ნამუშევარი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში; ეს იყო უჩანეიშვილისათვის პირველი გამოსვლა თავისი საყვარელი თეატრის სცენაზე. ეს იყო სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორი ყველაზე დიდ ნდობას უცხადებდა ახალგაზრდობას. მთავარი როლების განსახიერება სოფიკო ჭიაურელსა და ირაკლი უჩანეიშვილს მიენდო, სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა გ. გუნიამ, ხოლო მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა გ. ყანჩელმა. ერთი სიტყვით, სპექტაკლი ახალგაზრდობის შესაძლებლობათა დემონსტრაციად უნდა ქცეულიყო, ამიტომაც სრულიად ბუნებრივი იყო ის მღელვარება და ერთგვარი დაძაბულობაც, რასაც თეატრის კოლექტივთან ერთად ქართველი მაყურებელიც განიცდიდა... სეზონის ბოლომდე „ჟანა დარკზე“ ბილეთის შოვნა პრობლემად იქცა. სულ მალე ამ დადგმამ მთელი საზოგადო-

---

[1] ჟან ანუის „ტოროლა“ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში „ჟანა დარკის“ სახელწოდებით დაიდგა, ფრანგულიდან თარგმნა გრიგოლ აბაშიძემ.

ებრიობის ყურადღებაც მიიპყრო და დამსახურებული გამარჯვებაც მოიპოვა.

სპექტაკლის წარმატება, ერთი მხრივ, ლ. მირცხულავას საინტერესო რეჟისორული ძიებით უნდა ავხსნათ, მეორე მხრივ კი იმ შესანიშნავი ანსამბლით ნიჭიერი მსახიობებისა, რომლებმაც ამ სპექტაკლში მოიყარეს თავი.[1] იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებში განსაკუთრებით სწორედ ამ ორ ძირითად მომენტს გამოყოფდნენ. „წარმოდგენა საინტერესოა რეჟისორული გაგებით და მსახიობთა შესრულებით,—აღნიშნავდა საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. ბუხნიკაშვილი, — დამდგმელმა მკვეთრად გამოავლინა პიესის იდეური არსი, მისი დედააზრი, ხაზი გაუსვა ნაწარმოების პატრიოტულ მიმართულებას, მთავარი გმირის თავდადებას მშობლიური ქვეყნის ინტერესებისათვის. დადგმა მთლიანად წარმოგვიდგება როგორც საფრანგეთის ისტორიის მკაცრი პერიოდის ნათელი სურათი, რაც აიხსნება რეჟისორის დაკვირვებული და გულდასმითი შრომით".[2]

იმავე სპექტაკლისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში ელენე შაფათავა წერდა: «Жанна Д'Арк» — первая работа режиссера Л. Мирцхулава в театре имени К. Марджанишвили, и отрадно, что трудную задачу воплощения столь сложной, многоплановой и своеобразной пьесы он разрешил удачно. Творчески прочитав пьесу и усилив ее прогрессивное звучание, режиссер создал спектакль, в котором все направлено к единой цели — сказать людям: величие человека — в выполненном им долге перед родиной».[3]

სამშობლოსადმი უსაზღვრო სიყვარული და ადამიანის მაღალი მოქალაქეობრივი მოწოდება ასულდგმულებს ლევან მირცხულავას მიერ ხორცშესხმულ „ტოროლას". ეს არის ძალზე ფაქიზად და იმავე დროს ოსტატურად გამძერწილი დიდი სანახაობა, რომლის მთავარი მიზანიც, მაყურებელზე ემოციურ ტკბობასთან ერთად იდეური ზემოქმედებაცაა. რეჟისორის ახალგაზრდული ფანტაზია დრამატურგის ჩანაფიქრს ცხოვრებისეული სიმართლით ავსებს და კეთილშობილური იდეალებისადმი მუდმივ ლტოლვას სისხლსავსედ, ძალზე რელიეფურად გადმოგვცემს.

სპექტაკლის დასაწყისი მასკარადს მოგვაგონებს. სცენაზე შემო-

---

[1] „ჟანა დარკში" 20 მონაწილე მსახიობიდან 3 სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი და 13 რესპუბლიკის დამსახურებული და სახალხო არტისტი თამაშობდა.

[2] გ. ბუხნიკაშვილი, „ჟანა დარკი", გაზ. „თბილისი", 1965, 3 ივნისი.

[3] Е. Шапатава, «На сцене — Жанна Д'Арк», газ. «Заря Востока», 1965, 13 июня.

სვლისას მოქმედი პირები იღებენ მუზარადებს, კასკებს, წინა წარმოდგენიდან დარჩენილ სხვა რეკვიზიტს, დგამენ სკამებს და იწყებენ თამაშს. მსახიობები მოგვითხრობენ განცდილზე, უკვე გარდასულ ამბებზე, დროდადრო სცენაზე თანამედროვეობაც ბატონდება. თეატრისათვის დამახასიათებელი პირობითობა მაყურებლის თანდასწრებით იქმნება. უფრო სწორედ სცენაზე ორმაგი პირობითობაა დაშვებული. მსახიობები ხან ჟანა დარკის ამაღელვებელ, ტრაგიკულ თავგადასავალს გვიყვებიან, ხან თანამედროვეობის პრობლემებს აყენებენ. აწმყო და წარსული ერთიმეორეს ენაცვლება და მრავალპლანიანობის ანუისებური ხელოვნება მაყურებლის წინაშე ნათელი და ხელმისაწვდომი ფერებით იხატება.

სცენაზე მოქმედ პირთა მკვეთრი გამიჯვნა, ყველასათვის საკუთარი ადგილის მიჩენა რელიეფურად გამოყოფს ანუის დრამატურგიაში გამოკვეთილ ადამიანთა ორგვარი შთამომავლობის არსებობას. ერთნი თავისუფლად ეგუებიან უპრინციპობას, უსამართლობას, ამქვეყნიურ უკუღმართობას, ცდილობენ საერთო ენა გამონახონ ცხოვრებასთან, მეორენი კი ვერ ეგუებიან თვალთმაქცობით სავსე სამყაროს, აქვთ დიდი მისწრაფება კეთილშობილებისაკენ და უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იბრძვიან საკუთარი პრინციპებისა და იდეალების დასაცავად. კაცობრიობის ისტორია, ანუის აზრით, ამ ორი შთამომავლობის გამუდმებული ბრძოლის ისტორიაა. ასეთ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში გამოიწვია ანტიგონემ კრეონტი, ასეთსავე ბრძოლას უმართავს ჟანა დარკი მის წინააღმდეგ ამხედრებულ სამღვდელოებას. ჟან ანუი დადებით და მისაბაძ გმირებს ყოველთვის უბრალო ადამიანებში ეძებს. დრამატურგმა ამჯერადაც „ჭეშმარიტად ფრანგული სულის“ სიმბოლო უბრალო გლეხის გოგონაში პოვა და მას თავისი მეფისა და ერის ხსნასთან ერთად ქედმოუხრელი ადამიანის საპასუხისმგებლო როლიც დააკისრა.

„ტოროლას“ მთავარი მოქმედი პირი ჟანა დარკიც ანტიგონესავით მაღალი ადამიანური პრინციპებისათვის სწირავს სიცოცხლეს. ამ ორი მხატვრული სახის ურთიერთმსგავსების შესახებ თვითონ დრამატურგი მიუთითებდა რამდენჯერმე. ერთ-ერთ წერილში ანუი აღნიშნავს: „ჟანა ქრისტიანი ანტიგონეაო“. ხოლო თვით „ტოროლას“ შექმნის თაობაზე დაწერილ მოგონებაში ანუი პირდაპირ მიუთითებს, რომ ორმოცდაათიანი წლების ერთ ზაფხულს მას მოულოდნელად ეწვია ჟანა დარკის მკვლევარი და მონოგრაფიის ავტორი, სასულიერო პირი და ამავე დროს ისტორიკოსი, რომელმაც დრამატურგს მოწიწებული სალამი მისცა და ეიზიტის მიზანი აუწყა. იგი ანუის მოკრძალებით სთხოვდა ხელი მოეკიდა ჟანას თემისათ-

ვის. ანუიმ გაკვირვებით იკითხა: „პიესა ჟანას შესახებ? რა საჭიროა, მე ხომ უკვე დავწერე „ანტიგონე?“ ახალგაზრდა ისტორიკოსი გულდაწყვეტილი წავიდა. მაგრამ შთაგონება იმდენად ძლიერი იყო, რომ რამდენიმე ხნის შემდეგ (1952 წ.) მართლაც გამოქვეყნდა ანუის „ტოროლა“, რომელმაც მაყურებელს კვლავ აუწყა თავისუფლებისაკენ ადამიანის სწრაფვის მარადიულობა. პიესის მიზანი ისტორიული სინამდვილის ზუსტი აღდგენა როდია.[1] ანუი პიესის ცენტრში ჟანას გასამართლების პროცესს აქცევს, რათა კაცობრიობის ორგვარი შთამომავლობის დაპირისპირება უფრო მკვეთრად, უფრო რელიეფურად გამოყოს.

პიესის მსგავსად სპექტაკლში მოქმედი პირები ორ ბანაკად არიან გაყოფილი: ერთი მხრივ — ჟანა (სოფიკო ჭიაურელი) თავისი გულუბრყვილო უმანკოებითა და მართალი საქმით, ხოლო მეორე მხრივ — ეკლესიის მსახურთა მთელი ბრბო, რომელთა მიზანი და მისწრაფებაა თავისუფალი ადამიანის დაყოლიება, დამორჩილება.

სოფიკო ჭიაურელის მიერ განსახიერებული ჟანა დარკი ერთერთი საუკეთესო მხატვრული სახეთაგანია არა მარტო მსახიობის შემოქმედებაში, არამედ ქართულ სცენაზე შექმნილი, ვაჟკაცური შემართებისა და ღრმა ფსიქოლოგიური სიმართლით დახატულ გმირი ქალების გალერეაში. სოფიკო ჭიაურელის ჟანა ისეთივე დაუვიწყარია ქართველი მაყურებლისათვის, როგორც ვერიკო ანჯაფარიძის იედითი ან ელენე ყიფშიძის მაია წყნეთელი.

მაყურებლის წინაშე სოფიკო ჭიაურელი თავის გმირს მრავალმხრივი გარდასახვის უნარით აჯილდოვებს. იგი ხან პატარა, უმწეო გლეხის გოგოა, რომელსაც ღვთიური ხმები მოსვენებას არ აძლევენ, ხან ეშმაკი და მიზანსწრაფული, დასახული მიზნისაკენ ჯიუტად რომ მიიკვლევს გზას, ხანაც უზარმაზარი ენერგიისა და ძალის

---

[1] სხვათა შორის, არა მარტო ჩვენში, თვით დრამატურგის სამშობლოშიც, რამდენჯერმე აღნიშნეს, რომ „ტოროლა“ ისტორიული დრამაა, რაც სინამდვილეს არ შეეფერება. „ტოროლა“ ისტორიული დრამის ბევრ ნიშანს არ აკმაყოფილებს. საერთოდ, ანუის არც სხვა დროს დაუწერია ისტორიული დრამა. იგი წარსულს იყენებს როგორც ჭარგას, ხოლო ისტორიულ პირებს, როგორც სიმბოლოებს. ამის შესახებ თვითონ დრამატურგმა ასეთი აზრი გამოთქვა: „არსებობს ჟანას ფენომენი, ისე როგორც ცის, ფენომენი ზიზილის. ჩიტის, ფენომენი ფრინველის; ხომ არიან ბავშვები ანდა უდარდელად დაბერებული ბიჭუნები, რომლებსაც უფლება აქვთ შეკრან ზიზილების თაიგული, ან ჩიტების ჰიკჩიკს მიბაძონ სტვენით ისე, რომ არც ბოტანიკა იცოდნენ და არც ორნითოლოგიის გაეგებოდეთ რამე. დაახლოებით ასე მოვიქეცი მეც“ (ჟან ანუი, წერილები, გამოქვეყნებული პოლ ვანდრომის მიერ, გვ. 237).

შფლობელი, რომლის წინაშეც ყველა და ყველაფერი ფერმკრთალდება. საოცრად მომხიბლავია სოფიკო ჭიაურელის ჟანა პიესის დასაწყისში, როცა გულუბრყვილო და უმანკო გოგონას ასახიერებს. მისი ოცნებები ჯერ კიდევ დაუხვეწავი, ჩამოუყალიბებელია. მასში მწიფდება რაღაცა დიდი, მნიშვნელოვანი, მაგრამ ჯერ კიდევ გაურკვეველი. ეს მგრძნობიარე გოგონა მარტოდმარტოა, მისი მაღალი მოწოდება და ფაქიზი სულის გამოძახილი ჯერჯერობით არავის ესმის. მას ვერავინ უგებს, ვერც დედა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი თ. თეთრაძე), ვერც მამა (რესპუბლიკის სახალხო არტისტი გრ. კოსტავა) და ვერც ძმა (მსახიობი ბ. გოგინავა). დედის მიზანია, რომ მისი გოგონა ოჯახის ერთგული დიასახლისი დადგეს, მამა იმის გამოა აღშფოთებული, რომ ცხვრები უმწყემსოდ დარჩება და ა. შ. ჟანას კი შინაგანი ხმა საფრანგეთის ტახტის გადარჩენისაკენ უხმობს. პირველ სცენებში სოფიკო ჭიაურელის ჟანა, ნებსით თუ უნებლიეთ, კაცობრიობის ბავშვობის ხანას, სამყაროს შეცნობის ანტიკურ შეხედულებებს გვაზიარებს. მისი აზრით, ყველაფერი, რაც მახინჯია, ბოროტიცაა, ხოლო რაც ქვეყნად ლამაზია, ღვთის ხელითაა შექმნილი, ანუ სიკეთის იდენტურია. კოშონისა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ტ. საყვარელიძე) და ფისკალის (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გ. ტატიშვილი) არგუმენტაციებით შეიარაღებული მსჯელობა უბირი გოგონასათვის უცხო და გაუგებარია, მაგრამ განათლებული ადამიანების ცბიერი შეკითხვების კორიანტელში ჟანა თავისი უბრალოებითა და ბუნებრივი საღი აზროვნებით მიიკვლევს გზას. მას ღრმად სჯერა, რომ ყველამ ის უნდა აკეთოს, რაც შეუძლია. მას სამშობლოს ხსნა შთააგონეს და ისიც მზადაა მოთმინებით აიტანოს დედის ცრემლნარევი საყვედურებიც და მამის წიხლებით გამოწვეული ტკივილიც.

პირველ მოქმედებაში ჟანა მართლაც რომ „ფლამანდიელი მხატვრის ტილოდან გადმოსული პატარა გოგონაა“;[1] მაგრამ ამ სათნო და უმწიკვლო გოგონაში მსახიობი მაყურებელს უკვე აგრძნობინებს სუსტ სხეულში ჩაქსოვილი თამამი სულის საკმაო მოზღვავებას.

სოფიკო ჭიაურელი სრულიად ახლებურად ამჟღავნებს თავის შემოქმედებით პოტენციას ბოდრიკურთან შეხვედრის სცენაში. ორიოდე წუთის წინ სულ პატარა და სუსტი გოგონა ახლა თავისი შინაგანი ძალების აზვირთების პირველ დემონსტრაციას იწყებს. მისი ეშმაკობით შეზავებული დამაჯერებელი მჭევრმეტყველება და

[1] ეს გამოთქმა ელ. შაფათაულს ეკუთვნის.

შთაგონების ძალა ბავშვივით იმორჩილებს ვოკულერის სადროშოს მკაცრ მბრძანებელს რობერ ბოდრიკურს. ამ სცენაში თავისი გმირის ხასიათის სრულყოფილი გახსნისათვის სოფიკო ჭიაურელს შესანიშნავი პარტნიორი ჰყავდა — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი აკაკი კვანტალიანი. აწ განსვენებულმა ხელოვანმა ბოდრიკურის როლში ბრწყინვალედ გამოავლინა თავისი ნიჭისა და სცენური ოსტატობის შესაძლებლობანი. მის მიერ განსახიერებული ბოდრიკური ჯერ სოფლის ლამაზი გოგოების მუსუსი და საკუთარ ძლიერებაში დაეჭვებული ბღენძია, ხოლო შემდეგ თავის გარეგნულ მომხიბვლელობასა და დიდ გონიერებაში დაჯერებული ბრიყვი. ჟანამ შეძლო, რომ „საძაგელი ტახისათვის“ სული შთაებერა, შთაეგონებინა, რომ საფრანგეთში იგი ყველაზე ჭკვიანი კაცია, რომელსაც ისეთი გენიალური აზრები ებადება, რომ მთელი ქვეყნის ხსნა შეუძლია. ჟანას ქათინაურებით გაბრიყვებული ბოდრიკური მის ყველა სურვილს უსიტყვოდ ასრულებს—სიამოვნებით აძლევს ცხენს, ვაჟის ტანსაცმელსა და თანმხლებ პირებს, რომლებმაც ჟანა შინონამდე უნდა მიაცილონ.

ვიდრე ჟანა მეფეს ეახლებოდეს, მაყურებელი ეცნობა შინონში თავშეფარებულ სასახლის კარსა და ინგლისელებისაგან გაცამტვერებული საფრანგეთის ჯერ კიდევ უკურთხებელ ხელმწიფე შარლს. გამოცდილ სცენის ოსტატსაც გაუჭირდებოდა გმირის ხასიათის ისეთი მდიდარი ფანტაზიით გახსნა, როგორც ეს დებიუტანტმა მსახიობმა ი. უჩანეიშვილმა შეძლო. აი, რას წერს გ. ბუხნიკაშვილი ირაკლი უჩანეიშვილის შესახებ: „იგი პირველად გამოდის კ. მარჯანიშვილის სცენაზე, დებიუტი მოწმობს, რომ კოლექტივმა ნიჭიერი ხელოვანი შეიმატა. მსახიობი ბუნებრივად და დამაჯერებლად ასახიერებს როლს. პიესაში კარლოსი [1] გამოყვანილია უფლისწულობის პერიოდში, როდესაც თითქმის არარაობა გახლდათ, როგორც სახელმწიფოს მოთავე. ი. უჩანეიშვილი კარგად გვიხატავს კარლოსის სულისკვეთებას, ირონიულ განწყობილებას თავისი ეფემერული ხელისუფლებისადმი. მკვეთრად უსვამს ხაზს კარლოსის ორპირობასაც და ცინიზმსაც“.[2] ირაკლი უჩანეიშვილის მიერ განსახიერებული შარლი ძალიან ახლოსაა ავტორისეულ გაგებასთან და მაყურებლის წინაშე ნაცადი ხელოვანის ოსტატობით ქმნის გონებაუმწიფარი, ქარაფშუტა და ცბიერი მეფის სახეს. იგი უკვე შეგუებია მტრის

---

[1] საფრანგეთის მეფეების საკუთარ სახელს ისტორიის სახელმძღვანელოებში თარგმნიან როგორც კარლოსი, უფრო მართებულია შარლი.

[2] გ. ბ უ ხ ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, „ჟანა დარკი“, გაზ. „თბილისი“, 1965, 3 ივლისი.

მიერ საფრანგეთის ყველაზე მდიდარი ქალაქების მიტაცებას და სახელმწიფო საქმეებზე თავის შეწუხებას ბილბოკეს თამაშს არჩევს. სასახლეში არავინ ფიქრობს სამშობლოს ბედ-იღბალზე, არავინ წუხს მტრის მიერ მიტაცებული მიწების დაბრუნებაზე. არქიეპისკოპოსი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ა. ომიაძე) და ლა ტრემუი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გ. გელოვანი) მხოლოდ საკუთარ ტყავზე ფიქრობენ და ჩერჩეტი მეფის სახელმწიფო საქმეებიდან სრული ჩამოშორებისათვის იღვწიან. შარლის მეუღლე, უმცროსი დედოფალიც (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ელ. ყიფშიძე) ჭკუასთან მწყრალადაა და თავის მოვალეობად მხოლოდ ტახტის მემკვიდრის გაჩენას თვლის. დედოფალ იოლანდას (მსახიობი თ. სხირტლაძე) მთელი შორსმჭვრეტელობა იმით ამოიწურება, რომ დოყლაპია სიძეს, დავაჟკაცების მიზნით, საყვარლებს თვითონვე ურჩევს. სასახლის ბინადართა შორის ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აგნესაა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მ. თბილელი), მაგრამ იგი მხოლოდ თავის მორთულობასა და დროსტარებაზე ფიქრობს. შარლი ხედავს, რომ სასახლეში ხეპრეები, ყაჩაღები, ხუცესები და კახპები არიან თავმოყრილნი, ყველა მათგანი გამოძალვასა და გამორჩენაზე ფიქრობს, თვითონ კი ზარმაცი და ლაჩარია, ხმის ამოღების ეშინია, ქალწულის დანახვაც კი ჟრუანტელს გვრის, ღონიერ ლა ტრემუიზე რომ არაფერი ვთქვათ. ასეთია ანუის მიერ დახატული ის შესანიშნავი თაიგული, ეის ხელთაცაა ფრანგი ხალხის ბედ-იღბალი.

ეგოიზმითა და ქარაფშუტობით გამსჭვალულ გარემოში ჟანას გამოჩენა მეტეორის გაელვებას გავს. სასახლეში ჟანას შემოსვლა მოკრძალებული ქმნილების უბრალოებასთან ერთად კარს უღებს საღ აზროვნებასა და დიდ სიმამაცეს. სპექტაკლის ყველაზე ძლიერი და მომხიბლავი სცენებია სოფიკო ჭიაურელისა და ირაკლი უჩანეიშვილის დიალოგები, ორი შესანიშნავი პარტნიორის შესაძლებლობათა უტყუარი ზეიმი. შეუძლებელია კალმით აიწეროს სოფიკო ჭიაურელის მიერ მიგნებული მხატვრული გამოსახვის საშუალებები, მისი მიმიკა, ამა თუ იმ აზრის ჩანერგვისათვის ხმის მოდულაციების გამოყენება, რასაც მსახიობი შარლის „დავაჟკაცების“ მიზნით იყენებს. ასევე უბადლოა და განუმეორებელი უჩანეიშვილის მიერ ოსტატურად გადმოცემული ლაჩარი, მაგრამ ეშმაკი მეფის გარდასახვა, მასში დიდი სურვილის გაღვიძება, თუნდაც ერთი წუთით გამოძერეს მშიშარა კაცის ტყავიდან და იმდენად მაინც დასძლიოს

საკუთარი სილაჩრე, რომ თუნდაც ერთხელ თავის სიცოცხლეში გაბედოს მთავარსარდლისა და არქიეპისკოპოსის დამორჩილება.

