



დავით  
მაზიაშვილი

# შოკ სმოკარდი და კოსმოლოგიური

თბილისი  
2014

ნიგნი ეძღვნება ცნობილი ბრიტანელი დრამატურგის ტომ სტოპარდის შემოქმედებას. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს პოსტმოდერნისტულ, ესთეტიკის კვლევაზე ტომ სტოპარდის ძირითად დრამატურგიულ და კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებში. ამ კუთხით კომპლექსურად შესწავლილი და გააზრებულია პოსტმოდერნული ეპოქის და პოსტმოდერნისტულ, ესთეტიკის თავისებურებანი. ასევე განსაზღვრულია თავად სტოპარდის დამოკიდებულება ისეთი რთული მოვლენის მიმართ, როგორიცაა პოსტმოდერნიზმი.

ნიგნი განკუთვნილია სპეციალისტებისათვის, სტუდენტებისა და ზოგადად პოსტმოდერნული ეპოქით და ლიტერატურით დაინტერესებულ ფართო მკითხველისთვის.

რედაქტორი: პროფ. მანანა გელაშვილი

რეცენზენტები: პროფ. თემურ კობახიძე  
პროფ. ირაკლი ცხვედიანი

ყდაზე გამოყენებული ნახატი  
ეკუთვნის მხატვარ ბესიკ მაზიაშვილს

გამომცემლობა: **24**

ISBN 978-9941-9031-5-1

© დავით მაზიაშვილი 2014  
© David Maziashvili 2014

## სარჩევი

|                                                                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| წინათქმა .....                                                                                                                     | 4   |
| I პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის<br>პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი<br>მკვდარი არიან“ .....               | 7   |
| II მსოფლიო, როგორც სცენა: რეალობა თუ ფიქცია<br>მარკ ნორმანისა და ტომ სტოპარდის სცენარში<br>ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“ ..... | 34  |
| III პლატონის და ბიბლიის პოსტმოდერნისტული გააზრება<br>პიესაში „მოხტუნავენი“ .....                                                   | 43  |
| IV ჯოისი და პოსტმოდერნიზმი პიესაში „პაროდისტები“ .....                                                                             | 79  |
| V „არკადია“: პოსტმოდერნისტული ქაოსი „ედემის ბაღში“ .....                                                                           | 97  |
| ტომ სტოპარდის ცხოვრებისა და შემოქმედების ქრონოლოგია .....                                                                          | 122 |
| Tom Stoppard and Postmodernism (Summery) .....                                                                                     | 138 |
| მითითებული ლიტერატურა .....                                                                                                        | 149 |
| პირთა საძიებელი .....                                                                                                              | 154 |

## წინათქმა

თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის ტომ სტოპარდის შემოქმედებას გამორჩეული ადგილი უკავია, როგორც ბრიტანეთის, ასევე მსოფლიო თეატრალურ და ლიტერატურულ სივრცეში. იგი იმ მწერალთა რიგს მიეკუთვნება, რომლებმაც სიცოცხლეშივე კლასიკოსის სახელი მოიპოვეს. მისი პიესები, სცენარები, რადიო და ტელე პიესები, ასევე კინემატოგრაფიული ნამუშევრები დიდი პოპულარობით სარგებლობს როგორც, სახელოვნებო, ისე აკადემიურ წრეებში. ამას მოწმობს უამრავი მნიშვნელოვანი თეატრალური და კინემატოგრაფიული ჯილდო, რომელიც თან სდევდა სტოპარდის ნამუშევრების გამოჩენას მთელს მსოფლიოში.

ტომ სტოპარდის შემოქმედების მიმართ დღითიდღე იზრდება სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურა, თუმცა, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ქართულ სინამდვილეში რამდენიმე თეატრალურ დადგმას და პიესის თარგმანს თუ ვიპოვით, რომ არაფერი ვთქვათ სამეცნიერო-კვლევითი ხასიათის ნაშრომებზე. წინამდებარე წიგნი ტომ სტოპარდის შემოქმედების შესწავლის პირველი მონოგრაფიული ნაშრომის შექმნის მცდელობაა. ჩვენი ამოცანა იყო ერთდროულად პოპულარული ენითა და ამასთან აკადემიურობით გვემსჯელა პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკისა და სტოპარდის შემოქმედების საერთო ნიშნების გამოსავლენად; გამოგვევლინა მათი დამოკიდებულება სინამდვილის მხატვრული რეპრეზენტაციის მიმართ; ასევე რელიგიისა და მეცნიერების, ბუნებისა და ხელოვნების, სიყვარულისა და სექსუალობის მათეული ინტერპრეტაცია; ისტორიზმის პრინციპის მათეული გააზრება, კერძოდ, პოსტმოდერნულ სინამდვილეში შუა საუკუნეების რეპრეზენტაციის საკითხი. ამ და სხვა ძირითადი საკითხების კვლევა, საშუალებას მოგვცემს ვისაუბროთ როგორც მათ შორის არსებულ გარკვეულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ და ფილოსოფიურ-რელიგიურ კავშირებზე, ასევე განსხვავებებზე, რაც საბოლოოდ მათი ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ერთიანი, მთლიანი სურათის წარმოჩენის საშუალებას მოგვცემს.

პირველ თავში განხილულია ტერმინის „პოსტმოდერნიზმის“ არაერთგვაროვანი, ხშირად წინააღმდეგობრივი და ურთიერთგა-

მომრიცხავი დეფინიცია თანამედროვე ლიტერატურული კრიტიკის, ხელოვნებისა და ზოგადად პოსტმოდერნული ეპოქის ჭრილში. პოსტმოდერნული ეპოქის და პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის გადმოსახედიდან გააზრებულია სტოპარდის პირველი მნიშვნელოვანი პიესა და ამ პიესის მიხედვით გადაღებული ფილმი „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“.

ნაშორის მეორე თავი შეეხება მარკ ნორმანისა და ტომ სტოპარდის სცენარს ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“, რომელშიც ყურადღება გამახვილებულია სცენარის ავტორების მიერ შექსპირის შემოქმედების და შექსპირის შესახებ არსებული კრიტიკული ლიტერატურის მათეულ გააზრებაზე. ასევე განხილულია შექსპირული მეტაფორის „მთელი მსოფლიო სცენაა“ პოსტმოდერნული ინტერპრეტაცია.

სტოპარდის მეორე მნიშვნელოვანი პიესის „მოხტუნავენი“ პერმენეტიკული კვლევით, რომელსაც ნაშრომის შემდეგი თავი ეძღვნება, შევეცდებით პიესის შიდა შრეების გახსნას და ნაწარმოებში არსებული სემიოტიკური თუ სიმბოლიკური ნიშნების გააზრებას, რაც დაგვეხმარება გავიგოთ, თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს ავტორს პიესის სინამდვილეში, შესაბამისად, პოსტმოდერნული ეპოქის რეალობაში ღმერთის არსებობა-არარსებობის გავრცელებული შეხედულების მიმართ. წინამდებარე თავი შეისწავლის დასახელებული პიესის ერთ-ერთ ცენტრალურ სიმბოლოს-პირამიდას, როგორც პიესის ცენტრალურ სემიოტიკურ სიმბოლოს, რომელზეც დაშენებულია ავტორის მთელი ფილოსოფია.

მეოთხე თავში განხილულია კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პიესა „პაროდისტები“, რომელშიც წარმოვაჩინოთ ავტორის დამოკიდებულებას პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის მიმართ. შევეცდებით, გავანალიზოთ პიესის სტრუქტურული ქსოვილი და ანალიზის შედეგად წარმოვაჩინოთ პიესაში პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ელემენტების არსებობა. ამავე თავში შევეცდებით დავადგინოთ ავტორის დამოკიდებულება, როგორც მაღალი ხელოვნების (ლიტერატურის) მიმართ, რომელსაც პიესაში ჯეიმზ ჯოისი და მისი „ულისე“ წარმოადგენს, ასევე პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში გავრცელებული პოპ-კულტურის მიმართ, რო-

მელსაც პიესაში დადაიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ტრისტან ცარა წარმოაჩენს.

ნიგნის ბოლო თავი შეეხება პიესას „არკადია“. ამ თავში იმ საკითხების კვლევას შევეცდებით, რომელიც პოსტმოდერნულ რეალობაში სამყაროს შემეცნების მეცნიერულ-ტექნოლოგიურმა იდეებმა წარმოშვა.

ნიგნი სრულდება სტოპარდის ბიოგრაფიის და შემოქმედების ქრონოლოგიით, რომელშიც მეტ-ნაკლებად სრულად არის წარმოდგენილი ბრიტანელი დრამატურგის შემოქმედების და ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპი.

წინამდებარე ნაშრომის მოკრძალებული მიზანია სტოპარდის შემოქმედებაში პოსტმოდერნიზმის კვლევასთან ერთად გამოვლინდეს ზოგადად პოსტმოდერნული ეპოქის მეტ-ნაკლებად კომპლექსური გააზრება, რაც საინტერესო იქნება არა მხოლოდ სტოპარდის და თანამედროვე დრამატურგიით დაინტერესებულ მკვლევართათვის, არამედ მკითხველთა ფართო სპექტრისთვისაც.

# I

## პოსტმოდერნიზმის ელემენტები ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“

დისნეის სამყარო გვეუბნება,  
რომ ტექნოლოგიას ბუნებაზე მეტი  
რეალობის მოცემა შეუძლია ჩვენთვის.

უმბერტო ეკო

1967 წელს, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“ ნიუ იორკული პრემიერის შემდეგ ტომ სტოპარდს ჰკითხეს თუ რას შეეხებოდა მისი პიესა, რაზეც ავტორმა პოსტმოდერნისტული ირონიით უპასუხა, რომ პიესა შეეხება იმას, რამაც იგი ძალიან მდიდარ კაცად აქცია (ჰოლდენი 2007: 1). მართლაც ამ პიესამ სტოპარდს დიდი წარმატება მოუტანა ჯერ ედინბურგის ფესტივალზე, ხოლო შემდეგ ლონდონის ნაციონალური თეატრის სცენაზე, რომელსაც მოჰყვა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“ მსოფლიო სხვადასხვა თეატრებში დადგმული ვერსიები. თუმცა 1990 წელს პიესის სასცენო ვერსიებს კინემატოგრაფიული ვერსიაც შეემატა, რითაც სტოპარდმა საზოგადოებას დრამატურგიულ და სცენარისტულ ტალანტთან ერთად რეჟისორული ნიჭიც დაანახა.

იმისათვის, რომ დავადგინოთ კავშირი პოსტმოდერნიზმსა და ტომ სტოპარდის შემოქმედებას შორის, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გაანალიზდეს ზოგადად რა არის პოსტმოდერნიზმი. ამაზე ერთი წინადადებით ზუსტი პასუხის გაცემა შეუძლებელია, რადგან როგორც არქიტექტურის თეორეტიკოსი ჩარლზ ჯენკსი ამბობს პოსტმოდერნიზმი ცვალებადი და განვითარებადია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზუსტი პასუხის მიღება შეუძლებელია, სულ მცირე იქამდე, სანამ ის არ შეწყვეტს მოძრაობას (ნიკოლი 2002: 2). ხოლო

ლინდა ჰუტჩინსის აზრით, XXI საუკუნეში პოსტმოდერნიზმი წარსულის საკუთრებაა, რადგან ის უკვე მთლიანად დამკვირდებული და ინსტიტუციონალიზირებულია სხვადასხვა აკადემიურ დარგებში (ნიკოლი 2009: XV). ბრენ ნიკოლი კი აღნიშნავს: „პოსტმოდერნიზმი არის ყველაზე პრობლემური ცნება თანამედროვე კულტურის კრიტიკაში. ეს ტერმინი გამორჩეულად ფიგურირებს უჩვეულოდ ფართო სპექტრის აკადემიურ დისციპლინებში, როგორიცაა ლიტერატურათმცოდნეობა, ვიზუალური ხელოვნება და არქიტექტურა, ფილოსოფია, სოციალური თეორია, ისტორია, კულტურათმცოდნეობა რომელშიც იგი სხვადასხვაგვარად გამოიყენება სრულიად განსხვავებული საგნების აღსანიშნად“ (ნიკოლი 2002: 1). ხოლო ფრედრიკ ჯეიმსონის თქმით, პოსტმოდერნულ რეალობაში, მაშინ როცა ტელევიზიებმა და მასმედია ტექნოლოგიური ხელოვნების ნიმუშებით დაიპყრო რეალობა, კულტურაც სავაჭრო პროდუქციად იქცა, რადგან კულტურა აღარ განისაზღვრება მისი ტრადიციისა თუ ექსპერიმენტული ფორმების მიხედვით, არამედ გამოიყენება მომხმარებლური სამყაროს ყოველდღიური მოთხოვნილების შესაბამისად (ჯეიმსონი 1998:111). ბრენ ნიკოლის აზრით კი პოსტმოდერნიზმი მოიცავს არა მარტო აკადემიურ დარგებს, არამედ ეს ტერმინი კიდევ უფრო მეტად გავრცელებულია ისეთ საზოგადოებრივ დარგებში, როგორიც არის მასმედია, ბეჭდური მედია, სატელევიზიო სახელოვნებო პროგრამები და არაკადემიური წიგნები; რაც ტერმინის *პოსტმოდერნიზმი* განსაზღვრას კიდევ უფრო მეტად ართულებს (ნიკოლი 2002: 1).

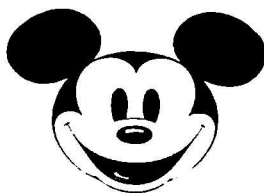
პირველი, რაც პოსტმოდერნული სამყაროს მახასიათებლებზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს, ეს არის თანამედროვე სამყაროში ახალი, ირეალური რეალობის (რომელსაც ჟან ბოდრიარი „სიმულაკრულ“, უმბერტო ეკო კი - „ჰიპერრეალურ“ სამყაროს უწოდებს) შექმნის მცდელობა. ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი ამერიკაში დანახული სემიოტიკური ნიშნების ანალიზისას ჰიპერრეალური რეალობის სათავედ ამერიკის სიმულაკრულ რეალობას მიიჩნევს (ბოდრიარი 1989: 27). იგი აღნიშნავს, რომ ამერიკა ფიქციური საფუძვლებით დომინირებს მსოფლიოში და ამგვარი სამყაროს მოდელად კალიფორნიას, კერძოდ კი ლას ვეგასს, როგორც

სამგანზომილებიან ოცნებად მიიჩნევს, სადაც ისე შეგიძლია შეხვიდე, როგორც სიზმარში (ბოდრიარი 1989: 28). უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, რას წარმოადგენს ამგვარი რეალობა ეკოსაც და ბოდრიარსაც უოლტ დისნეის სამყაროს მაგალითი მოჰყავთ. აი როგორ ახასიათებს ბავშვების და არა მარტო ბავშვების ოცნების სამყაროს ჟან ბოდრიარი: „დისნეილენდი არის სიმულაციების ყველა გახლართული დალაგების ზუსტი მოდელი. უპირველეს ყოვლისა, ის არის ილუზიათა და ფანტაზიათა თამაში: მეკობრეები, ფრონტირი, მომავლის სამყარო და ა.შ. ამ წარმოსახვითმა რეალობამ უნდა უზრუნველყოს ოპერაციის წარმატებულობა“ (ნიკოლი 2002: 97) (ბოდრიარი 1994: 12). ხოლო უმბერტი ეკო შენიშნავს: „ამერიკის ასეთ იდეოლოგიას სურს იმიტაციის მეშვეობით დამაჯერებლობა შესძინოს. თუმცა სარგებელი ამარცხებს იდეოლოგიას, რადგან მომხმარებლებს არა მხოლოდ გარანტირებული კარგისგან მიღებული ჟრუანტელი სურთ, არამედ ცუდისგან მიღებული ჟრუოლაც. ამიტომაც, დისნეილენდში მიკი მაუსის და კეთილი დათვის გვერდით, ხელშესახები სიცხადით ასევე უნდა იყოს მეტაფიზიკური ბოროტება (მოჩვენებათა სახლი), და ისტორიული ბოროტება (მეკობრეები)....“ (ეკო 1998: 57).

„დისნეის სამყაროს“ ანალიზისას, აგრეთვე გასაანალიზებელია უოლტ დისნეის პროდუქციის ერთ-ერთი სიმბოლო მიკი მაუსის მუდმივი ღიმილი. ჟან ბოდრიარი ამერიკელთა ღიმილზე საუბრისას შენიშნავს, რომ „ტაიმს სქუერზე“ მოსიარულე ადამიანების სახეზე აღბეჭდილი ღიმილის ადრესატი არა ვინმე სხვა, არამედ თავად ღიმილის პატრონია (ბოდრიარი 1989: 14). შემდეგ კი ყურადღებას ამახვილებს საზოგადოების მხრიდან ყველანაირ სიტუაციაში ღიმილზე. ღიმილი მაშინაც კი როცა არ იცი რა პასუხი გასცე დასმულ კითხვას. მიცვალებულებსაც კი ღიმილი დასთამაშებს სახეზე იმ იმედით, რომ მომავალ ცხოვრებაშიც გაუღიმებთ ბედი. ამგვარ ღიმილს ბოდრიარი რეიგანის და რეკლამის ღიმილს ადარებს (ბოდრიარი 1989: 32). თავად რეკლამა, როგორც ცნობილია, იქმნება მასმედიის ტექნოლოგიებით და ვრცელდება მასმედიისავე საშუალებებით. შესაბამისად, ბოდრიარის მსჯელობა ამერიკული ღიმილის შესახებ ლოგიკურად დაკავშირებულია მასმედიასთან ანუ

სამყაროში ჰიპერრეალური და სიმულაკრული რეალობის მწარმოებელ ნომერ პირველ საშუალებასთან. ანუ თანამედროვე რეალობაში ადამიანური ღიმილი არა თავად საზოგადოების მიერ არის შექმნილი, არამედ პირიქით საზოგადოებისთვის არის შექმნილი და გაფრცელებული იმ საშუალებებით, რომელსაც დისნეის და ჰოლივუდის სამყარო ჰქვია. ერთ-ერთი ჰოლივუდური მხატვრული ფილმის „კაცი ლამურა“ (*Batman*) (1989) პერსონაჟის, ჯოკერის, მიზანიც ხომ მსგავსია, გალიმოს მთელი გოტემი, ხოლო ამ ღიმილით შექმნას ილუზია ბედნიერების, რომელსაც იმ ქიმიური კოსმეტიკური საშუალებებით ცდილობს, რომელიც გამოიყენება ხელოვნური სილამაზის შექმნისთვისა და გაახალგაზრდავებისათვის, ისევე, როგორც 1998 წელს ენდრიუ ნიკოლის სცენარის მიხედვით გადაღებული პიტერ უირის ფილმის „ტრუმენის შოუ“ (*The Trueman Show*) მთლიანი სიუჟეტი, რომელშიც ჰოლივუდის ტიპის უზარმაზარ სტუდიაში შექმნილია ხელოვნური ქალაქი, რომელიც ტელევიზიის და მასმედიის საშუალებით პირდაპირ ეთერში გადასცემს იმგვარ უტოპიურ რეალობას, რომელსაც ბოდრიარი/ეკოს მიერ ნახსენები „დისნეის სამყარო“ მოიაზრებს, სადაც ყოველი პერსონაჟი არსებული რეალობით ბედნიერი და გალიმებულია. ამგვარ ღიმილებში ბოდრიარი შემდეგ გზავნილს ხედავს: „კარგია ეს ქვეყანა. მე ვარ კარგი. ჩვენ საუკეთესონი ვართ“ (ბოდრიარი 1989: 32).

ბოდრიარის მოსაზრებების ანალიზიდან გამომდინარე, პოსტმოდერნული საზოგადოება მასმედიის გავლენას განიცდის, ხოლო ამგვარი საზოგადოების რეალობა იქცა ეკრანის რეალობად, ხოლო ეკრანის რეალობა იქცა რეალურ რეალობად (ნიკოლი 2002: 6), ანუ სიყალბე იქცა სიმართლედ და სიმართლე სიყალბედ. ამიტომ როგორც ბოდრიარი აღნიშნავს: „თუ ვირწმუნებთ, რომ მთელი დასავლური სამყარო ჰიპოსტაზირებულია ამერიკაში, ხოლო ამერიკა კალიფორნიაში და კალიფორნია დისნეის სამყაროში, მაშინ ეს უკანასკნელი დასავლეთის მიკროკოსმოსია“ (ბოდრიარი 1989: 54). გამოდის, რომ თანამედროვე დასავლელი ადამიანი პირდაპირ მიერთებულია ჰოლივუდის სტუდიებს და მათ სახეზე გამოსახული ზემოთ განხილული ღიმილიც შედეგია მათი „რეალობის“, რადგან როგორც თვითონ ბოდრიარი ამ თემის შეჯამებისას აღნიშნავს:



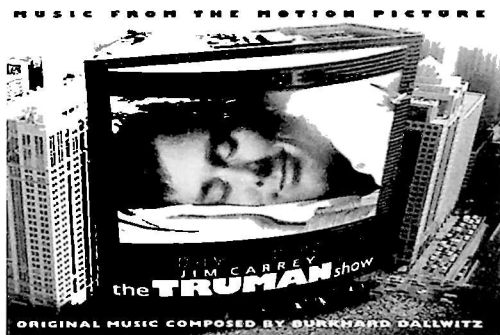
უოლტ დისნეის პროდუქციის ერთ-ერთი სიმბოლო მიკი მაუსი.



რონალდ რეიგანი.



ნანყვეტი კ/ფილმიდან „კაცი ლამურა“ 1989 წელი.



კ/ფ „ტრუმენის შოუ“ მთ. როლში ჯიმ კერი, 1998 წელი.



პრინც უილიამის და ქეთი მიდლტონის ქორწილი. 2011 წელი  
(ბიბისი ამერიკა 2011).



მონტგომერი, მერილენდის შტატი, აშშ, 2012 წელი (ევრო ნიუსი 2012).



ქ. ჩიბა, იაპონია, 2014 წ. (ბიბისი ნიუსი 2014).



ოლიმპიადის გახსნის ცერემონიალი.  
ლონდონი, 2012 წელი (პოლივუდ რიფორთერი 2012).

„ამერიკაში კინემატოგრაფი ნამდვილია, რადგან ის იმ სივრცის, იმ ცხოვრების მომცველია, რომელიც კინემატოგრაფიულია. ამ ორს შორის საზღვარი, ის აბსტრაქცია, რომელზეც ვდარდობთ სინამდვილეში არ არსებობს, ცხოვრება კინოა“ (ბოდრიარი 1989: 97). ამგვარი კინემატოგრაფიული რეალობა არ არის მხოლოდ ამერიკის რეალობის ნაწილი, არამედ გლობალური მსოფლიოსიც, რადგან ამერიკის შეერთებულ შტატებს უზარმაზარი ეკონომიკური და კულტურული გავლენა აქვს დანარჩენ მსოფლიოზე, აქედან გამომდინარე ბოდრიარის ნათქვამისა არ იყოს ამერიკის პრობლემა დანარჩენი ცივილიზებული მსოფლიოს პრობლემაცაა (ბოდრიარი 1989: 29). ამის საილუსტრაციოდ უამრავ არგუმენტთაგან რამდენიმეც საკმარისია.

პირველი არის ამერიკის ფინანსური გავლენა მსოფლიოზე, რაც ძალიან კარგად გამოჩნდა აშშ-ში 2008 წელს არსებული ეკონომიკური კრიზისის პერიოდში, რომელიც დომინოს ეფექტით გადაედო ცივილიზებულ დასავლეთს და ფაქტიურად ამერიკის ფინანსური პრობლემა დასავლური სამყაროს პრობლემად იქცა. ამ ეკონომიკური კრიზისის შედეგებს დღესაც ებრძვიან დასავლეთ ევროპის ისეთი განვითარებული ქვეყნები როგორებიცაა ესპანეთი და საბერძნეთი.

მეორე, – კულტურულ-კინემატოგრაფიული გავლენა, რომელიც 2011 წელს პრინც უილიამის და ქეით მიდლტონის ქორწილის დღეს გამოჩნდა. მსოფლიო პრესა ქორწილის მთავარი გმირების და უოლტ დისნეის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ქმნილების „კონკიას“ პერსონაჟების მსგავსებაზე ალაპარაკდა.

მესამე ეს არის თანამედროვე რეალობაში კინემატოგრაფიული, პოლიფუნქციური პერსონაჟის ბეტმენის გამოჩენა ჯერ მონტგომერში, მერილენდის შტატში, სადაც იგი ძვირადღირებული ლამბორჯინის მარკის ავტომობილით პოლიციამ საგზაო წესების დარღვევისათვის გააჩერა, ხოლო შემდეგ „ჩიბეტმენის“ გამოჩენა იაპონიის ქალაქ ჩიბაში.

და მეოთხე, – 2012 წლის ლონდონის ოლიმპიადის გახსნის საზეიმო ცერემონიალი, სადაც მთელ მსოფლიოს ტელევიზიით პირდაპირ ეთერში უჩვენეს თუ როგორ მოაცილებდა ოლიმპიადის გახ-

სნის ცერემონიალისკენ დედოფალ ელიზაბეთს პოლიგუდის ერთ-ერთი გამორჩეული სახე – აგენტი 007.

ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნამ ზოგადად დიდი გავლენა იქონია არა მხოლოდ თანამედროვე ეპოქასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, არამედ ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე, მეცნიერებასა თუ ტექნოლოგიურ განვითარებაზე. ჰიპერრეალური სამყაროს შექმნაზე, განვითარებასა და გავრცელებაზე მასმედიასთან ერთად გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკაც ზრუნავს, რის შესახებაც ბრენ ნიკოლი წერს: „რეალობა აღარ არის ის, რაც ჩვენ შეიძლება გვეგონოს, რომ თავისთავად არის, არამედ ის, რაც გვაეჭვებს, რომ მუდმივად ორგანიზებულია და აგებული ჩვენთვის მასმედიისა და გლობალური კაპიტალისტური ეკონომიკისაგან შემდგარი ორმაგი ინსტრუმენტის მეშვეობით“ (ნიკოლი 2002: 5). ხოლო ამ ჰიპერრეალური სამყაროს ზეგავლენაზე და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მის გავრცელებასა და შედეგებზე უკეთესად სლოვენიელი ფილოსოფოსი სლავოი ჟიჟეკი საუბრობს: „ჩვენ ვიცით, რომ პრეზიდენტები ცრუობენ, მაგრამ მაინც ვუჭერთ მათ მხარს. ჩვენ ვიცით, რომ რეკლამის მწარმოებლები აზვიადებენ თავიანთი პროდუქტების ღირებულებას, თუმცა ჩვენ მაინც ვყიდულობთ მათ“ (ნიკოლი 2002: 4). ბოდრიარის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ცხოვრობდე პოსტმოდერნიზმში ნიშნავს, განიცდიდე რეალობას როგორც სიყალბეს, ხოლო სიყალბეს – როგორც რეალობას“ (ნიკოლი 2002: 6). ანუ, ამ ჰიპერრეალურ, გამოგონილ სამყაროს, მასმედიის, „დისნეის სამყაროს“ მოწყობის მაგალითით, პოლიგუდის ფილმების ზეგავლენით, როგორც სლავოი ჟიჟეკი ამბობს, პოლიტიკოსების და პრეზიდენტების ტყუილებთან ერთად გლობალური ფინანსური ორგანიზაციები და ზოგადად ფული ქმნის და წარმართავს თანამედროვე რეალობას.

ჯეიმსონი თავის ნიგნში „კულტურული შემობრუნება, რჩეული წერილები პოსტმოდერნზე 1983-1998“ (*The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*) აღნიშნავს იტალიელი მეცნიერისა და სოციოლოგის ჯოვანი არიგის ნაშრომს „გრძელი მეოცე საუკუნე“ (*The Long Twentieth Century*), რომელშიც თანამედროვე სამყაროში ფულის, როგორც ძალაუფლების წყაროს მნიშვნელო-

ბაზეა საუბარი. ასევე თანამედროვე სამყაროში საფონდო ბირჟების მნიშვნელობის გაზრდასა და ინდუსტრიულ წარმოებაზე, ასევე ფულის კაპიტალიზაციასა და მისი საინვესტიციო სფეროების შესახებ. ამ შემთხვევაში საყურადღებოა ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელსაც ჯეიმსონი „მონეტარიზმის“ ტერმინით აღნიშნავს, თანამედროვე სამყაროში შექმნილი ფინანსური თუ პოლიტიკური რეალობის და მდგომარეობის გამოსახატავად (ჯეიმსონი 1998: 136).

რა კავშირი შეიძლება ჰქონდეს ამ ყველაფერს თანამედროვე ბრიტანელ დრამატურგ ტომ სტოპარდთან და მის პიესა თუ ფილმთან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“?

კავშირი ერთობ თვალნათლივია. უპირველეს ყოვლისა, როზენკრანციცა და გილდენსტერნიც შექსპირის „ჰამლეტის“ მიხედვით სამეფო კართან ძალიან დაახლოებული პირები და მეფე კლავდიუსის პოლიტიკის გამტარებელნი არიან. ეს ყველაფერი თანამედროვე სამყაროში რომ გადმოვიტანოთ და, ვფიქრობ, რომ უნდა გადმოვიტანოთ, რადგან ორივე პერსონაჟი სტოპარდის პიესისა და ფილმის მიხედვით ზუსტადაც რომ პოსტმოდერნული ეპოქის გმირები არიან (რის შესახებაც მოგვიანებით ვისაუბრებ), რომლებიც რაღაც საფასურის თუ უბრალოდ რაღაც პოლიტიკის ზეგავლენით თუ იმ შექმნილი რეალობის თუ ირეალობის გამო ემსახურებიან ისეთ პოლიტიკას, რომელიც ცდილობს მოკლას რეალობა, მოკლას სიმართლე და სამყაროში დაისადგუროს ტყუილმა და იმ ხელოვნურად შექმნილმა რეალობამ, რომელსაც ერთი მხრივ, თანამედროვე სამყაროში „დისნეის სამყარო“ და სხვა ზემოთნახსენები ფაქტორები ქმნიან, ხოლო მეორე მხრივ, შექსპირის „ჰამლეტში“ მეფე კლავდიუსი და მისი პოლიტიკა ცდილობს შექმნას. ტომ სტოპარდის ფილმისა და პიესის დასაწყისში მონეტების ანუ ფულის თამაშის ეპიზოდი შემთხვევითი ეპიზოდი არ არის; პირიქით, ის ძალიან დიდ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ფული და მონეტა, როგორც მაკავშირებელი ამ პერსონაჟებისა ერთი მხრივ „ჰამლეტის“ სამყაროსთან და მასში წარმოდგენილ კლავდიუსის პოლიტიკასთან და მეორე მხრივ თანამედროვე სამყაროსთან და მასში გამეფებულ ფულის დიქტატთან. ხოლო გზაზე ნაპოვნი მონეტა,

შემდეგ იმავე მონეტის იქვე დაკარგვა და მონეტის ერთი მხარის „აღრუს“ (“Heads”) ზედიზედ მოსვლით მინიშნებულია, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი მათ დაუკითხავად აღმოჩნდებიან იმ სამყაროში, შეასრულებენ იმ როლებს, ითამაშებენ იმ თამაშს, რომელიც მათთან შეუთანხმებლად დაინერა და დაიდგა მოთამაშე პროტაგონისტის მიერ, რომელიც ფილმის და პიესის კონტექსტის გათვალისწინებით ძალიან ჰგავს უილიამ შექსპირს; ამ ყველაფრის კავშირი ფულთან კიდევ უფრო სიმბოლურ ელფერს სძენს ჰიპერრეალური სამყაროს ფულთა შექმნასა და ამ გზით ადამიანთა ცხოვრების განსაზღვრას.

საზოგადოების ცხოვრების განსაზღვრის იდეურ ქრილში ასევე არ შეიძლება არ აღინიშნოს ამერიკული ავტოსტრადების სემიოტიკური მნიშვნელობა, რომლის შესახებაც ბოდრიარი საკმაოდ ვრცლად საუბრობს. ამერიკის ცხოვრება ჰგავს ამერიკულ ავტოსტრადას, რომელიც ყველას ერთმანეთთან აკავშირებს და თავად განსაზღვრავს ამ კავშირების მოძრაობის წესებს, ხოლო თუ არ ემორჩილები დადგენილ წესებს, გაქვს ნიშანი “MUST EXIT” („უნდა გახვიდე“) (ბოდრიარი 1989: 52). გამოდის, რომ იმ ადამიანისთვის, რომელიც კინემატოგრაფიული რეალობით ცხოვრობს, განსაზღვრულია არა მხოლოდ გადაადგილება, არამედ ადგილ-სამყოფელი და შესაძლოა მომავალიც, რადგან თუ საზოგადოების რეალობა კინოს მსგავსია, კინოში დასასრულიც გადაღებულია. ალბათ ამიტომ ადარებს ბოდრიარი ავტოსტრადების მოძრაობის წესებსა და ნიშნებს მსოფლიოს მოწყობის წესებსა და ნიშნებს. ამ მხრივ “MUST EXIT” შესაძლოა ატარებდეს შემდეგ დატვირთვასაც, თუ ადამიანი არ არის განწევრიანებული ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ თუ იდეოლოგიურ ავტოსტრადაში ანუ დადგენილ, დადგმულ რეალობაში, მისი კავშირები და გადაადგილება შეზღუდულია და იგი ავტომატურად ამ ავტოსტრადის გარეთ რჩება.

სტოპარდის მთავარი მოქმედი გმირებიც პიესის დასაწყისში ხომ გზაზე მოემართებიან, სადაც თეატრს ხვდებიან, რისი მეშვეობითაც ელსინორის იმგვარ რეალობაში აღმოჩნდებიან, რომელსაც მოთამაშე მსახიობი მთავარ მოქმედ პერსონაჟებს სთავაზობს:

„ჩვენ შეგიყვანთ ინტრიგებისა და ილუზიების სამყაროში...“<sup>1</sup>

(“We transport you into a world of intrigue and illusion...” (სტოპარდი 1967: 16)).

ანუ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს სთავაზობენ იმგვარ სამყაროში გადაყვანას, რაზეც ზემოთ უკვე ვიმსჯელეთ. ამ მოსაზრებას მოთამაშე-პროტაგონისტის შემდეგი სიტყვებიც ამყარებს:

„ჩვენ სწორედ იმას ვაკეთებთ სცენაზე, რაც მის მიღმა ხდება ხოლმე“

(“We do on stage the things that are supposed to happen off” (სტოპარდი 1967: 20)).

ამგვარი ილუზორული თუ ფიქციური რეალობის მიმართ საინტერესოა სტოპარდის მთავარი პერსონაჟების დამოკიდებულება, რომელსაც ავტორი გილდენსტერნის სიტყვებით ავლენს:

„გილ: ჩაგვითრიეს. ერთ გაუფრთხილებელ ნაბიჯს მეორე მოსდევს, მეორეს – მესამე, მესამეს ისევ პირველთან მივყავართ და ასე. ახლა თვალები ჭყიტე და ყურები ცქციტე. ფრთხილად იყავი და მიყევი ინსტრუქციებს. ყველაფერი კარგად იქნება.“

–როზ: კი, მაგრამ როდის?!

–გილ: როცა ის მოხდება, რაც უნდა გადაწყდეს. აქ ერთგვარი ლოგიკაა – შენი გასაკეთებელი თავისით გაკეთდება. ამიტომ, არ ინერვიულო. მოდუნდი და იხალისე.“

(“Guil: We’ve been caught up. Your smallest action sets off another somewhere else, and is set off by it. Keep an eye open, an ear cocked. Tread warily, follow instructions. We will be all right.

Ros: For how long?

Guil: Till events have played themselves out. There’s a logic at work — it’s all done for you, don’t worry. Enjoy it. Relax.....” (სტოპარდი 1967: 29)).

გამოდის, რომ სტოპარდის პერსონაჟებისთვის, ისევე როგორც, ბოდრიარის მიერ აღწერილი საზოგადოებისათვის რეალობა დადგმული და შექმნილია.

პოსტმოდერნული კულტურის, აზროვნების თუ ზოგადად ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია თანამედროვე დასავლური საზოგადოების გაუცნობიერებლობა ე.წ. მაღალ კულ-

1. წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“ ეკუთვნის წიგნის ავტორს.

ტურაში. უმბერტო ეკო თავის წიგნში „ყალბის რწმენა: მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“ (*Faith In Fakes Travels in Hyperreality*) სან ფრანცისკოს, ლოს ანჯელესისა და სანტა კრუზის ცვილის მუზეუმებში გამოფენილ ლეონარდო და ვინჩის რეპროდუქციული ნამუშევრებისა და იმ ხელოვნური ემოციური აურის შექმნით, რომელიც თანამედროვე მუსიკითა და განათების სისტემით შეიარაღებულ მუზეუმში სუფევს (ეკო 1998: 16,17), რეპროდუქციული ხელოვნების ავტორებისგან თანამედროვე საზოგადოების, კერძოდ, ამ მუზეუმის დამთვალიერებლების მიმართ ასეთ გზავნილს ხედავს: „ის შორსაა, მიღწევაში, ადგილი, რომელიც ფლორენციის მსგავსად, მთლად რენესანსია. თქვენ შეიძლება ვერასოდეს მოხვდეთ იქ, მაგრამ ხმა გაფრთხილებთ, რომ ნამდვილი ფრესკა ამჟამად დაზიანებულია, თითქმის უხილავია და არ შესწევს ძალა მოგანიჭოთ ის ემოცია, რომელსაც განიჭებთ სამგანზომილებიანი ცვილი, რომელიც უფრო რეალურია და სრულყოფილი“ (ეკო 1998: 18). ფრედრიკ ჯეიმსონის სიტყვებით, რომ განვადგომოთ პოსტმოდერნისტულმა ხელოვნებამ შეითვისა როგორც პოპ, ასევე მაღალი კულტურა, მათ შორის იმიჯური პროდუქცია, ამიტომ ამგვარი იმიჯური სილამაზის შექმნით, როგორც ეს ეკოს და ვინჩის მაგალითშია მოყვანილი (დ.მ), თანამედროვე ფსევდო-ესთეტიკური მანერის საშუალებით იქმნება არა შემოქმედებითი, არამედ იდეოლოგიური სილამაზე (ჯეიმსონი 1998: 135). ხელოვნებაში ასეთ რეპროდუქციას ჟან ბოდრიარი კოპირებას უწოდებს. „ადრე ტექნოლოგია ახდენდა ასლებს – მუსიკის ჩანაწერებს, მხატვრულ რეპროდუქციებს – მაგრამ ისინი აშკარად ორიგინალის ასლებს წარმოადგენდნენ და ჯერ კიდევ აღიქმებოდნენ ასეთებად. ახლა კი მეცნიერება და ტექნოლოგია იმდენად განვითარდა, რომ შექმნილი ასლები ისევე განურჩეველია ორიგინალებისაგან, როგორც კლონირებული ცხოველები ერთმანეთისაგან“ (ნიკოლი 2002: 6). ამავე საკითხზე საინტერესოა ბოდრიარის მოსაზრება სიმულაკრუმის მუდგივი დაბადების შესახებ. იგი აღნიშნავს, რომ ყველაფერს ძალუძს ხელმეორედ დაბადება (ბოდრიარი 1989: 39,40).

თანამედროვე ტექნოლოგიებით ამგვარი კოპირების და სიმულაკრუმის შექმნის ბრწყინვალე მაგალითია 2012 წელს ამერიკაში,

კალიფორნიის შტატის ქალაქ კოაჩელას ფესტივალზე გაცოცხლებული ცნობილი რეპერის თუფაქ შაქურის კონცერტი, სადაც ჰოლოგრამის ფორმის ტექნოლოგიების მეშვეობით 1996 წელს გარდაცვლილმა მომღერალმა მეგობრებთან ერთად ცოცხალი კონცერტი გამართა.

ამგვარი რამ რეალურ სამყაროში პირველად განხორციელდა, თუ არ ჩავთვლით 2010 წელს იაპონური მედია კომპანიის *Crypton Future Media*-ს მიერ შექმნილ იაპონელი პოპ ვარსკვლავის პეტცუ-ნე მიკუს 3D ჰოლოგრამის ტიპის კონცერტს, სადაც მიკუ ციფრული ავატარის მეშვეობით წარდგა მაყურებელთა წინაშე.

თუმცა ამგვარი ტექნოლოგიების გამოყენებას და მის რეალობაში ასახვას პირველად ისევ პოლივუდის ფილმებში ვხვდებით. ჯერ ჯორჯ ლუკასის 1977 წელს გადაღებულ „ვარსკვლავთა ომებში“ (*Star Wars*), ხოლო მოგვიანებით 2002 წელს ენდრიუ ნიკოლის მეცნიერული რომანის მიხედვით გადაღებულ ფილმში „სიმონა“ (*Simone*), ალ პაჩინოს მონაწილეობით.

ამ გადმოსახედიდან სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი პოსტმოდერნისტი კოპირებული პერსონაჟები არიან, რომლებიც ჰიპერრეალური სამყაროს, პოპ კულტურის წარმომადგენლები არიან და მათთვის რენესანსული მაღალი კულტურა, რომელსაც შექსპირი და მისი „ჰამლეტი“ განასახიერებენ, ისევე გაუგებარია, როგორც თანამედროვე ჰიპერრეალური სამყარო, რადგან როგორც ანდრეას ჰუისენი აღნიშნავს: „თანამედროვე პოსტმოდერნიზმი მოქმედებს ტრადიციასა და ინოვაციას, კონსერვაციასა და განახლებას, მასკულტურასა და მაღალ ხელოვნებას შორის არსებულ დაძაბულობის ველში, რომელშიც მეორენი უკვე ავტომატურად აღარ აღემატებიან პირველებს“ (ნიკოლი 2002: 66). ამის მკაფიო მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ ტომ სტოპარდის პიესა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“, სადაც ავტორი წერს არა შექსპირის „ჰამლეტის“ მთავარ მოქმედ გმირზე, მის შეხედულებებსა თუ იდეალებზე, არამედ მისი განხილვის მთავარი საგანი შექსპირის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ხდებიან.

პიესაში მაღალი კულტურისა და პოპ-კულტურის შესახებ

ჰუისენისეული მოსაზრება როზენკრანცისა და გილდენსტერნის-  
გან ჰამლეტის პერსონაჟის გათამაშების ეპიზოდშიც ვლინდება.

„როზ: ის თავის თავს არ ჰგავს.

-გილ: ის ახლა მე ვარ.

(ნაბიჯის ხმა ისმის.)

-როზ: მე ვინლა ვარ მაშინ?

-გილ: შენივე თავი.

-როზ: და ის ვინ არის, შენი თავი?

-გილ: სულაც არა.“

(“Ros: He is not himself, you know.

Guil: I'm him, you see.

(beat.)

Ros: Who am I then?

Guil: You're yourself.

Ros: And he's you?

Guil: Not a bit of it “ (სტოპარდი 1967: 33)).

ხელოვნებაში ამგვარი მიმართულების განვითარებაზე მსჯე-  
ლობა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ თეატრის მკვლევარებს შორის არ  
მიმდინარეობს. მაგალითად, კულტურის მკვლევარები სახელოვ-  
ნებო თუ კულტურულ სფეროებში გართობის ელემენტების ე.წ.  
„კულტურულ პერფორმანსზე“ (ინგ. performance — შესრულება,  
წარმოდგენა, გამოსვლა) საუბრობენ და მიაჩნიათ, რომ ტექნოლო-  
გიების განვითარებასთან ერთად ხელოვნების ნიმუშებმა მიატოვეს  
მუზეუმის კედლები. „პოსტმოდერნისტული კულტურის უმთავრე-  
სი მახასიათებელია ყველაფრის პერფორმანსად გადაქცევა: ტექ-  
ნოლოგიები პერფორმანსია; ხელოვნებას აღარ აკმაყოფილებს მუ-  
ზეუმის კედლებში დარჩენა; ლიტერატურის კრიტიკოსები საკუთარ  
ნაშრომებს პერფორმანსად აღიქვამენ; პოლიტიკური და სოციალუ-  
რი განვითარება საზოგადოებრივ ასპარეზზე ხორციელდება რო-  
გორც პერფორმანსი — განსაკუთრებით ეს ეხება მედიას, რომე-  
ლიც პოლიტიკურ და სოციალურ განვითარებას საშემსრულებლო  
სახეს აძლევს“ (კონორი 2004: 99). ამგვარი მოსაზრება შეიძლება  
დავინახოთ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის და თეატრის მო-

თამაშე-პროტაგონისტს შორის საუბრის ეპიზოდში, სადაც მოთამაშე-პროტაგონისტი პირდაპირ განმარტავს ხელოვნების პერფორმანსად გარდაქმნის მიზეზს, რაც კიდევ უფრო ამყარებს პიესაში პოსტმოდერნისტული ელემენტების არსებობას და პერსონაჟების კავშირს პოსტმოდერნულ ეპოქასთან.

„-როზ: მაშ თქვენ.... მთლად მსახიობები არ ყოფილხართ.

-პროტაგ: შეთავსებით ვმსახიობობთ, სერ.

-როზ: სანახაობებს მართავთ, არა?

-პროტაგ: პერფორმანსებს, სერ.

-როზ: გასაგებია. ეტყობა ასე უფრო მეტს შოულობთ.

-პროტაგ: ასე უფრო მეტი ვაჭრობაა.“

(“Ros: You’re not-ah-exclusively players, then?”

Player: We’re inclusively players, sir.

Ros: So you give---exhibitions?

Player: Performances, sir.

Ros: Yes, of course. There’s more money in that, is there?

Player: There’s more trade, sir.” (სტოპარდი 1967: 19)).

უილიამ დიმესტესი თავის წიგნში „კომედიის საკითხები შექსპირიდან სტოპარდამდე“ (*Comedy Matters From Shakspeare to Stoppard*) ჰამლეტისა და გარე სამყაროს შესახებ ანალიზისას აღნიშნავს: „იმ იდეალისტურ, სულიერ ცხოვრებას, რომელსაც წიგნებითა და იდეებით გარშემორტყმული ჰამლეტი მისდევს ვიტენბერგში, ეჭვქვეშ აყენებს ელსინორის სამეფო კარის ღრმად ფიზიკური და თეატრალიზებული ცხოვრება. ამ განსხვავებულ სამყაროთა შეჯახებას კი მივყავართ წარმოდგენების ტრანსფორმაციისაკენ, რაც ფუნდამენტურად ცვლის ჰამლეტის მსოფლმხედველობას“ (დიმესტესი 2008: 44). შეიძლება ითქვას, ასეა თანამედროვეობაშიც, სადაც არსებობს თეატრალიზებული, ნილბისეული, კარნავალური და გასართობი სიმულაკრული რეალობა, რომელზეც ჯაჭვისებურად მიბმულია საზოგადოებები და ყველაფერს განაგებს, მართავს და განსაზღვრავს ფული. ალბათ ამიტომაც წარმოთქვამს როზენკრანცი შემდეგ სიტყვებს: “Give us this day our daily mask” („ნილაბი ჩვენი არსობისა მომეც ჩვენ დღეს“) (სტოპარდი 1967: 28).

როზენკრანცის მიერ წარმოთქმული სიტყვები, რომელიც ძალიან ჰგავს ახალი აღთქმის სიტყვებს “Give us this day our daily bread” („პური ჩვენი არსობისა მომეც ჩვენ დღეს“) (მათე 6.11) შესაძლოა გულისხმობდეს შემდეგს: სახარებისეული, ქრისტიანული პური, რომელსაც იესო ქრისტე ლოცვაში „მამაო ჩვენო“ ახსენებს, განკუთვნილია ადამიანის, როგორც ინდივიდის, ერთადერთი და შეუცვლელი სულის საკვებად, რომელმაც იგი უნდა შეამზადოს სულისმიერი, იდეალური სამყაროსათვის. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შემთხვევაში ბიბლიური პური ჩაანაცვლა ფიზიკური არსებობისათვის საჭირო სიცრუის და სიყალბის ნილაბმა, რადგან სიმულაკრულმა რეალობამ ფიზიკური არსებობისთვის შექმნა ახალი ლოცვა, ახალი „ახალი აღთქმა“, ახალი „სიმართლე“, ახალი „ჭეშმარიტება“, სადაც ადგილი აქვს სწრაფვას არა ინდივიდუალიზმისაკენ ან იდეალური რეალობის ჭვრეტისკენ, არამედ ინდივიდის (სუბიექტის) მოკვლით, ახალი „იდეალურის“ შექმნისაკენ, სადაც მასობრივი გასართობი თუ კარნავალური რეალობაა, რომელიც შექმნილი და მართულია ზემოთ ნახსენები ჰოლივუდის, მასმედიის თუ გლობალური ფინანსური ორგანიზაციების მიერ.