ჟანას მომთხოვნ და სავსე ხასიათს ორგანულად უპირისპირდება შარლის სურვილი—მოხერხებულად დაიძვრინოს თავი ყოველგვარი პასუხისმგებლობისაგან; შემართული, ძლიერი და მომთხოვნი ჟანას სახე რელიეფურად გამოკვეთს უნებისყოფო შარლის ინფანტილიზმს, მისი ხელისუფლების ეფემერობას. რეჟისორი სწორედ ამ სცენაში ყველაზე წინ წამოწევს პიესის პროგრესულ მხარს, ნათლად უჩვენებს მაყურებელს ავტორისეულ გააზრებას იმის შესახებ. რომ საფრანგეთის ისტორია მეფეთა ისტორია კი არ არის, უბრალო ადამიანების, მშრომელი და მებრძოლი ადამიანების ისტორიაა, რომ საფრანგეთსაც სხვა ქვეყნების მსგავსად, ბევრი ჰყოლია ბრიყვები, უნიჭოები, არამზადებიც, მაგრამ მისი ძალა სწორედ ისაა, რომ საფრანგეთის ცაზე დროდადრო გამოჩნდება ხოლმე ტოროლა, რომლის ხმაც სხვათა არსებობას ფარავს, სძლევს, საფრანგეთს კი ალამაზებს და სიცოცხლის გაგრძელების უნარს ანიჭებს.

ტოროლა ფრანგი ხალხის გაუტეხელი სულის სამბოლოა, მათი შთამაგონებელი და სამშობლოს დასაცავად დამრაზმავი მოწოდებაა, ამიტომაა სპექტაკლში ასე ბუნებრივი და ყველაზე ამაღელვებელი ჟანასა და ლა ირის (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი კ. ლაფერაძე) შეხვედრა, მათი საბრძოლო მოგონებები. ესაა უბრალო ადამიანებისადმი უსაზღვრო სიყვარულით გამსჭვალული ფურცლები პიესაში და დიდი სიმართლით დახატული გასულიერებული მხატვრული ტილო სცენაზე. ცხენის ფლოქვების ამაღელვებელი მუსიკის ქვეშ მაყურებელი უსმენს სამშობლოს სიყვარულით აღგზნებული ორი ადამიანის ძალზე ბუნებრივ და დამაჯერებელ საუბარს, რაც ნათლად მეტყველებს იმაზე, რომ საფრანგეთის თავისუფლება, მისი აწმყო და მომავალი, აი, ასეთ ადამიანებზე — უბრალო გლეხის გოგოსა და მასავით მაშვრალ ლა ირზეა დამოკიდებული. იმ ადამიანებზე, რომლებიც დედასამშობლოს პირველსავე მოწოდებაზე მზად არიან თავი დადონ მისი დამოუკიდებლობისათვის, მისი არსებობისათვის; მათთვის უცხოა პათეტიკური ჟესტები და მყვირალა ფრაზები, ისინი მარტივად, ძალიან ბუნებრივად, მშობელი ქვეყნისათვის ზრუნვასა და თავგანწირვას თავიანთი არსებობის ფორმად აცხადებენ. ამ სცენაში სოფიკო ჭიაურელი ისევ გულუბრყვილო და სიცოცხლით სავსე გოგონაა, ოღონდ უფრო მოზრდილი, უფრო ჩამოყალიბებული, მიწისა და პურის სურნელების შეგრძნების უნარით რომ გამდიდრებულა, ცვრიანი ბალახის სურნელებასთან ერთად

ცხოვრების გემო რომ შეუგრძვნია, გარიჟრაჟზე მეგობრის მხარდამხარ ცხენდაცხენ ქროლვის სითბო რომ განუცდია. ლა ირი კი... თორ-აბჯარში ჩაჭედილი, მხიარული და შიშის მომგვრელი, ლა ირი, „ცხელი ოფლის, უმი ხახვისა და წითელი ღვინის“ სუნი რომ ასდის, თავისი ბუმბერაზი ტანითა და ბალღივით კეთილი გულით ინგლისელების რისხვად ქცეულა. რეჟისორიც და მსახიობიც დამაჯერებლად გადმოგვცემენ, რომ სწორედ ასეთი, ხარივით ძლიერი და მართალი გულის ადამიანია ქვეყნის ფუძე და ძლიერების წყარო, სწორედ ეს „ბურივით კარგი და კეთილი“ კაცია ნაწილი იმ ფუნდამენტისა, რაზედაც საუკუნეების მანძილზე დგას საფრანგეთი.[1]

ჟანასა და ლა ირის მოგონებებით მთავრდება ბრძოლითა და გამარჯვებებით განვლილი გზა. პატარა ჟანას თავგადასავალი გათამაშებულია, დარჩა მხოლოდ გასამართლების უკანასკნელი წუთები: და, აი, სასამართლოზე ვალმოხდილი ჟანას წინაშე ცხოვრების მთელი სიავკარგე გადაიშლება. ახლა თითქოს მთელი სამყარო ამ ერთიციდა გოგონას წინააღმდეგაა ამხედრებული. იგი ინგლისელებმა დაიჭირეს და მისი ჯადოქრად გამოცხადება იმიტომ სწადიათ, რომ „გლახაკი შარლის“ მეფედ კურთხევა უკანონოდ გამოაცხადონ. ეკლესიის მსახურნი, რომლებიც ინგლისის ნასუფრალით იკვებებიან, თავს ვალდებულად თელიან, დაადასტურონ ორლეანელი ქალწულის ეშმაკის მოციქულობა. თვით მეფე შარლიც — ჟანასაგან აგრე რიგად დავალებული, ხალხს თავისი მემკვიდრეობა ბუნებრივად რომ მოაჩვენოს, ურჩევს ჟანა მსაჯულებს დამორჩილდეს. და, აი, იწყება ადამიანთა ორგვარი მოდგმის საჯარო დაპირისპირება. ერთი მხრივ, ჟანა სამშობლოსადმი სიყვარულისა და თავისი საქმისადმი ღრმა რწმენით გამსჭვალული, მეორე მხრივ კი საზოგადოების სხვადასხვა ფენისა თუ რწმენის წარმომადგენელნი, რომელთაგან ყველა ცდილობს თავისი მსგავსი, ცხოვრებასთან შეგუებული, დამორჩილებული ჟანა დაუტოვოს შთამომაელობას. ინგლისელი ვარვიკი, პოლიტიკური მოღვაწის რაფინირებულ ჯენტლმენად რომ გვევლინება, შენატრის ჟანას დაყოლიებას, რათა ადამიანის უმწეობა საკუთარი თვალით ნახოს. მას არამც და არამც არ უნდა

---

[1] უფრო სრულყოფილად ავითარებს ამ აზრს ჟ. ანუი თავის პიესაში „წამგლეჯთა (მუელეფელთა) ბაზარი“ (1960 წ.). ამ ნაწარმოებში ბურბონთა დინასტიის წარმომადგენლები თვითონ აღიარებენ, რომ საფრანგეთი იმიტომაა „საფრანგეთი“, რომ ფრანგი გლეხი არასოდეს არ ტოვებს თავის მიწას. გაჭირვების ჟამს მეფეები გარბიან ემიგრაციაში და მერე ისევ ბრუნდებიან. ფრანგი გლეხკაცი კი ფესვმაგარი მუხასავით დგას თავის მიწა-წყალზე და სწორედ მისი წყალობით რჩება საფრანგეთი საფრანგეთად.

ჟანა დაისაჯოს, იმიტომ, რომ კოცონზე, ცეცხლში გახვეული გოგონა „ფრანგული სულის ზეიმად გამოჩნდება“.

ეპისკოპოსი კოშონი ყველაზე ლმობიერად და თბილად ექცევა ჟანას, მაგრამ დაყვავებით მოლაპარაკე ღვთის მოციქული ჟანას სულიერი დამარცხების ყველაზე რთულ მასეს უგებს. კოშონი კრეონტის („ანტიგონე“) ერთგვარი გაგრძელებაა, საბოლოოდ გამოკვეთილი შემგუებლის დასრულებული მსატვრული სახეა. იგი ცდილობს ჟანას თავგანწირვა, მთელი მისი ადრინდელი საქმიანობა არარაობად გამოაცხადოს, ქალიშვილს რწმენაზე უარი ათქმევინოს, მისი გმირობა ცხოვრების მღვრიე და ყოველდღიურ დინებას გააყოლოს.

ინკვიზიტორს (გ. სიხარულიძე) სულ სხვა რამ აწუხებს, მისთვის ჟანა ეშმაკზე უფრო საშიში მტერია, უფრო ძნელი გასანადგურებელია, „რა გვიჭირდა, საქმე რომ მარტო ეშმაკზე ყოფილიყო, — ამბობს იგი, — მას ჩვენ სწრაფად გავუსწორდებოდით. ეშმაკი ჩვენი მოკავშირეა, ბოლოს და ბოლოს, იგი ყოფილი ანგელოზია, იგი ჩვენივე მოდგმისაა, თუმცა მას უფალი სძულს, გმობს, შეურაცხყოფს ღმერთს, მას მაინც სარწმუნოებასთან აქვს საქმე. ნათელი, მშვიდი ადამიანი ათასჯერ უფრო მაშინებს მე!“ [1].

დიახ, გაბედული, რწმენისათვის თავდადებული ადამიანი აშინებს ინკვიზიტორებს, ძიფეებს, ხელისუფლების წარმომადგენლებს. ადამიანის ფიზიკური განადგურების უამრავი საშუალებები გამონახეს მათ: კოცონზე დაწვა, სახრჩობელა, ეშაფოტზე თავის მოკვეთა, საწამებელ ჯურღმულებში ხელ-ფეხის მტვრევა, მაგრამ ამ გზით ისინი მხოლოდ ადამიანის გაჩუმებას აღწევენ, მასზე გამარჯვებას კი ვერა. „ჰოდა, ბატონებო, — ყვირის გაბოროტებული ინკვიზიტორი, — ჩვენ, რა საშუალებითაც იქნება, უნდა ვისწავლოთ, რადაც არ უნდა დაუჯდეს კაცობრიობას, უნდა ისწავლოს ის, თუ როგორ უნდა ათქმევინოს ადამიანს „ჰო“.[2]

ანუის არ უყვარს თავისი გმირების არაბუნებრივი, ხელოვნური გზით სიარული, ისინი ყოველთვის ჭეშმარიტი ადამიანები არიან თავიანთი ძლიერი და სუსტი მხარეებით. „ტოროლას“ მთავარი მოქმედი პირიც ეშაფოტზე ასვლის წინ ერთი წუთით შეყოყმანდება, თითქოს დაეჭვდება, კოშონის თავბრუდამხვევი კითხვების ლაბირინთებში წაიბორძიკებს და თანხმობის ნიშნად წინასწარ შეთითხნილ განაჩენზე ძმა ლადვენიუს (კ. თოლორაია) დახმარებით წრესა თუ ჯვარს დაუსვამს. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი წუთით ხდება. ანუი ასეთ მხატ-

---

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ტოროლა“, თბ., 1967, გვ. 122.

[2] ი ქ ვ ე, გვ. 124.

ვრულ ხერხს უაღრესად კრიტიკულ მომენტში მიმართავს ხოლმე. ეს ევრიპიდესეული „შესვენება — ამოსუნთქვის“ ერთგვარი განმეორებაა. ჭეშმარიტად ასეთი შესვენება უფრო ამძაფრებს წუთიერი გამარჯვებით გათამამებული ჯალათების საბოლოო დამარცხებას და უფრო დამაჯერებელსა და ამაღელვებელს ხდის წუთიერად დაეჭვებული ადამიანის საბოლოო და გადამწყვეტი უარის თქმას. ასეთია ჟანას წუთიერი თანხმობაც. ეკლესიის მსახურნი მუხლმოდრეკილნი ევედრებიან, დაუბრუნდეს ეკლესიას, უარყოს რაც ჩაუდენია, მაგრამ ამაოდ. ჟანა „სხვა ჯიშისაა“. ძვირფასი ქუდითა და კოხტა ტანსაცმლით მორთული, სადმე თბილ კუთხეში მოკალათებული და ცხოვრებას შეგუებული ჟანა არ არსებობს, მისი წარმოდგენაც კი შეუძლებელია. ჟანა ისევ კოცონზეა თავისი ნებით ასული, უტეხი, ჯიუტი, მაღლა თავაწეული და თავისი დიდი ნათელი თვალების მზერით საბოლოოდ ამარცხებს შემგუებელთა მთელ ბრბოს.

თითქოს პიესაც და სპექტაკლიც აქ უნდა დამთავრებულიყო, ჟანას ნამდვილი თავგადასავალი ასე დასრულდა. მაგრამ დრამატურგი დროში გახტომის გაუცვეთელ ხერხს მიმართავს, მაყურებელს მოვლენების უკანსვლას სთავაზობს, რეიმსში მეფის კურთხევის სცენის წარმოდგენას მოითხოვს და დარბაზიდან გასული მაყურებლის გონებას მისდევს წელგამართული, თავაწეული, საფრანგეთის სახელმწიფო დროშით დამშვენებული უბრალო გლეხი გოგონას სახე, პოეტურად ამაღლებული სულის ხატება, კაცობრიობის უკვდავების სიმბოლო, ჟანა სწორედ ისეთი, როგორც ფრანგმა ხალხმა შემოინახა მეხსიერებაში, ისეთი, როგორადაც გამოხატა იგი ლენეპვემ პანთეონის შიდაკედელზე.[1] სწორედ ასეთი ჟანა განასახიერა სოფიკო ჭიაურელმა და თამამად ამოუდგა გვერდში ჟანას როლის საუკეთესო შემსრულებელს, „სათნო და მშვენიერ“ სუზან ფლონს.[2]

„ჟანა დარკმა“ კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის რეპერტუარში ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლის სახელი და-

---

[1] პანთეონი ფრანგი ხალხისათვის წმიდათაწმიღა ადგილია, ეს არის ყველაზე ღირსეული ადამიანების საუკუნო სავანე პარიზში. შენობის შიდაკედლები მოხატულია ცნობილი ფრანგი მხატვრების მიერ. შესასვლელის პირდაპირ, ოდნავ მარცხნივ, მთელი კედელი ორლეანელი ქალწულის გმირულ თავგადასავალს ეძღვნება. ცენტრში ჟანა დარკის ის სურათია გამოხატული, რომელსაც ჩვენს მკითხველს... გვერდზე ვთავაზობთ.

[2] სუზან ფლონს „სათნო და მშვენიერი“ ჟან ანუიმ შეარქვა. უაღრესად ნიჭიერ მსახიობსა და ცხოვრებაში საუკეთესო ადამიანს ანუიმ რამდენიმე საინტერესო წერილი უძღვნა, ამ წერილებში სუზან ფლონის პორტრეტი დახატულია დიდი პატივისცემითა და ღრმა სიყვარულით.

იმკვიდრა. ლ. მირცხულავამ შესანიშნავი მსახიობების შერჩევითა და უპრეტენზიო, მაგრამ ფრიად ორიგინალური რეჟისორული ძიებით შექმნა მომხიბლავი სპექტაკლი, რომელსაც თავიდან ბოლომდე წითელი ხაზივით გასდევდა მაღალი ადამიანური პრინციპებისათვის თავგანწირვის სილამაზე და უკვდავება. რეჟისორმა დამაჯერებლად გადმოსცა ჟან ანუის ღრმა რწმენა იმის შესახებ, რომ დღემდე არსებული კაცობრიობის ისტორია სავსეა ადამიანის სულიერი გატეხვის, მისი დამარცხებისა და დამორჩილების ამაო ცდებით. რომ ადამიანის ქედს მოხრის, მისი პირქვე დაცემის, წამოჩოქების უამრავი იარაღი უძლურია იმ მოდგმის წინაშე, რომელსაც ეკლესიის მსახურნი „თავხედთა“ მოდგმას ეძახიან, რომ ქედმოუხრელი ადამიანების წინააღმდეგ შექმნილი ერთადერთი იარაღი—სიკვდილით დასჯა არარაობაა. ფიზიკური განადგურება ამ მოდგმის გადაშენებას როდი ნიშნავს, ყოველი ახალი თაობის გაჩენასთან ერთად ისინი ზღაპრული ფენიქსებივით ფერფლიდან აღდგებიან და თავისუფლებისაკენ მიისწრაფვიან. ვერასოდეს შეძლებენ ადამიანის დამარცხებას! ასეთია ანუის რწმენა. ყველა მჩაგვრელმა, მათ შორის ჟანას მოწინააღმდეგეებმაც, კარგად იციან, რომ ჟამთა სვლა ყველა მათ სახელს უკვალოდ აღგვის პირისაგან მიწისა, რომ მხოლოდ ჟანასა და მის მსგავს ადამიანებს უწერიათ მარადისობა, რომ მხოლოდ ისაა ცაში აფრენილი ტოროლა, რომლის წკრიალა ხმაც ყოველ გაზაფხულთან ერთად გამოაღვიძებს ადამიანთა მოდგმას და შთააგონებს, რომ ადამიანი ყველაფერია, ღმერთი მხოლოდ ადამიანში განივთებული სიკეთე და სისპეტაკეა. ადამიანის გონება, ძალა, სულიერი სიწმინდე და მშვენიერება, სიმამაცე და ვაჟკაცობაა უკვდავება, ესაა მუდმივი განვითარების გზა და საშუალება, სიცოცხლის არსი და მიზანი. მაღალი ადამიანური პრინციპებისათვის თავგანწირვა, რწმენისა და იდეალისათვის თავდადება ალამაზებს და უკვდავყოფს ადამიანს. ასე ესმის ადამიანის როლი ანუის, ასეთად დახატა „ტოროლა“ ლევან მირცხულავამ ქართული თეატრის სცენაზე. ამიტომ შეიძინა ანუის პიესამ ასეთი მაღალი მოქალაქეობრივი ჟღერადობა ჩვენში.

* * *

თბილისის შემდეგ „ტოროლა“ საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქების თეატრებშიც დაიდგა. 1966 წელს რეჟისორმა ბორის აბრინინმა ანუის „ტოროლა“ მოსკოვის თოჯინების თეატრში განახორციელა. სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმეს ა. სინეცკიმ და ნ. კაპრანოვამ.

ანუის პიესების და ისიც „ტოროლას“ თოჯინების თეატრში დადგმა ჩემთვის დღემდე ისევე მიუღებელია, როგორც „ჰამლეტის“ ან „ოტელოს“ საცირკო ჟანრში წარმოდგენა. ასეთია ჩემი სუბიექტური აზრი. ობიექტურად კი მოვლენები სულ სხვაგვარად განვითარდა.

მოსკოვის თოჯინების თეატრს არასოდეს იმდენი მაყურებელი არ ჰყოლია, როგორც 1966—1967 წლებში. „ტოროლას“ დადგმაზე ყველა ასაკის ადამიანი მიისწრაფვოდა; ზოგს მოსწონდა, ზოგი აშკარად გამოთქვამდა თავის უკმაყოფილებას, სპექტაკლისადმი ინტერესი კი სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა.

თეატრში მიმავალ მაყურებელს უამრავი კითხვა ებადებოდა: «Тонкие, умные рассуждения драматурга, его умение придать далеким событиям глубокую злободневность, наконец, героизм Жанны Д'Арк — под силу ли это куклам? Смогут ли они предаться размышлениям над судьбами людей, делающих историю и продолжающих оставаться людьми, и над судьбами тех, что делают ее с мертвыми сердцами? Сумеют ли куклы своими стеклянными глазами выразить порыв, беспредельную любовь к Родине, верность своему долгу—самые высокие состояния человеческой души? [1] საქმე ის იყო, რომ ყველა ამ კითხვაზე პასუხი ორიგინალურად იყო მოფიქრებული. „ტოროლას“ დადგმა თოჯინების თეატრის ტრადიციებს ბოლომდე როდი იცავდა. როგორც კი გმირის რთული ფსიქოლოგიური ხასიათის გახსნის, მისი შინაგანი სამყაროს ჩვენების კრიტიკული მომენტი დგებოდა, მსახიობები იხსნიდნენ ნიღბებს და თოჯინის ნაცვლად მაყურებელს ცოცხალი ადამიანი, უშუალოდ მსახიობი ესაუბრებოდა. ეს იყო თოჯინებისა და დრამატული თეატრის ხელოვნების სინთეზის ცოტა უცნაური, მაგრამ საინტერესო ცდა.

ამ დადგმამ 1967 წელს „მოსკოვის თეატრალური გაზაფხულის“ სპეციალური დიპლომი დაიმსახურა.

მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, „ტოროლამ“ თოჯინების თეატრში დიდხანს ვერ „დაიბუდა“. 1968 წელს მოსკოვთან ახლოს ზელენოგრადში (კრუკოვო) ჩამოყალიბდა თეატრი-სტუდია, რომლის ხელმძღვანელადაც ბორის აბლინინი დაინიშნა, მან თავისი „ტოროლა“ თოჯინების თეატრიდან (შემსრულებელი მსახიობებითურთ) თითქმის უცვლელად გადაიტანა ამ ახლად შექმნილ სტუდიაში და პირველი სპექტაკლის პატივსაცემად (და ალბათ სხვა მო-

---

[1] Л. Булгак, «Жаворонок» в кукольном театре», «Театр», 1967, № 3 გვ. 91.

საზრებებითაც) თეატრსაც „ჟავორონოკი“ უწოდა. ვინაიდან „ჟავორონოკისათვის“ განკუთვნილი ახალი შენობა მშენებლობის პროცესში იყო, „ჟავორონოკმა“ თავისი გამოსვლები მოსკოვში „სოვრემენიკის“ სცენაზე დაიწყო, შემდეგ სხვადასხვა თეატრის შენობებს თხოულობდა და, ამრიგად, მოსკოვს კიდევ ერთი ახალი თეატრალური კოლექტივი შეემატა.

თუ ამდენ ხანს მაყურებელს ანუის პიესის დადგმა თოჯინებისათვის ძალიან მძიმედ მიაჩნდა, ახლა თეატრ-სტუდიაში თოჯინების გამოჩენა ქმნიდა თავისებურ უხერხულობას. ამის შესახებ ჟურნალ «Театр»-ის 1968 წლის მეხუთე ნომერში ვკითხულობთ: «Раньше было неясно, приличествует ли куклам играть Ануйля; теперь решается вопрос, приличествует ли Ануйлю, чтобы его играли с куклами». [1]

მაყურებელი დარბაზში შესვლისთანავე უჩვეულო გარემოში ხვდება, წინ მთელ სცენას მყვირალა წითელი ფერის ფარდა აქვს ჩამოფარებული. ფარდის ორივე მხარეს, დარბაზის კედლებზე, მიმაგრებულია გაზეთის ნაჭრებითა და მანქანით ნაბეჭდი ფურცლების აპლიკაციით შემკული შავი რეპროდუქტორი. აქა-იქ კედლებზე. ძალიან მაღლა (ისე, რომ წაკითხვა შეუძლებელია) გაზეთისა თუ ნაბეჭდი ქაღალდების გაკრული პლაკატები ღარიბული, პოლიტიკური კლუბის ასოციაციებს იწვევს. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ალბათ, დარბაზში შემოსვლისთანავე მაყურებელი პოლიტიკური სპექტაკლის საყურებლად უნდა განწყობილიყო.

ფარდის ახდის შემდეგ მაყურებელი სცენაზე ხედავს მხოლოდ გაზეთებს. მთელი სცენის გასწვრივ, ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილ სკამებზე სხედან ფეხზე ფეხგადადებული შავ, სპორტულ ტანსაცმელში გამოწყობილი მსახიობები. მათი ტანი და სახე მთლიანად დაფარულია გაშლილი გაზეთებით. სცენის სიღრმეში მოჩანს ეიფელის კოშკი, ისიც მთლიანად გაზეთის ნაჭრებითაა დაწებებული.

დარბაზში გაისმის გაზეთებიდან და პიესიდან ამოღებული ერთმანეთთან დაუკავშირებელი სიტყვები, ფრაზები. შემდეგ ამ ფრაზებში თანდათან აზრი იჭრება, ვიღაცა ჟანას ახსენებს, გმირობას, სიმამაცესა და გამბედაობას მოიგონებენ, ბოლოს მსახიობები სახიდან გაზეთებს იცილებენ და აცხადებენ, რომ მათ სურთ მაყურებლის წინაშე გაითამაშონ ჟანას თავგადასავალი, ახალი გაგებითა და ახალი თვალსაზრისით.

პიესის ამგვარი პროლოგის შესახებ ჩვენ მიერ ზემოთ დასახე-

[1] А. А. «Перелет «Жаворонка», «Театр», 1968, № 5, გვ. 95.

ლებულ წერილში ნათქვამია: «Актеры в черных комбинезонах, сидящие в ряд вдоль рампы, закрыв лица газетами, производят смутное впечатление. Они в самом деле, как указывала еще Л. Булгак, «сообщают нам скорбные и мудрые, насмешливые и беспощадные мысли» — отдельные фразы из разных мест пьесы, вынесенные сюда, в начало, как серия эпиграфов, но голоса звучат жидковато, тускло, вычитанные из газет афоризмы потеряли ануйлевское изящество, но не приобрели газетной злободневности, все как-то проскакивает мимо ушей, как будто люди, еще не вполне проснувшись, читают эти газеты в метро, а вы заглядываете им через плечо и видите что-то напечатанное очень мелким шрифтом...»[1]

ასეთი ორიგინალური პროლოგის შემდეგ მაყურებლის ყურადღებას ყველაზე მეტად სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება იპყრობს (მხატვრები: ა. სინეცკი და ნ. კაპრანოვა). განსაკუთრებული მონდომებითაა შესრულებული მართლმსაჯულების წარმომადგენელთა ნიღბები. ჟანას, შარლისა და დედოფლების თოჯინები პატარაა, ჩვეულებრივი, ხოლო სამსჯავროს ხელისუფლები: ინკვიზიტორი, ფისკალი, კოშონი, ლადვენიუ და ვარვიკი უზარმაზარი ხის ნიღბებით არიან წარმოდგენილნი.

სცენა თითქოს ორ სართულად იყოფა. მართლმსაჯულების წარმომადგენლები ზემოდან (თითქმის 2—3 მეტრის სიმაღლიდან) გადმოჰყურებენ სცენის ქვედა სართულს, სადაც დანარჩენი მოქმედი პირები თამაშობენ ჟანას თავგადასავალს.

მთელი სპექტაკლი რაღაც საოცარი შიშისა და კრთომის გრძნობას იწვევს მაყურებელში. არაბუნებრივად დიდი ხის ნიღბების[2] მიღმა ფისკალის, კოშონისა და სხვათა დაგუდული ხმა, ზოგჯერ რეპროდუქტორის დახმარებით ძლიერდება და ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მთელი სამყარო ამ საშინელმა ინკვიზიტორებმა მოიცვეს. ქვემოთ, პატარა ჟანა, შარლი და დედოფლები თამაშობენ, ხან თოჯინით ხელში, ხანაც თოჯინის გარეშე. ერთი სიტყვით, აღარც თოჯინების თეატრია და აღარც დრამატული. ამ ორი თეატრის რაღაც ახალი ნარევი და, როგორც ყველაფერი ახალი, ეს თეატრიც მაყურებლის ინტერესს აღიზიანებს, მაგრამ ესთეტიკური ტკბობისა

---

[1] А. А. «Перелет «Жаворонка», «Театр», 1968, № 5, გვ. 95.

[2] ნიღბები იმდენად დიდია, რომ თითოეულის დიამეტრი სულ ცოტა 1 მეტრი მაინცაა, ტანი არც ერთ მათგანს არ მოუჩანს, როგორც თოჯინების თეატრს შეეფერება, მთელი ქვედა ნაწილი დაფარულია შავი ტილოთი. უზარმაზარი შავი ბაგიდის იქით მხოლოდ ნიღბიანი თავები მოჩანს.

და ემოციური ზემოქმედების ძალა, პირადად ჩემთვის ნაკლებად ღირებული აღმოჩნდა.

სპექტაკლში ყველაზე დასამახსოვრებელი სცენები სწორედ ისინია, სადაც მსახიობები თოჯინების გარეშე თამაშობენ, ასეთ სცენებში მსახიობები უფრო ბუნებრივად მოქმედებენ, უფრო თავისუფლად შლიან თავიანთი გმირების ფსიქოლოგიურ განწყობას და მაყურებლისათვის ახლობელსა და გასაგებს ხდიან იმ მოქმედი პირების შინაგან სამყაროს, რომელთა განსახიერებაც ამჯერად მათ დააკისრეს.

ჟანას როლში მსახიობი ნ. შმელკოვა მომხიბლავია. მის მიერ განსახიერებული გმირი აზრიანი, უშუალო და ძლიერი ნებისყოფის ქალიშვილია. იგი ოსტატურად აღწევს თავს იმ სიძნელეებს, რასაც თოჯინითა და უთოჯინოდ თამაშის სწრაფი და ხშირი მონაცვლეობა იწვევს. რეჟისორის მიერ შექმნილ ამ უჩვეულო გარემოში ჟანა მაინც ახერხებს ადამიანების დაჯერებას, რომ პატარა და ყველაზე ჩვეულებრივ გოგონას შესწევს ძალა დიდი საგმირო საქმეებისა.

როგორც ჩანს, რეჟისორმა მიზნად დაისახა, წინა პლანზე გადმოეტანა ანუის მიერ შექმნილი „შავი სამყარო“ და განსაკუთრებით გაესვა ხაზი იმ დებულებისათვის, რომლის მიხედვითაც XX საუკუნეში ყოველგვარი ტრაგედია მხოლოდ ფარისევლებურია. ფარისევლებურია სპექტაკლის ბოლოს ჟანას შიშველი ძეგლის ცალკეული ნაწილების სცენაზე გამოტანა და მისი აწყობა მაყურებლის წინ. რატომღაც, სპექტაკლის ავტორებს მხედველობიდან გამორჩათ, რომ თვით საფრანგეთშიც კი, სადაც შიშველი სკულპტურის უძველესი და უდიდესი კულტურაა შექმნილი, დღემდე აზრად არავის მოსვლია შიშველი ჟანას ძეგლი აეგო. ჟანა ყოველთვის გლეხი გოგონას ტანსაცმლითა და სამფეროვანი დროშითაა გამოხატული.

ჩვენ არავითარი პრეტენზია არა გვაქვს დეტალურად განვიხილოთ ჟ. ანუის „ტოროლას“ ყველა დადგმა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქის თეატრებში. ეს საკითხი ცალკე კვლევის საგანია. ამჯერად იმით დავკმაყოფილდებით, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი სპექტაკლების გვერდით აუცილებლად მოვიხსენიოთ „ტოროლას“ ტრადიციული, მაგრამ ძალიან საინტერესო დადგმები ეორონეჟისა და სმოლენსკის დრამატული თეატრების სცენებზე, სადაც ჟანას მხატვრული სახე გაგებულია, როგორც უმანკოებისა და სამშობლოსათვის თავდადების მარადიული სიმბოლო.

„ანტიგონე“ თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში

ჟან ანუის „ანტიგონეს“ ქართველი მაყურებელი პირველად 1966 წელს შეხვდა. იმ ზაფხულს, ივნისის თვეში, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის საზაფხულო დარბაზში ფრანგულმა თეატრმა „ატელიემ“ თავის ხანმოკლე, მაგრამ ერთობ საინტერესო გასტროლებზე ოთხი საუკეთესო სპექტაკლი წარმოადგინა. ეს იყო ანრი მონიეს „დაკრძალვა“, ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“, ბომარშეს „სევილიელი დალაქი“ და ანუის „ანტიგონე“.[1]

ამ გასტროლებიდან ზუსტად ორი წლის შემდეგ თბილისის ქუჩებში გამოჩნდა ანონსი, რომელიც გვაუწყებდა, რომ ანუის „ანტიგონეს“ ქართველი მაყურებელი იხილავდა შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე, მიმდინარე თეატრალური სეზონის დასასრულს. მართალია, იმ დროს ჟან ანუი საბჭოთა სცენისათვის უკვე საკმაოდ ცნობილი დრამატურგი იყო, მაინც არსებობდა, არც თუ ისე უმნიშვნელო დაბრკოლებები, რომელთა გადალახვაც მხოლოდ მაღალი რანგისა და დახვეწილი არტისტიზმით დაჯილდოებულ თეატრალურ კოლექტივს შეეძლო.

პირველი, რაც თეატრის გულშემატკივრებს აღელვებდა, ეს იყო ქართულ სცენაზე თანამედროვე საზღვარგარეთული ინტელექტუალური დრამის უჩვეულობა, ერთგვარი გაუშინაურებლობა, და მეორე, არა მარტო სწორი წაკითხვა, არამედ სათანადო ინტერპრეტაციაც ისეთი რთული და პოლემიკური პიესისა, როგორიც ჟან ანუის „ანტიგონეა“.[2]

---

[1] ამ გასტროლების შესახებ იხილეთ გ. ბუაჩიძის წერილი „ფრანგული თეატრი „ატელიე“ თბილისში“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966. № 7, გვ. 43—54.

[2] შ. რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში ჟ. ანუის „ანტიგონეს“ პრემიერა შედგა 1968 წლის 17 ივლისს, თარგმანი თამაზ და ოთარ ჭილაძეებისა.

პირველი საკითხის გადაწყვეტისას თეატრის კოლექტივის გამარჯვებამ მოლოდინს გადააჭარბა. რესპუბლიკის სახალხო არტისტის მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორულ პრიზმაში გატარებული ინტელექტუალური დრამა პიესის დასაწყისში თანდათან თავისუფლდება ამ დრამისათვის დამახასიათებელი სტატიკური ფორმებისაგან და წარმოდგენის მეორე ნახევარში სრულიად მოულოდნელ და უჩვეულო დინამიკას აღწევს. თუ გავიხსენებთ ამ პიესის ბარბაკისეულ დადგმას, ადვილი მისახვედრია, რაოდენ დიდი შრომა და დახვეწილი რეჟისორული ძიება იყო საჭირო ინტელექტუალური დრამის სცენაზე შინაგანი დინამიკის ისეთი განვითარებისათვის, რომელსაც შ. რუსთაველის სახელობის დრამატული თეატრის კოლექტივმა მიაღწია. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა ჩვენში ერთ-ერთმა პირველმა ძალიან დამაჯერებლად შეძლო გაეფანტა მითი იმის შესახებ, რომ ინტელექტუალური დრამა მხოლოდ დიალოგების გამუდმებული ჭიდილია და მოკლებულია ტრადიციული დრამისათვის დამახასიათებელი ემოციური ტკბობის სიდიადეს.

ქართველმა მაყურებელმა პარიზის დრამატული თეატრის „ატელიეს“ „ანტიგონეს“ ნახვისას ქართული სცენისათვის უჩვეულო მოწყენილობა უფრო მაყურებლის მიერ ფრანგული მეტყველების მიუჩვეველობით ახსნა. შემდეგ კი, როცა მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული „ანტიგონე“ ვნახეთ, მაშინდელი სცენური მოწყენილობისა და ერთფეროვნების დილემაც ადვილი ამოსახსნელი გახდა. საჭირო ყოფილა ერთი შეხედვით მარტივი, მაგრამ სხვისათვის მიუღწეველი დეტალების ისეთი მიგნება, რომლითაც მიხეილ თუმანიშვილმა თანამედროვე ინტელექტუალური დრამა დადგა, როგორც ერთიანი, შეკრული მუსიკალური ნაწარმოები, რომლის თითოეულ ფრაზას მოძრაობაში მოჰყავს მაყურებლის გონებისა და გრძნობების ყველაზე სათუთი სიმები. ანუის ისედაც მუსიკალურ დიალოგებს მეტ მიმზიდველობასა და ზემოქმედებით ძალას ანიჭებს რიხტერის მიერ შესრულებული შუბერტის მუსიკა, რომელიც სირენებისა და მანქანების კატასტროფის შემზარავი ხმებითაა შეზავებული. თვით სპექტაკლი დაყოფილია რამდენიმე მუსიკალურ ნაწარმოებად, რომელთაგან თითოეულში გამოკვეთილია რომელიმე თემა. ხან ანტიგონეს გულწრფელი სიყვარული, ხან უსამართლობის წინააღმდეგ შემართული უდრეკი ხასიათი, ხანაც ცხოვრებას შეგუებულ ადამიანთა შემზარავი შინაგანი სამყარო. სპექტაკლის დადგმის ხასიათზე ძალიან ლამაზად შენიშნა ნ. კრიმოვამ, რომელიც აღნიშნავს, რომ «Где-то ня

грани концертности и философских диалогов режиссер находит стиль спектакля».[1]

სპექტაკლის წარმატებას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი თეატრალური ხელოვნების მრავალფეროვანი ელემენტების იშვიათმა ჰარმონიამ. პიესის შესატყვისმა მუსიკალურმა გაფორმებამ (ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ. ქიშმიშევი), დიდი გემოვნებით შესრულებულმა კოსტიუმებმა და სინათლის ოსტატურმა გამოყენებამ (მხატვარი გ. გუნია) შექმნა თავისებური გამა, რომელიც ესოდენ დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

მრავალი საინტერესო წერილი მიეძღვნა ამ დადგმას. ბევრმა ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრიც გამოთქვა, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ სპექტაკლის მიმართ გულგრილი არავინ დარჩენილა. კამათობენ, როცა საკამათო ობიექტი ღირებულია, აზრთა სხვადასხვაობა მხოლოდ მაღალმხატვრული ქმნილების ხვედრია.

ნადეჟდა შალუტაშვილი თავის წერილში „ანტიგონე" შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში" ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ეს სპექტაკლი თუმანიშვილის შემოქმედებაში ეტაპობრივი მნიშვნელობისაა, რადგან „აქ განსაკუთრებულად გამოვლინდა მისი შემოქმედების „ინტელექტუალური" მხარე, მისი ადამიანის ფსიქიკაში ღრმა ჩაწვდომის უნარი და მსახიობთან მუშაობის ნიჭი. მიხ. თუმანიშვილი ამ სპექტაკლში. რეჟისორული ხერხების გამოყენებაში საოცრად ძუნწია, მთელი ბედ-იღბალი წარმოდგენისა მან თვით მსახიობს გადასცა, მიზანსცენები ძალზე უბრალო და ლაკონურია. მიხ. თუმანიშვილის ამოცანაა მსახიობები ისე ამოქმედოს, რომ „მსხვილი პლანით" გვიჩვენოს ისინი, ჩაგვახედოს ადამიანთა განცდების ყველაზე დაფარულ ხვეულებში"...[2]

ამავე პიესის დადგმას ეძღვნება მ. გიჟიმყრელის წერილი „В чем сила человека"[3], რომელშიც ავტორი მიუთითებს, რომ სარეცენზიო სპექტაკლში აზრის გამოხატვის ერთადერთი საშუალებაა სიტყვა, რაც თუმანიშვილის რეჟისორული შემოქმედების სიძლიერესა და მრავალფეროვნებას მოწმობს. ამდენხანს ქართველი მაყურებელი შეჩვეული იყო სცენაზე თუმანიშვილის მდიდარი ფანტაზიის ხორცშესხმას, რის გამოც უკანასკნელი დადგმა თითქოს მოულოდნელიც აღმოჩნდა: «Туманишвили не использует пьесу как повод для

---

[1] Н. Крымова, «Прощание Антигоны», «Театр», 1969, № 1, გვ. 62.

[2] ნ. შალუტაშვილი, „ანტიგონე" შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში", ჟურნალი „თეატრალური მოამბე", 1968, № 3, გვ. 9.

[3] М. Гижимкрели, «В чем сила человека», газ. «Вечерний Тбилиси», 1968, 26 декабря, გვ. 3.

демонстрации своих возможностей, а ведет поиск по компасу авторской идеи, усиливая гражданский пафос трагедии. Туманишвили на этот раз не столько всматривается в сценическое действие, сколько вслушивается в скрытый смысл словесного поединка».[1]

ჩვენი აზრითაც, სპექტაკლის წარმატების ძირითადი მიზეზი ინტელექტუალური დრამის სწორედ ისეთი გაგებაა, როგორადაც ეს ანუის ესმის. მიხეილ თუმანიშვილი ღრმად ჩასწვდა დრამატურგის შემოქმედების საიდუმლოებას და ძალზე ნიჭიერად შეძლო ამ ჩანაფიქრის მაყურებლამდე მიტანა. რეჟისორის მთელი ყურადღება ავტორის მსგავსად მიმართულია მოქმედების მორალური მხარის გააზრებაზე. ამ დევიზს ემორჩილება სპექტაკლში ყველაფერი: დეკორაცია, თეატრალური კოსტიუმები, მსახიობთა თამაში და ჟესტ-მიმიკა.

ფარდის ახდისთანავე ნათელი ხდება, რომ რეჟისორი დრამატურგის მითითებებს ფეხდაფეხ მიჰყვება. ყველა მოქმედი პირი სცენაზეა, ზოგი მათგანი საუბრობს, ზოგი ქსოვს, მცველები ბანქოს თამაშობენ. ანტიკური გმირები ანუის სურვილისამებრ თანამედროვე კოსტიუმებში არიან გამოწყობილნი. სცენის სიღრმეში, კოლონადებს შუა გასასვლელი კარია, სცენის ორივე მხარეს მოთავსებული იუპიტერები სინათლეს აფრქვევენ, ანტიკური ლარნაკი და ნიღაბი პიესის პირველწყაროს მოგვაგონებს. სცენისა და მაყურებლის უშუალო ურთიერთობას ხელს უწყობს სცენიდან დარბაზში ჩამავალი კიბე, რომელზედაც მშვიდი, აუჩქარებელი თხრობით ეშვება მსახიობი.

განსაკუთრებით კარგადაა გაშიფრული პიესის მრავალპლანიანობა, პირველივე წუთებიდან იგრძნობა ძველისა და ახლის, ანტიკურისა და თანამედროვეობის ხან ცალკეული, ხან ერთდრული გადმოცემა. „ანტიგონეს“ პირველ პლანს, რომელიც ლაბდაკიდების მითზეა აგებული, მუდმივად თან სდევს მეორე და უფრო მნიშვნელოვანი პლანი—მისი ახლებური გააზრება, მისი გათანამედროვება, ძველი სიუჟეტის გამოყენებით თანამედროვე სახეებისა და სიტუაციების შექმნა.

რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექტივმა ორივე ექსპოზიცია სწორად გაშიფრა და რეალურისა და წარმოსახვითი გარემოს ლაბირინთებში გზის გასაგნებად შესანიშნავი მეგზური შეარჩია. რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გურამ საღარაძე მისთვის ჩვეული ოსტატობით ასახიერებს პროლოგისა და ქოროს საინტერე-

[1] М. Гижимкрели, «В чем сила человека», газ. «Вечерний Тбилиси», 1968, 26 декабря, გვ. 3.

სო სახეებს. ნიჭიერი მსახიობის ძალდაუტანებელი თამაში, მომხიბლავი ბუნებრიობა პირველი რეპლიკისთანავე იმორჩილებს მაყურებელს, შემდეგ მთელი პიესის მანძილზე მიუძღვის წინ და მოხერხებულად ახედებს მრავალწახნაგოვანი მოვლენების სიღრმეში. ხან სიტყვიერი ჩარევით, ხან მრავალმნიშვნელოვანი მიმიკით გურამ საღარაძის ქოროს მაყურებელი რეალური მოქმედებიდან წარმოსახვით გარემოში გადაჰყავს, ხან კი პირიქით, როცა მაყურებელი ღრმად იჭრება ნაგულისხმევ სამყაროში, ქორო მას კვლავ რეალურ სამყაროს უბრუნებს და ასე მუდმივად მიმდინარეობს ახლისა და ძველის განცდა, თანამედროვე და ანტიკური სახეების ხან ერთდროული, ხან თანამიმდევრული აღქმა, უბრალოსა და ჩვეულებრივის ზეადამიანურსა და ჰეროიკულში გარდასახვა.

პიესის მთავარი პერსონაჟები ანტიგონე და კრეონტი ორ სხვადასხვა კონცეფციას, ცხოვრების გაგებისა და ადამიანის მოვალეობის სხვადასხვა პოზიციას იცავენ. კრეონტი ანუის მიერ დახატული „შავი სამყაროს“ თანამოსაქმე და ხელშემწყობია, ანტიგონე კი ნათელი და სპეტაკი ადამიანის სიმბოლოა.