მსგავსი კარნავალური ნილაბი შეიძლება დავინახოთ 2011 წლის ნოემბრის საპროტესტო აქციებზე „დაიკავე უოლ სტრიტი“ (“Occupy Wall Street”), რომელიც ნიუ იორკის, ლონდონისა და ტოკიოს ქუჩებში გლობალური ფინანსური ორგანიზაციების წინააღმდეგ იყო მიმართული. გაიფოქსი გამოსხატავდა რეალობის მიმართ საზოგადოების პროტესტს, ანარქიას, თუმცა ამგვარი პროტესტის ფორმა თუ სიმბოლიკა ისევ უოლ სტრიტის რეალობის სიმბოლიკას მოგვაგონებს. კარნავალური პერფორმანსის ტიპის პროტესტი ისევე, როგორც „V ნიშნავს ვენდეტას“ (*V for Vendetta*) მთავარი პერსონაჟის ნილაბისეული ღიმილი ძალიან ჰგავს ბოდრიარის ზემოთ განხილულ მოსაზრებებს, როგორც ღიმილის ასევე ამერიკის და გლობალური მსოფლიო საზოგადოების რეალობის კინემატოგრაფირების თვალსაზრისით. ამ აქციების მთავარი სიმბოლო გაიფოქსი და მისი მომღიმარი სახეც ხომ ჰოლივუდის კინემატოგრაფიული ველიდან მომდინარეობს, რომელიც საზოგადოების მხსნელად, სუპერგმირად გვევლინება.

ამ მხრივ საინტერესოა კინოფილმის „შავი რაინდის აღზევება“ (*The Dark Knight Rises*) (2012) იმავე „კაცი ლამურას“ (*The Batman*) ბოლო ვერსია, რომელშიც ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის ბეინის ნილბის მიღმა ბოროტება იმალება, რომელიც ქაოსისა და ანარქიის შეტანას ცდილობს გოტემის ცხოვრებაში. ეს ფილმი და ბეინის პერსონაჟი თითქოს გამოძახილია 2011 წლის საპროტესტო მოძრაობის „დაიკავე უოლ სტრიტი“. პოლიეუდი ამ ფილმის მეშვეობით თითქოს ქმნის მომავლის შესაძლო სცენარს და აფრთხილებს ფართო აუდიტორიას იმის შესახებ თუ რა შეიძლება იმალებოდეს გაი ფოქსის მსგავსი ნილბების მიღმა.

ამ ტექნოლოგიური ევოლუციისა თუ რევოლუციის გავლენით, ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმამ, საკუთარი იდენტობის და რაობის დადგენის მცდელობამ პოსტმოდერნულ სამყაროსა და საზოგადოებაში ბიბლიური სანყისებიდან ანუ ღმერთის სიტყვის რწმენიდან, ადამიანის შესაძლებლობების რწმენაზე გადაინაცვლა. ეს მოვლენა, როგორც ცნობილია, რენესანსის ეპოქაში იღებს დასაბამს, მაგრამ ჯერ რაციონალიზმის, ხოლო შემდეგ რომანტიზმის ეპოქაში, უფრო კონკრეტულად კი – ბაირონის შემოქმედებაში, კიდევ უფრო საინტერესო იერი შეიძინა. ერთი მხრივ ბიბლიური კაენიდან ჩამოყალიბდა ლოგიკოსი კაენი, მეორე მხრივ კი – ზეადამიანური შესაძლებლობების მქონე, მეცნიერული და ჯადოქრული უნარების მფლობელი მანფრედი. ამ პერსონაჟების გამგრძელებელნი პოსტმოდერნულ სამყაროში, მის პოპ-კულტურულ თუ კინემატოგრაფიულ ველში, ისეთი პერსონაჟების გამოჩენაა, როგორებიც არიან ყოვლისშემძლე სუპერმენი, ბეტმენი, თუნდაც გაი ფოქსის თანამედროვე გააზრება და სხვა პოლიეუდური პერსონაჟები. ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის 20-30-იან წლებში ცნობილი რუსი მოაზროვნე ნიკოლაი ბერდიაევი მართებულად შენიშნავდა: „ჩვენი ეპოქა (მეოცე საუკუნე დ.მ.), მეცნიერებითა და ტექნიკით რომ მოაქვს თავი, გაუღენთილია მითებით, დღეს თვით მეცნიერება და ტექნიკაც მითებათ იქცნენ“ (ბერდიაევი 2001: 78).

პოსტმოდერნულ ეპოქაში, ადამიანის მეცნიერულ-ტექნოლოგიურმა რწმენამ თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე დიდი გავლენა მოახდინა. სუზან სონთაგი თავის ესეში „ერთი

კულტურა და ახალი შეგძნებები" (*One Culture and New Sensibility*) მართებულად აღნიშნავს: „დღევანდელი ხელოვნება, სიმშრალეზე თავის დაჟინებით, მისი უარით იმაზე, რასაც იგი მიიჩნევს სენტიმენტალურად, თავისი სიზუსტის სულიკვეთებით, „კვლევისა“ და „ამოცანების“ მისეული შეგძნებით უფრო ახლოს დგას მეცნიერულ სულთან, ვიდრე ხელოვნების სულთან, ამ უკანასკნელის ძველებური გაგებით“ (ნიკოლი 2002: 156). ამ მეცნიერული რწმენის, მეცნიერული სულის მრავალი მაგალითის ჩამოთვლაა შესაძლებელი სტოპარდის შემოქმედებიდან, თუმცა ამჯერად ყურადღების ფოკუსირებას მის პიესისა და ფილმზე „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ მოვახდენ. რაღაც კონკრეტული ისტორიული მოვლენის განმეორებით, კოპირებითა და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ირონიის, „პასტიშის“\* გამოყენებით სტოპარდი თავისი ფილმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდში, ხიდან ჩამოვარდნილ ვაშლს როზენკრანცს თავში ახვედრებს, რომელსაც როზენკრანცი სიამოვნებით მიირთმევს.



ქ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი 1990წ.

\*„პასტიშს“ ფრედრიკ ჯეიმსონი შემდეგნაირად განმარტავს: „პასტიში, ისევე როგორც პაროდია, არის განსაკუთრებული, უნიკალური, იდიოსინკრეტული სტილის იმიტაცია, ლინგვისტური ნიღბის ტარება, მკვდარი ენით მეტყველება. მაგრამ ის არის ასეთი იმიტაციის მხოლოდ ნეიტრალური პრაქტიკა, პაროდისათვის დამახასიათებელი ყოველგვარი ფარული მოტივების გარეშე... ამგვარად, „პასტიში“ არის გამოცარიელებული პაროდია, ქანდაკება ბრმა თვალის კაკლებით“ (კონორი 2004: 105).

ეს ეპიზოდი ირონიული კოპირებით ერთი მხრივ მოგვაგონებს ცნობილი მეცნიერის ისააკ ნიუტონის რევოლუციურ აღმოჩენას და მეორე მხრივ ადამ და ევას მიერ ცოდნის ხის ნაყოფის გასინჯვას. ფილმში ეს ეპიზოდი სხვა ფაქტორების გამოც არის გამოსარჩევი. ამ ეპიზოდით ავტორი თითქოს მიაწვდის, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის სამყაროს ნიუტონისებურმა ანუ მექანიკურ-დეტერმინისტულმა აღქმამ ისეთივე მნიშვნელობა შეიძინა, როგორც ჰქონდა სამყაროს ბიბლიურ აღქმას. სხვა სიტყვებით, სტოპარდმა ნიუტონის ანეკდოტის (ვაშლის როზენკრანცის თავზე მოხვედრის ეპიზოდი) და ბიბლიური ალუზიით (როზენკრანცის მიერ ვაშლის ჭამის ეპიზოდი) აღნიშნა ის გარემოება, რომ თანამედროვე მსოფლიო უფრო და უფრო ორიენტირებული ხდება სამყაროს ბიბლიური აღქმიდან მეცნიერულ-ტექნოლოგიური შემეცნებისკენ.

უმბერტო ეკო თავის ერთ-ერთ ესეში „შუა საუკუნეების დაბრუნება“ (*The Return Of The Middle Ages*) საუბრობს პოსტმოდერნულობისა და შუა საუკუნეების ურთიერთ კავშირზე. „შუა საუკუნეები არის სათავე ჩვენი თანამედროვეობის ყველა „ცხელი“ პრობლემისა და გასაკვირი არც არის, რომ ჩვენ ამ პერიოდს ვუბრუნდებით ყოველთვის, როცა თავს ვუსვამთ შეკითხვას საკუთარი წარმოშობის შესახებ“ (ეკო 1998: 65). ეკოს ეს ციტატა განმარტავს იმ ჩანაფიქრს, რომელიც ჩადებული უნდა იყოს ტომ სტოპარდის პიესასა და ფილმში, სადაც ჰიპერრეალურ სამყაროში მოგზაური მთავარი გმირები ცდილობენ საკუთარი იდენტობის გარკვევას, საკუთარი როლისა და არსის დადგენას შექსპირის ეპოქასა და თეატრში. გავიხსენოთ თეატრის დასის ხელმძღვანელის, მოთამაშე პროტაგონისტის მისამართით როზენკრანცის მიერ დასმული შეკითხვა: „და ვინ ვართ ჩვენ?“ („And who are we?“) (სტოპარდი 1967: 16), რომელიც ფილმის მიხედვით, როგორც ზემოთ აღვნიშნე ძალიან ჰგავს უილიამ შექსპირს, ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი, როგორც ასლები საკუთარ თავის იდენტობას ორიგინალში, შექსპირის „ჰამლეტში“ ეძებენ.

არიან თუ არა სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი პოსტმოდერნული ეპოქის გმირები?

ამ კითხვას თავად ტომ სტოპარდი საკუთარი პიესის მიხედვით

გადაღებულ ფილმში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“ უამრავი ეპიზოდით დადებითად პასუხობს. ალენიშნავ რამდენიმეს. პირველი, შექსპირის „ჰამლეტის“ რეალობის სხვა პროტაგონისტებისგან განსხვავებით სტოპარდის მთავარი პერსონაჟები თანამედროვე ინგლისურით საუბრობენ. მეორე, ეპიზოდი, როცა ფილმის დასაწყისში, ტყეში შესვენებისა და საუბრისას როზენკრანცი ჯიბიდან იღებს საგზალს და აკეთებს მაკდონალდის „ბიგ მაკის“ მსგავს ჰამბურგერს (მაკდონალდისა და „ბიგ მაკის“ შესახებ, როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის ერთ-ერთ სიმბოლოზე უმბერტო ეკოც საუბრობს თავის ესეთა კრებულში „ყალბის რწმენა: მოგზაურობა პიპერეალობაში“) და ბოლოს – ეპიზოდი რომელშიც ისევ როზენკრანცი ქალაქის თვითმფრინავს აკეთებს და ელსინორის სასახლეში შეაფრენს, მაგრამ ეს ქალაქის თვითმფრინავი მას უკანვე უბრუნდება. ანუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი –



კ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარი არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი 1990წ.

თანამედროვე პერსონაჟები, რასაც „ბიგ მაკის“ ეპიზოდთან ერთად თვითმფრინავის შესახებ ცოდნაც ადასტურებს. როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარი რაობის დადგენის მიზნით ცდილობენ შევიდნენ საკუთარ წარსულში, რომელსაც შექსპირის „ჰამლეტი“ და ელსინორის სასახლე წარმოადგენს. უმბერტო ეკო ისევ წარსუ-

ლის მნიშვნელობაზე ამბობს: „ამგვარად, ჭკრეტა შუა საუკუნეებში ნიშნავს ჭკრეტას ჩვენს ყრმობაში, რაც იგივეა, ექიმი რომ გვეკითხება ჩვენი ბავშვობის შესახებ, რათა დაადგინოს ჩვენი ამჟამინდელი ჯანმრთელობის მდგომარეობა, ან როცა ფსიქოანალიტიკოსი ატარებს პირველადი სცენის ფრთხილ გამოკვლევას, რომ ჩანდეს ჩვენი ამჟამინდელი ნეეროზის არსს“ (ეკო 1998: 65). ასევე საინტერესოა ის წრე, რომელსაც ფილმში როზენკრანცის მიერ გაშვებული თვითმფრინავი მოხაზავს. წრიულობაზე მინიშნება, რა თქმა უნდა, დაკავშირებულია „აბსურდის თეატრთან“, რომლის დიდ გავლენას ბეკეტის და პინტერის სახით თავად ტომ სტოპარდიც განიცდიდა; თუმცა ქალაქის თვითმფრინავის მიერ წრის შეკვრით სტოპარდმა შეკრა კავშირი პოსტმოდერნულ სამყაროსა (რომელსაც სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი წარმოადგენენ) და რენესანსულ სამყაროს შორის (რომელსაც შექსპირის პიესა „ჰამლეტი“ და ელსინორის სასახლე განასახიერებს), მაგრამ ნიკო ყიასაშვილის ნათქვამისა არ იყოს სტოპარდის პიესა შექსპირის „ჰამლეტის“ პაროდირების გზით ახალი დროის ევროპელი ადამიანის სულიერი კრიზისის გამომხატველად გვევლინება (ყიასაშვილი 1992: 129).

„ერთ დროს ვიცოდით, რომ მხატვრული ლიტერატურა ეხებოდა ცხოვრებას, ხოლო კრიტიკა მხატვრულ ლიტერატურას, და ყველაფერი მარტივად იყო. ახლა ვიცით, რომ მხატვრული ლიტერატურა ეხება სხვა მხატვრულ ლიტერატურას, ანუ ის რეალურად არის კრიტიკა, ან მეტათხზულება“ (ნიკოლი 2002: 1). რობერტ სქოულზის სიტყვები მკაფიოდ გამოხატავს პოსტმოდერნიზმის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს, რომელიც „მეტას“ გარშემო ერთიანდება. ეს იქნება „მეტაპოეზია“, „მეტაენა“, „მეტამათემატიკა“ თუ „მეტათეატრი“. სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ „მეტათეატრის“ მხატვრული ტექნიკის თვალსაჩინო მაგალითია. მართალია, მსგავს ტექნიკას შექსპირიც მიმართავს „ჰამლეტში“, „გონზაგოს მკვლელობის“ ეპიზოდში, თუმცა სტოპარდთან სულ სხვაგვარად არის. შექსპირის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, სტოპარდის პერსონაჟების რეალობა ფიქციურია, შესაბამისად, „მეტათეატრი“ არა რეალობაზე, არამედ ისევე თეატრზეა კონცენტრირებული.

საინტერესოა თუ, როგორ ახდენს სტოპარდი პოსტმოდერნული პერსონაჟების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის რენესანსული ეპოქის შექსპირის გმირებთან ერთ სათამაშო არეალში მოქცევას, ან როგორ ხდება სტოპარდის მიერ პიესაში და ფილმში „მეტათეატრის“ მხატვრული ხერხის გამოყენება, რომელშიც თანამედროვე გმირები, სხვა ეპოქის თეატრის სცენასა თუ პიესაში ყოფნასთან ერთად, იმ ეპოქაში გათამაშებული ფიქციური რეალობის მონაწილეებიც არიან, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ფიქცია რეალობაში, რეალობა კი ფიქციაში ირევა. მით უფრო, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს „ჰამლეტის“ რეალობაში შესვლამდე მოვლენების განმეორებადობის შეგრძნება აქვთ, თითქოს ისინი უკვე იყვნენ იმ ადგილას და ასრულებდნენ იმავე მოქმედებებს, რომელთა შესრულებაც მათ სტოპარდის პიესაში უნევთ.

„გილ: ფულაობანას ვთამაშობთ იქნება უკვე... მოკლედ, დღეს პირველად ხომ არ ვთამაშობთ?

„როზ: რა თქმა უნდა, არა... რაც თავი მახსოვს, სულ ვთამაშობთ.“

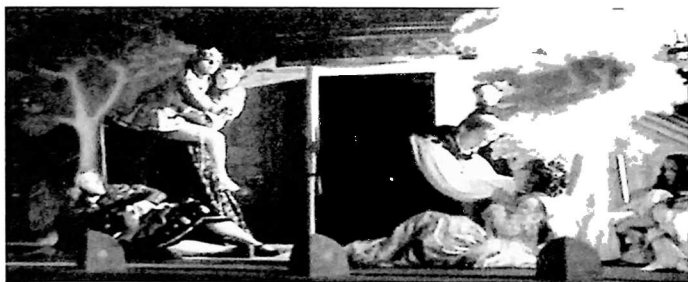
(“Guil: We have been spinning coins together since---This is not the first time we have spun coins!

Ros: Oh no---we've been spinning coins for as long as I remember.” (სტოპარდი 1967: 9)).

სტოპარდის გმირების დროში მოგზაურობის საკითხის უფრო მეტად გასაგებად, შედარებისთვის გამოვიყენებ თანამედროვეობის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მწერლის, სცენარისტისა და რეჟისორის ვუდი ალენის მოთხრობას „კუგელმასის შემთხვევას“ (*The Kugelmass Episode*), რომელშიც მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი, სიტი-კოლეჯის სასონარკვეთილი ლიტერატურის პროფესორი მისტერ კუგელმასი, პირველი უიღბლო ქორწინების შედეგად ორი მოსულელო ვაჟიშვილის ალიმენტების გადახდით გადაღლილი და მეორე ცოლის დაფნა კუგელმასის თავქარიანი ხასიათისგან ღონემიხდილი, ახალი სასიყვარულო ისტორიებისა და რომანების სურვილით საკუთარი თავბრუდამხვევი ოცნებების ასასრულებლად, ტექნოლოგიური ჯადოქრობის მეშვეობით, 20

დოლარად აღმოჩნდება ჯადოსნურ კარადაში, რომელშიც სასურველი წიგნის მოთავსებისას კარადაში მყოფი ადამიანი, იმ წიგნის რეალობაში ტრანსპორტირდება და სასურველი წიგნის პერსონაჟად გარდაისახება. მისტერ კუგელმასის სასურველი რომანია „მადამ ბოვარი“ (*Madame Bovary*), რომელშიც ის შარლისა და ემას საძინებელში სასიყვარულო რომანს აბამს ემა ბოვარისთან, რომელთანაც დროს ატარებს არა მხოლოდ რომანის რეალობაში, არამედ თანამედროვე სამყაროშიც. იმავე ჯადოსნური კარადის დახმარებით იგი ემა ბოვარის თანამედროვე ნიუ-იორკში ჩამოყვანას ახერხებს და მასთან ფეშენებელურ სასტუმრო „პლაზაში“ ნებივრობს (ხვედელიძე 2005: 81).

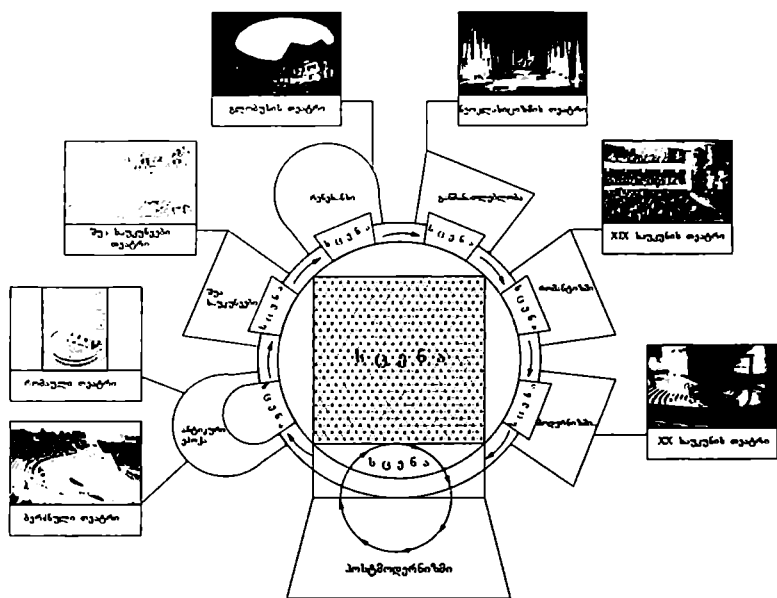
იგივე შეიძლება ითქვას სტოპარდის ფილმის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ და პიესის „არკადია“ (*Arcadia*) შესახებ, რომელშიც ვუდი ალენისეულ კარადის ფუნქციას სტოპარდისეული თეატრი და სცენა ასრულებს. როზენკრანცის და გილდენსტერნის სცენაზე ასვლის და მონეტის ანუ ფულის „თხარის“ („tails“) მხარის გათამაშების შემდეგ, სცენაზე ფურცლები ცვივა, რომელნიც ალენის კარადაში მოთავსებული წიგნის მსგავსად პერსონაჟების სხვა სამყაროში, ფურცლებზე დაწერილ სამყაროში გადასვლისაკენ მიგვითითებს, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში რენესანსის ეპოქის შექსპირის „ჰამლეტში“. ასევე აღსანიშნავია ისიც, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი ამგვარი მხატვრული ხერხის მეშვეობით შექსპირის პერიოდის თეატრის სცენაზე გამართული „ჰამლეტის“ და „გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენის როგორც მაყურებელნი და დამკვირვებელნი, ასევე მონანილე-მსახიობებიც არიან, რადგან ისინი სპექტაკლის მსვლელობისას იმ სცენის უკან იმყოფებიან, სადაც თამაშდება მათი როლები, ისევე როგორც პიესის მიხედვით გადაღებული ფილმის სხვა ეპიზოდში, რომელშიც თეატრალური დასის მიერ გათამაშებული „გონზაგოს მკვლელობის“ რეპეტიციისას სცენაზე ჰამლეტისა და ოფელიას შემოჭრაა ასახული, რომელშიც ირღვევა „ჰამლეტისა“ და „გონზაგოს მკვლელობის“, როგორც ნაწარმოების რეალობისა და ფიქციის ზღვარი.



კ/ფ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკედარნი არიან“, რეჟ. ტომ სტოპარდი 1990წ.

პიესა „არკადიაში“ ყოველივე პირიქით ხდება. ემა ბოვარის თანამედროვე ეპოქაში გადმოსვლის მსგავსად, რომანტიზმის ეპოქის გმირები თანამედროვე ეპოქის სცენაზე თანამედროვე პერსონაჟების გვერდით ჩნდებიან, რაც მაყურებელსა თუ მკითხველში ქმნის განწყობას, რომ ორივე ეპოქის პერსონაჟები პოსტმოდერნული თეატრალური სცენის რეალობაში იმყოფებიან.

ქვემოთ მოცემული სქემა სტოპარდის თეატრის, როგორც დროის მანქანის იდეის გაგების მცდელობაა, რომელიც ლიტერატურული გმირების სხვადასხვა ეპოქასა და ნაწარმოებში მოგზაურობას უზრუნველყოფს.