თავის დროზე „ანტიგონე“ გერმანელ ფაშისტთა ძალადობის წინააღმდეგ იყო მიმართული, მაგრამ მას არც ახალ პირობებში დაუკარგავს თავისი პოლიტიკური ჟღერადობა. მართალია, ევროპის დიდმა ქვეყნებმა ომით მიყენებული ჭრილობები უკვე მოიშუშეს, მაგრამ მთელ რიგ ქვეყნებში ჯერ კიდევ გრძელდება უდანაშაულო ადამიანების სისხლისღვრა. ხელოვნებას არა აქვს უფლება ცხოვრების მიღმა იდგეს, სწორედ ამიტომ, შ. რუსთაველის სახელობის დრამატული თეატრის კოლექტივმა მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიციებიდან თქვა ადამიანთა ჩაგვრის წინააღმდეგ მიმართული თავისი სიტყვა. სპექტაკლი ბერძენ პატრიოტებს მიეძღვნა და თავიდან ბოლომდე წითელი ხაზივით გასდევს დევიზი, რომ „ჭეშმარიტი ხელოვანი ყველაფერზე აგებს პასუხს“.

ქართულ სცენაზე „ანტიგონეს“ თეატრალური ხორცშესხმის მწვერვალია სსრკ სახალხო არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის სერგო ზაქარიაძის მიერ განსახიერებული კრეონტი. ძნელია მოიძებნოს შესაფერისი ეპითეტები იმ დიდი ესთეტიკური სიამოვნების გადმოსაცემად, რასაც ზაქარიაძისეული კრეონტი განაცდევინებს მაყურებელს. მოვალეობის იძულებითი მოხდისა და ადამიანური ღირსებების დაკარგვის თვითშეგნებით გამოწვეული ტკივილი ზაქარიაძეს ტრაგიკულ სიმაღლემდე აჰყავს. და, მიუხედავად კრეონტის „ჟუჟუიანი საქმიანობისა“, გაორებული ადამიანის სულიერ სამყაროს ისე დამაჯერებლად ხსნის, რომ ხში-

რად მაყურებელში ზიზღის ნაცვლად სიბრალულის გრძნობას ბადებს. მაგრამ შინაგანი პოლემიკის დიდოსტატს — სერგო ზაქარიაძეს ზომიერების სადაველები მტკიცედ უპყრია ხელთ და თავისი გმირის უხილავ გრძნობებს ისე აშიშვლებს, რომ მაყურებელი კრეონტისადმი მხოლოდ სიბრალულს იმეტებს, თანაგრძნობას კი არც ერთი წამით. ს. ზაქარიაძის დიდმა აქტიორულმა ხელოვნებამ სწორედ ამ გადამწყვეტ მომენტში იჩინა თავი, მან შექმნა ძლიერი და ტრაგიკული ადამიანის ისეთი სახე, რომელიც მაყურებელს მკაცრად აფრთხილებს, მრავალჯერ მოაგონებს, რომ მაღალი ადამიანური პრინციპებისათვის ბრძოლა ერთადერთი გზაა ჭეშმარიტი ბედნიერების მისაღწევად. „ამ ახალ ნამუშევარში ზაქარიაძემ თავისთვის მონახა რაღაც ახალი და მნიშვნელოვანი, გამოავლინა თავისი ნიჭის მთავარი თვისება — ფაქიზი ფსიქოლოგიური ანალიზის უნარი. მსახიობმა ამ როლში უარი თქვა გარეგნულ გამომხატველობით საშუალებებზე, მისი თამაში დახვეწილი, ლაკონური და შინაგანად შეკრულია. ს. ზაქარიაძეს უყვარს მეტყველი დეტალები, ყოფის დაწვრილებითი გადმოცემა, ამ მხრივ მისი ფანტაზია დაუშრეტელია, იგი ხანდახან გვაოცებს მიგნებული ფერადების სიმდიდრით, მაგრამ კრეონტის სახის გასახსნელად მან სხვა გზა აირჩია. პირველადვე, როგორც — კი გამოვა იგი სცენაზე უგრიმოდ, ჩვეულებრივ კოსტიუმში გამოწყობილი, ჩვენ ვხედავთ არა მსახიობ ზაქარიაძეს. არამედ მეფე კრეონტს, ამას შემსრულებელი აღწევს ღრმა შინაგანი გარდასახვის საშუალებით“...[1]

განუმეორებელია ს. ზაქარიაძის კრეონტი იმ სცენაში, როცა ანტიგონეს გადაბირებას აპირებს. რა ხერხს არ მიმართავს იგი. ხან მკაცრი და მომთხოვნი სახელმწიფო მეთაურია, ხან ლმობიერი და მოსიყვარულე ბიძა. რამდენი სითბო და უშუალობაა ჩაქსოვილი ანტიგონესადმი მიმართულ სიტყვებში — „სიკვდილით როგორ დაგსაჯო, სარკეში მაინც არ ჩაგიხედავს, შე ბეღურა, შენა?!“ მაგრამ საკმარისია დარწმუნდეს, რომ ანტიგონე არავითარ კომპრომისზე არ მიდის, კრეონტი ისევ უხეში და დაუნდობელია, ადრინდელი მეფური ღირსება თვალის დახამხამებაში ქრება და პატარა ანტიგონეს მცველივით უგრეხს ხელებს. მ. გიქიმყრელი მშვენივრად შენიშნავს ზაქარიაძის ამ ახალი როლის თავისებურებას. აი, რას ამბობს იგი: «С каким огромным мастерством обнажает актер душевную пустоту демагога, маскирующегося красивой фразой, с какой

---

[1] ნ. შალუტაშვილი, დასახელებული შრომა, გვ. 10.

закономерностью срывает он покровы, скрывающие нутро алчного властолюбца».[1]

კრეონტის სახით ს. ზაქარიაძემ ამქვეყნიური ცხოვრების ე. წ. „გონიერული მომწესრიგებლის“ განუმეორებელი სახე შექმნა. მან თავისი როლის შინაგანი წინააღმდეგობის სადემონსტრაციოდ ბრწყინვალე არტისტულ გამომსახველობას მიაგნო. სცენაზე სკამების გაუთავებელი სწორება, ანტიგონეს თუ ჰემონის მიერ მიყრილ-მოყრილი საგნების გულმოდგინე მოწესრიგება, კიდევ და კიდევ უსვამს ხაზს კრეონტის ფანატიკურ მისწრაფებას გარეგნული წესრიგისადმი. კულმინაციურია ანტიგონესა და ჰემონთან მისი უკანასკნელი შეხვედრები. შემაძრწუნებელი მოვლენები ერთმანეთს ცვლის, სიკვდილმისჯილი უმანკო გოგონა აკლდამაში ცოცხლად უნდა დამარხონ, კრეონტის ერთადერთი ვაჟი სიცოცხლეს ეთხოვება, ევრიდიკემ თავი მოიკლა, სიკვდილისა და სისხლის სუნმა ჰაერი გაყღინთა, კრეონტს სული ეხუთება, თითქოს უკანასკნელ ამოსუნთქვას სიცოცხლეც უნდა ამოაყოლოსო, ფეხზე დგომა უჭირს, ხალხის წინაშე რომ არ შერცხვეს, წონასწორობა რომ არ დაკარგოს, მთელი ძალით ეყრდნობა სკამის სახელურს და მაინც აკანკალებული ხელით, იძულებითი შთაგონებით კიდევ ერთხელ ახერხებს გადაყირავებული სკამისათვის ადგილის მოძებნას, უხერხულად იჩეჩავს მხრებს, სცენიდან გასვლის წინ კიდევ ერთხელ ყურით მოთრეულ არგუმენტს იშველიებს და მორჩილად მიჰყვება მარტოობის გზას.

არაჩვეულებრივად ძლიერია ზაქარიაძე უკანასკნელ სცენაში, იგი ზედამიანური ძალით სძლევს საკუთარ უბედურებებს და პოლიტიკური მოღვაწის ყოველდღიურ საქმიანობას სტოელი ფილოსოფოსის ამტანობით აგრძელებს.

ს. ზაქარიაძის კრეონტი ანუის გმირთა მდიდარი გალერეის ძვირფასი შენაძენია, მით უფრო, რომ დღემდე ევროპის დიდი მსახიობები, მათ შორის ჟან დეი, ჟან დავი და სხვები კრეონტის სახეს მხოლოდ წმინდა „ინტელექტუალური“ პოზიციებიდან წყვეტდნენ. ს. ზაქარიაძემ ინტელექტუალური წვდომა თავისი გმირის შინაგანი სამყაროს ემოციურ სფეროში გამოვლენით შეავსო და კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ ღრმა შთაგონება, სცენური წვა და მაღალი არტისტიზმი მხოლოდ დიდი ხელოვანის სვე და ხვედრია.

რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში ანტიგონეს რთული და მეტად თავისებური როლი რესპუბლიკის დამსახურებულმა

---

[1] М. Гижимкрели, «В чем сила человека». газ. «Вечерний Тбилиси», 1968, 26 декабря.

არტისტმა ზინა კვერენჩხილაძემ განასახიერა. მისი ანტიგონე გულწრფელი, ძლიერი და თავის თავში დაჯერებული მეამბოხეა, რომელსაც, მართალია, კრეონტივით უხვად არ მოსდევს არგუმენტაციათა ულევი ნაკადი, მაგრამ ძალადობისა და უსამართლობისადმი უსაზღვრო ზიზღითაა დატვირთული. თავისი ძალის აპოთეოზს კვერენჩხილაძე მეორე მოქმედებაში აღწევს, როცა კრეონტთან დიალოგში სამარცხვინო ბოძზე აკრავს ბედნიერების კრეონტისეულ გაგებას, როცა მაყურებლის წინაშე სრულად გადაშლის სიცოცხლის არსის თავისებურ თეზას. მშვენიერია კვერენჩხილაძის ანტიგონე, როცა საბოლოოდ ემიჯნება იმ ცხოვრებას, სადაც შიშითა და მოკრძალებით, მუცელზე ხოხვით იხვეჭენ სიცოცხლის უფლებას. ზ. კვერენჩხილაძე შესანიშნავად ასახიერებს ადამიანთა იმ მოდგმის ღირსეულ წარმომადგენელს, ვინც არ ეგუება „მზარეულის ფილოსოფიას“, ვინც ამაყად აბიჯებს გონივრული ქცევის ჯილდოდ ბოძებულ „საცოდავ მოწყალებებს“, ვისთვისაც არსებობა ჭეშმარიტი სიყვარულისა და ბედნიერების გარეშე ყოველგვარ აზრს მოკლებულია. ამიტომ ამბობს ასე მტკიცედ და შეუპოვრად: „მინდა მჯეროდეს, რომ ჩემი ცხოვრება იქნება ისეთი ლამაზი და სრულყოფილი, რომელზედაც ბავშვობაში ვოცნებობდი, წინააღმდეგ შემთხვევაში სიკვდილი მიჯობს“ და, მართლაც, თვალთმაქცობაზე დამყარებული სიცოცხლის ნაცვლად ანტიგონე ჯიუტად მიიკვლევს გზას ისეთი სიკვდილისაკენ, რომელიც უკვდავების თანატოლია. კვერენჩხილაძის ანტიგონე ძალზე ემოციურია და შთამბეჭდავი: «З. Кверенчхиладзе верно показала высокую требовательность Антигоны к себе и другим. Каждый жест актрисы—порывист. В ней нет компромисса. Она не может жить в этом спокойном мире. Гнев ее против Креона вовсе не детский. Гнев этот — созпательный».[1]

დიახ, კვერენჩხილაძის ანტიგონე შეგნებული და ძლიერი მეამბოხეა, რომელსაც კარგად ესმის თავისი ჯანყის მნიშვნელობაც და უკვდავებაც. ჩვენ ერთ წერილში[2] შევნიშნავდით, რომ კვერენჩხილაძის ანტიგონე განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში საგრძნობლად სცილდება ანუის ჩანაფიქრს, რომ თავიდანვე კვერენჩხილაძის ანტიგონე სოფოკლეს გმირის გამოძახილია. რა თქმა უნდა, ჩვენ ამ აზრს ახლაც ვიზიარებთ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ ამცირებს კვერენჩხი-

---

[1] И. Мухранели, «Бой равнодушию», газ. «Молодежь Грузии», 1969, 14 января.

[2] ი. ბაჩიაშვილი, „შეხვედრა ანტიგონესთან“, გაზ. „კომუნისტი“, 1968 წლის 14 ნოემბერი.

ლაძის მიერ შექმნილი სახის მაღალმხატვრულობას. საქმე ისაა, რომ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციები თავის ზემოქმედებას, ნებსით თუ უნებლიეთ ყოველთვის ავლენს. ანუის ანტიგონეს სოფოკლესეულ გაგებას თავი თითქმის ვერც ერთმა მსახიობმა ვერ დააღწია. ასე დაემართა ანტიგონეს ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებელს პარიზის თეატრ „ატელიეს" მსახიობს კატრინ სელერსაც. აი, რას წერს ამის თაობაზე გ. ბუაჩიძე: „დაწერილ პიესას და წარმოდგენილს შორის ჩვენ განსხვავებას ვერ ვნახავთ, თუ არა იმაში, რომ მოქმედების დასაწყისში ანუის გმირი უფრო ბავშვია, შაშინ როდესაც კატრინ სელერის შესრულებაში პირველ რეპლიკებს თითქოს სოფოკლეს ანტიგონე წარმოსთქვამს. ეს შთაბეჭდილება ნაწილობრივ დადასტურდა კატრინ სელერთან საუბარში. როდესაც მსახიობი ანუის პიესაზე მუშაობას შესდგომია, მას ახლად მომზადებული ჰქონია სოფოკლეს „ანტიგონე" „ტნპ-ში" [1]. ეს ამონაწერი გამონაკლისი როდია, ანუის ანტიგონეს განსახიერებისას მსახიობთა უმრავლესობა უფრო ტრადიციულ ანტიგონეს ბაძავს. ალბათ იმიტომ, რომ ის უფრო ძლიერიცაა და ჩვენი ცნობიერებისათვის უფრო ახლობელიც.

ჩვენ მიერ ნანახი სპექტაკლებიდან ანუის „ანტიგონეს" ავტორისეული ხელწერა ყველაზე უფრო უკეთ გაშიფრა მოსკოვის სტანისლავსკის სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობმა ე. ნიკიშჩიხინამ. მისი ანტიგონე უმანკო გოგონაა, თავისი ოცნებით, სურვილებითა და სულისკვეთებით მოზრდილი ადამიანებისაგან დიდად განსხვავებული. მას თავისებური წარმოდგენა აქვს ცხოვრების კანონებზე, სიცოცხლის არსზე, თავგანწირვაზე. მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ მისი აზრები და მოქმედება მოუმწიფებელია, რომ მისი ამბოხი შეუგნებელია, სრულიადაც არა. სხვათა შორის, ხშირად ბავშვები უფრო პრინციპულად იცავენ ხოლმე სიმართლესა და ჭეშმარიტებას, ვიდრე მოზრდილი ადამიანები. იქ, სადაც უფროსები სხვადასხვა არგუმენტაციით ცდილობენ ჭეშმარიტების პოზიციებიდან გადახვევის გამართლებას, ბავშვები თავისი უმანკო გულწრფელობით ჯანყდებიან. ისინი პირდაპირები და უკომპრომისონი არიან. სწორედ ასეთ ბავშვად ესახება ანუის თავისი ანტიგონე. ბავშვად არა თავისი ფიზიკური და გონებრივი მოუმწიფებლობის გაგებით, არამედ თავისი პირდაპირობითა და უკომპრომისობით.

საქმე ისაა, რომ ანუის ყველა მოქმედი პირი ბურჟუაზიული სამ-

---

[1] გ. ბ უ ა ჩ ი ძ ე, „ფრანგული თეატრი „ატელიე" თბილისში", ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება", 1966, № 7, გვ. 53.

ყაროს ღვიძლი შვილია, ამიტომ ყველა მოზრდილი ადამიანი ამ საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ბედუკუღმართობის გამოუარს ამბობს პრინციპულ და უკომპრომისო მოქმედებაზე; ისინი ცხოვრებისაგან „გამოწრთობილი“, უფრო სწორად, გაქნილი ადამიანები არიან, რომლებიც თავის ყოველგვარ მოქმედებას, კრეონტის მსგავსად, უძებნიან როგორიც გნებავთ არგუმენტაციას. ანუისათვის ბურჟუაზიული საზოგადოების მოზრდილი ადამიანი უკვე შეთანხმებულია ამქვეყნიურ უსამართლობასა და პირმოთნეობასთან, ის მხოლოდ სამყაროსთან შეგუების გზების ვარირებას ახდენს. ანტიგონე კი შეგუებაზე უარს ამბობს იმიტომ, რომ ჯერ ბავშვივით უმანკოა, პირდაპირი, უკომპრომისო. თუ იგი დარჩა ამ საზოგადოებაში, უსათუოდ კრეონტს დაემსგავსება. მაშასადამე, ანუის გაგებით, ბავშვი ანტიგონე უმანკოებისა და შეუგუებლობის სიმბოლოა, ცხოვრებისეული მაქინაციისაგან ხელშეუხებელი, მაგრამ თავის ძალებში დარწმუნებული და სრულიად შეგნებული მეამბოხე.

ბურჟუაზიული საზოგადოების პირმშო ანტიგონეს ერთგვარი მერყეობა და ანუისებური ბავშვური თავისებურებანი ჩვენი საზოგადოებისათვის განვლილი ეტაპიცაა და ამდენად ნაკლებ ღირებულიც, მისი განსახიერება მეტ ტაქტსა და დაძაბულობას მოითხოვდა, მაყურებლისათვის კი შესაძლოა ნაკლებ შედეგიანი ყოფილიყო. ვინ იცის, ეგებ სწორად მოიქცა ზ. კვერენჩხილაძე, როცა ანუის ანტიგონე სოფოკლეს გმირ ქალს მიამსგავსა?! მართალია, ამით იგი დასცილდა გმირის ავტორისეულ გაგებას, მაგრამ იდეურად უფრო მომგებიანი და მისაღები მხატვრული სახე შექმნა.

სპექტაკლის წარმატებას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი რეჟისორის მიერ ანტიგონე-კრეონტის დიალოგის მაღალმხატვრულ დონეზე გაახრებამ. არსად, სპექტაკლის არც ერთ ადგილას, ასე მკვეთრად არ შეიმჩნევა მ. თუმანიშვილის ოსტატობა, როგორც ამ დიალოგის აგებაში. თითოეული სიტყვა, თითოეული ჟესტი, მსახიობთა მოძრაობა მათემატიკური სიზუსტითაა გაანგარიშებული. სწორედ ანტიგონე-კრეონტის ურთიერთშერკინების სცენა ავლენს ზინა კვერენჩხილაძის, როგორც ნიჭიერი და მაღალი გემოვნების მქონე მსახიობის ხასიათს. სცენის დიდოსტატთან — სერგო ზაქარიაძესთან ორთაბრძოლაში ჩაბმა და მაყურებლის გრძნობების დაუფლება მსახიობი ქალისათვის დიდი გამარჯვებაა, ს. ზაქარიაძის ღირსეული პარტნიორობა მხოლოდ დახვეწილი ხელოვანის ხვედრია.

სპექტაკლის კულმინაციური წერტილია ანტიგონე-კრეონტის დიალოგი, იგი მართლაც რომ ბაგირზე მოთამაშე მსახიობების საბედისწერო თამაშს მოგვაგონებს: «Этот диалог можно было бы

сравнить с мастерством цирковых актеров под куполом, если бы речь не шла в первую очередь о сложнейшей душевной и умственной работе, о мастерстве внутреннего порядка».[1]

ორი მთავარი მოქმედი პირის დაპირისპირებით შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში ღრმა ფსიქოლოგიური ორთაბრძოლაა წარმოდგენილი. ინტელექტუალური დრამის ფილოსოფიური დიალოგების ლაბირინთებში ზაქარიაძისა და კვერენჩხილაძის მიერ განსახიერებული ფსიქოლოგიური ინდივიდები ღრმა ემოციებით იკვლევენ გზას. ისინი თავიანთი გმირების მართალ და ბუნებრივ მხატვრულ სახეებს ქმნიან, ამიტომაც იპყრობენ მთელ დარბაზს, თითოეულ მაყურებელს.

როცა სპექტაკლის წარმატებაზე ვლაპარაკობთ, კრეონტისა და ანტიგონეს როლების შემდეგ ყველაზე მეტ ყურადღებას ჩაფრები იმსახურებენ. როგორც რეჟისორმა, ასევე მსახიობებმა, ჩვენი აზრით, ყველაზე მეტი ენერგია უხეში ძალის ბატონობით შექმნილი სულისშემხუთავი ატმოსფეროს შემაძრწუნებელ ასახვას მოანდომეს. „შავი გარემოს“ რიგით მსახურებს ბრწყინვალედ ასახიერებენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ბ. წიფურია (ჟონა), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ს. ისნელი (ბუდუსი) და მსახიობი ლ. ზაუტაშვილი (დიურანი). ერთი შეხედვით, „უწყინარი ბიჭები“ მშვენივრად ახერხებენ მაყურებელს უჩვენონ შემგუებელი, უპრინციპო და მხოლოდ ცხოველური გრძნობებით შთაგონებული ადამიანის მახინჯი და შემზარავი ბუნება.

ფრიად შთამბეჭდავია ბ. წიფურიას ჩაფარი—ჟონა. კრეონტის სამეფოს სიმბოლური მშვენება. მსახიობმა არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობით გამოკვეთა ძალადობაზე დამყარებული სახელმწიფოს „რიგითი ჯარისკაცის“ შინაგანი სამყარო, რომლისთვისაც არ არსებობს არავითარი ზნეობრივი კოდექსი, არავითარი იდეალი, გარდა იმისა, რომ ემორჩილებოდეს თავისზე ძლიერს და ულმობლად ჩაგრავდეს თავის ხელქვეითს. ბ. წიფურიამ მდიდარი ყოფითი დეტალები მოძებნა თავისი გმირის შინაგანი ბუნების გამოსაძერწად. გამარჯვებული პატარა კაცის ირითა და თხილის კნატუნით გამოწვეულ სიამოვნებაში ჩაფლული მსახიობი კრეონტისებური ბედნიერების პრაქტიკულ განსახიერებას წარმოადგენს. მაღალი პროფესიონალიზმით გადმოგვცემს იგი ცხოვრებას შეგუებული ადამიანის სულმდაბლობასა და გაუმაძღრობას. შეუძლებელია იმ სცენების დავიწყება, სადაც წიფურიას ჟონა პირუტყვული სიმსუნაგით ჩხრეკს კრე-

[1] Н. Крымова, «Прощание Антигоны», «Театр», 1969, № 1, გვ. 67.

ონტის მიერ სკამზე დარჩენილ პორტსიგარს, როგორი გაუმაძღრობით აცეცებს თვალებს და რა საბრალო სიხარული ეუფლება, როცა შემთხვევით ძირს დაგდებულ ერთ ცალ სიგარეტს აღმოაჩენს. დაბოლოს, უკანასკნელი სცენა ანტიგონესთან ეს არის ტრაგიკულისა და კომიკურის სინთეზით მიღწეული განუმეორებელი გროტესკი, რომლის მსგავსიც იშვიათია თანამედროვე თეატრალურ ცხოვრებაში. ამ სცენაში არის წუთები, როცა ჟონა ცდილობს ლმობიერი და გამგები ადამიანი გახდეს, თითქოს რაღაცა მაგიური ძალა მასში ანტიგონესადმი სამსახურსაც შთააგონებს, „თუ რაიმე გჭირდებათ, მსახურს დავუძახებო", — ეუბნება იგი ანტიგონეს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი წუთით, როგორც კი ანტიგონე სიკვდილ-სიცოცხლეზე იწყებს საუბარს, წიფურიას ჟონა ისევ თავის ძველ ამპლუას უბრუნდება, გატაცებით ყვება იმ შეღავათებზე მცველებისათვის რომ მიუნიჭებია კრეონტის კანონებს.

საოცრად შესაბრალისი და ამასთანავე შემზარავიცაა წიფურიას ჟონა, რომელსაც ომის დროს ჭრილობებისაგან გადარჩენა სანანებლად გახდომია მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ჭრილობებით ცხოვრების კიბეზე თურმე ერთი საფეხურით ზევით შეეძლო ასულიყო; მართლაც რომ კოლორიტულია ჟონას სცენიდან გასვლა, გაჯგიმული, გარეგნული სიმშვიდით და შინაგანად ძალზე დაძაბული რომ მიაბიჯებს, პირზე ხელაფარებული, ტუჩები კი ოქროს ბეჭედს ძლივს ფარავს, თითქოს, ეს-ეს არის ბეჭედს გადაყლაპავს და ჟონა სულს განუტევებს ან ბეჭედი პირიდან გადმოუვარდება და მის უპატიოსნებას გაამჟღავნებსო, მაგრამ ყველაფერი მშვიდობიანად მთავრდება (შემგუებლები ყოველთვის პოულობენ გამოსავალს), ჟონა მაინც ახერხებს სხვების შეუმჩნეველად ოქროს ბეჭდის ჯიბეში დამალვას.

ბ. წიფურიამ, ს. ისნელმა და ო. ზაუტაშვილმა კრეონტის სამი ერთგული ხელქვეითის სახით არაჩვეულებრივი სიმართლით დახატეს შემგუებელი ადამიანების გონებრივი სიბეცე და სულიერი სიღატაკე, მათ არ დაიშურეს მხატვრული გამოსახვის არც ერთი ხერხი იმისათვის, რომ მაყურებელი აეღელვებინათ და უარყოფითისადმი შეურიგებლობის გრძნობით აევსოთ.

მშვენიერია გ. გაბუნიას ისმენე, უდარდელი, ლამაზი და მომხიბლავი, ლაღი ცხოვრებისათვის შეღერებული. მისი აზრით, ცხოვრება ქალებისათვის ლამაზი კაბა და მხიარულად გატარებული საღამოა, იდეალებისათვის თავდადება კი მამაკაცების საქმეა. გ. გაბუნიას ისმენეს წითელი ზოლივით გასდევს ლამაზი და უდარდელი ცხოვრებისადმი მისწრაფება, მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის

ზრუნვა. საოცრად ბუნებრივია გ. გაბუნიას ისმენე იატაკზე მიმოფანტული მძივების აკრეფისას, რა გულმოდგინედ უსმენს ანტიგონეს და იმავე დროს თავს ვერ აღწევს სამკაულის ცდუნებას, ხელისგულზე მოგროვილ მძივებს დაჟინებით ითვლის, დროდადრო ანტიგონეს ეპასუხება და მძივებს მაინც ვერ ივიწყებს. ეს სცენა ისმენეს გარდაქმნის დასაწყისია, მის ბუნებაში რაღაც მოსალოდნელი ცვლილების საწინდარია, იგი ჯერჯერობით ვერ გამოსთხოვებია მის ჩვეულ ცხოვრებას, მოხდენილ ტანსაცმელსა და ძვირფას სამკაულებზე ფიქრს, და იმავე დროს ანტიგონეს გაბედული მოქმედებაც აფიქრებს, ნებსით თუ უნებლიეთ, უკვე ებმება იდეალებისათვის ბრძოლის ჭიდილში. მოხდენილი და დამაჯერებელია გ. გაბუნიას უკანასკნელი გამოჩენაც, როცა მეამბოხე დას სრულ სოლიდარობას უცხადებს და მზადაა ანტიგონესთან ერთად გაინაწილოს მოსალოდნელი სასჯელი.

არის ლამაზი და დასამახსოვრებელი სცენები რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის თ. თეთრაძის (ძიძა) და რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ნ. მგალობლიშვილის (ევრიდიკე) თამაშში.

მაყურებელი განსაკუთრებული სიმპათიით იმსჭვალება კრეონტის მსახური ბიჭის ძალზე ორიგინალური გააზრებით. დრამატურგის ჩანაფიქრით ეს პერსონაჟი მხოლოდ კრეონტის უსიტყვო ატრიბუტია. მას არც სამოქმედო ასპარეზი აქვს და არც სიტყვიერი დატვირთვა. შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში კი რეჟისორმა იმ მსახურისაგან, რომელსაც პიესის მიხედვით მხოლოდ კრეონტის საქაღალდის ტარება ევალება, ძალზე საინტერესო და შთამბეჭდავი სახე შექმნა (მსახური — მ. ჯანაშია), პატარა ბიჭის სახით მსახიობმაც და რეჟისორმაც ხორცშესხმული უმანკოება განასახიერეს და კრეონტის დემონურ სულს მუდმივ თანამგზავრად და სამეთვალყურეოდ აადევნეს. გეგონებათ მაყურებელს წინასწარ ამშვიდებენ— ვიდრე ეს მეტყველი, გულუბრყვილო და ნათელი თვალები არსებობს, ნუ შიშობ, კრეონტს გამარჯვება არ უწერიაო. ეს ხორცშესხმული უმანკოება სცენაზე ცხოვრებისეულ სარკედ იქცა, რომლის საშუალებითაც კრეონტი საკუთარ სულში ხშირ-ხშირად იხედება და სინდისის ქენჯნისაგან ვერასოდეს თავისუფლდება. გ. ჯანაშიას მსახური თითქოს უსიტყვო მსაჯულია კრეონტისა და დიდი იმედი მომავლისა. მან უნდა გააგრძელოს ცხოვრება, უნდა აირჩიოს მომავალი სამოქმედო ასპარეზი და თუმცა კრეონტს უკანასკნელ წუთამდე ერთგულად ემსახურება, მაყურებელს ეჭვი არ ეპარება, რომ

თუ საჭირო გახდება, ისიც ანტიგონეს გზას აირჩევს, ისიც აჯანყდება. მაღალი იდეალებისათვის ისიც თავს გასწირავს.

„ანტიგონეს“ სცენური განსახიერება უკვე დრომ გამოსცადა, დრო კი ყველაზე ულმობელი და ობიექტური მსაჯულია. თეატრის საყოველთაოდ ქცეული კრიზისის დროსაც კი რუსთაველის სახელობის თეატრში წლების განმავლობაში „ანტიგონეს“ მაყურებელი არ მოჰკლებია, დარბაზი ყოველთვის ხალხითაა სავსე, მათ შორის ყველაზე მეტი ახალგაზრდები არიან. ისინი ანთებული თვალებით შეჰყურებენ ანტიგონეს თითოეულ მოძრაობას და დარბაზი ტაშის გრიალით იფარება როცა შეურიგებელი, ვაჟკაცური შემართების ანტიგონე უარს აცხადებს კრეონტისებურ ბედნიერებაზე. მაყურებელი აღტაცებული და სულიერად განწმენდილი ტოვებს დარბაზს. ვერც გაბედავ კითხო, ვის გზას აირჩევდითო, ასეთ შეკითხვას შეურაცხყოფად ჩათვლიდა ყველა პატიოსანი ადამიანი.

კრეონტის ცოხვრების შეცნობითა და ანალიზით ისინი თავისი საკუთარი არსებობის მიზანს შეიცნობენ, ისინი უკლებლივ ანტიგონეს მხარეზე არიან. ესაა სწორედ სპექტაკლის ოპტიმიზმი, მისი იდეური და მხატვრული ღირსება.

შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის უკანასკნელი წლების სპექტაკლებიდან „ანტიგონე“ ერთ-ერთი საუკეთესოა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ დადგმით არა მარტო ჩვენში, არამედ დასავლეთის ინტელექტუალური დრამის სცენური ხორცშესხმის ისტორიაშიც კიდევ ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი ფურცელი გადაიშალა.

„ქურდების მეჯლისი“
სტუდენტთა თეატრში

ჟან ანუის მესამე პიესა, რომელიც საქართველოში დაიდგა, „ქურდების მეჯლისია“.

ამ პიესის სცენური ხორცშესხმის ისტორიაც საინტერესოა. „ქურდების მეჯლისი“ ანუის პირველი კომედიაა, დაიწერა 1932 წელს და ექვსი წლის შემდეგ დაიდგა, ჯერ პარიზის ხელოვნების თეატრში, ხოლო მოგვიანებით, თეატრ „ატელიეში“. დადგმა ორივეჯერ გამოჩენილი ფრანგი რეჟისორის ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით განხორციელდა; შემდეგ პიესა ითარგმნა მრავალ ენაზე, მათ შორის რუსულ ენაზედაც. 1965 წლის შემდეგ „ქურდების მეჯლისი“ წარმატებით იდგმება ქ. მოსკოვში, ერმოლოვას სახელობის დრამატული თეატრის სცენაზე. ეს კომედია, ქართულ ენაზე ჯერ არ უთარგმნიათ, მაგრამ მისი ფრანგულ ენაზე დადგმა ქართული უნივერისიტეტის სტუდენტთა დრამატულმა კოლექტივმა გადაწყვიტა. ამჯერად ანუისებურმა გულწრფელმა სიცილმა და მომხიბლავმა კომიკურმა სიტუაციებმა ძალზე ორიგინალური განსახიერება პოვა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტთა თვითმოქმედი კოლექტივის სცენაზე.

სტუდენტთა სპექტაკლი, რომელიც 1970 წლის 25 ივნისს დაიდგა, ერთგვარად სიმბოლურიც იყო. იმავე წლის 23 ივნისს გამოჩენილი ფრანგი დრამატურგის ჟან ანუის დაბადებიდან 60 წელი შესრულდა, 25 ივნისის საღამოს კი უნივერსიტეტის კლუბში ანუის კომედია „ქურდების მეჯლისი“ ითამაშეს. ფრანგული განყოფილების სტუდენტთა ჯგუფმა თავის პროფესორ-მასწავლებლებსა და მეგობრებს ფრანგული ენის კარგი ცოდნისა და ხელოვნების დიდი სიყვარულის ანგარიში ჩააბარა. სტუდენტ-ენთუზიასტების ჯგუფს სანაქებო ხელმძღვანელობა გაუწიეს პარიზის კოლეჟის მასწავლებელმა

ჟორჟ სუდრესმა და სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა გურამ ჩერქეზიშვილმა. კოსტიუმები თვითონ სტუდენტებმა დაამზადეს, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება კი უნივერსიტეტის მხატვარმა იოსებ ჯინჯიხაშვილმა ითავა.

საზოგადოებრივ საწყისებზე განხორციელებულმა სპექტაკლმა მაყურებელზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა, იგი ბევრად როდი ჩამოუვარდებოდა პროფესიონალური თეატრის დადგმას, მაგრამ ამ დადგმის ყველაზე დიდი ღირსება ის იყო, რომ სტუდენტებმა პიესა დრამატურგის მშობლიურ ენაზე — ფრანგულ ენაზე ითამაშეს, რითაც ქართველ მაყურებელს საშუალება მიეცა ანუის იუმორის სიმსუბუქე ორიგინალში მოესმინა, უშუალოდ განეცადა.

ყველაზე მომხიბლავი იყო IV კურსის სტუდენტი მანანა ბოფერია, რომელიც ლედი ურფის რთულ და საინტერესო როლს თავისუფლად დაეუფლა. მისი ლედი ახუისებური ორმაგი თამაშის საიდუმლოებას კარგად ჩასწვდა და მაყურებელს დიდი სიამოვნება განაცდევინა. ასევე მომხიბლავად ითამაშეს თავისი როლები სტუდენტებმა ირინე ღოღობერიძემ (ჯულიეტა) და ნანა ზუმბულიძემ (ევა).

სცენა და თეატრი მოულოდნელობისაგან არასოდეს არ არის დაზღვეული, მით უმეტეს, მოულოდნელობა სტუდენტთა თვითმოქმედი კოლექტივის თითქმის მუდმივი თანამგზავრია. ჰოდა, ზუსტად წარმოდგენის წინა დღეს პეტერბონოს როლის შემსრულებელი სტუდენტი ავად გახდა. სპექტაკლის დადგმა უკვე გამოცხადებული იყო, ბოსაწვევი ბარათები დარიგდა რამდენიმე დღით ადრე, თითქოს ყველაფერი წყალში იყრებოდა, მაგრამ სტუდენტები გაჭირვებიდან მასწავლებელმა ჟორჟ სუდრესმა იხსნა, მან მთელი პიესა ზეპირად იცოდა და იგი დასთანხმდა თვითონ ეთამაშა. და, აი, ფარდის ახდისას მაყურებელი პეტერბონოს როლში ჟორჟ სუდრესს მიესალმა. იგი უბრალოდ. თავის სამუშაო კოსტიუმებში გამოწყობილი, სახელდახელოდ მომზადებული გრიმით სტუდენტების გვერდით დიდი სიმართლით ასრულებდა ქურდების მამამთავრის მშვენიერ როლს. მასწავლებელს ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს სტუდენტებმა გია ჩიქოვანმა (გუსტავი), გივი სიდამონიძემ (ბანკირი), კობა იონათამიშვილმა (ჰექტორი) და დიმიტრი ოსტენსაკენმა (ჰერცოგი დე მირაფლორი). განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავისი კოსტიუმით, გარეგნობითა და დახვეწილი თამაშით ჰექტორი, მისი თამაში თითქმის პროფესიონალურ არტისტიზმს უახლოვდებოდა.

სტუდენტთა მიერ წარმოდგენილი „ქურდების მეჯლისი“ ძალიან ახლოს იყო ავტორისეულ გაგებასთან, თვითმოქმედი კოლექტივის

წევრები ახალგაზრდა, მაგრამ ნიჭიერი და მონდომებული რეჟისორის ხელმძღვანელობით ღრმად ჩასწვდნენ ჟ. ანუის კომედიის ავტორისეულ გაგებას და მაყურებელთა დიდი მოწონება დაიმსახურეს. გულდასაწყვეტია მხოლოდ ის, რომ სპექტაკლის დადგმა აღარ განმეორებულა და დიდი და ნაყოფიერი შრომის შედეგი მხოლოდ ერთხელ იხილა მაყურებელმა.

„მედეა“ თბილისის ზოგთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში

„მედეას“ პრემიერის დღეს ერთმა ცნობილმა ქართველმა რეჟისორმა თავისი გულისტკივილი გამანდო — „ნეტავი „ანტიგონეს“ შემდეგ ანუის „მედეა“ აღარ დაეწერაო“. მართლაც რომ ასე იქნებოდა, ცხოვრება რომ მხოლოდ ანტიგონესავით სპეტაკი და შეუბღალავი იყოს. ცხოვრებაში მედეასეულიცაა და ჭეშმარიტად დიდმა მწერალმა ცხოვრებისეულ სინამდვილეს გვერდი ვერ აუარა. „ანტიგონეში“ დაწყებული ძიება „მედეაში“ გააგრძელა და ზოგიერთი საკითხი უფრო ნათლადაც გამოკვეთა. კინოკრიტიკოსების ტერმინს თუ მოვიშველიებთ „მედეა“ „ანტიგონეს“ მეორე სერიაა. მისი უშუალო შევსება და გაგრძელება. ყველა საკითხი, რომელიც „ანტიგონეში“ აღელვებდა დრამატურგს „მედეაშიც“ მეორდება და ზოგჯერ უფრო მძაფრადაცაა წარმოდგენილი. გავიხსენოთ როგორი იყო „ანტიგონეს“ მაგისტრალური ხაზი — „ჰოსა“ და „არას“ პრობლემა, ფხიზელი გონებისა და შინაგანად თავისუფალი პიროვნების ურთიერთდაპირისპირება, შემგუებლისა და უკომპრომისო ადამიანთა ურთიერთობა. უდავოა, რომ დრამატურგი იმავე პრობლემებს აყენებს „მედეაშიც“, მაგრამ სრულიად განსხვავებულ გარემოსა და სიტუაციაში. თუ „ანტიგონეში“ ავტორმა თავისი იდეების მღაღადებლად სათნოებით შემკული ახალგაზრდა ქალი აირჩია, „მედეაში“ იგივე ფუნქცია ცხოვრებისაგან დამახინჯებულ ადამიანს დააკისრა. შემთხვევითია თუ არა ეს არჩევანი? გადავხედოთ ანუის მთელ შემოქმედებას და ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ეს არჩევანი სრულიად კანონზომიერია. ანუი ხომ მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე სხვადასხვა გარემოში ერთიდაიმავე პრობლემების გამორკვევას ახდენს. „მედეაც“ ამ დიდი შემოქმედებითი ლაბორატორიის ერთ-ერთი ექსპერიმენტია. ექსპერიმენტი, რომელიც კი არ ანელებს „ანტიგონეს“ პროტესტს, პირიქით ამ პროტესტის ახალ ვარიანტს გვთავაზობს. მედეას მხატვრული სახის შექმნით ანუი

ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ანტიგონე, ახალგაზრდობაში რომ არ დაღუპულიყო, ბურჟუაზიული საზოგადოება მედეას დაამსგავსებდა. ანტიგონეს სახით არსებული კეთილი საწყისი სხვებთან შეხებისა და ურთიერთობის შედეგად მედეად გადაიქცეოდა, მასავით „უმწიკვლო ბოროტი“ გახდებოდა.

ჩვენი მსჯელობა უფრო ნათელი რომ გახდეს მოვიგონოთ ერთი ადგილი ანტიგონე-კრეონტის დიალოგიდან: „— როგორი იქნება ჩემი ბედნიერება? — ეკითხება ანტიგონე კრეონტს, — ნუთუ ბედნიერ ქალად იქცევა პატარა ანტიგონე? რა სულმდაბლობის ჩადენა მოუწევს ყოველდღე, რომ თავისი წილი პაწაწინა ბედნიერება შეინარჩუნოს? ვისთან უნდა იცრუოს, ვის უნდა გაუღიმოს, ვის უნდა მიჰყიდოს საკუთარი „მე“? ვის სიკვდილს უნდა შეხვდეს გულგრილად, ზურგის შექცევით?

კ რ ე ო ნ ტ ი (მხრების აჩეჩვით) — ხომ არ გაგიჟდი, ანტიგონე, გაჩუმდი!

ა ნ ტ ი გ ო ნ ე — არა, არ გავჩუმდები! მაინტერესებს რის საფასურად მოვიპოვებ ბედნიერებას. მინდა ახლავე ვიცოდე, დაუყოვნებლივ, იმიტომ, რომ არჩევანი ახლა უნდა მოხდეს. თქვენ ამბობთ რომ ცხოვრება მშვენიერია. მინდა გავიგო, რა მომელის ამ ცხოვრებაში“.[1]

ანტიგონემ არჩევანი ცხოვრებასთან პირველი შეხვედრისთანავე მოახდინა, ამიტომ დარჩა იგი ასე მიმზიდველი. მედეა კი ამ არჩევანს მაშინ ახდენს, როცა მის ზურგზე მთელი ცხოვრების ჭექა-ქუხილმა გადაიარა, როცა იაზონის შენილბულმა სამყარომ უდანაშაულო დამნაშავედ აქცია.

მედეას მხატვრული სახის შექმნით დრამატურგი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ადამიანი გარემოს პროდუქტია, იმ საზოგადოების მსგავსია, სადაც ცხოვრობს და მოღვაწეობს, რომ ყოველგვარი ბოროტება შეძენილია და არა პიროვნების შინაგანი, თანდაყოლილი თვისება. მაგრამ ამ ჭეშმარიტებასთან ერთად (რომელიც ჯერ კიდევ ნატურალისტებისა და XIX საუკუნის რეალისტებისათვის იყო ცნობილი) შემოაქვს სრულიად ახალი მოთხოვნა — ადამიანში პასუხისმგებლობის გაღვიძების გრძნობა. ჟან ანუი თავისი თანამედროვეების ინდიფერენტულ განწყობილებას, ჩაურევლობის პოზიციას გმობს და ცდილობს დაარწმუნოს ისინი ბოროტების წინააღმდეგ აჯანყება არასოდეს არ არის გვიანო. მედეას მხატვრული სახის შექმნით დრამატურგი პირდაპირ ამბობს — ადამიანს თავისი ცხოვრე-

[1] ჟ. ა ნ უ ი, „ანტიგონე“, „ნედეა“, თბ., 1969, გვ. 94, 95.

ბის ყველა საფეხურზე შესწევს ძალა დაგმოს და შეებრძოლოს, არა მარტო მის ირგვლივ არსებულ, არამედ საკუთარ თავში შეღწეულ ბოროტებასაც. ასეთია იდეა ამ ნაწარმოებისა და სწორედ ამგვარად გაშიფრა იგი რეჟისორმა რობერტ სტურუამ.

როცა ქართველი მაყურებელი პირველად შეხვდა ანუის ინტელექტუალურ დრამას, სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს მრავალი დაბრკოლების გადალახვა მოუხდა, მით უფრო გართულდა ეს დაბრკოლებები მეორე პიესის ხორცშესხმისას. გართულდა იმის გამო, რომ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერთი და იგივე ავტორის, იმავე პრობლემების ახლებური გააზრება რეჟისორს სრულიად ორიგინალური ვერსიით უნდა შეეთავაზებინა მაყურებლისათვის.