როგორც ვხედავთ, ნახაზის შუაში სცენაა, რომელსაც შეიძლება მარადიული, ზედროული სცენა ვუწოდოთ. ე.წ. ზედროული სცენის გარშემო კი წრიული გზაა, რომლის გარშემოც მოძრაობენ სტოპარდის პერსონაჟები. მარადიული სცენის გარშემო კი კონკრეტული ეპოქები და კონკრეტული ეპოქის თეატრალური სცენებია, რომელშიც იმ პერიოდის ეპოქის ესთეტიკის თუ მსოფ-

ლმხედველობრივი წარმოდგენით მიმდინარეობს ესა თუ ის პიესა, ლიტერატურული ნაწარმოები ან თუნდაც იმ ეპოქის რეალური ყოფა. ამგვარი ეპოქების თეატრალურ სცენებსა თუ რეალობებში სხვადასხვა ეპოქის ლიტერატურული პერსონაჟების გამოჩენა, იმ კონკრეტული მოცემულობისთვის აბსოლუტურად გაუგებარი და ანაქრონულია, როგორც ეს სტოპარდთან იმავე „როზენკრანცი და გილდენსტერნი“ შექსპირის სცენასა და რეალობაში ჰამბურგერის, თვითმფრინავის თუ თანამედროვე ინგლისური ენის ცოდნის ეპიზოდებში გამოჩნდა.

ამგვარად პოსტმოდერნულ ეპოქაში მოქმედი სტოპარდის თეატრი, პოსტმოდერნისტული ტექნიკის გამოყენებით სხვადასხვა ეპოქების ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან პერსონაჟების კოპირებით ახდენს საკუთარი თეატრის, ლიტერატურული ნაწარმოებისა და პერსონაჟების შექმნას, რომლებიც იმავდროულად სხვა ეპოქის პერსონაჟებიც არიან. ამიტომ მათი მოგზაურობა საკუთარი ისტორიული რეალობის თეატრალურ სცენაზე ერთი მხრივ ბუნებრივია, თუმცა მეორე მხრივ გასაკვირიც, როდესაც თანამედროვე მაყურებლის თვალწინ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მხატვრული ხერხი მეტა-თეატრი თამაშდება. შეიძლება ითქვას, რომ ბრენ ნიკოლიც იდეურად იმავეს გულისხმობს, როცა პოსტმოდერნული ტექსტების იდეალურ მკითხველს სივრცეში მოგზაურს უწოდებს, რომელიც მზად არის ტექსტში არსებულ სხვადასხვა სამყაროსთან შეჯახებისთვის (ნიკოლი 2009: 49). ეს ყველაფერი კი სოცოლოგ ირვინგ გოფმენის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნაწარმოებში „ჩარჩოების მსხვერველს“ („frame brake“) მოგვაგონებს (ნიკოლი 2009: 37).

საინტერესოა იმ უმთავრესი ზედროული სცენის აზრობრივი დატვირთვაც, რომლის გარშემოც მიდი-მოდთან პერსონაჟები კონკრეტული ეპოქის კონკრეტულ სცენაზე. ეს ზედროული სცენა ის იდეალური, პირველი, მარადიული სცენაა, რომლის ცქერითაც შექმნა პლატონის დემიურგოსმა ის სამყარო, რომელსაც ჩვენ რეალობას, ხოლო შექსპირი „მთელი მსოფლიო სცენას“ უწოდებს. ამიტომაც არის ერთი დიდი სცენის გარშემო განლაგებული პატარა-პატარა ეპოქალური სცენები. სტოპარდის ფილმი „როზენკრანცი

და გილდენსტერნი მკვდარი არიან" ხომ მთავარი პერსონაჟების მოგზაურობით იწყება გზა, რომელიც წარსულს ანმცოსთან ან კიდევ პირიქით, ანმცოს წარსულთან აკავშირებს, რომელიც ზემოთ მოყვანილი ნახაზის მიხედვით დემიურგისეული მარადიული სცენის გარშემოა გადებული. მთელი დრამა მას შემდეგ იწყება, როცა მთავარ მოქმედ პერსონაჟებს იმავე გზაზე თეატრი ხვდებათ, საიდანაც იწყება პიესის იმგვარი რეალობის შექმნა, რომელსაც ჩვენ პოსტმოდერნიზმი ვუწოდებთ, საიდანაც ისინი გარდაისახებიან „ჰამლეტის" რეალობაში, რომელიც იმავე გზაზე, იმავე თეატრის სცენაზე თამაშდება, რომელიც პიესის დასაწყისში დაიწყო. საფიქრებელია რომელი ეპოქის სცენა იქნება ამ გზაზე მოსიარულე თეატრის შემდეგი გაჩერება.

## II

# მსოფლიო, როგორც სცენა: რეალობა თუ ფიქცია მარკ ნორმანისა და ტომ სტოპარდის სცენარში ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“

თეატრი მეოცნებეთა სივრცეა.

მარკ ნორმანი და ტომ სტოპარდი

ტომ სტოპარდის და მარკ ნორმანის სცენარი ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“ (*Shakespeare in Love*) 1992 წელს შეიქმნა. ფილმის გადაღებებიც იმავე წელს დაიწყო, მაგრამ ვიოლას როლზე ჯუღია რობერტსის უარმა გადაღებები შეაფერხა (ქელი 2001: 7). 1998 წელს გუინით პელტროუს მონაწილეობით ფილმზე მუშაობა დასრულდა და წარმატებებმაც არ დააყოვნეს, ჯერ „ოქროს გლობუსი“ (*Golden Globe*) სამ ნომინაციაში, ხოლო მოგვიანებით ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდო „ოსკარი“ (*Oscar*) შეიდ ნომინაციაში, მათ შორის ორიგინალური კინოსცენარისათვის (ქელი 2001: 8, 98).

სცენარის სათაური და სიუჟეტი რამდენიმე წყაროს უნდა უკავშირდებოდეს. როგორც მერსედეს სალვადორ ბელო „შეყვარებული შექსპირის“ შესახებ აღნიშნავს, შექსპირის ლონდონური დაფარული სასიყვარულო ურთიერთობების სათავე ჯონ მენინგამის დღიურის ჩანაწერიდან უნდა მომდინარეობდეს, რომელშიც აღნიშნულია ის, თუ როგორ აღმოჩნდა ერთი ქალბატონი შექსპირთან, ბერბიჯისთან ურთიერთობის ნაცვლად (სუარეზი 1999:160).<sup>1</sup> ეს

1. მენინგამის ცნობილი ჩანაწერი 1601 წლის 13 მარტით თარიღდება, რომელშიც აღნიშნულია შექსპირის ბიოგრაფიის ერთ-ერთი საინტერესო ეპიზოდი. დღიურის ჩანაწერის მიხედვით თეატრის ერთ-ერთ მაყურებელ ქალბატონს ძალიან მოსწონებია ბერბიჯი რიჩარდ მესამეს როლში და ლამის გასატარებლად თავისთან მიუწვევია. შეთანხმების თანახმად ბერბიჯი ქალბატონთან რიჩარდ მესამეს სახელით უნდა მისულიყო. მათი საუბრისათვის შექსპირს მოუკრავს ყური და ქალბატონთან ბერბიჯის მისვლამდე მისულა. როცა ბერბიჯი დათქმულ დროს ქალბატონთან ლამის გასატარებლად რიჩარდ მესამეს სახელით გამოცხადდა, ოთახის მეორე მხრიდან შექსპირს უპასუხია: „რიჩარდ მესამემდე უილიამ დამპყრობელი მეფობდა“ (მენინგამი :1601).

ჩანაწერი გახდა XIX საუკუნეში მოღვაწე ფრანგი დრამატურგის ალექსანდრე დუვალის პიესის *Shakespeare amoureux* (შეყვარებული შექსპირი) საფუძველი, რომელიც ჯერ პარიზში (1804), ხოლო მოგვიანებით ბარსელონაში (1810) დაიდგა. ამ დადგმებმა ბიძგი მისცეს ვენტურა დე ლა ვეგას *Shakspeare enamorado* (შეყვარებული შექსპირი) თავისუფალ თარგმანს, რომელიც ასევე წარმატებით დაიდგა მადრიდში 1828 წელს. მკვლევარის აზრით ეს ყოველივე ცნობილი უნდა ყოფილიყო სცენარისტებისათვის. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „შეყვარებული შექსპირის“ სიუჟეტის ერთ-ერთ წყაროდ კერილ ბრამსის და ს.ჯ. სიმონსის 1941 წელს გამოცემულ რომანს „ბეკონისთვის ლოგინი არ არის“ (*No Bed for Bacon*) მიიჩნევენ (სუარეზი 1999: 159-160).

ზემოაღნიშნულთან ერთად სცენარისტები შექსპირის ბიოგრაფიულ წყაროებსაც უნდა დაყრდნობოდნენ, რადგან სცენარის პერსონაჟებად ელიზაბეთის პერიოდის თეატრის ისეთი სახელგანთქმული პიროვნებები გვხვდებიან, როგორებიც არიან: კრისტოფერ მარლოუ, ედვარდ ალენი, რიჩარდ ბერბიჯი, ფილიპ ჰენზლო, დედოფალი ელიზაბეთი და საქვეყნოდ ცნობილი „ლორდ ადმირალის მსახურებად“ ნოდებული და „ლორდ ჩემპერლინის“ თეატრალური კომპანიები. ერთი სიტყვით სცენარი და ფილმი შექსპირის სამყაროზეა. მაგალითად კრისტოფერ მარლოუ გვევლინება შექსპირის ჯერ არ დაწერილი პიესის „რომეო და მეკობრის ქალიშვილი ითილი“ (*Romeo and Ethel Pirate's Daughter*) სიუჟეტის იდეის ავტორად, რომლის მიხედვითაც მოქმედება რომეოს სახელიდან გამომდინარე იტალიაში, კერძოდ, ვერონაში უნდა წარიმართოს, ხოლო რომეოს მეგობარს მერკუციო უნდა ერქვას, რომელიც დაილუპება და ასე შემდეგ (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 30). სცენარის მიხედვით „ტიტუს ანდრონიკუსის“ (*Titus Andronicus*) და „ჰენრი მეექვსეს“ (*Henry VI*) შექმნის იდეაც მარლოუს სახელს უკავშირდება, რასაც თავად შექსპირი აღნიშნავს ვიოლასთან საუბრის ეპიზოდში (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 111). სცენარში, შექსპირის მხრიდან საკუთარი პიესების თემატიკის და სიუჟეტის მიმართ ამგვარ დამოკიდებულებას, პროფესორ ნიკო ყიასაშვილის ნათქვამისა არ იყოს „ჩვენს ენაზე და ჩვენს დროში პლაგიატობა დაერქმეოდა“ (ყიასაშვილი 1959: 73). აღ-

სანიშნავია ის გარემოება, რომ მრავალი მკვლევარის აზრით, შექსპირის პიესების ავტორი არა შექსპირი, არამედ მარლოუ, ბეკონი და სხვანი იყვნენ. სცენარში ამ თეორიის არსებობას ბელოც აღნიშნავს (სუარეზი 1999: 163). თუმცა „შექსპირის დროს პლაგიატის ცნება საკმაოდ განსხვავდებოდა ჩვენი წარმოდგენებისაგან საავტორო უფლებების დაცვის შესახებ“, რადგან ელიზაბეთის დროინდელი თეატრის მაყურებელი არ მოითხოვდა დრამატურგისგან სრულიად ახალი სიუჟეტის შეთხზვასა და ახალი თემის მოძიებას (ყიასაშვილი 1959: 73).

სტოპარდი და ნორმანი შექსპირის ბიოგრაფიული დეტალების გარდა, მისი შემოქმედების მათეულ ინტერპრეტაციასაც გვთავაზობენ. სცენარსა და ფილმში ისეთი მნიშვნელოვანი პიესების ციტატები და პერიოფრაზები ვლინდება როგორებიცაა: „ჰამლეტი“ (*Hamlet*), „ორი ვერონელი ჯენტლმენი“ (*The Two Gentlemen of Verona*), „ქარიშხალი“ (*The Tempest*), „მეთორმეტე ღამე“ (*Twelfth Night*), „რომეო და ჯულიეტა“ (*Romeo and Juliet*) და სონეტები (*Sonnets*).

სცენარის და შესაბამისად ფილმის რეალობა 1593 წელს ანუ შექსპირის მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდს ასახავს, როდესაც შემოქმედებით კრიზისში მყოფი ახალგაზრდა დრამატურგი საყვარელი ქალის სახით შემოქმედებით მუზას დაეძებს, რომლის დახმარებით თუ სასიყვარულო ურთიერთობის შედეგად შეძლებს შექმნას პიესა სახელწოდებით „რომეო და მეკობრის ქალიშვილი ითილი“. „რომეო და ჯულიეტას“ შექმნაც ამავე წლებს უკავშირდება, რაც სცენარისტების მიერ მხატვრულადაა გააზრებული, რადგან სცენარის მიხედვით შექსპირი საკუთარი სასიყვარულო გამოცდილების საფუძველზე ქმნის „რომეო და ჯულიეტას“ უკვდავ ისტორიას. ეს ყოველივე კი გამოხატულია სცენარისა და ფილმის მთლიან სიუჟეტში, რომელშიც რომეოს თავად შექსპირი, ხოლო ჯულიეტას ლედი ვიოლა განასახიერებს. ასევე შესამჩნევია სცენარის და პიესა „რომეო და ჯულიეტას“ ისეთი ცნობილი სცენების მსგავსებაც, როგორიც არის კაპულეტების წვეულება, აივნის სცენა თუ სხვა ეპიზოდები. აქედან გამომდინარე სცენარში ნაჩვენები „რომეო და ჯულიეტას“ სასიყვარულო ისტორია შექსპირის რეალობიდან მომდინარეობს, შესა-

ბამისად მხატვრულად თამაშდება შექსპირული მეტაფორა „მთელი მსოფლიო სცენა“.

სცენარში შექსპირის სონეტების ჩართულობა ცალკე აღნიშვნის ღირსია, რადგან, როგორც ცნობილია, სონეტების ადრეული პერიოდის ძირითადი თემაა ახალგაზრდა კაცისადმი ხოტბის შესხმა, რომელიც წარმოდგენილია ლამაზ, ჯანსაღ, ყველა ამქვეყნიურ ღირსებით შემკულ არისტოკრატად (ყიასაშვილი 1959: 68). ამ პერიოდის სონეტების შესახებ სხვადასხვა მოსაზრებები არსებობს. ერთ-ერთი ვერსიით შექსპირმა სონეტები ლამაზ არისტოკრატსა და მეცენატ პენბრუკის გრაფს უილიამ ჰერბერტს (William Herbert) უძღვნა (შექსპირი 2003: 6), ხოლო ოსკარ უაილდის აზრით, სონეტები პენბრუკის გრაფ უილიამ ჰერბერტს კი არა, არამედ მსახიობ ბიჭს - უილი ჰიუზს ეძღვნება. უაილდის ეს მოსაზრება მთლიანად შექსპირის მე-20 სონეტის ანალიზზეა აგებული (ჯოისი 2012: 781). ამ მოსაზრებებს ამყარებს სონეტებში მამაკაცის ნაცვალსახელი „his“ პასაჟებიც. მაგალითად, სცენარსა და ფილმშიც მოცემულია ნაწყვეტი მეთვრამეტე სონეტიდან: „Shall I compare thee to a summer's day....“ (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 61) („ზაფხულის დილაც ვერ გახდება შენი სადარი...“\* (შექსპირი 2003: 59)), სადაც მეექვსე სტრიქონზე „his“ ნაცვალსახელს ვხვდებით. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „რომეო და ჯულიეტას“ პირველივე მოქმედების პირველ სცენაში რომეოს სიტყვებში სონეტებში ასახულ თემატიკას ვხვდებით: „მშვენიერ მდიდარს, სიღარიბეც ასდევნებია, რადგან სიკვდილი მის მშვენებას თან გაიყოლებს“ (შექსპირი 1985: 64), რაზეც პროფესორი ნიკო ყიასაშვილი მე-14 სონეტის ეპიზოდზე მიგვითითებს, „თორემ იცოდე შენი გრძელი დღე დამოკლდება, ჭეშმარიტებაც სილამაზის გვერდით მოკვდება“ (შექსპირი 1985:392) (შექსპირი 2003: 51). აღსანიშნავია, რომ მე-14 სონეტის დედნისეული ვარიანტის მეექვსე სტრიქონშიც ნაცვალსახელი „his“ გვხვდება.

შექსპირის შემოქმედების მკვლევართა ზემოაღნიშნული მოსაზრებები სცენარის ავტორებს ვიოლა დე ლესეპსის (Viola De Lesseps), იგივე ტომას კენტის (Thomas Kent) პერსონაჟის შექმნით შესანიშნავად აქვთ ინტერპრეტირებული. ერთი მხრივ ის გამოხა-

\* სონეტების თარგმანი რეზო თაბუკაშვილისა.

ტავს რენესანსული დრამისათვის დამახასიათებელი იმგვარი სიუჟეტური ჩონჩხის გაგრძელებას, სადაც გადაცმული ქალის გამგზავრება მიჯნურის საძიებლად არის ნაჩვენები, რომელიც შექსპირის „ორ ვერონელ ჯენტლმენში“ ასახული და საკმაოდ გაგრძელებულ თემას წარმოადგენდა შექსპირამდეც (ყიასაშვილი 1959: 78), ხოლო მეორე მხრივ ეხმიანება სონეტების შესახებ ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებებს, რადგან ვიოლა ახერხებს სცენარის და ფილმის დიდ ნაწილში (შესაბამისად, შექსპირის რეალობაში) ყველასათვის ბიჭად (ტომას კენტად) თავის მოჩვენებას. აქედან გამომდინარე, შექსპირის სონეტებში, სადაც ახალგაზრდა კაცისადმი ტრფობაა ასახული, სცენარის რეალობის მიხედვით, არა კაცისადმია მიმართული, არამედ უმშვენიერესი ქალისადმი, რომელიც არისტოკრატი ლედი ვიოლაა (იგივე თეატრის მსახიობი ბიჭი ტომას კენტი) – შექსპირის მუზა და სიყვარული. შესაბამისად, ეს ეპიზოდის, ზემოთ განხილული „რომეო და ჯულიეტას“ ეპიზოდის მსგავსად, შექსპირული მეტაფორის „მთელი მსოფლიო სცენაა“ მხატვრული გააზრების ნაწილია. აქედან გამომდინარე მნიშვნელოვანია სტოპარდისა და ნორმანის შექსპირული მეტაფორის მხატვრული გააზრება, რადგან სცენარის მიხედვით სცენა არა მხოლოდ რეალობის ამსახველია, როგორც ეს ერთი შეხედვით ჩანს, არამედ რეალობის, როგორც ფიქციურობის გამომხატველი. ამ მოსაზრებას სცენარის შემდეგი ეპიზოდები განაპირობებს: თუ შექსპირის შემოქმედება („რომეო და ჯულიეტა“) შთაგონებული იყო მის რეალობაში განცდილი რეალური სიყვარულის საფუძველზე, საიდანაც თამაშდება მეტაფორა, რომ სცენა ჩვენს სამყაროს, ჩვენს რეალობას ასახავს, ვიოლას პერსონაჟის შემთხვევაში პირიქითაა. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავად სახელი ვიოლა შექსპირის პიესიდან „მეთორმეტე ლამე“ არის აღებული, რაც გულისხმობს იმას, რომ სახელი, ისევე, როგორც პერსონაჟი უკავშირდება შექსპირის შემოქმედებას და არა რეალობას. შესაბამისად სცენარში შექსპირს სიყვარული აქვს არა რეალურ პერსონაჟთან, არამედ ფიქციურთან. ალბათ ამიტაც არის განპირობებული ვიოლას ლტოლვა როგორც თეატრისა და თეატრალური სცენისადმი, ასევე შექსპირის შემოქმედებისა და თავად შექსპირისადმი. ვიოლა იმდენად ერთვება შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ფიქციურ რეალობაში,

რომ ის დიალოგები, რაც სცენაზე რეპეტიციებისას თამაშდება, მის საძინებელში გრძელდება. სავარაუდოდ ნორმენ ჰოლენდიც ამ ეპიზოდის შესახებ შენიშნავს სტატიაში „ჩემი შეყვარებული შექსპირი“ და მართებულად სვამს კითხვას ფილმში ამ სცენების რეალობისა და ფიქციურობის შესახებ (ჰოლენდი 1999). აქედან გამომდინარე, სცენარსა და ფილმში შექსპირული მეტაფორის სხვაგვარ გააზრებასთან გვაქვს საქმე, რადგან ამჯერად სცენა კი არ აირეკლავს რეალობას, არამედ პირიქით, რეალობა აირეკლავს სცენაზე მიმდინარე ფიქციურ რეალობას.

ფიქციის რეალობაში შეჭრა განსაკუთრებით კარგად ჩანს ქვემოთ მოყვანილ რამდენიმე ეპიზოდში, რომელთა მოკლე მიმოხილვისას ყურადღებას სწორედ იმ დეტალებზე გავამახვილებთ, რომელიც ამ ამოცანას ემსახურება:

პირველი ეპიზოდი, როდესაც „ადმირალის კომპანია“ „ვარდის“ (Rose) თეატრში შემოდის და მათი შემოსვლით გაკვირვებული სპექტაკლის დამფინანსებელი მისტერ ფენიმენი, იგივე „ფული“ (“the money”) ედვარდ ალენის ვინაობას კითხულობს, რაზეც ალენი პასუხობს:

„ხმა ჩაიწყვიტე შე ძალო! მე ჰიერონიმო ვარ! მე ტამერლანი ვარ! მე ფაუსტი ვარ! მე ბარაბა ვარ! მე მალტელი ებრაელი ვარ - ჰო, რა თქმა უნდა, მანესტრო ვილ და მე ჰენრი VI ვარ. რა პიესაა და რა არის ჩემი როლი?“\*

(„Silence, you dog! I am Hieronimo! I am Tamburlaine! I am Faustus! I am Barrabas, the Jew of Malta – oh yes, Master Will, and I am Henry VI. What is the play, and what is my part?“ (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 51)).

გამოდის, რომ ალენი არა საკუთარ სახელს, საკუთარ ვინაობას უმხელს, არამედ მის მიერ განსახიერებული ფიქციური გმირებისას, რაც თავისთავად იმის აღმნიშვნელია, რომ ფიქციური სახელები უფრო მეტის მთქმელნი და უფრო მეტად ცნობილნი არიან ვიდრე რეალური.

იგივე აზრია გატარებული მეორე ეპიზოდში, რომელშიც ვიოლა „ორი ვერონელი ჯენტლმენის ფიქციურ რეალობასა და ფიქციურ გმირებზე, ვალენტინსა და სილიაზე ოცნებობს:

\* ციტატების თარგმანი სცენარიდან ეკუთვნის ნიგნის ავტორს

„მაგრამ მე ვალენტინი და სილვია ვიქნებოდით... მთელ ცხოვრებას ძილში გავატარებდი ოღონდაც დასძინო მსახიობებს შორის ყოფნა დამსიზმრებოდა“

(„But I would be Valentine and Silvia too.... I would stay asleep my whole life if I could dream myself into a company of players“ (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 21)).

ხოლო თეატრის დასის წევრობის შემდეგ, შექსპირთან სიყვარულში გართული წარმოთქვამს შემდეგ სიტყვებს: „ეს არის ახალი სამყარო“ „It is a new world“ (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 73), რომელიც შექსპირის პიესის „ქარიშხალი“ მთავარი პერსონაჟის მირანდას სიტყვების პერიფრაზია. შემდეგი კადრი თეატრის სცენაზე გადადის, სადაც „რომეო და ჯულიეტას“ რეპეტიცია თამაშდება, რაც მიგვიტოვებს თეატრის სცენაზე პიესის ანუ ფიქციური რეალობის სახით არსებულ ახალ სამყაროზე.

თეატრი „ვარდის“ სცენაზე რეპეტიციის მსვლელობისას ბერბიჯის და „ჩემბერლინის“ დასის შეჭრის ეპიზოდი, რომელშიც ირღვევა „რომეო და ჯულიეტას“ პიესაში ასახული ფიქციური და რეალური ჩხუბი, წარმოქმნის იმის განცდას, რომ სცენაზე მიმდინარე ნარატივი ქმნის რეალობის ნარატივს და არა პირიქით.

ამგვარი ინტერპრეტაციის მართებულობაზე ზემოთ მოყვანილ მაგალითებთან ერთად სცენარში არსებული თანამედროვე დროისა და ეპოქისათვის დამახასიათებელი ელემენტებიც გვაფიქრებინებს.

1. სცენარსა და ფილმში „რომეო და ჯულიეტას“ რეპეტიცია-სპექტაკლისგან განსხვავებით პერსონაჟები არა XVI საუკუნის ინგლისურით, არამედ თანამედროვე ინგლისურით საუბრობენ (მათ შორის შექსპირიც). ამგვარი მსგავსება გვხვდება სტოპარდის პირველ მნიშვნელოვან პიესასა და ფილმში „როზენკრანცი და გილდენ-სტერნი მკვდარნი არიან“.

2. ფილმის მეორე სცენაში შექსპირის სამუშაო ოთახში სასუვენირე ჭიქა დგას, წარწერით: „საჩუქარი ეივონის სტრეტფორდიდან“ („A PRESENT FROM STRATFORD-UPON-AVON“) (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 5).

3. მდინარე ტემზის ნაპირას შექსპირის შეძახილი „მენავე“ („BOATMAN“). სცენარში მითითებულია, რომ ტემზის პირას მდგა-

რი ნაწევები განასახიერებენ ტაქსებს (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 36), ხოლო შექსპირის შეძახილი „მენავე“, მოგვაგონებს თანამედროვე რეალობაში ტაქსის გასაჩერებლად წამოდახილ სიტყვას „ტაქსი“.

4. სცენარის დასკვნითი ნაწილის ის ეპიზოდი, რომელშიც „რომეო და ჯულიეტას“ პრემიერა მიმდინარეობს და ჩავარდნის საფრთხის წინაშეა, რადგან გაურკვეველია ვინ შეასრულებს ჯულიეტას როლს. ამ საკითხის განხილვისას საინტერესოა შექსპირის და ჰენზლოს დიალოგი:

ვილი: ახლა რა უნდა ექნათ?

ჰენზლო: შოუ უნდა... ხომ იცი...

ვილი: გაგრძელდეს.

(Will: What do we do now?

Henslowe: The Show must.... You know....

Will: Go on (ნორმანი, სტოპარდი 1998: 134)).

„Show must go on“ ასოცირდება ისეთ ცნობილ როკ და პოპ ჯგუფების შემოქმედებასთან, როგორიც „პინკ ფლოიდი“ (Pink Floyd) და „კვინია“ (Queen). შექსპირის რეალობაში თანამედროვე ეპოქის ამგვარი ირონიული ჩართულობა სტივ კონორის მოსაზრებას მოგვაგონებს, რომელშიც ის პოსტმოდერნიზმის საკუთარ ანმყოფობასთან განსაკუთრებული დამოკიდებულების შესახებ საუბრობს (კონორი 2004: 10), რაც, ბუნებრივია, სცენარის შექმნის პერიოდსა და ეპოქაზე დაგვაფიქრებს.

სცენარის პოსტმოდერნულობაზე არა მხოლოდ ზემოთ აღნიშნული თანამედროვე ეპოქის ირონიული ალუზიები და სცენარის შექმნის თარიღი, არამედ ნაწარმოების მთლიანი აზრობრივი თუ თეორიული ჩონჩხიც გვაფიქრებინებს.

სტოპარდის და ნორმანის სცენარი ერთგვარი ხელახლა გადახედვაა შექსპირის ბიოგრაფიისა და შემოქმედების. სცენარში გატარებული აზრობრივი ხაზი კი კრიტიკაა, როგორც შექსპირის ბიოგრაფიის და შემოქმედების, ასევე მისი შემოქმედების და ბიოგრაფიის შესახებ არსებული მოსაზრებებისაც. შესაბამისად სცენარი არა მხოლოდ შექსპირის შემოქმედების კრიტიკაა, არამედ არსებული კრიტიკის კრიტიკაც ანუ მეტა-კრიტიკა. ეს ყველაფერი კი პოსტმოდერნული ირონიითა და ორმაგი კოდირების ტექნიკით ხორციელდება,

ხოლო ნაწარმოების აგების ამგვარი ტექნიკა პოსტმოდერნული ლიტერატურისთვისაა დამახასიათებელი. სწორედ პოსტმოდერნულ რეალობაში დგას მწვავედ საკითხი რეალობის რეალურობის შესახებ, რადგან რეალობა ფიქციამ ჩაანაცვლა, რომელსაც მასმედია, დისნეის სამყარო თუ პოლიფუდის პროდუქციები ახდენენ. აქედან გამომდინარე, თანამედროვე ეპოქაში არსებული შექსპირული მეტაფორის მსოფლიო, როგორც სცენა არა რეალობაზე, არამედ ფიქციაზეა, ისევე როგორც სცენარის და ფილმის მთელი შინაარსი, რადგან სცენარში თავად შექსპირიც თანამედროვე ფიქციურობის ნაწილი ანუ ფიქციურ პერსონაჟად გვევლინება. ამაზე ყველაზე კარგად სცენარის დასაწყისი მიუთითებს, რომელიც შექსპირის დროინდელ თეატრში იწყება, სადაც აფიშა გდია, რომელიც 7 და 8 სექტემბერს „ვარდის“ თეატრის სცენაზე „ადმირალის“ დასის და ედვარდ ალინის შესრულებით იმ დრამის წარმოდგენას იუწყება, რომელიც სცენარის და ფილმის მთელს შინაარსშია ასახული. აქედან გამომდინარე, შექსპირის სასიყვარულო ისტორია, საიდანაც მხატვრულად თამაშდება მეტაფორა „მთელი მსოფლიო სცენაა“, სცენარის და ფილმის მიხედვით, რეალობას ირეკლავს, რომელიც ფიქციაა, რადგან ის მანამდე სცენაზე იყო დადგმული, რაზეც ზემოაღნიშნული აფიშა იუწყებოდა. შესაბამისად „შეყვარებული შექსპირის“ ავტორები სცენარის დასაწყისშივე მთელი რეალობის ფიქციურობას აღნიშნავენ, რომელიც მსოფლიო სცენაზე თამაშდება.<sup>2</sup>

ბოლოს უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ „შეყვარებული შექსპირის“ წარმატების შემდეგ, დისნეის კორპორაციის და ცნობილი პროდიუსერის სონია ფრიდმენის მონაწილეობით, სცენარის თეატრალური ადაპტი განხორციელდა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ დისნეის ინტერესი შესაძლოა გამომწვეული ყოფილიყო არა მხოლოდ სცენარისა და ფილმის პოპულარობით, არამედ იდეური ნაწილითაც, რაც გულისხმობს შექსპირული მეტაფორის „მთელი მსოფლიო სცენაა“ დისნეისეული გააზრების კინემატოგრაფიული სცენიდან თეატრალურ სცენაზე გადატანის საქმეს.

2. ამ თემას მოკლედ და სხვა რაკურსით ნორმენ პოლენდიც განიხილავს, რომელიც აღნიშნავს, რომ ფილმის რეალობა ფიქციაა, ხოლო სცენარში მიმდინარე ფიქცია („რომეო და ჯულიეტა“) – ისტორიული რეალობა (პოლანდი 1999), რასაც მე დავამატებდი, რომ ის ისტორიული რეალობა, რომელსაც პოლენდი „რომეო და ჯულიეტას“ სახით სახავს, სცენარში და არა მარტო სცენარში მაინც ფიქციაა.

# III

## პლატონის და გიგლიის პოსტმოდერნისტული გააზრება პიესაში „მოხტუნავენი“

ა. ტომ სტოპარდი პოსტმოდერნისტიკა;

ბ. ტომ სტოპარდი უარყოფს პოსტმოდერნიზმს.  
ორივე ერთი და იგივეა.

მაიკლ ვანდენ პუველი

1967 წელს „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ წარმატების შემდეგ ტომ სტოპარდი არა მხოლოდ კრიტიკოსების დაკვირვების ობიექტად, არამედ ლონდონის ნაციონალური თეატრის სამიზნეც აღმოჩნდა. ბრიტანეთის მთავარი თეატრალური სივრცე სულმოუთქმელად ელოდა მის მეორე მნიშვნელოვან ქმნილებას, რადგან დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ სტოპარდის სახით რეალურად დიდი ტალანტის მქონე დრამატურგთან ჰქონდათ საქმე (ფლემინგი 2001: 82). ამით იყო განპირობებული ნაციონალური თეატრის ინტერესი, სტოპარდის მეორე მნიშვნელოვანი პიესის „მოხტუნავენი“ (*Jumpers*) მიმართ.

1968 წლისთვის „მოხტუნავენის“ რამდენიმე გვერდი უკვე დაწერილი ჰქონდა ავტორს, თუმცა ჯერ პირად ცხოვრებაში პირველ ცოლთან განშორებამ, სასამართლო დავებმა და შემდეგ რადიო თუ ტელე პიესებმა მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პიესის შექმნა რამდენიმე წლით შეაფერხა. „მოხტუნავენის“ შექმნის საფუძველი ტელე-პიესა „კიდევ ერთი მთვარე, დედამიწად წოდებული“ (*Another Moon Called Earth*) გახდა (ფლემინგი 2001: 82).

„მოხტუნავენის“ სამი განსხვავებული გამოცემა არსებობს. პირველი ვარიანტი დაიბეჭდა 1972 წლის 2 თებერვალს, ლონდონის ნაციონალურ თეატრში გამართული პრემიერის მიხედვით. მეორე გამოცემა 1973 წელს, როდესაც ნაციონალურ თეატრის სცენაზე დაბრუნდა წარმოდგენა, ხოლო მესამე ვერსია 1976 წლის

თარიღდება, როდესაც ნაციონალური თეატრის დასმა ლონდონის სამხრეთ სანაპიროზე, „ლიტელტონის“ („Lyttelton“) თეატრში აღადგინა სტოპარდის პიესის „მოხტუნავენი“ ჩვენება (ფლემინგი 2001: 85). წინამდებარე მსჯელობა ემყარება 1972 წლის საპრემიერო გამოცემის ვერსიას.

„მოხტუნავენი“ წვეულებით იხსნება, რომელიც ეთიკის ფილოსოფიის პროფესორის ჯორჯ მურის სახლში იმართება, რომლის მასპინძელიც პროფესორის მეუღლე, კარიერა ნაადრევად მიტოვებული, კაბარეს მომღერალი უმშვენიერესი დოროთი მურია. ავტორი ამ წვეულების სახით პიესაში რამდენიმე მნიშვნელოვან თემას და პრობლემას აყალიბებს, რაზეც დაშენებულია პიესის მთელი აზრი და იდეა. ამიტომ სანამ უშუალოდ განსახილველ საკითხზე გადავიდოდე, ორიოდ სიტყვით მინდა ვისაუბრო იმ შინაარსობრივ და სიუჟეტურ ხაზზე, რომელსაც ავტორი პოსტმოდერნული სამყაროს ჭრილში განიხილავს.

პირველი, „მოხტუნავენის“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟების, ეთიკის ფილოსოფიის პროფესორის ჯორჯ მურისა და მისი მეუღლის კაბარეს მომღერლის დოთის დაოჯახება და ერთ სახლში თანაცხოვრებაა. ავტორი პერსონაჟების შეწყვილებით მხატვრულად გვიჩვენებს ორი განსხვავებული ხედვის, აზროვნებისა და კულტურის, ე.წ. მაღალი კულტურისა და პოპ კულტურის შეუღლებას, კულტურულ თანასწორუფლებიანობას, რაც, როგორც ცნობილია დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისთვის.

მეორე ასეთი ნიშანი პიესაში წვეულებაა, რომელიც რადიკალურ-ლიბერალური პარტიის ანუ ახალი პოლიტიკური იდეოლოგიის ძალაუფლებაში მოსვლის აღსანიშნად იმართება, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ იმ პოლიტიკური ძალის სინონიმად, რომელიც პოსტმოდერნული ეპოქის მსოფლმხედველობის წარმართვას ცდილობს. ზემო ორ ფაქტორთან ერთად პიესის პოსტმოდერნულ შტრიხზე მიუთითებს სცენაზე ეკრანის არსებობაც, სადაც ბრიტანელი კოსმონავტების მთვარეზე სეირნობა და იქ განვითარებული დრამატული მოვლენების სატელევიზიო ჩვენებაა ასახული, რომელიც სცენაზე მიმდინარე მოვლენების პარალელურად მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში ავტორის მიზანი მსოფლიოში ტექ-

ნოლოგიების განვითარებისა და საზოგადოებაზე მასმედიისა და ტელევიზიის ზეგავლენის ჩვენებაა.

მეოთხე, პოსტმოდერნისტული ტექნიკისათვის დამახასიათებელი ელემენტი, რომელსაც ავტორი პიესის დასაწყისში პიესის სამშენებლო მასალად იყენებს რადიკალ-ლიბერალ მოხტუნავე ფილოსოფოსთა გიმნასტიკური გუნდია, რომელიც სცენაზე ცოცხალი პირამიდის აღმართვას ცდილობს, თუმცა დროებით, რადგან იარაღის გასროლისას ერთ-ერთი ფილოსოფოსი კვდება და ცოცხლად აღმართული პირამიდა იშლება. პიესის დასაწყისშივე სიკვდილის თემატიკასთან ერთად ავტორი დეტექტიურ სიუჟეტს „ვინ ჩაიდინა“ („whodunit“) ავითარებს, რადგან მონაწილე პერსონაჟებისთვის მკვლელის ვინაობა უცნობია, ხოლო ამგვარი დეტექტიური სიუჟეტი კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მახასიათებელია.

რვა ადამიანისაგან შემდგარ ფილოსოფოს-გიმნასტიკოსთა გუნდს უბრალო დატვირთვა არ უნდა ჰქონდეს პიესაში. მით უფრო მაშინ, როდესაც ისინი პიესის დასაწყისსა და დასასრულს პირამიდის ფორმის რვა კაციან ფიგურას ქმნიან სცენაზე, ხოლო მკვლელობის შემდეგ რვა კაციდან შვიდი(!) რჩება, რაც ბუნებრივია, პირამიდის დაშლის მიზეზი ხდება.

როგორც ვხედავთ პიესის დასაწყისში პირამიდის სახით, პირდაპირ თუ ირიბად, გარკვეული ტიპის სიმბოლიკასთან თუ სემიოტიკური მნიშვნელობის რიცხვებთან გვაქვს საქმე, რომელშიც ჩადებულია ავტორის მთელი სათქმელი, მისი ფილოსოფია.

რა პრობლემაა დასმული პიესაში?

როგორც თავად სტოპარდი ამბობს, მისი სურვილი იყო თეისტური პიესის შექმნა, რომელიც გავრცელებული აზრის საწინააღმდეგო იქნებოდა, თითქოს ის, ვისაც ღმერთის სჯერა, გარკვეული აზრით ხეიბარია, რომელიც ღმერთს ყავარჯნად იყენებს. სტოპარდის აზრით, ამგვარი ათეისტური შეხედულების მატარებელი ადამიანები შეიძლება თავად იყვნენ ხეიბრები, რომელთაც არ შესწევთ ძალა იცხოვრონ ღმერთის არსებობის იდეით (ფლემინგი 2001: 84). ხოლო კენეტ ტინანის აზრით, „მოხტუნავენი“ არის ფარსი, რომლის უმთავრესი მიზანი ღმერთის არსებობის მტკიცებაა. ის არის

ტრანსცენდენტული მორალური ღირებულებების იუმორისტული დაცვა და პრაგმატული მატერიალიზმის წინააღმდეგ გალაშქრება (ფლემინგი 2001: 82).

სად ჩანს ღმერთის არსებობა-არარსებობის პრობლემა?

ამ კითხვაზე პასუხის მისაღებად კრიტიკოსები პიესაში უამრავ ეპიზოდს განიხილავენ, რომელიც ძირითადად ჯორჯის და არჩის ფილოსოფიურ შეხედულებებშია ჩამალული თუ მოაზრებული, მაგრამ არავენ ეხება თანამედროვე სამყაროში ღმერთის არსებობის თუ არარსებობის თემატიკას პიესის პირველივე აბზაცებში, რომელიც სემიოტიკურ სამოსელშია გამოწყობილი და, როგორც აღვნიშნე, ნაწარმოების საფუძველთა საფუძველია.

1994 წელს, სტოპარდი აღმოაჩენს, რომ წინაპრებში ერთი ებრაელის ნაცლად ოთხი ებრაელი ჰყოლია (ქელი 2001: 34), რომლებიც ნაცისტების საკონცენტრაციო ბანაკში დაიღუპნენ. ამ ფაქტთან დაკავშირებით 1999 წლიდან გაზეთებში ჩნდება სტატიები, სადაც კრიტიკოსები სტოპარდის ორ ბუნებიანობაზე იწყებენ საუბარს (ქელი 2001: 35). სტოპარდთან ეს პიროვნული დუალიზმი, რომელიც ტომიკიდან სერ ტომამდე, შტრაუსლერიდან სტოპარდამდე, ებრაელობიდან არაებრაელობამდე, ჩეხობიდან ინგლისელობამდე, დრამატურგობიდან სცენარისტობამდე ჩანდა, ბუნებრივია, მის შემოქმედებაშიც გამოვლინდა, როგორც ეს ჩანს ერთი მხრივ როზენკრანცის და მეორე მხრივ გილდენსტერნის პერსონაჟში, ასევე „არკადიას“ რომანტიკული და რაციონალური სულის დაპირისპირებასა და სამყაროს ნიუტონისებურ და ბიბლიურ აღქმაში, რომელიც ვაშლის ორმაგი ინტერპრეტირებით არის ნაჩვენები. ზემოთ ჩამოთვლილი დუალიზმის ნიუანსები მეტ-ნაკლებად ხილულია მკითხველისა თუ მაყურებლისთვის. საინტერესოა ის სემიოტიკური თუ სიმბოლური არაპირდაპირი გზავნილები, რომლითაც გაჯერებულია სტოპარდის შემოქმედება, განსაკუთრებით კი „მოხტუნავენი“, რაც პიესის პირველსავე გვერდებში პირამიდის ანუ სამკუთხედის სახით არის ნაჩვენები.

რისი აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს რვა მოხტუნავე ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდა?

პირველი, საიდანაც პირამიდის ანალიზი შეიძლება დავინ-

ყოთ, ალბათ არის პლატონის „ტიმეოსი“ (*Timaeus*), რომელშიც დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი, ყველაფრის საწყისად სამკუთხედს მიიჩნევს, საიდანაც ოთხი გვარი (ოთხი სტიქიონი) იღებს დასაბამს (პლატონი 1994: 315). „კოსმოსის შექმნას რომ შეუდგა, ღმერთმა, უწინარეს ყოვლისა, ეს ოთხი საწყისი (იგულისხმება ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰაერი. დ.მ.) მოაწესრიგა იდეებისა და რიცხვების მეშვეობით“ (პლატონი 1994: 313). ამის შემდეგ „ტიმეოსის“ ავტორი ამ ოთხ სტიქიონს როგორც სხეულებს ისე განიხილავს, როგორც სიღრმის მქონეს და როგორც ცნობილია, ნებისმიერი სიღრმე გარემოცული უნდა იყოს ზედაპირისა თუ სიბრტყის ბუნებით და მას მერე პლატონი მიდის იმ მსჯელობამდე, რომ „ყოველი ბრტყელი ზედაპირი სამკუთხედებისაგან შედგება“ (პლატონი 1994: 314) (იხილეთ სურათი A). უფრო მკაფიო რომ გახდეს ჩემი მსჯელობა, ვფიქრობ, პირამიდის, როგორც სამკუთხედის, უკეთ განმარტებისათვის საჭიროა ამ კონკრეტული ეპიზოდის ბაჩანა ბრეგვაძისეული კომენტარი დაევრთო. „აქ პლატონი მარტო იმას როდი გულისხმობს, რომ სამკუთხედი პირველი უმარტივესი, ელემენტარული გეომეტრიული ფიგურა. არა, პლატონის „სამკუთხედს“ თავისი ღრმად სიმბოლური მნიშვნელობაც აქვს: ის წარმოადგენს „ტიმეოსის“ მთელ „სამებას“, რომლის პირველი წევრია სამყაროს შემოქმედი („პოიეტეს“) და მამა („პატერ“), ჭეშმარიტი არსი („ტო ონტოს ონ“), უცვლელობის, წარუვალობის, თვითიგივეობის, ყოვლის ერთობის მარადიული საწყისი — „ერთი“ („ტოჰენ“) ანუ „მონადა“, მეორე — ყოვლისმიმრქმელი („პანდეხეს“) მატერია, ყოველგვარი დაბადების ძიძა („ტითენე“) და დედა („მატერ“), ამორფულობის განუსაზღვრელობის პრინციპი, ანუ „ორი“ — „დიადა“ („დიას აორისტოს“ — „განუსაზღვრელი ორი“); მესამე კი — ერთის გაორებით, ანუ „მონადის“ „დიადაში“ გადასვლით წარმოქმნილი გრძნობად-კონკრეტული სამყარო (შვილი), რომელიც ერთდროულად წილნაყარია, როგორც მამის, ისე დედის ბუნებასთან...“ „სამკუთხედი არის პირველი გეომეტრიული ფიგურა — წერს სანტიაგო არგულერიო, — რომელიც სამყაროს შექმნისას ვლინდება“ (პლატონი 1994: 430, კომენტ. 197).

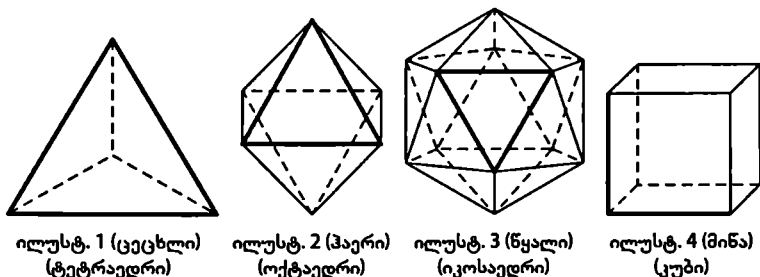
ამის შემდგომ დიდი ბერძენი მოაზროვნე „ტიმეოსში“ იწყებს სამკუთხედების მეშვეობით სამყაროს შექმნის გეომეტრიულ ამოხსნას, სადაც როგორც აღვნიშნე, ყველაფრის საწყისი სამია, სამკუთხედია და იგი სამ სახედ ჰყოფს ამ გეომეტრიულ ფიგურებს. თუმცა შენიშნავს, რომ „მართალია, ოთხივე გვარი ჩვენს მიერ არჩეული სამკუთხედებისაგან იღებს დასაბამს, მაგრამ სამი გვარი ერთი და იმავე – არატოლფერდა სამკუთხედებისაგან იბადება, ხოლო მეოთხე – ტოლფერდა სამკუთხედებისაგან; ეს კი ნიშნავს, რომ ოთხივეს როდი შეუძლია დაშლისას ერთი მეორედ გარდაიქმნას და ერთმანეთისაგან დაიბადოს მრავალი მცირე ოდენობის უფრო დიდ ოდენობათა ნაკლებ სიმრავლედ გაერთიანების გზით, ანდა პირუკუ. ასე რომ, ოთხი კი არა მხოლოდ პირველი სამი გვარი თუ შეიძლება დაიბადოს ერთმანეთისგან“ (პლატონი 1994: 315).

პირველი სახე ყველაზე მცირე ნაწილებისაგან შედგება, რომლის პირველსაწყისი, რა თქმა უნდა, სამკუთხედია, სადაც ჰიპოტენუზა პატარა კათეტზე ორჯერ უფრო გრძელია (პლატონი 1994: 315) (იხ. ილუსტრაცია 1). „მეორე სახეც იმავე სამკუთხედისაგან იგება: რვა ტოლგვერდა სამკუთხედი ერთდება, რათა ოთხ-ოთხი ბრტყელი კუთხით შეადგინონ თითო სივრცული კუთხე. როცა ამნაირი სივრცული კუთხე ექვსი გვექნება, მეორე სხეულის აგება დამთავრებულია“ (პლატონი 1994: 316) (იხ. ილუსტრაცია 2). ამის შემდგომ მსჯელობაა მესამე სახეზე, რომლის ასაგებადაც საჭიროა, როგორც პლატონი ამბობს, „ორჯერ სამოცი დასაბამიერი სამკუთხედი და თორმეტი სივრცული კუთხე, რომელთაგანაც თითოეული, ხუთ-ხუთი ტოლგვერდა სამკუთხედის სიბრტყითაა გარემოცული, ასე რომ, მთელ სხეულს ოცი ნახნაგი აქვს, რომელთაგანაც თითოეული ტოლგვერდა სამკუთხედებად გვევლინება (იხ. ილუსტრაცია 3). ამ სამი სხეულის დაბადებით ამოიწურა პირველსაწყისის დანიშნულება. რაც შეეხება მეოთხე სამკუთხედს, მან დასაბამი მისცა მეოთხე სახის ბუნებას: ოთხი სამკუთხედი, რომლებიც ერთ წერტილში, როგორც ცენტრში იყრიან თავს, ტოლგვერდა ოთხკუთხედს ქმნიან, ექვსი ამნაირი ოთხკუთხედით იგება რვა სივრცული კუთხე, რომელთაგანაც თითოეული ჰარმონიულად მოცულია სამ-სამი ბრტყელი კუთხით. ამნაირად

აგებულ სხეულს კუბის ფორმა აქვს, რომლის წახნაგებადაც ექვსი ტოლგვერდა ოთხკუთხედი გვევლინება" (პლატონი 1994: 316) (იხ. ილუსტრაცია 4).