კარგა ხანია რობერტ სტურუა ღრმად მოაზროვნე, გაბედული ექსპერიმენტების რეჟისორადაა აღიარებული. ამ აღიარებას კიდევ უფრო აძლიერებს მის მიერ ანუის „მედეას“ დადგმა რუსთაველის სახელობის თეატრში. რეჟისორის პოზიცია თავიდანვე განსაზღვრულია, ეს პოზიცია მან ტელევიზიით გამოსვლისას ერთი ლაკონიური ფრაზით გამოხატა — „ამ პიესაში ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იდეამ მიიპყრო ჩემი ყურადღებაო“. ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის სულისკვეთებითაა გამსჭვალული მთელი სპექტაკლი. ამ ძირითად თემას ემსახურება დეკორაცია, კოსტიუმები, მსახიობთა მიერ როლების გახსნა, თითოეული მიზანსცენა, სპექტაკლში ყველა და ყველაფერი მკვეთრი რეჟისორისეული ხელწერითაა აღბეჭდილი.

რეჟისორმა სცენაზე თავიდანვე ორი სხვადასხვა მიმართულების ძალები წარმოადგინა და მათ მიჯნაზე უზარმაზარი კედელი აღმართა; მაგრამ იქვე მიანიშნა, კედლის იქითა სამყარო შეუვალი არ არის, მასში შესაღწევად დიდი ალაყაფის კარიცაა და პატარა, ჩვეულებრივიცო. რა მშვენიერი მიგნებაა... შემდეგ რეჟისორი ამ კარებიდან სათითაოდ გამოიყვანს მაყურებლისათვის უხილავი სამყაროს „გალაღებულ“ შვილებს და არაჩვეულებრივი სიცხადით დაგვანახვებს ვინ არიან ისინი, ამდენს რომ ღრეობენ, იცინიან და „ბედნიერების“ მორევში მოქცეულებს სხვათა ბედი რომ არ აწუხებთ. კედლის აქეთა მხარე წყვდიადშია ჩაფლული, სიბნელიდან ავანსცენისაკენ ჯერ ძიძა (მსახიობი მზია მაღლაკელიძე) გამოემართება, შემდეგ მედეა (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ზინაიდა კვერენჩხილაძე). მათი საუბრიდან ნათელი ხდება, რომ მედეა ელის... ელის რაღაცა დიდსა და მნიშვნელოვანს. და ეს დიდი და მნიშვნელოვანი სწორედ ისაა, რომ მედეამ შეძლო საკუთარი ძალების მობილიზაცია, ბოროტების სამყაროსთან ყოველგვარი კავშირის გაწყვეტა და

მანამდე შებოჭილი ადამიანის ნაცვლად, სრულიად ახალ ადამიანად გარდაქმნა.

ზინა კვერენჩხილაძე მაყურებლის წინაშე საოცარი სიცხადით წარმოადგენს შინაგანად თავისუფალი ადამიანის უდიდესი ნებისყოფის დაბადებას, რომლის წინაშეც ჯერ ფერმკრთალდება, ხოლო რამდენიმე სცენის შემდეგ მთლიანად იმსხვრევა მაღალი და ბრჭყვიალა კედლებით გარშემორტყმული იქითა სამყაროს ძლევამოსილებაც, მოჩვენებითი სიდიადეც და „უბიწოებით“ მოსილი კეთილშობილი სახეებიც.

ძალაუფლების მქონეთა შინაგანი სამყაროს გაშიშვლება, მათი ჰეშმარიტი სახის ჩვენება, მათთვის მოხერხებულად მორგებული ნიღბების ახდა, აი ძირითადი მიზანი რასაც ემსახურება რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ გააზრებული დეკორაცია, კოსტიუმები, თითოეული მიზანსცენა, მსახიობთა მიერ შინაგანი სიმართლით სულჩადგმული ყველა სახე.

„ფრთხილად მედეა, მოდიან!“ გაისმის ძიძის სასოწარკვეთილი ხმა და უზარმაზარი ალაყაფის კარიდან მეფე კრეონტი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ედიშერ მაღალაშვილი) შემობრძანდება. მის ძლიერებასა და სიმშვიდეს შეუვალი კედლების გარდა შეიარაღებული მცველებიც დარაჯობენ. მას ორივე ფეხი მაგრად დაუდგამს საკუთარ მიწაზე და კეთილშობილი კაცის თვითდაჯერებული იერით ზემოდან დაჰყურებს თავის მოწინააღმდეგეს. ძონძებში ჩამჯდარი მედეა მარტოდ მარტოა, მხოლოდ საკუთარი თავის იმედად მიტოვებული. ამ კონტრასტულ ფონზე იწყება დაუნდობელი ორთა ბრძოლა, რომლის გადმოცემაც რეჟისორმა არაჩვეულებრივად დახვეწილი მიზანსცენებით გაიაზრა, ხოლო მსახიობებმა იშვიათი ოსტატობით მიიტანეს მაყურებლამდე.

ზინა კვერენჩხილაძე და ედიშერ მაღალაშვილი შესანიშნავი პარტნიორები არიან, ორივე ძლიერი, შინაგანად მართალი და გულწრფელი თამაშის ოსტატია.

დამთავრდა შეხვედრის პირველი წუთები — ძალთა მოსინჯვის საოცრად დაძაბული წუთები, მედეა — კვერენჩხილაძე უკვე მზადაა იერიში მიიტანოს მოწინააღმდეგეზე. იგი მეფეს ჯერ შეპარვით აგრძნობინებს თავის გადაწყვეტილებას იმის შესახებ, რომ ბრძოლის ველის ლაჩრულად მიტოვებას არ აპირებს, შემდეგ კი ძალიან მაღალი პოზიციებიდან იწყებს მასთან პაექრობას. მედეა უბოდიშოდ უახლოვდება ქვეყნის მბრძანებელს და თანატოლივით მხარზე ხელს ადებს; კრეონტი შეშფოთებულია; მედეას თავხედობა ჯერ აოცებს, შემდგომ აღაშფოთებს, მტკიცედ ჩამოიშორებს მის ხელს მხრიდან,

მაგრამ მედეა იგივეს იმეორებს; როცა მედეას ურჩი ხელი კრეონტის მაგარ ხელში აღმოჩნდება, მედეა მეორე ხელით მძიმედ აწვება მოწინააღმდეგის მხარს... ამ მიზანსცენას მაყურებელი ყოველთვის აქტიურად ეხმაურება, უფრო ხშირად სიცილით ეპასუხება, მედეა — კვერენჩხილაძის სახეზე დაძაბული შიშნარევი გამომცდელი გრძნობის ნიშანწყალიც კი აღარ რჩება, მას ეშმაკური ღიმილი დასთამაშებს, მან უკვე გაიმარჯვა, მისმა უტეხმა ნებისყოფამ მეფის ძლიერება ნაცარტუტად აქცია; მაგრამ ამ გამარჯვების ნაყოფი მეფესაც უნდა აგრძნობინოს, ისიც უნდა დაარწმუნოს რომ შინაგანად თავისუფალი ადამიანი ბევრად უფრო ძლიერია, ვიდრე კბილებამდე შეიარაღებული, მაგრამ კანონების მონა-მორჩილი მეფე.

კრეონტიც გრძნობს თავის შინაგან სისუსტეს, მაგრამ არ უნდა მოწმეები ჰყავდეს, იგი თავის მოსასხამს ჯარისკაცებს მიუგდებს და მედეასთან პირისპირ რჩება. მედეასთან მას აღარაფერი აქვს დასამალი, მედეამ უკვე იცის ვისთან აქვს საქმე, მაგრამ კრეონტს ერთი საზრუნავი აქვს—მისი შინაგანი სისუსტის შესახებ სხვამ არ შეიტყოს, სხვისთვისაც არ გახდეს ცნობილი, რომ მთელი მისი ძლიერება და კეთილშობილება მხოლოდ მოჩვენებითია, გარეგნულია (ასე იყო „ანტიგონეშიც“ კრეონტი ყველაფერს აკეთებდა იმისათვის, რომ სხვას არ გაეგონა ანტიგონეს გაბედული ხმა, ეშინოდა მიმბაძველები არ გასჩენოდა).

კრეონტთან პირისპირ დარჩენილი მედეა მეფობს სცენაზე, ახლა მისთვის მთავარია კრეონტის უსამართლო ქვეყანას ფარდა ახადოს, კრეონტს თავისი პირით ათქმევინებს, რომ იაზონს მხოლოდ იმიტომ ამართლებენ, რომ იგი აქაურია, აქაური მეფის შვილი და მთელი დანაშაული მედეას იმიტომ მოჰკიდეს ზურგზე, რომ იგი ბარბაროსია, უცხო ქვეყნიდან გადმოხვეწილი. კრეონტის ყველა ცდა, რომ მედეა უვნებლად მოიცილოს თავიდან — მარცხით მთავრდება. მედეა დასცქერის კრეონტის ხელისგულს და თითქოს ჯადოსნურ სარკეში იყურებოდეს ისე გადაუშლის მეფეს მთელ წარსულს, სისხლითა და უამრავი ბოროტებით სავსე წარსულს. მაყურებლისათვის სრულიად ნათელი ხდება, რომ კრეონტს — უმანკო ბავშვების გამჟლეტსა და მრავალი უსამართლო საქმის შემოქმედს მედეაზე უარესი წარსული აქვს, მაგრამ მას კეთილშობილი კაცის სახელი მხოლოდ იმიტომ შემორჩა, რომ მის უკან მთელი ჯარი და ძალაუფლებაა. ორთა ბრძოლაში წაგებული, მორალურად დამარცხებული კრეონტი თავის სამყაროს მცირე კარით უბრუნდება, ის ბრწყინვალება და სიდიადე, რომლითაც იგი პირველად გამოჩნდა სცენაზე დიდი ალაყაფის კარიდან შემოსვლისას, მედეას წინაშე

არარაობად იქცევა. შინაგანად თავისუფალი ადამიანი უძლეველია. ასეთია ამ სცენის ძირითადი იდეა.

საოცრად ძლიერია კრეონტის ბრძოლის შემდეგ მარტოდ დარჩენილი კვერენჩხილაძე — მედეა, მას თითქოს მთელი ქვეყნის სიძძიმე დააწვა მხრებზე, იგი მზადაა ისევ მარტო გაებას ცხოვრების ფორანში და ასე თავისი მხრებით ბოლომდე ატაროს იგი.

კიდევ ერთხელ იღება კედელში ჩატანებული პატარა კარი, საიდანაც საზეიმოდ გამოწყობილი, ახალგაზრდა კაცი შემოდის, ეს იაზონია (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გურამ საღარაძე), კედლის იქითა სამყაროს მეორე წარმომადგენელი, რომელსაც ჯერჯერობით მცველები არ დასდევენ, მაგრამ რომელიც უხვად სარგებლობს სამეფო კარის სიკეთით. დაუკვირდით რა დიდი ოსტატობითაა ჩაფიქრებული იაზონის გარეგნული სახე, მისი ჩაცმულობის თითოეული დეტალი, შავი მოელვარე გამოსასვლელი კოსტიუმი, თეთრი ქათქათა მაქმანებიანი პერანგი, მკერდზე დაბნეული თეთრი ვარდი და ელეგანტობის გვირგვინი — კოპწიად მორგებული თეთრი ხელთათმანები. გარეგნულად ყველაფერი წესრიგშია, მაგრამ როგორი ადამიანი აფარებს თავს ამ ბრწყინვალებას? როგორია იგი შინაგანად, თავისი წარსულით, აწმყოთი ან მომავლით?

მედეა-იაზონის ორთა ბრძოლა ფარდას ხდის იაზონის შინაგან სამყაროს, მის წარსულსა და მომავალს. იაზონი, ვისი წარსულიც მჭიდროდ იყო გადაჯაჭვული მედეას წარსულთან, ახლა „დავიწყებისა და მორჩილების მორევში ჩაძირვას“ აპირებს, შეგუების შესწავლას იწყებს. სწორედ ეს შეგუებაა ახალი ცხოვრებისაკენ რომ უხსნის გზას, ახალ გვირგვინსა და სამეფოს რომ სთავაზობს. გ. საღარაძე საოცარი თავშეკავებით თამაშობს რაფინირებულ თაღლითს, გარეგნულად უცოდველი ანგელოზის სახე რომ მიუღია, სინამდვილეში კი თავისი დახვეწილი მანერებით არაჩვეულებრივად საშიშ პიროვნებას ფარავს. საშიშია იგი თავისი დემაგოგიური ლოგიკით, თავისი არჩევანით, თავისი შემგუებლობით.

სპექტაკლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენაა მედეა-იაზონის შეხვედრის ის მონაკვეთი, სადაც იაზონი მედეასთან ერთად გატარებულ საუკეთესო წლებს იგონებს, წლებს როცა ორი ძმა ხელიხელჩაკიდებული მიაბიჯებდა ცხოვრების მძიმე გზაზე, როცა მათ შორის ნამდვილი ადამიანური სიყვარული და ურთიერთგაგება სუფევდა. ამ სცენაში მაყურებელს ხიბლავს მსახიობების უშუალობა, შინაგანი აზროვნების საოცრად მაღალი არტისტიზმით გადმოცემა. რაოდენ დასანანია როცა ასეთი ამაღლებული გრძნობებით გამოწვეუ-

ლი ემოციური ზეგავლენა იცვლება მამაკაცისა და ქალის თავშეუკავებელი ვნებათაღელვის ზედმეტად ნატურალისტური დემონსტრაციით, რამაც საგრძნობლად დააზარალა პიესის დედააზრი. ჩვენი აზრით, აქ საჭირო იყო რეჟისორსა და მსახიობებს ყველა საშუალებით წინ წამოეწიათ, უფრო ნათლად წარმოესახათ იაზონსა და მედეას შორის წარმოქმნილი წინააღმდეგობის ჰეშმარიტი მიზეზები და არა მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობა.

ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი განხილვის დროს კრიტიკოსმა ი. ქართველიშვილმა შენიშნა, რომ რეჟისორი გაიტაცა პრობლემების პოლიფონიურობამ და პიესის ძირითადი იდეა პრობლემების სიმრავლეში მკვეთრად ვეღარ გამოიკვეთა. მედეა-იაზონის შეხვედრის სცენას მართლაც დაჰკრავს ასეთი იერი, მაგრამ სპექტაკლის ბოლოს რეჟისორიც და მსახიობებიც ახერხებენ დრამატურგის ჩანაფიქრის სწორად გადმოცემას. რეჟისორის მიერ გააზრებული და გ. საღარაძისაგან მშვენივრად განსახიერებული „უვნებელი ტირანის“ ჩამოყალიბება მაყურებლის წინაშე მთელი სიცხადით იხატება.

თუ სცენაზე პირველი გამოჩენისას გ. საღარაძე თეთრხელთათმანიან უცოდველ პიროვნებას თამაშობს, სპექტაკლის ბოლოს თავის საბრძანებელში უკვე სამხედრო მუნდირში გამოწყობილი დიდი ალაყაფის კარით ბრუნდება. აი, როგორ იქცევიან ჩვეულებრივი შემგუებლები ძალადობაზე დამყარებული სახელმწიფოს მმართველებად, ასეთია რეჟისორის მინიშნება და მსახიობის მიერ განსახიერებული როლი.

მეოცე საუკუნის საზოგადოების ძირითადი მტერი ის თვითდამშვიდება და უმოქმედობაა, რასაც შედეგად მოჰყვა ფაშიზმი და მეორე მსოფლიო ომი — ასეთია დრამატურგის აზრი და რეჟისორის მიერ ამ აზრის ინტერპრეტაცია. თვითდამშვიდება + უმოქმედობა = = ბოროტებას, აი, ძირითადი ფორმულა რის ამოხსნასაც შეეცადა ჟან ანუი „მედეაში“ და რასაც ძალზე ორიგინალურად შეასხა ხორცი რობერტ სტურუამ ქართული თეატრის სცენაზე.

სპექტაკლის სული და გული ზინაიდა კვერენჩხილაძეა. ის რომ დიდი დიაპაზონის მსახიობია, ამაზე არავინ აღარ დაობს, მაგრამ მედეას როლმა მისი შესაძლებლობები სრულიად ახლებურად წარმოსახა ჩვენ წინაშე. მთელი სპექტაკლის მანძილზე მაყურებლის წინაშე ღელავს, ბობოქრობს, უძლიერესი ნატურა, თავისი სულიერი ტკივილებითა და მღელვარებით, ბობოქრობს დიდი ხელოვანი, რომლის თითოეული ჟესტი, მიხვრა-მოხვრა, ხელის უბრალო მოძრაობაც კი მსახიობის შინაგანი წვის ყოველ ნიუანსში

გვახედებს. თითქმის ორი საათის მანძილზე ზ. კვერენჩხილაძე სცენაზეა, იგი თამაშობს მთელი არსებით, თამაშობს გულწრფელად, სათუთად, ღრმად იჭრება თავისი გმირის სულიერ სამყაროში და ცხოვრობს გმირის ცხოვრებით. ბედნიერ ვარსკვლავზე დარწეულა ჩვენი თეატრის აქვანი. მის სცენაზე ყოველთვის ცოცხლობს ჭეშმარიტად დიდი ხელოვნება. ამჯერად ამ დიდ ხელოვნებასთან ზიხაია კვერენჩხილაძე გვაზიარებს. მისი მედეა თამამად დგება ვერიკო ანჯაფარიძისა და ასპაზია პაპატანასიუს მედეათა გვერდით.

1963 წლის 13 ივლისის ერთ-ერთ გაზეთში თეატრმცოდნე ეთერ გალუსტოვა კვერენჩხილაძის შესახებ წერდა: «И нужно знать Зину Кверенчхиладзе—эту необыкновенно скромную, без претензий и рисовки актрису, требовательную к себе, к своему искусству, чтобы понять, с каким волнением ждала она новых встреч со своими героями».[1] ეს სტრიქონები მსახიობის შემოქმედებითი გაზაფხულის დროს დაიწერა, ახლა იგი თავისი სცენური დაოსტატების სიმწიფის ხანაშია, მაგრამ მაშინდელი თავმდაბლობა და სისადავე, ყოველისმომცველი გულწრფელობა კვლავ და კვლავ რჩება მისი მსახიობური ხელწერის ძირითად დამახასიათებელ თვისებად. ალბათ დიდხანს ელოდა მსახიობი ამ როლს, რადგან ამ როლის განსახიერებაში კვერენჩხილაძემ თავის მდიდარ გამოცდილებასთან ერთად უდიდესი სიყვარულიც ჩააქსოვა. „მედეა“ ჩემი უსაყვარლესი როლიაო — არა ერთხელ უთქვამს მსახიობს და იქვე დასძენს, რომ როლის სრულყოფაში, უპირველეს ყოვლისა, დავსახურება სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორსა და მის პარტნიორებს ეკუთვნით. რა მომხიბლავია ნიჭიერი მსახიობი ქალის ეს თავმდაბლობა, როგორ ალამაზებს ეს სიტყვები მას როგორც შემოქმედსა და მოქალაქეს.

ჟან ანუის „მედეა“ მოსკოვის სტანისლავსკის სახელობის დრამატულ თეატრში 1965 წლიდან იდგმება. უკვე მეშვიდე თეატრალური სეზონია ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში წარმატებით მიმდინარეობს ეს სპექტაკლი. რამდენ სეზონს გაუძლებს იგი ქართულ სცენაზე არავინ იცის. მაგრამ პიესის ან სპექტაკლის ღირსება ყოველთვის როდი იზომება თეატრალური სეზონების, ან სპექტაკლის შესახებ დაწერილი რეცენზიების რიცხვით.

ჟან ანუი ერთ-ერთ თავის გამოსვლაში აღნიშნავდა: ნამდვილ თეატრსა და ჭეშმარიტად მომხიბლავ სპექტაკლს ზოგჯერ ისე ცოტა მაყურებელი ჰყავს, რომ შესაძლებელია მეორმოცე საღამოს ფარდას რომ ასწევენ დარბაზში თითოოროლა კაცი იჯდესო. არც

[1] Е. Галустова, Весна творчества, газ. «Молодежь Грузии», 13 июля 1963 г.

დრამატურგსა და არც მსახიობებს ამისი არ უნდა ეშინოდეთ ნამდვილ თეატრს თეატრმცოდნე მაყურებელი ესაჭიროება, ასეთები კი ორმოც სპექტაკლზე მეტს ვერ უზრუნველყოფენო. სამაგიეროდ მაყურებელი არ ელევა კომედიებს, ადვილად გასაგებ პიესებს, სადაც შავით თეთრზე პირდაპირაა დაწერილი და მაყურებელს არც გონების შეწუხება ესაჭიროება და არც გრძნობებისაო.

„მედეა“ მაყურებლის გონებასაც აფხიზლებს და გრძნობებსაც აფორიაქებს, მათ ხანგრძლივობას მომავალი გვიჩვენებს.

გოლოთქმა

ჟან ანუი ჰეშმარიტად დიდი მხატვარია, მის ომამდელ და ომის-დროინდელ დრამატურგიაში აისახა XX საუკუნის ბურჟუაზიული აზროვნების უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენები; მისი კალამი, ფანტაზია და წარმოსახვის უბადლო ნიჭი ჩაგრულთა გამოქომაგებასა და ბურჟუაზიული საზოგადოების მახინჯი მხარეების დაუნდობელ მხილებას ემსახურება.

თანამედროვე ბურჟუაზიული საზოგადოების მანკიერებათა განქიქება უფრო მძაფრ ხასიათს მიიღებს დრამატურგის ომისშემდგომდროინდელ ნაწარმოებებში, სწორედ ამის შესახებ გვინდა ვესაუბროთ ქართველ საზოგადოებას ჩვენი შრომის მეორე ნაწილში.

ჟან ანუის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი თარიღები

1910 წ. 23 ივნისი — ქალაქ ბორდოში დაიბადა ჟან ანუი.

1925 წ. — ჟ. ანუის ოჯახი საცხოვრებლად პარიზში გადავიდა და მონმარტრის უბანში დასახლდა.

1932 წ. (1931 წ.)[1] „ყარყუმი" (L'Hermine)—დაიდგა თეატრ „ევრში". დადგა პოლეტ პამ, მთავარი როლები შეასრულეს პიერ ფრენემ და მარი რენარმა.

(1932) წ. „იზაბელა" (Jézabel) — არ დადგმულა.

1932 წ. ანუი ცოლად ირთავს მონელ ვალანტენს (შემდგომში ანუის გმირების ცნობილ შემსრულებელს).

1933 წ. (1929 წ.) „მანდარინი" (La Mandarine) — დაიდგა „ათენეს" თეატრში, დადგმა განახორციელა ჟერარ ბოტედამ, მთავარი როლები შეასრულეს პიერ კულომ და მადლენ ოზერემ.