პლატონისეულ ფილოსოფიურ მსჯელობაში რომ არ გადავარდეთ, გამოვყოფ იმ მნიშვნელოვან დეტალს, რომელიც შესაძლოა ჩადებული იყოს სტოპარდის „მოხტუნავენის“ აზრობრივ საფუძვლებში. ეს არის, რა თქმა უნდა, პლატონურ სამკუთხედთან ერთად, მისი ოთხი სახიდან პირველი, სადაც საუბარია ტოლგვერდა სამკუთხედზე ანუ პირამიდაზე ანუ ტეტრაედრზე. შემდგომ ამისა პლატონი „ტიმეოსში“ ოთხი გვარის, ოთხი სტიქიონის რანგირებას ახდენს, როგორც სამყაროს შემადგენელ ელემენტებად და საბოლოოდ მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „დაბადებით მოცულობის მქონე პირამიდის ფორმა იყო ცეცხლის პირველსაწყისიცა და თესლიც; მეორე – ჰაერი, მესამე კი – წყალი“ (პლატონი 1994: 317). ანუ სამკუთხედთან ერთად პირველსაწყისად და თესლად სამკუთხედის ერთ-ერთი სახე, პირამიდის ფორმაა. ხოლო რაც შეეხება ოთხი გვარიდან ყველაზე მძიმეს, მინას, ის პლატონმა კუბის ფორმას მიაწერა (პლატონი 1994: 316).

სურათი A



როგორც ზემოთ აღვნიშნე „მოხტუნავენის“ ფილოსოფოსები ცდილობენ რვა კაციათი პირამიდისეული სამკუთხედი შექმნან. ანუ პირამიდასთან ერთად ფიგურირებს რიცხვი რვა.

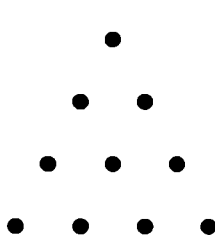
რისი აღნიშვნელი შეიძლება იყოს რიცხვი რვა?

შესაძლოა სტოპარდი რვა ფილოსოფოსის გამოყენებით პლატონურ ტეტრაედრთან ერთად პითაგორელთა მოძღვრებასაც გუ-

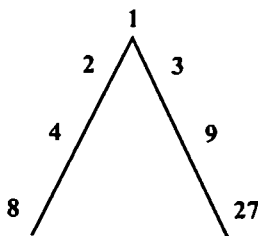
ლისხმობდა, სადაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ორი პროპორციიდან პირველს, რომლის რიცხვები, 1,2,3,4 ქმნიან ე.წ. „ტეტრაქტისს“, ანუ „ოთხებს“, რომელნიც პითაგორელთა მოძღვრების მიხედვით იმარხავენ რიცხვთა მთელ სისავსეს, ღვთაებრივ „დეკადას“ – „ათს“, სამყაროს საკრალურ სიმბოლოს, რომლისგანაც გრძნობად-კონრეტული სამყაროს ყველა ნივთი, ყველა საგანი „ოთხებისაგან“ შედგება, იქნება ეს ოთხი გეომეტრიული ელემენტი — წერტილი, ხაზი, სიბრტყე, სხეული თუ ოთხი მატერიალური სტიქიონი – ცეცხლი, წყალი, მიწა, ჰაერი (პლატონი 1994: 176) (გათრი 1983: 55) (იხილეთ სურათი B).

პითაგორელთა მოძღვრების კომენტირებისას ბაჩანა ბრეგვაძე მართებულად შენიშნავს, რომ „ორი გეომეტრიული პროგრესის შერევის შედეგად მიღებულ რიცხვთა თანმიმდევრულ მწკრივში პირველი 4 რიცხვი (1,2,3,4) სხვა არა არის რა თუ არა პითაგორელთა ღვთაებრივი 10 „დეკადა“ ( $1+2+3+4=10$ ), რომელიც სამყაროს საკრალურ სიმბოლოდ ითვლება პითაგორიზმში და პლატონიზმშიც“ (პლატონი 1994: 176). ხოლო რიცხვი რვა შეიძლება იყოს სამგანზომილებიანი, მოცულობის მქონე სხეული, რომელიც, როგორც ამას ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, „პირველ პროპორციაში (1:2:4:8), რომელსაც პირობითად „დიადური“ ანუ „ორობითი“ ეუწოდეთ, 1 შეესაბამება წერტილს, 2 – ხაზს, 4 – სიბრტყეს ხოლო 8, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სამგანზომილებიანი მოცულობის მქონე სხეულს. სწორედ ამ თანმიმდევრობით გადავდივართ წერტილიდან ხაზზე, ხაზიდან – სიბრტყეზე და სიბრტყიდან – სხეულზე“ (პლატონი 1994: 176-177) (იხ. ილუსტრაცია 5). ხოლო რაც შეეხება პითაგორელთა მეორე პროპორციას, (1:3:9:27) მას შეიძლება „მონადური“ ეწოდოს, რაზეც ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, რომ „ამ არითმეტიკულ მწკრივსაც პლასტიკური, ფიგურალური ან თუ გნებავთ სხეულებრივი წარმოსახვის პრინციპი უდევს საფუძვლად. პლატონის მიხედვით 3 შეესაბამება კვადრატის გვერდს, 9 ( $3*3$ ) – მის ფართობს, ხოლო 27 ( $3*3*3$ ) – იმ კუბის მოცულობას, რომლის ნახნაგადაც გვევლინება ზემოთხსენებული კვადრატი“ (პლატონი 1994: 177) (იხ. ილუსტრაცია 6).

## სურათი B



ილუსტრაცია 5  
(ტეტრაქტის)



ილუსტრაცია 6  
(დიადური და მონადური)

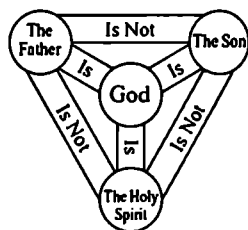
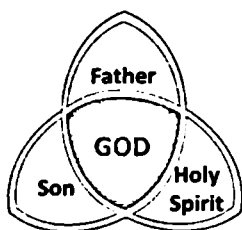
ამ ორი პროპორციის შერევით განაპირობებენ სამყაროს სხეულის ერთარსობასა და მრავლობითობასაც. ზუსტადაც, რომ ამ რაღაც გარკვეული სხეულის შექმნას ცდილობენ პიესაში მოხტუნავე ფილოსოფოსები და ეს სხეული შეიძლება იყოს ახალი სამყარო, ხოლო სამყაროს ამგვარად მშენებლობის მსოფლმხედველობრივი ვერსია შეიძლება იყოს ავტორის დუალისტური ხედვის ერთ-ერთი გამოვლინება.

თუ პლატონურ-პითაგორული ანალიზის მიხედვით რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდა შეიძლება იყოს სტოპარდის დუალისტური ბუნების ერთ-ერთი გამოვლინება, რა შეიძლება იყოს მეორე?

პლატონთან პირამიდა და სამკუთხედი მუდამ სამის, „სამების“ იდეის გარშემო ბრუნავს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე სამი პლატონთან დიდი ტრიადის სახით არის ნაჩვენები ანუ პლატონური სინამდვილის სამი ძირითადი სფერო – „დემიურგოსული პრინციპის ანუ კოსმიური გონების, მატერიისა და გრძნობად-კონკრეტული სამყაროს დიალექტიკური ერთიანობა“ (პლატონი 1994: 117). „ერთის მხრივ იდეალური სინამდვილე, არსის აბსოლუტური სისრულე და სისავსე, მეორეს მხრივ არსებობის სრული უარყოფა, აბსოლუტური არარსი და ბოლოს, არსისა და არარსის დიალექტიკური ერთიანობა“ (პლატონი 1994: 117). ანუ, როგორც ბაჩანა ბრეგვაძე განმარტავს, ის, რაც იბადება, ის, რაშიც იბადება და ის, რის მსგავსებადაც იზრდება და ვითარდება დაბადებული. პირველქმნილი შედარებულია დედასთან, პირველნიმუში – მამასთან,

ხოლო შუალედური ბუნება – შვილთან. ანუ დემიურგოსი შედარებულია მამასთან, იდეალურ ფორმათა მიმღები – დედასთან, ხოლო გრძნობად-კონკრეტული სამყარო, რომელიც პირველნიმუშის ანუ მამისა და პირველნიმუშის იდეალურ ფორმათა მიმღების, მატერიის ანუ დედის ურთიერთშერწყმით იძენს არსებობას, – შვილთან (პლატონი 1994: 117).

„ტიმეოსში“ „დემიურგოსი“ და ღმერთი (თეოს) სინონიმებად გვევლინებიან, რადგან პლატონი დემიურგოსულ გონებას ღმერთად სახავს (პლატონი 1994: 137,138). ბუნებრივია, ეს შეხედულება აზრთა მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. ერთ-ერთი დემიურგოსის ინტერპრეტაცია კი, როგორც ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს, ევროპულ კულტურაში, ქრისტიანიზაციაში „აბსოლუტურ პიროვნებასთან“ ანუ ბიბლიურ ღმერთთან იგივედება (პლატონი 1994: 138). ამ შეხედულებას რომ მივყვეთ და უფრო მეტად განვავრცოთ, ის პლატონური დიდი ტრიადა იუდეურ-ქრისტიანულ რეალობაში მამად, ძედ და სული წმინდად გამოისახება, რაც ნიშნავს იმას, რომ სტოპარდის დუალისტური ბუნების და იმ რვა ფილოსოფოსისგან შემდგარი პირამიდის მეორე მხარე შეიძლება იყოს იუდეურ-ქრისტიანული მხარე.



პლატონის და ზოგადად ანტიკური სამყაროს სამკუთხედის გაგების შემდგომ, ჩვენი ნელთალრიცხვით უამრავი ფილოსოფოსი, თეოლოგი თუ ქრისტიანული სამყაროს მიერ წმინდა მამებად შერაცხული სწავლულნი უამრავს საუბრობდნენ სამების ჰიპოსტაზის შესახებ. მათ შორის, რა თქმა უნდა, ნეოპლატონისტებიც იყვნენ. მაგალითად, ბერტრანდ რასელის აზრით, პლოტინუსი (204-70) მეტაფიზიკურ შეხედულებებს ყოვლადწმინდა სამების განხილვით

იწყებს (რასელი 1946: 272), თუმცა არა ისე, როგორც ეს ქრისტიანებს აქვთ განხილული. პლოტინუსი სამების რანგირებას ახდენს, რაც ქრისტიანული თეოლოგიისათვის მიუღებელია, რადგან მათთვის სამება არის ერთარსი, სამივე ერთმანეთის თანასწორი. ასევე სამების ჰიპოსტაზის შესახებ საუბარია ადრეული ქრისტიანული თეოლოგიის, ორიგენეს (185-254) ნაშრომებში. ასევე დიდი თეოლოგისა და ქრისტიანული სწავლების ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენლის ნმ. ავგუსტინეს (354-430) ნაშრომში სამების შესახებ, სადაც იგი წერს: „მამა, ძე და სულიწმინდა, მოსილია ერთიანი განუყოფელი არსობით (სუბსტანციით), განუყოფლად თანასწორნი არიან ღვთაებრივი ერთიანობით; ეს სამი ღმერთი კი არა, ერთი ღმერთია“ (წმინდა ავგუსტინე IV). სამების შესახებ აზრობრივად იმავეს აცალიბებს ასევე დიდი ქრისტიანი და ღვთისმეტყველი იოანე დამასკელი (645-749) და კიდევ მრავალი სხვა თეოლოგი, ღვთისმეტყველი თუ ფილოსოფოსი, რომლებიც სამების ჰიპოსტაზს განიხილავენ, როგორც ფუნდამენტს და საყრდენს იუდეურ-ქრისტიანული რწმენის, ფილოსოფიის თუ მსოფლმხედველობის, რადგან სამება არის ის პირველსაწყისი, აღმატებული ძალა, ღმერთი, რომელიც მთელი სამყაროს შემოქმედი.

ზემოთ მოყვანილი აზრები, თუ შეხედულებები სხვადასხვა მოაზროვნეთა, თუ წმინდა მამათგან მიზნად არ ისახავს იმ დისკუსიაში ჩაბმას, რაც უკვე საუკუნეების მანძილზე სამების ჰიპოსტაზის შესახებ არსებობს, არამედ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სამების იდეა განხილულია იუდეურ-ქრისტიანული მსოფლმხედველობის მიხედვით, სამება როგორც ღმერთის, სამყაროს შემოქმედის ქრილში.

ახლა კი, სამების ჰიპოსტაზის შესახებ მცირე შესავლის შემდეგ სტოპარდის დუალისტური ბუნების მეორე მხარის უფრო ღრმა ანალიზზე მინდა გავადავიდე, რომელიც „მოხტუნავენში“ რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდის, იუდეურ-ქრისტიანულ ქრილში შეიძლება იყოს განხილული. უფრო მკაფიო და ზუსტი რომ იყოს პირამიდის ანუ სამკუთხედის იუდეურ-ქრისტიანული მხარე, შესაძარებლად გამოვიყენებ ცნობილი იტალიელი მეცნიერის, სემიოლოგის და მწერლის უმბერტო ეკოს პოსტმო-

დერნისტული ლიტერატურის კლასიკად აღიარებულ რომანს „ვარდის სახელს“ (*The Name of the Rose*), რომელიც სტოპარდის პიესაში იუდეურ-ქრისტიანულ სიმბოლიკასთან ერთად კარგად წარმოაჩენს „მოხტუნავენის“ კავშირს პოსტმოდერნიზმთან და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურასთან.

სტოპარდის მსგავსად, უმბერტო ეკოც ნაწარმოების პირველ ნაწილში გვიჩვენებს იმ იდეალური, სემიოტიკური თუ რელიგიური-ფილოსოფიური სიმბოლიკით გაჯერებულ ფუნდამენტს, რომელზეც დაშენებულია მთელი ნაწარმოები. ეს მსგავსება შეიძლება დავინახოთ „ვარდის სახელის“ პირველ დღეში (რომანი სულ შვიდი!) დღისგან ანუ შვიდი თავისგან შედგება), როცა ადსო (მთხრობელი) გადმოგვცემს პირველ ემოციას და ინფორმაციას ჩრდილოეთ იტალიაში მდებარე ბენედიქტელთა მონასტრის ციტადელის შესახებ და რომანის მეექვსე დღის მეცხრე ჟამზე, როცა მონასტრის წინამძღვარი მონასტრის ციტადელის არქიტექტურულ სიმბოლიკაზე საუბრობს.

ეკოს რომანში სამების ანუ სამკუთხედის ანუ პირამიდის სიმბოლოს მსგავსება სტოპარდის ცოცხალ პირამიდასთან, ციტადელის ფანჯრების სამ წყებად ჭრაში ჩანს, რომელიც ადსოს თქმით კედელს სამების რიტმს უქმნის (ეკო 2011: 46). ციტადელის სამების სიმბოლიკაზე მონასტრის წინამძღვარი უილიამ ბასკევილთან საუბრის დროსაც აღნიშნავს: „შთამბეჭდავი ქმნილებაა, მის პროპორციებში ის უზენაესი წესი მეორდება, რომლითაც ოდესღაც ნოეს კიდობანი აიგო. სამ სართულადაა ნაგები, რამეთუ სამი სამების რიცხვია, აბრაამსაც სამი ანგელოზი გამოეცხადა, სამი დღე დაყო იონამ ვეებერთელა თევზის(!) ფაშვში, სამი დღე გაატარეს სამარეში იესომ და ლაზარემ, სამჯერ შეჰლაღადა იესომ მამას, ამაცილე სამსალით სავსე თასიო და სამჯერ განმარტოვდა მოციქულებთან სალოცავად. სამჯერ უარყო პეტრემ მაცხოვარი და სამჯერ გამოეცხადა იესო ოჯახის წევრებს აღდგომის შემდეგ. სამია ღვთიური ნიჭი, სამია წმინდა ენა, სამია სულის ნაწილი, სამგვარნი არიან გონიერი ქმნილებანი: ანგელოზნი, კაცნი და დემონნი, სამნაირად ახასიათებს ბგერას: vox, flatus, pulsus (ტონი, სიმაღლე, რიტმი), სამია ხანა კაცობრიო-

ბის ისტორიისა: სჯულის კანონამდე, ეპოქა სჯულის კანონისა და მის შემდეგ" (ეკო 2011: 698).

მეორე რაც დამაფიქრებელია „მოხტუნავენის“ საფუძველში, ეს, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, არის რვა ფილოსოფოსი, რომლებიც სამ სართულად ქმნიან პირამიდას ანუ სამკუთხედს ანუ სამეზბას.

აღსო ბენედიქტელთა მონასტრის ციტადელის არქიტექტურაზე და ფანჯრის სამ წყებად ჭრაზე შთაბეჭდილებას ვერ მაღავს და ამ სიმბოლიკით თაებრუდახვეულს ისეთი განცდა აღეძვრება, რომ მინაზე ოთხკუთხად(!) დაწყებულ ქმნილებას სულიერად ზეცისაკენ გასამებულს ადრის (ეკო 2011: 46). მონასტრის წინამძღვარიც ციტადელის არქიტექტურაში რიცხვ ოთხთან მიმართებით უამრავ ქრისტიანულ თუ ფილოსოფიურ სიმბოლიკაზე მიუთითებს: „თავად კვადრატულ ფორმაშიც არაერთი სულიერი სწავლებაა ჩადებული; ოთხია ქვეყნის მხარე, ოთხია წელიწადის დრო, ოთხია სტიქია, არის ცხელი, ცივი, სველი, მშრალი, არის შობა, ზრდა, სიმწიფე და სიბერე, ოთხგვარნი არიან ცოცხალი არსებანი: ცისა, მიწისა, წყლისა და ჰაერისა, ოთხი ფერისაგან შედგება ცისარტყელა და ოთხ წელიწადში ერთხელაა ნაკიანი წელი“ (ეკო 2011: 699).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, პლატონისეული პირამიდა ოთხეზისგან შედგება, ხოლო რიცხვი რვა, როგორც „ვარდის სახელში“ ბერი ადსოს პირით უმბერტო ეკო ციტადელის რვაკუთხედზე აღნიშნავს, რვა – ყოველი ოთხკუთხედის სრულყოფილების რიცხვია, რომელსაც ოთხ სახარებას ადრის (ეკო 2011: 46). ანუ „ვარდის სახელის“ ციტადელი და „მოხტუნავენის“ რვა კაციანი ფილოსოფიური პირამიდა, შეიძლება ითქვას, ერთ სიმბოლიკურ არქიტექტურულ ქმნილებას წარმოადგენს, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, ასოცირდება სამეზბასთან, სამკუთხედთან, პირამიდასთან ანუ იმ აღმატებულ ძალასთან, რომელსაც ანტიკურ სამყაროში სამყაროს შექმნა უკავშირდება, ხოლო იუდეურ-ქრისტიანულ სამყაროში სამყაროს შემქმნელი სამეზა ანუ მამა, ძე და სულიწმინდა ანუ ღმერთი.

უმბერტო ეკოს რომანში „ვარდის სახელი“, ისევე, როგორც სტოპარდის პიესაში „მოხტუნავენი“, სამეზის, პირამიდის, სამკუთ-

ხედის, ოთხის თუ სხვა სიმბოლიკური მსგავსებები, ასოცირდება სამყაროს შექმნის იუდეურ-ქრისტიანულ თუ პლატონურ შეხედულებებთან. აღსანიშნავია კიდევ ერთი მსგავსება. უმბერტო ეკო „ვარდის სახელის“ დასაწყისში მთხრობელის ანუ ადსოს პირით საუბრობს აღმოსავლეთის მნიშვნელობის შესახებ, რომელიც მკითხველს სამყაროს წარმოშობის იუდეურ-ქრისტიანული შეხედულების აღუზიისავენ უბიძგებს. „ჩრდილოეთისაკენ მივიწვედით, მაგრამ ბევრჯერ გადავუხვიეთ გზას სხვადასხვა მიმართულებით და ბოლოს დასავლეთში აღმოვჩნდით, თუმცა კი ჩვენი საბოლოო მიზანი აღმოსავლეთი იყო“ (ეკო 2011: 34). იმავე სიმბოლიკაზე საუბრობს ჯორჯ მური „მოხტუნავენის“ დასკვნით ნაწილში, სადაც იგი აღმოსავლეთის ფანჯარას მოიხსენიებს სინათლის ამომავალ მხარედ (სტოპარდი 1972: 88). აღმოსავლეთის ფანჯარა კი ჯიმ ჰანტერის განმარტებით ქრისტიანული ტაძრის საკურთხეველი ნაწილია, რომელიც ღმერთის არსებობის მხარე და ადგილია (ჰანტერი 2000: 103). ხოლო მათე მოციქული მის სახარებაში აღნიშნავს, რომ ქრისტეს შობის ჟამს ვარსკვლავი აღმოსავლეთში ანათებდა, როგორც მხსნელის დაბადების ადგილი (მათე 2.9). ძველი აღთქმის მიხედვით ედემის ბაღიც, ხომ აღმოსავლეთით იყო: „უფალმა ღმერთმა ბაღი გააშენა ედემში, აღმოსავლეთში, და დასვა იქ ადამი, რომელიც გამოსახა“ (დაბად. 2:8) (კიკნაძე 1989: 16), ისევე, როგორ ოთხი(!) მდინარე, რომელიც, როგორც ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს ედემის ბაღში ანუ აღმოსავლეთში იღებს დასაბამს და დედამიწის ოთხივე კუთხისაკენ მიედინება (კიკნაძე 1989: 16). სტოპარდის მხრიდან პიესის დასასრულს აღმოსავლეთის ამგვარი სიმბოლური გააზრება, ისევე როგორც „კოდას“ („coda“) ნაწილში ადამის და ევას ცოდნის ხის და პურის და ღვინის, როგორც ქრისტეს სისხლის და ხორცის სიმბოლო აღნიშვნა პიესაში კიდევ უფრო ამყარებს სტოპარდის ინტერესს იუდეურ-ქრისტიანული ღმერთისა და რელიგიისადმი. ამით ჩვენ ვიგებთ, რომ როგორც ერთი ავტორი, სტოპარდის სახით ასევე მეორე ავტორი ეკოს სახით საკუთარ ნაწარმოების საფუძვლებში, საკრალური სიმბოლიკით აშენებენ საკუთარ შემოქმედებრივ რეალობას და ამ რეალობაში, უპირველეს ყოვლისა, ქმნიან ღმერთს, როგორც რეალური რეალობის შემოქ-

მედს. უფრო ზუსტად კი ნანარმოების რეალობაში მოქმედი პერსონაჟების მხრიდან მცდელობაა ღმერთის შექმნისა.

რატომ მცდელობა?

როგორც ვიცით, ეკოს ნანარმოებშიც ისევე, როგორც სტოპარდთან, მთელი ეს სიმბოლიკური ველი ირლვევა, რომელიც ეკოსთან ციტადელის და მონასტრის მეშვიდე დღეს განადგურებაში, ხოლო სტოპარდთან პირამიდის შემქმნელი რვა ფილოსოფოსიდან ერთ-ერთის მკვლელობით ვლინდება. ანუ ერთ შემთხვევაშიც და მეორე შემთხვევაშიც მკვლელობაა ამ ღვთაებრიობის თუ საკრალურობის მოშლის მიზეზი, რომელიც ორივე ნანარმოებში რიცხვი შვიდის სიმბოლურ ჭრილშია ნაჩვენები. შესაბამისად ვერ ვილაპარაკებთ რიცხვი შვიდის მნიშვნელობაზე სანამ არ ჩავენდებით მკვლელობათა მიზეზებს. ამიტომ, მართებულად მიმაჩნია სტოპარდის პიესაში ჯერ ამ მკვლელობების მიზეზი გამოვარკვიოთ და შემდეგ გადავიდეთ რიცხვი შვიდის გარშემო დაფარული აზრის ამოხსნაზე, მით უფრო რომ, სტოპარდი რვა ფილოსოფოსის მიერ შექმნილი პირამიდის რლვევის და მკვლელობების საიდუმლოებას, როგორც პიესის დასაწყისში, ასევე პიესის ბოლო ნაწილში „კოდა“ ავითარებს.

რა შეიძლება იყოს „მოხტუნავენში“ მკვლელობების მიზეზი?

პიესაში პირამიდის, როგორც სამების სიმბოლიკის აღმნიშვნელის, არსებობა საინტერესო შეიძლება იყოს დროის აღქმის კუთხითაც. როგორც ვიცით, სამყაროში დრო, ისევე, როგორც განზომილება სამია, ისევე, როგორც უამრავი რამ, რაც სამების იდეასთან და ზოგადად რიცხვ სამთან არის დაკავშირებული. საინტერესოა წმინდა ავგუსტინეს მოსაზრება დროის შესახებ. იგი სვამს კითხვას იმის შესახებ თუ რატომ არ შეიქმნა სამყარო უფრო ადრე? და იქვე პასუხობს, რომ დრო „ადრე“ არ არსებობდა; დრო სამყაროს შექმნასთან ერთად შეიქმნა, ხოლო სამყაროს შემქმნელისთვის ანუ ღმერთისთვის დრო როგორც ასეთი არ არსებობს, რადგან იგი მარადიულია და დროც მისთვის მარად ერთია, ანმყო (რასელი 1946: 330). მაშ, რა არის დრო წმინდა ავგუსტინესთვის? მისთვის დრო არის მხოლოდ ანმყო, რადგან მისი აზრით არსებობს არა ანმყო, წარსული და მომავალი, არამედ ანმყო წარსულისა, ანმყო ანმყო-

სი და ანმყო მომავლისა (ავგუსტინე 1995: 237). ბერტრანდ რასელი კი წმ. ავგუსტინეს დროის ცნების შესახებ კომენტირებისას წერს: „წარსული“ უნდა გაიგვიდეს მეხსიერებასთან, ხოლო „მომავალი“ – მოლოდინთან, მეხსიერებაც და მოლოდინიც, ორივე ანმყო ფაქტია“ (რასელი 1946: 330). მაშ, მოხტუნავენის მიერ შექმნილი პირამიდის ფორმის სხეული, მთელს ზემოთ მოყვანილ სიმბოლიკასთან ერთად, დროის სიმბოლოსაც შეიძლება ატარებდეს და ეს დროის სიმბოლო შეიძლება იყოს წმ. ავგუსტინეს დროის თეორია, რაც სტოპარდის ორბუნებრიანობიდან, იუდეურ-ქრისტიანულ ბუნებას სრულიად ლოგიკურად ესადაგება. მაშ, წმინდა ავგუსტინეს აზრით, სამყაროში სამი დროა, თუმცა ამავედროულად ერთი, ანმყო, ისევე, როგორც წმინდა სამება. შესაძლოა დროის ცნების წმინდა ავგუსტინესეული შეხედულებით სტოპარდი ცდილობს იმ დროის, ანუ 1972 წლის ანმყოსკენ გაგვახედოს და იმ პერიოდის მნიშვნელობაზე მიგვითითოს. ამიტომ სრულიად ლოგიკურია გადავიდეთ პიესის შექმნის და ამავედროულად სამოქმედო დროის, პიესის ანმყოს განხილვაზე, რომ მივიდეთ ზემოთ დასმულ კითხვამდე და დავადგინოთ პირამიდის, სამკუთხედის, სამების რღვევის, მკვლელობის მიზეზი.

დავინწყოთ პიესის შექმნის რეალობით, პიესის „ანმყოთი“. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, „მოხტუნავენის“ შექმნას ტელე პიესა „კიდევ ერთი მთვარე, დედამიწად წოდებული“ (*Another Moon Called Earth*) დაედო საფუძვლად, რაც „მოხტუნავენის“ ერთ-ერთ წამყვან სიუჟეტთან, ადამიანის მთვარეზე გასეირნებასთან ერთად იმ რეალობის, იმ „ანმყოს“ წამყვან მოვლენად ითვლებოდა, რაც ამ ორ პიესაში, როგორც სათაურში, ასევე შინაარსობრივ მხარეშიც მკაფიოდ არის ერთ-ერთ იდეად გამოხატული. 1960-იან წლებში კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მოვლენა მოხდა, ჯერ 1961 წელს იური გაგარინის ღია კოსმოსში გასვლა, ხოლო შემდეგ 1969 წელს ნილ არმსტრონგის მეთაურობით ამერიკელ ასტრონავტთა ჯგუფის მთვარეზე გასეირნება. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ეს იმ დროისთვის იყო ტექნოლოგიური რევოლუცია, რომლის მეშვეობითაც ადამიანმა შეძლო არა მხოლოდ დედამიწის საზღვრებს იქით გასვლა, არამედ მთვარეზე დაშვება და იქ გარკვეული სამეცნიერო-კვლევითი საქმიანობის

დანებისათვის საფუძვლების მომზადება. ამ აზრის მნიშვნელობას „მოხტუნავენში“ ტელე ეკრანი და მთვარეზე მიმდინარე მოვლენები ცხადყოფს.

ამავე პერიოდში დასავლეთში, კერძოდ კი ბრიტანეთში მძვინვარებს ისეთი ფილოსოფიური მოძრაობა, რომელსაც „ლოგიკური პოზიტივიზმი“ ეწოდა. ამ მოძრაობას პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ ქალაქ ვენაში, კაფე „ცენტრალში“ ჩაეყარა საფუძველი და ცნობილია როგორც „ვენის წრე“ (Vienna Circle). ამ ფილოსოფიურ მოძრაობაში მოიაზრებოდნენ მეოცე საუკუნის ისეთი ცნობილი ფილოსოფოსები, როგორებიც იყვნენ: ბერტრანდ რასელი და ლუდვიგ ვიტგენშტეინი, რომლებმაც ფორმალიზება მოახდინეს ლოგიკური პოზიტივიზმისა.

ენტონი ჯენკინსი, ავტორი წიგნისა „სტოპარდის თეატრი“ (*The Theatre Of Tom Stoppard*) ძალიან ზუსტად აღნიშნავს ამ მოძრაობის მთავარ არსს: „ლოგიკური პოზიტივიზმი“ უკან, 1920-იან წლებში ბრუნდება, როცა „ვენის წრე“ ისწრაფვოდა ფილოსოფიური ძიებებისთვის მოცილებინა ყოველგვარი მისტიკა და მეცნიერების თვალთახედვით მოეხდინა მისი რაციონალიზება, ყველა შემონმებად მტკიცებათა ერთობლიობის შესაბამისად“ (ჯენკინსი 1990: 88). იმავე მოსაზრებას ცოტა მოგვიანებით ვიტგენშტეინისა და ბრიტანული ლოგიკური პოზიტივიზმის ბიბლიად შერაცხული წიგნის „ენა, ჭეშმარიტება და ლოგიკის“ (*Language, Truth and Logic*) ავტორის, აიერის მოსაზრებები უფრო ნათელს ჰფენს. ვიტგენშტეინი ამბობს: „იმას რაზეც ჩვენ ვერ ვახერხებთ საუბარს დუმილს უნდა მივანდოთ“, ხოლო აიერი შენიშნავს: „ყველა გამონათქვამი ღმერთის ბუნების შესახებ აზრს მოკლებულია“ (ჯენკინსი 1990: 88). გურამ თევზაძის სიტყვებით, რომ ვთქვათ, პოზიტივისტები ფილოსოფიის მეცნიერების მსახურად გადაქცევას ცდილობდნენ (თევზაძე 2002: 433). ვიტგენშტეინმა, ფრეიგმა და რასელმა, წერს ჰანს სლუგა, გერმანული, ინგლისური და ავსტრიული გამორჩეული ფილოსოფიური ელემენტების სინთეზით დაიწყეს ახალი, ზენაციონალური ფილოსოფიური სისტემის შექმნა, რომელიც აღარ იყო მიბმული ევროპული აზროვნების ტრადიციულ და ნაციონალურ ფორმებთან (სლუგა, სტერნი 1996: 7). აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეოცე

საუკუნის ფილოსოფიისთვის ერთი იდეალიდან მეორე იდეალზე გადასვლა ძალიან დამახასიათებელი იყო, რაზეც ზურაბ კაკაბაძე წერს თავის წიგნში „ფილოსოფიური საუბრები“. პიესა „მოხტუნავენის“ ფილოსოფიური იდეაც ერთი იდეალიდან (რომელიც პიესაში წარმოდგენილი ფილოსოფოსებისთვის მოძველდა) მეორე იდეალისკენ (რომელიც ჯერ არც კი ჩანს როგორია) განხორციელებული ნახტომია. მოხტუნავე ფილოსოფოსების ფილოსოფიური საყრდენი კი კოსმონავტიკების მთვარის ზედაპირზე განხორციელებულ ნახტომს ჰგავს, რომელსაც მიზიდულობის ძალა არ აქვს.

შეიძლება ითქვას, მეოცე საუკუნის 50-60-იანი წლების რეალობის ყველა მნიშვნელოვანი საკითხი ეს იქნება ლოგიკური პოზიტივისტური ფილოსოფიის პოპულარობა თუ მთვარეზე ადამიანის მიმოსვლის დაწყების თემა პირდაპირ ასახულია პიესაში, რაც გვაძლევს საფუძველს ეპოქაც და პიესაც ერთ ჭრილში, ერთ „ანწყობში“ განვიხილოთ, მით უფრო მაშინ, როდესაც ყველაფერ ზემოთ აღნიშნულთან ერთად, პიესაში ლოგიკური პოზიტივიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ბერტრანდ რასელიც ფიგურირებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ლოგიკური პოზიტივიზმის მიმდევრები მეცნიერებასა და ტექნოლოგიაზე დაყრდნობით, რაციონთი ცდილობდნენ სამყაროს შემეცნებას და ყოველგვარ მისტიციზმს დევნიდნენ თავისი ფილოსოფიიდან, რაც, შეიძლება ითქვას, გულისხმობს სამყაროს ღმერთისმიერი შემეცნების უარყოფას და ყველაფრის პრაგმატულ, რაციონალურ ჭრილში გადაყვანას. ზუსტად, ასეთი ფილოსოფიის მიმდევრები არიან მოხტუნავე ფილოსოფოსები, რომელთა მეთაური მედიცინის, ფილოსოფიის, ლიტერატურისა და იურიდიულ მეცნიერებათა დოქტორი, ასევე ფსიქიატრიულ მედიცინათა და გიმნასტიკის დიპლომის მფლობელი, სერ არჩიბალდ ჯამფერია.

ერთი მხრივ, ეს უნივერსალური ტიტულები ძალიან ირონიზირებული და პაროდირებულია სტოპარდის მიერ, მაგრამ ამავე დროს ძალიან დამაფიქრებელი, რადგან სერ არჩიბალდ ჯამფერი, თანამოაზრე ფილოსოფოს მოხტუნავეებთან ერთად, ახლად გამარჯვებული პოლიტიკური პარტიის არა მხოლოდ მხარდამჭერი, არამედ აქტიური წევრიცაა, შესაბამისად ლოგიკურ-პოზიტივისტური

ფილოსოფიისა და იდეოლოგიის გამტარებელი პიესის „ანმყოში“. ეს აზრი ძალიან კარგად ჩანს რამდენიმე ეპიზოდში. პირველი არის დოთის და მისი მეუღლის ჯორჯის საუბრის ეპიზოდი, რომელშიც ჯორჯი „ნაციონალურ საგაზეთო მფლობელთა ასოციაციის“ დაპატიმრებაზე მიუთითებს (სტოპარდი 1972: 37). ანუ ახალმა პოლიტიკურმა მოძრაობამ სცადა გავლენა მოეპოვებინა მედიაზე, რადგან, როგორც ცნობილია, მასმედია არის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება იმ იდეოლოგიის გასატარებლად, რომელიც მმართველ პარტიებს, თუ ხელისუფლებას სურს. მეორე არის ის, რომ ფილოსოფოსები, რადიკალ-ლიბერალური პარტიის მხარდამჭერების მსგავსად, გამოწყობილნი არიან ყვითელი ფერის მანტიებში (სტოპარდი 1972: 83) ანუ ერთგვარი, პარტიული სიმბოლიკის მატარებელი, ფერი. მესამე და ერთ-ერთი უმთავრესი ეპიზოდი არის ის, რომ რადიკალ-ლიბერალური პოლიტიკური მოძრაობის გამარჯვების შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი საზოგადოებრივი ინსტიტუტი ეკლესია გახდა რაციონალური, რაც ასევე კარგად ჩანს დოთისა და ჯორჯის საუბრის ეპიზოდში:

„ჯორჯი: რას მეუბნები, რომ სოფლის მეურნეობაში რადიკალ ლიბერალთა წარმომადგენელი კენტენბერიის არქიეპისკოპოსი გახდა?!“<sup>1</sup>

(“George: Are you telling me that the Radical Liberal spokesman for Agriculture has been made the Archbishop of Canterbury?!”) (სტოპარდი 1972: 38)).

ანუ პოლიტიკური ძალაუფლებით გამყარებულმა ლოგიკურმა პოზიტივისტურმა ფილოსოფიამ პრესასთან ერთად ისეთ მგძნობიარე სამყაროშიც კი შეაღწია, რომელსაც რელიგია და სამყაროს რელიგიური გზით შემეცნება ჰქვია, რაც ამგვარ ფილოსოფიურ შეხედულებას უმყარებს ბერკეტებს რელიგიური ინსტიტუტის მსოფლმხედველობაც საკუთარ შეხედულებას მოარგოს. მეოთხე შემთხვევა კი არის პიესის დასაწყისში, რომელშიც პირდაპირ გაჟღერებულია ის, რომ ეს ფილოსოფოსები, არჩის მეთაურობით, ამავე პარტიის წევრები არიან:

1. წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „მოხტუნავე“ კეუთენის ნიგნის ავტორს

„-ხმა (არჩის ხმა): ახლა კი! — ქალბატონებო და ბატონებო! — დაუ-  
ჯერებელი რადიკალი! ლიბერალი! მოხტუნავენნი!!“

(“Voice (Archie's voice): And now!—ladies and gentlemen!—the Incredible  
Radical! Liberal!!-Jumpers!!”) (სტოპარდი 1972: 18).

როგორც ჯონ ბული აღნიშნავს, სტოპარდი მის ადრეულ შე-  
მოქმედებაში ყოველმხრივ ცდილობდა გაქცეოდა პოლიტიკურ  
სფეროს, დებატებში ჩაბმას არა იმიტომ, რომ ის დაინტერესებული  
არ იყო პოლიტიკით, არამედ ის უნდობლობით უყურებდა ამგვა-  
რი თეორიების მართებულობას, თუმცა ამისდამიუხედავად 1972  
წლის „მოხტუნავენის“ ჩვენების შემდეგ მან აღნიშნა, რომ ეს პიესა  
პოლიტიკაზე ან იდეოლოგიაზე იყო, თუმცა იქვე დაამატა, რომ მი-  
სი რწმენით ყველა პოლიტიკურ ქმედებას მორალური საფუძველი  
უნდა ჰქონდეს, რომლის გარეშეც ის უმნიშვნელო და უაზრო იქ-  
ნება (ქელი 2001: 137). რა მორალის მატარებელია „მოხტუნავენში“  
გატარებული პოლიტიკური იდეოლოგია, ზემოთ აღნიშნულიდან  
კარგად ჩანს, თუმცა სტოპარდი ამას არ სჯერდება და ერთ ძა-  
ლიან საინტერესო ირონიულ პარალელსაც გვთავაზობს, რაც შე-  
საძლოა პირამიდის რღვევის ერთ-ერთი იდეური ნაწილიცაა. მოხ-  
ტუნავე ფილოსოფოსების ინტერესი გიმნასტიკის მიმართ, ასევე  
მუსიკის თანხლებით მათი იმ პირამიდული ფორმის სამკუთხედში  
ყოფნა, რომელზეც ზემოთ დაწვრილებით ვიმსჯელებთ, შეიძლება  
დაკავშირებული იყოს იმ იდეალური სახელმწიფოს მშენებლობის  
იდეასთან, რომელსაც პლატონი „სახელმწიფოში“ (*The Republic*)  
ავითარებს, რაც „მოხტუნავენის“ მორალურ-რაციონალურ, ფილო-  
სოფიურ-რელიგიურ თემატიკას პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ დატ-  
ვირთვასაც მატებდეს.

პლატონი, სოკრატეს სიტყვებით, იდეალურ სახელმწიფოს  
სამ(!) უმთავრეს პრინციპზე დაყრდნობით აყალიბებს, რაც კარგად  
არის განხილული „სახელმწიფოს“ პირველ ოთხ თავში. ეს პრინ-  
ციპები არის ზომიერება, სიმამაცე და სიბრძნე ანუ, პლატონის  
ტყმით, ეს სამი თვისება ქმნის სამართლიანობას, მაშინ, როცა  
ბუნებით ეს სამი ერთმანეთისაგან განსხვავებული წოდება თავ-  
თავის საქმეს ასრულებს (პლატონი 2003: 142,143). ეს სამი თვისე-  
ბა კი ასოცირდება სულის იმ სამ თვისებასთან, რომელზეც ზემოთ

უკვე ვიმსჯელებთ, შესაბამისად სამართლიანი და იდეალური სახელმწიფოს მშენებლობა, პლატონის აზრით, იმთავითვე იმ დიდი ტრიადის იდეაში მოიაზრება, რომლის შექმნასაც სტოპარდის მოხატუნავე ფილოსოფოსები მხოლოდ გარეგნულად ცდილობენ. შესაბამისად, საუბარი იმაზე, რომ ამ პოლიტიკური, იდეოლოგიური თუ ფილოსოფიური ხედვით, რომელსაც რადიკალ-ლიბერალი ლოგიკური პოზიტივისტი ფილოსოფოსები წარმოადგენენ, შეიქმნება იდეალური სახელმწიფო მმართველობა, თავის თავშივე ტყუილის შემცველია, რადგან ისინი საკუთარი მსოფლმხედველობით თუ ფილოსოფიით ეწინააღმდეგებიან, ჯერ პლატონურ და შემდეგ იუდეურ-ქრისტიანულ სამების უმთავრესს პრინციპს, ანუ სამყაროს შექმნის ღმერთისმიერ, სამებისმიერ, პირამიდისეულ შეხედულებას. შესაბამისად მათი მხრიდან იდეალური სამყაროს მშენებლობის მცდელობა თავიდანვე ტყუილია.

პლატონი „ტიმეოსში“ სამყაროს პირველსაწყისებზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ შეუძლებელი იქნებოდა სამყაროს შემქმნელის, დემიურგოსის მიერ სამყაროს შექმნა, თუ მას პირველნიმუში არ ექნებოდა, რადგან: „ყოველივე ის, რაც იბადება, აუცილებლად ამა თუ იმ მიზეზის ძალით იბადება, რადგან შეუძლებელია უმიზეზოდ დაიბადოს რამე. ამიტომ, როცა შემოქმედი მარად უცვლელსა და იგივეობრივ არსს უმზერს და საგნის ფორმისა თუ თვისების შექმნისას პირველნიმუშად იყენებს მას, მთელი ქმნილება აუცილებლად მშვენიერი გამოვა; ხოლო თუ ის დაბადებულს უმზერს და დაბადებულსვე იყენებს პირველნიმუშად, მისი ქმნილებისათვის უცხო იქნება მშვენიერება“ (პლატონი 1994: 288). გამოდის, რომ თავად პლატონი უარყოფს იმგვარი იდეალური სამყაროს არსებობის შესაძლებლობას, რომელსაც თანამედროვე სამყაროში, თანამედროვე ტექნოლოგიებით ადამიანი ცდილობს, რომ შექმნას, რადგან ადამიანისათვის დემიურგოსული, თეისტური „შემოქმედის“ (პოეტეს), „მამის“ (პატერის), „შემკრების“ (სინაგონ), „კეთილის“ (აგათოს) და სხვ. ერთი სიტყვით სამებისა და ღმერთის აზრი და იდეა მკედარია, ხოლო ამგვარი საზოგადოება, პლატონისავე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „თუ ის (ანუ შემქმნელი დ.მ.) დაბადებულს უმზერს და დაბადებულსვე იყენებს პირველნიმუშად,

მისი ქმნილებისათვის უცხო იქნება მშვენიერება" (პლატონი 1994: 288). ამით სტოპარდი ერთი მხრივ გვიჩვენებს იმ ანმეოს, რომელშიც შეიქმნა და მიმდინარეობს პიესის მთელი სიუჟეტი, რომელსაც დღევანდელი გადმოსახედიდან პოსტმოდერნული რეალობის სიუჟეტი შეიძლება ვუწოდოთ, ხოლო მეორე მხრივ გვიჩვენებს ამგვარ რეალობასა და ანმეოში დიდი ტრიადის, სამების, როგორც ნამდვილის, ჭეშმარიტი არსის მნიშვნელობას, რომელზეც უნდა იყოს დაშენებული არა მხოლოდ სამყაროს შექმნის შეხედულებები, არამედ სახელმწიფოსიც, რადგან, როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს, მორალის გარეშე ყველაფერი, მათ შორის პოლიტიკაც უაზროა. მესამე და უმნიშვნელოვანესი, რასაც სტოპარდი ამ ტრიადის იდეის გარშემო აერთიანებს არის ის, რომ მოხტუნავე ფილოსოფოსების მსგავსად, თანამედროვე ადამიანიც, თანამედროვე სამყაროში, ველარ ქმნის იმ პირამიდას, სამკუთხედს, დიდ ტრიადას თუ სამებას, რადგან, როგორც ზემოთ უკვე ვახსენე, არსებობს მკვლელობა ანუ სიკვდილი.

ჯონ ფლემინგი „მოხტუნავენში“ ღმერთის არსებობა-არარსებობის შესახებ კომენტირებისას, გამორიცხავს ღმერთის ქრისტიანულ-რელიგიურ გაგებას და ღმერთის ჯორჯისმიერ რწმენას თეისტურ ჰუმანიტურს უწოდებს, რასაც ჯერ თავად მთავარი მოქმედი პერსონაჟის აზრის ციტირებით ხსნის: „თუ ღმერთი არსებობს, უეჭველია, იგი რელიგიამდეც არსებობდა. ის არის ფილოსოფოსთა ღმერთი, ლოგიკურად გამოყვანილი ცხადი ნანამძღვრებიდან. ის, რომ მას კურთხეულ მხარდამჭერთა კლუბი გაუჩნდებოდა, მხოლოდ ფსიქოლოგიური ინტერესის საკითხია“ (ფლემინგი 2001: 91) (სტოპარდი 1972: 39, 40), ხოლო მოგვიანებით რელიგიის შესახებ თავად მწერლის მოსაზრებას იმონებებს, სადაც აღნიშნულია, რომ სტოპარდს ღმერთის სჯერა და იგი ცდილობს მოიქცეს ისე, რომ ის არსებობს, მაგრამ მისთვის გაუგებარია რელიგიური ცერემონიები, რადგან მიაჩნია, რომ ღმერთზე ფიქრი ინტელექტუალური თვალსაზრისით დაუშვებელია. თუმცა მას უფრო მეტად აღიზიანებს მილიტანტური ჰუმანიზმი, ვიდრე ევანგელიზმი (ფლემინგი 2001: 93).