1935 წ. (1935 წ.) „იყო ერთი პატიმარი" (Y' avait un prisonnier)— დაიდგა თეატრ „ამბასადერში". დადგა მარი ბელმა, მთავარი როლები შეასრულეს ემე კლარიონმა და სიმონ რენარმა.

1937 წ. (1936 წ.) „უბარგო მგზავრი" (Le Voyageur sans bagage) — დაიდგა „მატიურენის" თეატრში, დადგა ჟორჟ პიტოევმა, მუსიკა დაწერა დარიუს მილომ, მთავარი როლები შეასრულეს ლუდმილა და ჟორჟ პიტოევებმა.

1938 წ. (1934 წ.) „ველური" (La Sauvage) — დაიდგა „მატიურენის" თეატრში. დეკორაციები და დადგმა ჟორჟ პიტოევის, მუსიკა დარიუს მილოსი, მთავარი როლები კვლავ ლუდმილა და ჟორჟ პიტოევებმა შეასრულეს.

---

[1] ფრჩხილებში მოთავსებულია პიესის პარიზში გამოქვეყნების თარიღი, გამონაკლისია „იზაბელა", რომელიც რიო-დე-ჟანეიროში გამოიცა.

1938 წ. (1932 წ.) „ქურდების მეჯლისი“ (Le Bal des voleurs)—დაიდგა „ხელოვნების“ თეატრში. დადგმა, დეკორაციები და კოსტიუმები ეკუთვნის ანდრე ბარსაკს, მუსიკა დარიუს მილოს, მთავარი როლები შეასრულეს ჟოფრუამ და დასტემ.

1940 წ. (1930 წ.) „ლეოკადია“ (Léocadia)—დაიდგა „მიშოდიერის“ თეატრში, დადგმა ეკუთვნის პიერ ფრენეს, მუსიკა — ფრანსის პულენკს, მთავარი როლები შეასრულეს იეონ პრენტანმა, პიერ ფრენემ და ვიქტორ ბუშემ.

1941 წ. (1937 წ.) „პაემანი სანლიში“ (Le Rendez-vous de Senlis) — დაიდგა „ატელიეში“, დადგმა და დეკორაციები ეკუთვნის ანდრე ბარსაკს, მთავარი როლები შეასრულეს მონელ ვალანტენმა, მიშელ ვიტომ და ჟორჟ როლენმა.

1942 წ. (1941 წ.) „ევრიდიკე“ (Eurydice) — დაიდგა „ატელიეში“, დადგმა და დეკორაციები ანდრე ბარსაკის, მთავარ როლებში ითამაშეს მონელ ვალანტენმა და ალენ კუნიმ.

1944 წ. (1942 წ.) „ანტიგონე“ (Antigone) — დაიდგა „ატელიეში“, დადგმა და დეკორაციები ანდრე ბარსაკის, მთავარი როლები შეასრულეს მონელ ვალანტენმა, ჟან დეიმ, სუზან ფლონმა.

1946 წ. (1945 წ.) „რომეო და ჟანეტა“ (Roméo et Jeannette) — დაიდგა თეატრ „ატელიეში“, ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით, მთავარი როლები შეასრულეს მარია კაზარესმა, სუზან ფლონმა და ჟან ვილარმა.

1947 წ. (1947 წ.) „მიპატიჟება ციხე-კოშკში“ (L'Invitation au château) — დაიდგა „ატელიეში“, ანდრე ბარსაკის რეჟისორობით, მუსიკა დაწერა ფრანსის პულენკმა, მთავარი როლები შეასრულეს მიშელ ბუკემ და დანი რობენმა.

1948 წ. (1948 წ.) „არდელი, ანუ გვირილა“ (Ardéle ou La Marguerite) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში“, დადგმა და დეკორაციები ეკუთვნის ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლები შეასრულეს ანდრე კლემანმა, მარი მორგანმა, ჟან კასტელომ და კლოდ სენვალმა.

1950 წ. (1950 წ.) „რეპეტიცია, ანუ დასჯილი სიყვარული“ (La Répétition ou L'Amour puni) — დაიდგა „მარინის“ თეატრში (მადლენ რენოსა და ჟან ლუი ბაროს დასი), დეკორაცია და კოსტიუმები ჟან დენი მალკლესი.

1951 წ. (1950 წ.) „მტრედი“ (Colombe) — დაიდგა „ატელიეში“, დადგმა, დეკორაცია და კოსტიუმები ეკუთვნის ანდრე ბარსაკს, მთავარი როლები შეასრულეს დანიელ დელორმა, მარი

ვანტურამ და ივ რობერმა. 1961 წ. დაიდგა ბორდოს ოპერის თეატრში, მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ დომაზს.

1952 წ. (1951 წ.) „ტორეადორების ვალსი" (La Valse des Toréadors)—დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში", დადგმა და დეკორაცია ეკუთვნის ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლები შეასრულეს კლოდ სენვალმა, ფრანსუა გერენმა და მადლენ ბარბულემ.

1953 წ. (1946 წ.) „მედეა" (Médée) — დაიდგა „ატელიეში", დადგმა ეკუთვნის ანდრე ბარსაკს, დეკორაცია და კოსტიუმები — ანდრე ბაკს, მთავარი როლები შეასრულეს მიშელ ალფამ და ჟან სერვემ.

1953 წ. (1952 წ.) „ტოროლა" (L' Alouette) — დაიდგა „მონპარნას გასტონ ბატიში", დადგმა და დეკორაცია ჟან დენი მალკლესი, მთავარი როლი შეასრულა სუზან ფლონმა.

1954 წ. (1949 წ.) „სესილი, ანუ მამათა სკოლა" (Cécile ou L'Ecole des Pères) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში". დადგა ჟან დენი მალკლესმა, მთავარი როლები შეასრულეს კატრინ ანუიმ [1], ლე ბეიმ და ანრი გიზომ.

1955 წ. (1955 წ.) „ორნიფლი, ანუ ორპირი ქარი" (Ornifle ou Le Courant d'air) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში", დადგმა და დეკორაცია ეკუთვნის ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლები შეასრულეს ჟაკლინ მელანმა, კატრინ ანუიმ, ლუი დე ფიუნესმა, პიერ ბრასერმა.

1956 წ. (1956 წ.) „საბრალო ბიტოსი, ანუ თავკაცთა სადილი" (Pauvre Bitos ou Le Dîner de têtes) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში", დადგმა და დეკორაცია ეკუთვნის ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლი ითამაშა მიშელ ბუკემ.

1959 წ. (1958 წ.) „დოყლაპია, ანუ გამიჯნურებული რეაქციონერი" (L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux)— დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში", როლან პიეტრის რეჟისორობით, მთავარი როლები შეასრულეს მარტელიმ და პოლ მერისიმ.

1959 წ. (1958 წ.) „პატარა ქალბატონი მოლიერი" (La petite Molière) — სცენარის ავტორები ჟან ანუი და როლან ლოდენბახი, დიალოგი ჟან ანუისი, დაიდგა ბორდოში, მადლენ რენოს, ჟან ლუი ბაროსა და კატრინ ანუის დასის მიერ.

---

[1] კატრინ ანუი ჟან ანუის ქალიშვილია, რომელიც მონელ ვალანტენთან შეეძინა, ამჟამად იგი ცნობილი მსახიობი და რეჟისორია.

1959 წ. (1958 წ.) „ბეკეტი, ანუ ღვთის ღირსება“ (Becket ou L' Honneur de Dieu) — დაიდგა „მონპარნას გასტონ ბატიში“. დადგმა ეკუთვნის ჟან ანუის და რობერ პიეტრის, დეკორაცია და კოსტიუმები — ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლი შეასრულა დანიელ ივერნელმა.

1961 წ. (1960 წ.) „ჯურღმული“ (La Grotte) — დაიდგა თეატრ „მონპარნასში“, დადგმა ეკუთვნის ჟან ანუისა და როლან პიეტრის, დეკორაცია და კოსტიუმები — ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლი ითამაშა პულენმა.

1962 წ. (1961 წ.) „ორკესტრი“ (L' Orchestre) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში“, დადგმა ეკუთვნის ჟან ანუისა და როლან პიეტრის, დეკორაცია და კოსტიუმები—ჟან დენი მალკლესს. მუსიკა დაწერა ჟორჟ ვან პარისმა, მთავარი როლი შეასრულა ანრი ვირლოჟემ.

1962 წ. (1960 წ.) „მყვლეფელთა (წამგლეჯთა) ბაზარი“ (La Foire d' Empoigne) — დაიდგა „კომედი დე შან-ზელიზეში“, დადგმა ეკუთვნის ჟან ანუისა და როლან პიეტრის, დეკორაცია და კოსტიუმები — ჟან დენი მალკლესს, მთავარი როლები შეასრულეს — პოლ მერისმა და ანრი ვირლოჟემ.

1962 წ. გამოვიდა ჟან ანუის იგავ-არაკების კრებული, რომელიც 1961 წლის ზაფხულში დაიწერა.

1961—1967 წლებში ჟან ანუი ძირითადად მთარგმნელობითმა მუშაობამ გაიტაცა. ამ პერიოდში პარიზის სხვადასხვა თეატრმა დადგა ანუის მიერ თარგმნილი და ადაპტირებული შექსპირის კომედიები: „მეთორმეტე ღამე“, „ზამთრის ზღაპარი“, „როგორც გენებოთ“ და ტრაგედია „რიჩარდ III“, აგრეთვე როჟე ვიტრაკის „ვიქტორი, ანუ ბავშვები ხელისუფლების სათავეში“, კლაისტის „კატერინ დელბრონი“ და სხვ.

1968 წ. — ერთდროულად დაიდგა სამი პიესა: „წითელი თევზები“ (Les Poissons rouges), „ძვირფასი ანტუანი, ანუ უიღბლო სიყვარული (Cher Antoine ou l' Amour raté) და „ხაბაზი, მისი ცოლი და მათი პატარა შეგირდი“ (Le Boulanger, la Boulangére et le petit Mitron). დადგმა ეკუთვნის ჟან ანუისა და როლან პიეტრის, დეკორაცია და კოსტიუმები—ჟან დენი მალკლესს.

ანუის პიესები ქართულ სცენაზე

1965 წლის 12 მაისი — „ტოროლა“ დაიდგა თბილისში, მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. დამდგმელი რეჟისორი ლევან მირცხულავა, სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა გ. გუნიამ, მუსიკალურად გააფორმა კომპოზიტორმა გ. ყანჩელმა, მთავარი როლები ითამაშეს სოფიკო ჭიაურელმა და ირაკლი უჩანეიშვილმა.

1968 წლის 17 ივლისი—„ანტიგონე“ დაიდგა თბილისში, შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში, დამდგმელი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, მუსიკალურად გააფორმა ლ. ქიშმიშევმა, მხატვარი გ. გუნია, მთავარი როლები შეასრულეს ზინაიდა კვერენჩხილაძემ და სერგო ზაქარიაძემ.

1971 წლის 30 სექტემბერი — „მედეა“ დაიდგა თბილისში, შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში. დამდგმელი რეჟისორი რობერტ სტურუა, მხატვარი თ. სუმბათაშვილი. მუსიკალური გაფორმება გია ყანჩელის, მთავარი როლები ითამაშეს ზინაიდა კვერენჩხილაძემ, გურამ საღარაძემ და ედიშერ მაღალაშვილმა.

РЕЗЮМЕ

Жан Ануй — один из видных представителей современной французской драматургии. В истории французского театра вряд ли найдется драматург, равный ему по многообразию жанров и плодовитости (за сорок лет деятельности им было написано свыше пятидесяти пьес и киносценариев).

Достоинство Ануя как драматурга — в его редком мастерстве, умении создавать пьесу, в ее великолепной сценичности, правильной расстановке действующих лиц, в удивительно точном указании всех деталей, упорядочении жестов и мимики, в музыкальности языка, способности придавать разговорной речи утонченность поэзии. Ануй мастерски владеет словом, чувствует его нюансы и предвидит действие своей фразы на зрителя.

Жан Ануй еще до второй мировой войны стяжал славу большого художника. Его пьесы были переведены на многие языки мира и прочно вошли в репертуар театров Европы и Америки. О популярности Ануя как писателя говорит и тот неуемный интерес, который проявляют к его творчеству исследователи литературы.

В нашей стране драматургией Жана Ануя стали интересоваться с 60-х годов. Сперва на сценах московских театров, а затем и театров других городов ставятся пьесы Ануя. Особенно большим успехом пользуются его пьесы: «Антигона», «Жаворонок», «Свидание в Санлисе», «Бал воров», «Медея», «Путешественник без багажа» («Человек без прошлого») и др.

Предлагаемая книга о жизни и творчестве Ж. Ануя является первой частью нашего исследования об известном французском драматурге. В ней излагаются основные моменты жизни и начальный период творческой деятельности Жана Ануя в театре и кино, дается идейно-художественный анализ его драм, освещаются взгляды Ануя на назначение театра.

В книге большое внимание уделяется вопросу возрождения античных сюжетов во французской драматургии XX века, определению их места в драматургии Ануя, отношению автора к мифу и мифологическим сюжетам, соотношению

пьес с античными сюжетами и ранних произведений Ануя, освещению объективных условий, предшествовавших появлению античных сюжетов на определенном этапе творчества драматурга, и идейно-художественных функций этих сюжетов.

В довоенных «Черных пьесах» («Горностай», «Иезавель», «Дикарка», «Жил-был арестант», «Путешественник без багажа») Ануй с большой любовью и сочувствием рисует образы бедняков, которые и морально и по своим личным качествам стоят выше тех, кто правит миром. Положительные персонажи Ануя — Франц, Марк, Тереза — лишены счастья и любви, они обречены на гибель, но сильны духом и полны гордости, мужественны и стойки. Они никогда не отступают от высоких принципов и без колебания отказываются от мещанского счастья, брошенного им на милость сильными мира сего.

В «Черных пьесах» четко стоит вопрос о непримиримых социальных противоречиях. Хотя Ануй не смог подняться до понимания классовых противоречий, однако в его драматургии рельефно выделяется непримиримость интересов имущих и неимущих.

Бунтующие персонажи Ануя болезненно переживают разврат и разложение в собственной семье, эксцессы мелкобуржуазной морали, отказываются от продолжения дела своих родителей, стремятся к полному счастью. Но их бунтарство не выходит за пределы узкоэгоистических взглядов и никогда не перерастает в идею классовой борьбы. Микробунтари Ануя одиноки, оторваны от общества, они все еще не в силах сбросить оковы мелкобуржуазного мировоззрения. Поэтому черный буржуазный мир кажется им неодолимым, он господствует над ними и они не могут найти выхода из этого заколдованного круга.

Этим же проблемам посвящается и сборник «Розовые пьесы». От предыдущего он отличается тем, что для разрешения вопросов, поставленных в нем, найдены иные художественные средства. Ануй считает, что искусство должно прежде всего успокаивать человека, поэтому жизненные противоречия лучше донести до зрителя при помощи комедии. Комедия дает возможность хоть на время забыть жизненные невзгоды и покинуть театр духовно не подавленным. Однако Ануй театр нужен не для того, чтобы приукрашивать жизнь и одурманивать зрителя. Он потому лишь обращается к этому жанру, что, по его мнению: «Мольер в форме разумной комедии создал самые черные пьесы, какие только помнит мировая литература».

В «Розовых пьесах» («Бал воров», «Леокадия», «Свидание

в Сапплисе») Ануй по-мольеровски порицает изуродованного мелкобуржуазным мещанством человека и с дружеским сочувствием протягивает ему руку. Было бы ошибочно думать, будто в «Розовых пьесах» Ануй смотрит на окружающий мир через розовые очки. Ни в одной из «розовых» пьес не сделана попытка приукрасить тяжелую, безрадостную жизнь. Его герои борятся против пороков буржуазного общества, восстают против уродства жизни, они стремятся к высоким идеалам, к полному совершенству. Правда, «Розовые пьесы» имеют как-будто благополучный конец, но это не вводит зрителя в заблуждение. Ануй столь мастерски снимает маску с «доброго» конца, что возникшие на сцене перипетии вызывают только лишь смех зрителя. Условный хороший конец на несколько секунд дает отдых зрителю, его чувствам и переживаниям, однако созданные на сцене комические ситуации еще хлеще бичуют действительность, не давая зрителю забыть о подлинной жизни.

Одним из значительных персонажей Ануя является зритель. Только с его участием, только во взаимодействии с ним пьеса получает ту или иную ценность, релевантность. Фактор участия зрителя в пьесе придает жизненность той условности, которая является основной артерией драматургии Ануя.

Ануй использует условность весьма оригинально. В его драматургии условность — единственное средство для срывания всех и всяческих масок; она служит для проявления всего кажущегося, показного, встречающегося в действительности. В этом отношении комедии с начала до конца подчиняются закону отрицания отрицания. Созданные автором вымышленные герои, ситуации и фантастическая среда сами по себе уже являются каким-то отрицанием реальности. Вся комедия — это процесс перехода реального в нереальное, но в конце пьесы драматургу удается обнажить созданную на сцене условность и, таким образом, вернуть зрителя в реальную жизнь. Но ведь отрицание отрицания никогда не является простым повторением первообраза, поэтому герои Ануя к концу пьесы с помощью комической ситуации раскрывают перед зрителем свой подлинный характер, совершенно другой во всех отношениях.

В годы оккупации лишь античность питала драматургию Ануя. «Евридика», «Антигона», «Орест» (фрагменты) и «Медея» в различной степени, но все без исключения содержат идею борьбы против грубой силы, за высокую человеческую мораль.

Основная идея пьесы «Евридика» выражена древней галльской пословицей: «Пока ты жив, не смей умирать», т. е. лучше физическая смерть, чем моральное падение или отказ от

собственных идеалов. Миф об Орфее Ануй рассматривает с позиций неоплатонизма. Личность Орфея раздвоена: вторая часть его «я» — это Евридика. Он стремится к идеальной Евридике, но не может соединиться с ней на этой земле; это же означает, что его «я» достигнет незыблемости, цельности и совершенства лишь после соединения с идеальным, т. е. после смерти.

Путем идейно-художественного анализа произведений, написанных в различные эпохи, в основу которых положен миф об Орфее, а именно: «Царя Орфея» Виктора Сегалена, «Орфея» Жана Кокто, IV книги «Георгики» Виргилия и X—XI глав «Метаморфоз» Овидия, и их сопоставления мы выделили основные характерные моменты и элементы мифа. Эти элементы создают весьма прочную основу, исходя из которой различные художники в различные эпохи могли писать оригинальные произведения разных жанров, имеющие собственный сюжет, идейную направленность и композицию. Выделенные нами элементы, которые, в свою очередь, с древних времен являлись отражением той или иной сферы человеческой жизни, представляли для писателей всех эпох тот сырой материал, из которого создавались произведения различной ценности. Переработка одного и того же материала была вызвана желанием писателя переоценить ценности — вложить новые ценности в старые.

Во всех современных версиях мифа об Орфее отразилась боль века, выражение которой современная буржуазная философия находит в провозглашении «я» центром мироздания. Подобно философам, писатели нового времени в центр внимания поставили человека и поиски Евридики для современного Орфея — это прежде всего поиски тенденций и импульсов собственного «я».

Внутренний мир античного Орфея (Овидий, Виргилий) распался в наше время надвое: если тогда в нем в одинаковой мере сочетались духовное и плотское начала, то теперь духовное начало преобладает в Орфее, а земное — в Евридике. Современный Орфей стремится к сверхъестественному (Орфей Сегалена — к музыкальному миру, Орфей Кокто — к чистой поэзии, а Ануя — к подлинному счастью и любви), а Евридика — жизнь — препятствует ему и не дает возможности достижения полного совершенства.

Тяга к сверхъестественному без связи с жизнью, несмотря на острые конфликты, недейственна. Все современные Орфеи находят вторую половину своего «я» в Евридике и в знак собственного совершенства соединяются с ней. И что главное, это соединение всегда осуществляется путем отказа от жизни, путем добровольного ухода из нее, путем смерти. Это и

доказывает, что Сегалена, Кокто и Ануя в мифе об Орфее больше всего привлекал дух орфизма. Опираясь на положение орфизма, современные писатели объявили смерть средством совершенствования человека, избавления от уродств жизни. Противоречие между Орфеем и Евридикой, на самом деле, представляет отражение борьбы противоречивых чувств внутри его собственного «я», а соединение Орфея с Евридикой после их смерти подразумевает преодоление противоречий, существующих в собственном «я», и, таким образом, является победой над жизнью, возвышением над ней, что делает человека отличным от других себе подобных.

Поэтому один из главных элементов мифа — «оглядку» у Ануя следует понимать как единственное средство спасения высоких человеческих идеалов. Орфей Ануя не возвращает к жизни Евридику, чтобы избавить ее от окружающего ее уродства, чтобы спасти хоть идею невинной и чистой любви. Отказ от жизни в целях спасения идеальной Евридики надо считать победой автора в этической сфере, достигнутой в результате его непримиримой борьбы с внешним миром.

В «Антигоне» Ануя решающую роль играют в основном две экспозиции. Первая из них построена на мифе о Лабдакидах и почти полностью совпадает с версией Софокла. Бесспорно, что Ануя в первую очередь привлекала героиня Софокла — персонаж, в котором было заложено бессмертие непокоренной человеческой души. Именно эту безмерную ненависть к грубой силе положил в основу Ануй при создании художественного образа Антигоны XX века. В «Антигоне», так же как и в «Евридике», автор стремился представить в новом облачении свои сокровенные мысли. Драматург путем противопоставления двух непримиримых сил и оригинального интерпретирования их концепций демонстрирует собственные симпатии и устремления. Если Антигона является носительницей благородных устремлений кристально чистого человека, то Креонт — представитель «черного мира» и его соучастник, олицетворение реальной жизни, практического ума. Креонт Ануя более других действующих лиц отличен от своих литературных предшественников; он — деятель-практик буржуазного государства и его внутренний мир — гнездо страха и фальши.

Современные версии «Антигоны» Софокла (Ж. Кокто, Ж. Ануя и Б. Брехта) тесно связаны с проблемами второй мировой войны.

«Антигона» Кокто (1922 г.) рисует картину далекого, подготовительного периода этой войны, картину духовного кризиса буржуазной интеллигенции.

Под пером Кокто «Антигона» Софокла лишилась того вы-

сокохудожественного воздействия античной трагедии, именуемого катарсисом, которое на протяжении веков доставляло наслаждение людям и служило средством для духовного очищения человека. Антигона и Креонт Софокла под конец жертвуют собой во имя высоких принципов. Они дополняют друг друга и тем самым заставляют зрителя переживать эстетические чувства. Антигона и Креонт Кокто не поднимаются до античных высот; они — своеобразные фотографии буржуазного общества, преломленного в призме поэта-модерниста начала нашего века, объектив которого очень узко, схематично и только внешне восстанавливает основные мотивы старого шедевра.

«Антигона» Жана Ануя (1942 г.) — своеобразная картина оккупированной Франции. Созданием нового художественного образа Антигоны Жан Ануй имел цель показать, что во все эпохи истории человечества часть людей стремится к сохранению высоконравственных идеалов, что всюду и всегда человек тянется к самосовершенствованию, однако этим устремлениям, порожденным процессом развития, сопутствует целый ряд противоречий, которые в зависимости от времени и места проявления принимают различные формы, хотя сущность их остается неизменной.

Антигона Ануя готова отказаться от жизни, и тем самым еще раз напоминает своим современникам, что в условиях господства грубой силы всякий компромисс и даже самая незначительная уступка означают потерю свободы и сотрудничество с врагом. Если Антигона Софокла верила, что она умерла славной смертью, то Антигона Ануя страдает, что ее самопожертвование будет передано потомству лишь по безграмотным писаниям Жона́. Ж. Ануй подчеркивает, что в буржуазной действительности, т. е. в современном обществе Антигоне невозможно достичь полностью счастья, ибо стремление к чистой, незапятнанной жизни здесь равносильно гибели.

В 1947 году, когда была написана «Антигона Софокла», Брехту предоставляется возможность сделать глубокий анализ трагедии второй мировой войны. Брехт оказался свидетелем краха фашизма. Два послевоенных года позволили драматургу внимательнее просмотреть страницы прошлого, объективнее взвесить свершившийся факт и в назидание будущим поколениям дать оригинальное осмысление противоречия Антигоны — Креонта. Креонт Брехта — тиран, поджигатель войны. Полиник — уже не предатель своего народа и страны, ибо он отказывается от участия в несправедливой войне. Антигона Брехта свободна от внутренней борьбы, ибо Полиник — дезертир из армии захватчиков — сам по себе

уже положительная личность и самопожертвование для воздания почестей его праху — почетное дело. Цель Антигоны ясна, а ее действие достойно подражания. Она — защитница своего брата, восставшего против тирана—Креонта. И ей на сей раз предоставляется возможность, преодолевая обыкновенный человеческий страх, а не внутреннее сопротивление, выполнить свой долг перед Родиной и народом. Брехт в своей «Антигоне» дает глубокий анализ политических событий второй мировой войны. Он напоминает людям, что захватнические войны неизбежно кончаются крахом, что люди должны своевременно одергивать тиранов — Креонтов, беспощадно разоблачая их преступные замыслы.

Когда же пронесся ураган войны, Ануй еще раз оглянулся на прошлое и пересмотрел основные принципы жизни своих ранних героев. Последнюю трагедию «Новых черных пьес» Ануй снова построил на античном сюжете, придав ей звучание последнего аккорда своих размышлений довоенного и военного периодов.

«Медея» Ануя имеет много общего с сюжетами одноименных трагедий Еврипида, Сенеки и Корнеля. Но однородность сюжета вовсе не означает, что художественные образы и воспроизведенная в пьесах эмпирическая действительность идентичны. Безусловно, между старыми и новыми героями можно найти не только общие штрихи, но и определенное сходство, ибо общими остались сами объекты воспроизведения — жизнь и человек. Но мысли и устремления, миропонимание и восприятие этих людей различны, и поэтому различий между художественными образами больше, чем сходства.

Медея Ануя такая же сильная личность, какой знала ее античная мифология и питавшиеся от этой последней — греческая и римская литературы. Медея раз и навсегда отказывается от попытки найти общий язык с существующим миром, против которого она восстала и с необыкновенной объективностью осознает не только превратности жизни, но и уживающуюся в ней самой «другую Медею», сформировавшуюся при соприкосновении с внешним миром и загубившую в ней всякое доброе, святое и чистое начало.

Медея Ануя — жертва противоречий буржуазного общества и она — обвинитель этого общества. По натуре она человеколюбива и жаждает счастья, однако жизнь сделала ее средоточием всех существующих в мире зол. И несмотря на это, в минуты прощания с жизнью она обращается к людям со словами, полными любви: «И даже сейчас в это мгновенье, я хочу, хочу так же сильно, как в детстве, чтобы в мире царствовали свет и добро!».

Окружающая Медею Еврипида среда сурова и чужда ей.

Но нашлись все же единомышленники и друзья (няня, Эгей, хор коринфских женщин), которые помогают ей жить. Медея же Ануя одинока в опустошенной стране, вокруг нее царит только зло, поэтому жизнь теряет для нее смысл, и поскольку Ануй не видит другого пути из порочного круга, то кончает мятеж самоубийством своей героини. По мнению драматурга, это самоубийство есть своеобразная форма протеста против действительности, самопожертвование во имя освобождения мира от зла.

Бесспорно, что пьесы, созданные с использованием мифологии, составляют органическую часть творчества Ануя. Подобно довоенным мятежным персонажам, герои Ануя ищут свет и счастье, восстают против царящей вокруг них несправедливости, но ни один из них не находит верного пути для борьбы. Для героев Ануя есть только два пути: в знак протеста против этой жизни — отказ от нее, или же согласие и приспособление к ней, что равносильно отказу от подлинного счастья.

Как в довоенных, так и во всех произведениях, созданных с использованием античных сюжетов, Ануй противопоставляет друг другу две категории людей: одна — приспосабливается к несправедливости, беспринципности, беспросветности жизни, старается ослабить всякий конфликт или же вовсе отстраниться от него. Это те люди, смысл жизни которых не идет дальше «поварской философии». Другая же группа людей не может приспособиться к среде, где царят зло и порок, они стремятся к жизни полной света и высоких идеалов, их борьба прямолинейна, бескомпромиссна, они раз и навсегда сказали «нет» и предпочитают смерть жизни в тине.

В главе — «Ануй на грузинской сцене» — читатель знакомится с историей постановки пьес Ануя («Жаворонок», «Антигона», «Медея») на сценах драматических театров Грузии. Здесь же рассматриваются критические письма и рецензии, посвященные этим спектаклям, а также спектаклю «Бал воров», поставленного студентами Тбилисского университета на французском языке.

В драматических театрах Грузии были поставлены следующие пьесы Ануя:

12 мая 1965 года — «Жаворонок» в драматическом театре им. К. Марджанишвили (Тбилиси). Режиссер М. Мирцхулава. Художественное оформление Г. Гуния. Музыка Г. Канчели. Исполнители главных ролей: С. Чиаурели, И. Учанейшвили.

17 июля 1968 года — «Антигона» в драматическом театре им. Ш. Руставели (Тбилиси). Режиссер М. Туманишвили. Музыка Л. Кишмишева. Художник Г. Гуния. Исполнители главных ролей: З. Кверенчхиладзе, С. Закариадзе.

30 сентября 1971 года — «Медея» в драматическом театре им. Ш. Руставели (Тбилиси). Режиссер Р. Стуруа. Музыкальное оформление Г. Канчели. Художник Т. Сумбаташвили. Исполнители ролей: З. Кверенчхиладзе, Г. Сагарадзе, Э. Магалашвили.

RÉSUMÉ

Jean Anouilh est un des représentants les plus éminents, les plus célèbres et les plus originaux de la littérature française moderne. Son œuvre riche et variée est intimement liée à la dramaturgie classique française aux grandes et illustres traditions.

Les phénomènes extrêmement complexes, chargés de péripéties permanentes, de notre siècle ont conditionné la ligne magistrale de l'œuvre de Jean Anouilh: l'homme peut-il être heureux et libre au sein de la société bourgeoise contemporaine, dans un monde où agissent les lois de la jungle et où tout se mesure à l'argent et à la force brutale? Chair de la chair de cette, société, Jean Anouilh s'est, toutefois, élevé au-dessus d'elle, grâce à ses aspirations morales et à son esprit. Il se penche avec anxiété sur le problème douloureux que les grands artistes, et penseurs de toutes les époques ont médité avant lui: à savoir, celui de l'individu et de ses rapports avec la société. Jean Anouilh pénètre profondément les questions actuelles de la vie, il réagit d'une manière poignante contre la décadence morale de la société de son temps et contre la destruction impitoyable des idéaux avancés de cette société. Chaque pièce d'Anouilh, qu'elle fasse partie des pièces „noires", „roses", „costumées", „brillantes" ou „grinçantes", fait valoir l'homme, son aspiration éternelle au bonheur, à un amour pur et authentique, à une vie sans frustrations. Il est vrai que parfois ces problèmes sont traités dans un plan plus ou moins abstrait, mais l'auteur nous montre, avec force artistique, des tableaux effrayants de la société bourgeoise moderne et l'impasse qu'elle réserve aux coeurs nobles.

L'œuvre et la pensée de Jean Anouilh rayonnèrent dès avant la Seconde guerre mondiale. Ceci est attesté, d'un côté, par le fait que ses pièces, traduites dans presque toutes les langues

du monde, ont pris pied sur les scènes des théâtres d'Europe et d'Amérique; d'un autre côté, la popularité de Jean Anouilh en tant qu'écrivain se voit confirmer par le vif intérêt que lui portent les historiens de la littérature et les critiques.

Dés les années 60 la dramaturgie d'Anouilh a suscité un intérêt dans notre pays. Au début les pièces de Jean Anouilh virent les feux de la rampe dans notre capitale, sur les tréteaux de Moscou, avant de connaître l'audience d'autres villes soviétiques. Les pièces suivantes d'Anouilh ont remporté le plus grand succès dans les théâtres de Moscou: „Antigone", „L'Alouette", „Le Rendez-vous de Senlis", „Le Bal des voleurs", „Médée", „Le voyageur sans bagage" et d'autres.

L'apparition du théâtre de Jean Anouilh au sein de la culture géorgienne constitue un phénomène digne d'intérêt. Pour commencer, Grigol Abachidzé a traduit du français en géorgien „L'Alouette" de Jean Anouilh qui fut représentée à Tbilissi, en mai 1965, au théâtre Koté Mardjanichvili. La traduction géorgienne de „L'Alouette" parut en livre aux éditions Sabchota Sakartvélo en 1967.

Vers la fin de la saison théâtrale 1967—68 les spectateurs géorgiens ont accueilli avec beaucoup d'enthousiasme „Antigone" d'Anouilh dont la mise en scène fut réalisée au théâtre dramatique académique Chota Roustavéli. (La traduction en est dûe à Tamaz et Otar Tchiladzé). Le rôle de Créon, tenu par le remarquable acteur géorgien Sergo Zakariadzé (que les spectateurs français connaissent d'après le film géorgien „Le père du soldat") vint couronner le succès du spectacle.

En 1969 le lecteur géorgien rencontra à nouveau les pièces de Jean Anouilh, lorsque les éditions Sabtchota Sakartvélo publièrent la traduction géorgienne de diverses pièces de Jean Anouilh, le texte accompagné d'une ample préface détaillée de la traductrice restituant les principales étapes de la vie et de l'œuvre de l'écrivain français (la traduction et la préface de ce livre sont signées par l'auteur du présent ouvrage).

Le 30 septembre 1971 le théâtre Chota Roustavéli inaugura sa nouvelle saison théâtrale par „Médée" de Jean Anouilh. L'intérêt tout particulier des spectateurs géorgiens envers cette mise en scène est tout à fait dans l'ordre des choses, car la légende des Argonautes est intimement liée au passé du peuple

géorgien, tandis que Médée elle même est une Colchidienne. L'ancienne Colchide, c'est la Géorgie actuelle. Certes, la Médée d'Anouilh est un personnage conçu d'une manière originale et qui n'a rien de commun avec l'ancienne Colchidienne Médée, mais pour nous, les descendants directs de l'ancienne Colchide, toute interprétation du personnage de Médée est instructive.

Il est de toute évidence que le terrain a mûri, dans la société géorgienne, pour qu'apparaisse une monographie sur la dramaturgie de Jean Anouilh. L'auteur de ces lignes a assumé cette tâche honorable et y a travaillé avec beaucoup de plaisir, durant une dizaine d'années, afin de présenter aux lecteurs géorgiens des matériaux intéressants concernant un auteur dramatique aussi original que l'est Jean Anouilh.

Le présent volume, „Le théâtre de Jean Anouilh", ne représente que la première partie de l'ouvrage que nous avons conçu, c'est pourquoi nous l'avons appelé livre premier. Le livre que nous proposons à présent au lecteur comprend huit parties (chapitres).

Le premier chapitre est consacré aux moments principaux de la vie et de l'œuvre de Jean Anouilh. Ce chapitre passe en revue le début de l'œuvre de Jean Anouilh, aussi bien au théâtre qu'au cinéma.

Le deuxième chapitre, qui porte le titre de „Pièces noires", est consacré à l'analyse des idées et des procédés artistiques des pièces qui font partie de ce recueil: „L'Hermine", „Jézabel", „La Sauvage" et „Le Voyageur sans bagage".

Le troisième chapitre passe en revue les comédies que comprend le recueil de„ Pièces roses": „Le Bal des voleurs", „Léocadia" et „Le Rendez-vous de Senlis". Le lecteur y trouvera une analyse minutieuse des considérations de Jean Anouilh sur la fonction et la destination du théâtre. Nombreuses sont les références aux interventions et articles de Jean Anouilh publiés dans le livre de Pol Vandromme „Un auteur et ses personnages". Deux tiers environ du livre sont consacrés à l'analyse de l'usage que fait Jean Anouilh des sujets antiques et des pièces créées à partir de ces derniers.

Le quatrième chapitre du livre analyse les causes de la renaissance des sujets antiques au théâtre français du XX^{e} siècle. Comme on le sait, aux tournants cruciaux de l'histoire

de l'humanité, pendant les grandes époques de transformation sociale et politique au cours des plus grands cataclysmes, la partie progressiste de la société revient chaque fois à nouveau vers l'univers de l'Antiquité, vers sa culture, son grand art et sa poésie. L'histoire de presque toutes les sphères de la culture française atteste le bien-fondé de la thèse de Marx selon laquelle „les chefs-d'œuvre créés par les anciens grecs et romains conservent, d'un certain point de vue, l'importance de la norme et du modèle inégalables".

A partir des années 30 du siècle présent, on ressent nettement un regain d'intérêt pour la renaissance de l'univers de l'Antiquité. Il est évident que les artistes d'avant-garde de la culture européenne moderne se retournent sincèrement vers le fond d'or de l'héritage de l'Antiquité et l'utilisation au choix des matériaux puisés dans ses trésors emprunte les procédés qui reflètent les processus courants de la culture moderne. A ce propos nous mentionnons, en premier lieu, sur le plan de l'histoire de la littérature française, André Gide, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre et Albert Camus.

Le cinquième chapitre du livre analyse la pièce de Jean Anouilh „Eurydice" et ses particularités artistiques. La pièce est comparée à diverses interprétations du mythe d'Orphée et, plus particulièrement, un des paragraphes du présent chapitre, „Le mythe d'Orphée au théâtre français du XX^{e} siècle", est tout entier consacré à l'analyse des idées et des procédés artistiques d'„Orphée-Roi" de Victor Segalen, de l'„Orphée" de Jean Cocteau et d'„Eurydice" de Jean Anouilh. L'auteur se penche également sur les points de rapprochement et les différences qui existent entre ces pièces, sur la question de savoir dans quel but chacun de ces écrivains utilise le mythe d'Orphée et s'il existe une union intime entre le mythe d'Orphée et la vision du monde des auteurs qui l'utilisent.

Le sixième chapitre analyse une des meilleures œuvres dramatiques de Jean Anouilh, „Antigone". La pièce est minutieusement comparée aux pieces du même nom de Cocteau et de Brecht. L'interprétation nouvelle, tout à fait originale du personnage d'Antigone par Anouilh atteste que le but suprême de la vie humaine réside dans la défense de la pureté d'âme et des principes humains et non point dans la conservation de l'existence

physique. C'est ainsi que, tout comme „Eurydice", „Antigone" illustre la tentative de trouver un décor nouveau aux pensées chéries de l'auteur. Dans ses „Pièces noires" Anouilh réussit, à travers les personnages de l'Antiquité, de nous présenter la métamorphose de ses héros préférés (Thérèse, Gaston). Anouilh y essaye, une fois de plus, d'incarner d'une manière nouvelle sa tendance constante à la pureté, l'innocence et le bonheur complet.

Le septième chapitre est consacré la dernière tragédie des „Nouvelles pièces noires" qui est „Médée". Avec „Médée", Anouilh prend définitivement congé des personnages mytologiques. Un des paragraphes passe consécutivement en revue toutes les tragédies de l'Antiquité écrites sur le sujet de Médée (celles d'Euripide et de Sénèque) et des œuvres créées au cours des temps nouveaux, („Médée" de Pierre Corneille, „Médée" de Maximilian Klinguer, „La Toison d'or" du dramaturge autrichien Franz Grillparzer). Nous nous sommes efforcés de rendre convainquant notre raisonnement, à savoir que quoique „Médée" d'Anouilh rejoigne à plusieurs égards les tragédies antiques portant le même titre, toutefois, ni la tragédie d'Euripide, ni celle de Sénèque n'ont constitué un objet d'imitation directe de la part d'Anouilh. D'après nous, Anouilh a fait sien le mythe concernant Médée et le phénomène même de Médée, en tant que personnage réunissant des sentiments qui s'excluent réciproquement, personnage d'une force exceptionnelle, insurgé contre tout et tous. Plus tard ce phénomène d'une puissance exceptionnelle emprunte les chemins des premiers personnages d'Anouilh et, au moment de faire ses adieux aux héros de l'Antiquité, l'auteur leur confère le rôle d'accusateurs de la société de leur temps.

Le huitième chapitre, qui a pour titre „Le théâtre d'Anouilh sur la scène géorgienne", montre aux lecteurs l'histoire de la mise en scène, dans différents théâtres de la Géorgie, des pièces de Jean Anouilh („L'Alouette", „Antigone", „Médée"). On y passe en revue les articles critiques qui ont été consacrés à ces mises en scène et les compte-rendus des journaux. En même temps, on y cède une certaine place à l'analyse de la mise en scène par les étudiants géorgiens du „Bal des voleurs" à l'Université de Tbilissi. Cette mise en scène se distingue notamment par ce que les étudiants géorgiens l'ont réalisée en langue française.

Tel est, dans ses lignes générales, le contenu de ce premier livre. Nous ne savons guère à quel point nous avons atteint le but proposé, si nous avons pu créer quelque chose d'important pour le lecteur géorgien ou si nous avons réussi d'énoncer chose de nouveau sur le théâtre de Jean Anouilh et sur l'histoire de son étude. Il est, toutefois, clair que nous voulions de tout cœur créer quelque chose de digne l'œuvre hautement artistique d'Anouilh et si la perfection manque au présent ouvrage, nous maintiendrons, en tant que but du travail ultérieur, une étude appropriée de l'œuvre dramatique d'après guerre de Jean Anouilh que nous nous proposons de faire connaître au lecteur géorgien.

Les mises en scène des pièces d'Anouilh au théâtre géorgien:

12 mai 1965—„L'Alouette" est mise en scène à Tbilissi, au théâtre Mardjanichvili, par le metteur en scène Lévan Mirtskhoulava, les décors du spectacle appartiennent à G. Gounia, la musique est dûe au compositeur G. Kantchéli, les rôles principaux ont été tenus par Sophiko Tchiaouréli et Irakli Outchanéichvili.

17 juillet 1968—„Antigone" est mise en scène à Tbilissi, au théâtre académique d'art dramatique Chota Roustavéli, par le metteur en scène Mikhéil Toumanichvili, la musique est dûe à L. Kichmichev; le peintre G. Gounia; les rôles principaux ont été tenus par Zinaïda Kvérentchkhiladzé et Sergo Zakariadzé.

30 septembre 1971—„Médée" est mise en scène à Tbilissi, au théâtre académique d'art dramatique Chota Roustavéli, par le metteur en scène Robert Stouroua, le peintre T. Soumbatachvili, la musique est de G. Kantchéli, les rôles principaux ont été tenus par Zinaïda Kvérentchkhiladzé, Gouram Sagaradzé et Edicher Magalachvili.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ავტორისაგან 5
ჟან ანუის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი მომენტები . . 7
„შავი პიესები“ 19
„ყარყუმი“ 23
„იზაბელა“ 30
„ველური“ 33
„უბარგო მგზავრი“ 44
„ვარდისფერი პიესები“ 51
„ქურდების მეჯლისი“ 59
„ლეოკადია“ 68
„პაემანი სანლიში“ 75
ანტიკური სიუჟეტების აღორძინება 85
„ევრიდიკე“ 97
ორფეოსის მითი XX საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში . . 124
„ანტიგონე“ 147
„ანტიგონეს“ თანამედროვე მეტამორფოზები (კოკტო, ანუი, ბრეჰტი) 194
„მედეა“ 201
„მედეა“ ევრიპიდედან ანუიმდე (ევრიპიდე, სენეკა, კორნელი, გრილპარცერი, ანუი) 230
ანუი ქართული თეატრის სცენაზე 247
„ტოროლა“ თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში 249
„ანტიგონე“ თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში 265
„ქურდების მეჯლისი“ სტუდენტთა თეატრში 279
„მედეა“ თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში 282
ბოლოთქმა 291
ჟან ანუის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი თარიღები . . 292
ჟან ანუის პიესები ქართულ სცენაზე 296
რეზიუმე (რუსულ ენაზე) 297
რეზიუმე (ფრანგულ ენაზე) 305

რედაქტორი ნ. კაკაბაძე
გამომცემლობის რედაქტორი ლ. ბახტაძე
მხატვარი გ. ნადირაძე
ტექრედაქტორი ი. ხუციშვილი
კორექტორი ე. კენკიშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 11/XI-72 წ.
ქაღალდის ფორმატი 60×90/16
ნაბეჭდი თაბახი 20,75
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 17,3

შეკვეთა 859 უე 05144 ტირაჟი 2000

ფასი 2 მან. 10 კაპ.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 14
Издательство Тбилисского университета,
Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 14

თბილისის უნივერსიტეტის სტამბა,
თბილისი, ი. ჭავჭავაძის პროსპექტი, 1
Типография Тбилисского университета,
Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 1