ღმერთის ფილოსოფიური დაკვირვება შეიძლება დავინა-

ხოთ პიესის სხვა მონაკვეთშიც, რომელშიც ჯორჯი აღნიშნავს: “Cogito ergo dues est” (I think, therefore God is) (ვაზროვნებ, მაშასადამე ღმერთი არსებობს) (სტოპარდი 1972: 72), რომელიც დეკარტეს ცნობილი გამონათქვამის “Cogito ergo sum” (I think therefore I am) (ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ) შეცვლილი ვარიანტია. აღსანიშნავია, რომ დეკარტეს ცნობილი სიტყვების ინტერპრეტაცია უცხო არ არის პოსტმოდერნული ლიტერატურისთვის. ბრენ ნიკოლი თავის წიგნში პოსტმოდერნული ნაწარმოების შესახებ ენჯელა კარტერის ერთ-ერთი რომანის ეპიზოდზე მიუთითებს, სადაც “I think therefore I am” (“Cogito ergo sum”) („ვაზროვნებ, მაშასადამე ვარსებობ“) შეცვლილი და ინტერპრეტირებულია, როგორც “I Desire, Therefore I Exist” („მსურს, მაშასადამე ვარსებობ“) (ნიკოლი 2009: 144).

რას შეიძლება აღნიშნავდეს სტოპარდის “Cogito ergo dues est”?

„ვაზროვნებ მაშასადამე ღმერთი არსებობს“ დეკარტეს გამონათქვამის სტოპარდისეული ინტერპრეტაციაა, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ყველაფრის შემოქმედი არის დემიურგოსი, რომელიც პლატონის „ფილებოსში“, როგორც ამას ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს: „ზეცისა და მიწის მეუფედ – კოსმიურ თუ ზეკოსმიურ „გონებადაა“ სახელდებული“ (პლატონი 1994: 119). ანუ ჯორჯი, შესაბამისად სტოპარდი ავითარებს შემდეგ აზრს, რომ აზროვნება, ფიქრი, როგორც საფუძველი სიბრძნისა, სიბრძნისმოყვარეობისა ანუ ფილოსოფიისა, არის სწრაფვა რეალური ცხოვრებისაკენ ანუ ჭეშმარიტებისაკენ ანუ იმისკენ, რასაც დემიურგოსული გონება ჰქვია. შესაბამისად აზროვნება არის უპირველესი, რაც შექმნილი მატერიალური რეალობის, როგორც პირველნიმუშის ასლის ამოებაში გვაფიქრებს და სხვა რეალობის, ჭეშმარიტების ძიებისაკენ გვიბიძგებს, მით უფრო იმ შემთხვევაში, როცა ჯორჯის თანამედროვე სამყარო ანუ პოსტმოდერნული რეალობა სიმულაციური და ჰიპერრეალურია, ხოლო ამ სიმულაკრული სამყაროდან გამოსვლა ფიქრის გარეშე წარმოუდგენელია. წმინდა ავგუსტინეს „აღსარებანის“ მეშვიდე თავში წარმოთქმული სიტყვებით, რომ ეთქვათ: „ვის შეუძლია გაგვარიდოს ათასგვარ ცდომილებისეულ სიკედილს, თუ არა მარადიულ სიცოცხლეს, რომელმაც არ

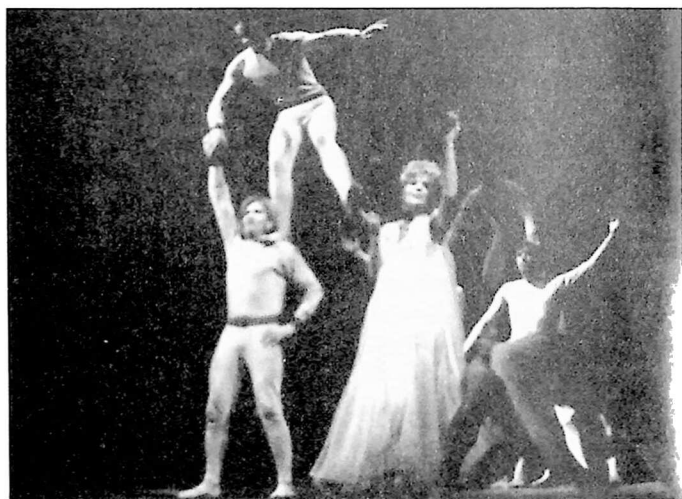
იცის, რა არის სიკვდილი; თუ არა სიბრძნეს, თავისი შუქი რომ ანათებს სულებს, რომლებსაც სინათლე სჭირდებათ, თვითონ კი არა სჭირდება ნათელი..." (ავგუსტინე 1995: 117). ისევე, როგორც ქრისტი ამბობს: „მე ვარ გზა, სიცოცხლე და ჭეშმარიტება“ (იოანე 14.6) ანუ ფიქრის დაწყება არის გზა, რომელიც გვარკვევს არსებულ ბურუსში. თუ გზა ვიპოვნე შესაბამისად ვფიქრობ, ხოლო თუ ვფიქრობ შესაბამისად ვარსებობ ანუ ვცოცხლობ, ხოლო თუ ვცოცხლობ ამ აზრით შესაბამისად ვისწრაფი ჭეშმარიტებისაკენ. ისევე, როგორც პავლე მოციქულის სიტყვები: „რწმენა, იმედი და სიყვარული — ეს სამი. ხოლო მათგან სიყვარულია უმეტესი“ (I კორინ. 13.13). ანუ გზა, რომელიც დაფუძნებულია რწმენაზე, რომელმაც უნდა მოგვანიჭოს სიცოცხლე, რომელიც თავისთავად შობს იმედს. ვინც ცოცხლობს, მას აქვს იმედი და რწმენა, რაც თავისთავად არის გზა სიყვარულისკენ ანუ ჭეშმარიტებისაკენ, რომელიც არაფერია სხვა თუ არა თავად ღმერთი, როგორც ეს იოანეს პირველ წერილშია აღნიშნული „ღმერთი სიყვარულია“ (I იოანე 4:8), ხოლო ღმერთი მოიცავს ყოველივე ზემო აღნიშნულს. როგორც ვხედავთ, იუდეურ-ქრისტიანული ღმერთის გზა, სიცოცხლე და ჭეშმარიტება თავის თავში მოიცავს პლატონური ღმერთის გონებას, ფიქრს და სიბრძნეს. ამაზე წმინდა აუგუსტინეც მიანიშნებს ფილოსოფოსთა ჭეშმარიების შესახებ მსჯელობაში (სავარაუდოდ ფილოსოფოსებში ის პლატონს და ნეოპლატონიკოსებს გულისხმობს, რადგან „აღსარებანის“ იმავე თავის XX ნაწილში პლატონიკოსთა თხზულებებზე საუბრობს დ.მ.), რომელიც ღმერთის მადლით არის მოსილი და ის წმინდა წერილებშია ასახული (ავგუსტინე 1995: 132).

როგორც დეკარტესეული გამონათქვამის ინტერპრეტაციიდან და პირამიდის, იგივე სამკუთხედის, იგივე სამების მაგალითით ვნახეთ ავტორი ცნობიერად თუ არაცნობიერად გამოხატავს დუალისტური ბუნების მეორე მხარესაც, რომელიც ფილოსოფიურთან ერთად იუდეურ-ქრისტიანული მხარეცაა.

ბიბლიური ალუზიების სახით იგივე შეიძლება დავინახოთ „მოხტუნავენის“ დასაწყისში. სცენაზე განლაგებული სათამაშო სივრცე სამი(!) ოთახისგან შედგება: კაბინეტი, მისაღები და სა-

ძინებელი (სტოპარდი 1972: 13). თუმცა სამივე ოთახი ერთი სახლის, ერთი მთლიანობის ნაწილია, რაც ზემოთ განხილულ სამეზობლო იდეის და პიესის ანუ მხატვრული სამყაროს შექმნის თვალსაზრისით ძალიან დამაფიქრებელია. სახლის მფლობელი კი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე ეთიკის ფილოსოფიის პროფესორი ჯორჯ მური და მისი მეუღლე უმშვენიერესი დოროთია. ერთი მხრივ ეს თითქოს ჩვეულებრივი ავტორისეული აღწერილობაა, როგორც სათამაშო ადგილის, ასევე ორი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის, თუმცა მეორე მხრივ აქ შეიძლება იდოს ის მეტაფორა, რომელიც სტოპარდის დუალისტური ბუნების, სამეზობლო იდეის გაგრძელებაა. როგორც როზენკრანცი და გილდენსტერნი სტოპარდის ფილმში თანამედროვე სამყაროში მაცხოვრებელ შექსპირის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს განასახიერებენ, ასევე ჯორჯი და დოროთი შესაძლოა თანამედროვე სამყაროში მცხოვრებ პირველ ადამიანებს, ადამსა და ევას განასახიერებდნენ. ამ აზრის განვითარების საშუალებას იძლევა მოხტუნავების მიერ განსახიერებული პირამიდის ფიგურაში და ზოგადად სახლში მომხდარი მკვლელობა, რომელსაც ქაოსი და გაურკვევლობა მოსდევს, თუ ვინ, რატომ ან რისთვის ჩაიდინა ერთ-ერთი მოხტუნავის მკვლელობა. მოკლული მოხტუნავის გამოთავისუფლებულ ადგილას პიესის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის დოთის გამოჩენა კი, ალუზიური თვალსაზრისით, გვახსენებს ედემის ბაღს, ხოლო მოკლულის ადგილას მისი დგომა ამ ბაღის დაკარგვაში ევას როლს, რადგან ედემის ბაღის დაკარგვის შემდეგ ადამიანთა შორის სიკვდილი გაჩნდა, რომელიც არის პირამიდის ანუ სამკუთხედის, როგორც იდეალური სამყაროს მოდელის თუ გეომეტრიულ სივრცის რღვევის მიზეზი.

ალბათ ამიტომაც ებლაუჭება დოროთის კაბას სიკვდილის პირას მყოფი მაკფეი, რომელიც თითქოს მას ადანაშაულებს და სისხლით დასვრილ ხელებს აწმენდს კაბაზე. ისევე, როგორც ინსპექტორი ბონსი, რომელიც თავიდანვე დოთის აბრალებს სახლში მომხდარ მკვლელობას. დამაფიქრებელია გვარი ბონსის ("Bones") ინგლისური დეფინიცია, რაც ძვლებს ნიშნავს. ძვალი კი ადამიანის სიკვდილის აღმნიშვნელია, რასაც ქრისტიანულ სიმბოლიკა-



ლონდონის ნაციონალური თეატრი, „მოხტუნავენი“, 1972-73 წელი.

ში ადამის თავის ქალა განასახიერებს. ხოლო სახლში მომხდარ მკვლელობაზე ბონსის და ჯორჯის დიალოგი ბიბლიური სიუჟეტის პაროდულ-სიმბოლური აზრის გაგრძელებაა პიესაში, რადგან ისინი ადამის პერსონაჟის საწყისი და სასრული მხატვრული სახის გამომხატველებად გვევლინებიან. ისევე, როგორც ბონსის შენიშვნა-კომენტარი ჯორჯის მოხსენებაზე, როგორც წარსული ადამის ხმა თანამედროვე ადამს: „არიან ღმერთი? არასწორია დასაწყისისთვის“ („Are God? Is wrong for a start“) (სტოპარდი 1972: 46). ადამმა ისევე, როგორც ევამ კარგად იცოდნენ ვისგან იყვნენ შექმნილნი და ზოგადად ვინ შექმნა სამყარო, რისი მტკიცებაც უნევს თანამედროვე სამყაროში ადამის შთამომავალს, თანამედროვე ადამიანს, პიესის მთავარ პერსონაჟს ჯორჯ მურს.

ბიბლიური ალუზიის ჭრილში ასევე ძალიან საინტერესოა შემდეგი მონაკვეთი. პირველი არის სახლში მკვლელობის შემდგომი მდგომარეობა, როცა შეშინებული დოთი წარმოთქვამს მკვლელის, არჩის სახელს, რის შემდეგაც არჩი განაცხადებს: „წვეულება დასრულებულია...“ („Party is over.....“) (სტოპარდი 1972: 21). პიესის ასეთი დასაწყისი მოგვაგონებს იმ იდეალურ სამყაროს, რომელშიც ადამი და ევა იმყოფებოდნენ. თანამედროვე სტოპარდისეული ირონიული, პოპ-კულტურული ენით რომ ვთქვათ, ედემის ბაღში სულ „ფართი“ იყო, მარადიული წვეულება, დღესასწაული, სიხარული, რომელიც თანამედროვე პოსტმოდერნულ ეპოქაში „ფართის“ მსგავსება წვეულებამ, გართობამ ჩაანაცვლა. პირველქმნილი ადამიანების ადამ და ევას მსგავსად, თანამედროვე ჯორჯი და დოთის სახლშიც ირღვევა ის წესრიგი, რომლის შემდეგაც სრულდება წვეულება, სიხარული და იწყება ქაოსი, რომელიც დღემდე გრძელდება.

იუდეურ-ქრისტიანული იდეური ჯაჭვის მიხედვით, საინტერესოა, ვის შეიძლება განასახიერებდეს რეალური დამნაშავე, რომელიც პიესაში ყველას დოთი ჰგონია, მაგრამ სინამდვილეში არჩიბალდ ჯამფერია?! ალბათ იმას, ვინც ედემის ბაღში შეღწევით დაასრულა უკვდავება, ბედნიერება და მარადიული სიხარული, ხოლო სამყაროს აცნობა ის, რასაც არჩი ახმოვანებს „წვეულება დასრულებულია“ („Party is over“); ამ მოსაზრებას ამყარებს ის გარე-

მოეხატა, რომ პიესაში თავად არჩი არის იმ იდეოლოგიის მედროშე, რომელიც სამყაროს თეისტურ და მეტაფიზიკურ შემეცნებას უარყოფს და ცდილობს პოზიტივისტური პრაგმატული ფილოსოფიის განვითარებას. პიესის მსვლელობისას ასევე ყურადღებას იპყრობს ექიმი, ფსიქიატრი თუ იურისტი არჩის სიახლოვე დოთისთან, რაც ძალიან ჰგავს ბიბლიაში ყველა სახის, შესაბამისად, ყველა პროფესიის თუ ნიღბის მატარებელი გველის სიახლოვეს ევასთან.

თავად არჩია მკვლელი თავის თანამოაზრე გიმნასტიკური გუნდის წევრის, რვა ფილოსოფოსთაგან ერთ-ერთის, მაკფეის, რომელმაც აზრი იცვალა და სამყაროს მომავალი იწინასწარმეტყველა, რომელსაც პიესის ერთ-ერთ პერსონაჟს ჰენრის უმჟღავნებს:

„ჰენრი, მითხრა მან, მე ვნახე მომავალი და ის ყვითელია.“

(“I have seen the future and, Henry, he said, and it's yellow.” (სტოპარდი 1972: 80)).

ჰენრის და არჩის საუბარი, რომელიც მაკფეის მსოფლმხედველობის ცვლას და მომავლის ყვითელ ფერებში დახატვას შეეხება ძალიან სიმბოლურია, რადგან ყვითელი ფერი ასოცირდება როგორც რადიკალ-ლიბერალ პოლიტიკურ მოძრაობასთან, ასევე არჩის და მისი თანამოაზრე ფილოსოფოსი მოხტუნავენის უნიფორმის ფერთანაც, როგორც ეს პიესის დასაწყისში და დასასრულს „კოდას“ ნაწილში ჩანს. ხოლო თავად მაკფეის საქციელი წააგავს სავლეს საქციელს, რომელიც ქრისტეს ხილვის შემდეგ მრწამსი იცვალა და პავლე გახდა. ამიტომაც ამსგავსებს არჩი მაკფეის პავლე მოციქულს.

„შესაძლოა, მაკფეის პროტეჟე მალულად ჩემს მოწინააღმდეგედ იქცა, კალაპოტიდან ამოვარდა და გადანყვიტა რომ მურის მესიისთვის წმინდა პავლეა.“

(“Perhaps Mcfee's fellow protégé, had secretly turned against me, gone off rails and decided that he was St. Paul to Moore's Messiah.” (სტოპარდი 1972: 63)).

აღბათ არჩის და რადიკალ-ლიბერალების იდეოლოგიის მიზნების განჭვრეტა გახდა მაკფეის დასჯის მიზეზი და ამიტომაც ვერ იკვრება მოხტუნავეთა შორის პირამიდისეული სამკუთხედი, რად-

გან ფილოსოფოსთა შორის მკვდარია პლატონური თუ იუდეურ-ქრისტიანული თეისტური ბუნება.

ბიბლიური, ახალი აღქმის ალუზიის იდეურ ჭრილში კიდევ ერთი ძალიან საინტერესო ეპიზოდი მინდა აღვნიშნო:

„-დოთი: მიშველეთ!

-ჯორჯი: დასაბამიდან დავინყოთ---

-დოთი (პანიკურად): მიშველეთ! მკვლელობა!

-ჯორჯი: დასაბამიდან დავინყოთ: არის ღმერთი? (პაუზა)...”

(“Dotty: Help!

George: to begin at the beginning---

Dotty (off panic): Help! Murder!.....

George: to begin at the beginning: is God? (pause)....” (სტოპარდი 1972: 24)).

ავტორის მიერ ამგვარი სიტყვათა თამაში გამიზნული უნდა იყოს, როგორც პიესის მკითხველის, ასევე სპექტაკლის მაყურებელისთვის, რადგან ჯორჯის მოხსენების ამგვარი დასაწყისი ძალიან ჰგავს იოანეს სახარების დასაწყისს, რომელიც ინგლისურად ასე იწყება: “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” (John 1.1), („დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“) (იოანე 1.1). თავდაპირველად ჯორჯის მოხსენების ამგვარი პროლოგი თითქოს მიგვანიშნებს ახალი ეპოქის დასაწყისს, რომელიც ერთი მხრივ გამომდინარეობს პლატონურ-ანტიკური და იუდეური ფილოსოფიიდან და მათი შერწყმით გადადის იუდეურ-ქრისტიანულ ეპოქაში ანუ იმ რეალობაში, სადაც დოთი და ჯორჯი ცხოვრობენ ანუ დასავლურ კულტურაში. ხოლო მთავარი პროტაგონისტების რეალობაში გაჩენილი სიკვდილი, დოთისეული შიში თუ ჯორჯის მიერ ღმერთის არსებობაში დაეჭვება, რომელიც სამყაროს წარმოშობის იმ ვერსიისადმი დაეჭვებასაც გულისხმობს, სადაც ნათქვამია, „დასაბამიდან იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი“ (იოანე 1.1), ალუზიური თვალსაზრისით მიგვანიშნებს თანამედროვე საზოგადოებაში პოსტნიცმეანულ მდგომარეობაზე, სადაც სამყაროს შემეცნების ბიბლიურ-ქრისტიანული სწავლება, რაციონალურმა და ტექნო-მეცნიერულმა სწავლებამ

ჩაანაცვლა, ხოლო ღმერთის, ბიბლიის და ქრისტეს იდეა მოკვდა თანამედროვე ადამიანისათვის.

სად შეიძლება დავინახოთ პიესაში ნიცშესეული ფრაზა „ღმერთი მოკვდა“?

როგორც ზემოთ განხილულიდან ჩანს, პიესაში ერთ-ერთი მოხტუნავის მკვლელობა და იდეალური სამკუთხედის რღვევა ადამიანის ღმერთთან კავშირის განწყვეტასთან ასოცირდება. თუმცა „მოხტუნავების“ მეორე აქტში სტოპარდი მურების სახლში, შესაბამისად, თანამედროვე საზოგადოებაში ღმერთის სიკვდილის სიმბოლურ გამოხატულებასაც ავლენს.

„ჯორჯი (შეძრწუნებული): ღმერთო ჩემო!

(ჯორჯი აბაზანიდან შემოდის, ბრაზისგან გაფითრებული, აკანკალებული)

შე მკვლელო კახპავ...! ხომ შეგეძლო ცოტაოდენი წყალი ჩაგესხა აბაზანაში!

(ხელში მკვდარი ოქროს თევზი უჭირავს)“

(“George (off; horrified): My God!

(George enters from the bathroom, white, shaking with rage)

You murderous bitch...! You might have put some water in the bath!

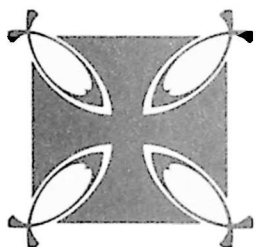
(he is holding a dead goldfish)” (სტოპარდი 1972: 74)).

ღმერთის ინტერპრეტაციას ორი რამ იძლევა. პირველი არის მკვდარი თევზი, ხოლო მეორე ჯორჯის რეაქცია მკვდარი თევზის ხილვისას “My God” „ღმერთო ჩემო“. ამგვარი შედახილი მკითხველსა თუ მაყურებელში აუცილებლად ორ ასოციაციას გამოიწვევს. პირველი იქნება ჩვეულებრივი ადამიანური შედახილი, თუმცა ამ შედახილის შემდეგ მკვდარი თევზის გამოჩენა ცნობიერად თუ არაცნობიერად თევზის სიმბოლოს წარმართული თუ იუდეურ-ქრისტიანული მნიშვნელობის ძიებისაკენ გვიბიძგებს.

თევზი ბერძნულად “Ichthus”-ს აღნიშნავს, რაც შემდეგს გულისხმობს: Iesus-იესო, Christos-ქრისტე, Theo-ღმერთი, uion-ძე, Soter-მხსნელი. ასევე აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ქრისტიანები ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში რომაელთა დევნის პერიოდში თევზის სიმბოლიკას ერთმანეთის და სხვა ქრისტიანების

ამოსაცნობად იყენებდნენ.  მარცხნივ მცურავი თევზი კი, ბერძნული ანბანის პირველ ასოს „ალფას“ გამოხატავს, რაც ახალი აღთქმისეულ ციტატას აღნიშნავს: „მე ვარ ანი და პოე, - ამბობს უფალი ღმერთი, ის ვინც არის, ვინც იყო და ვინც მოდის, ყოვლისმპყრობელი“ (გამოცხადება 1.8).

თევზის, როგორც იუდეურ-ქრისტიანულ სიმბოლოზე საუბრისას ისიც აღსანიშნავია, რომ Ichthus ანუ იესოს, ანუ ღმერთის მონაფეები, ოთხთავის ავტორები მათე, მარკოზი, ლუკა და იოანე მეთევზეები იყვნენ.



როგორც წარმოდგენილი თევზების ილუსტრაციიდან გამოჩნდა ოთხი თევზი, ოთხი სახარებისა და ზოგადად ოთხის სიმბოლური მნიშვნელობა კრავს იმ ჯვარს, რომელიც თავად ქრისტეს სიმბოლოა, ხოლო ოთხის გამამყარებელი რიცხვი რვაა, როგორც ამას უმბერტო ეკო „ვარდის სახელში“ ბიბლიოთეკის არქიტექტურის აღწერისას აღნიშნავს, ხოლო რვა ადამიანი „მოხტუნავენ-მიც“ ადამიანთა ის რაოდენობაა, რომლებმაც უნდა შექმნან პირამიდა ანუ სამკუთხედი ანუ სამება. პიესაში, პირამიდის მსგავსად, თევზიც სამკუთხედის, სამების ანუ ღმერთის სიმბოლოდ გვევლინება.

ასევე მნიშვნელოვანია თევზისა და წყლის კავშირი, რადგან, როგორც ცნობილია, იოანე ნათლისმცემლის მიერ იესო ქრისტეც წყლით მოინათლა, ხოლო პიესის რეალობაში თევზის უწყლოდ დატოვებამ თევზის სიკვდილი გამოიწვია, რადგან არ მოხდა იმ ნათლის მიღება, რომელიც ქრისტემ წყლის სახით მიიღო, რადგან იგი თანამედროვე სამყარომ წყლის ანუ სიცოცხლის გარეშე დატოვა და არ შედგა ის, რაც 2000 წლის წინ აღსრულდა: „როცა

მთელი ხალხი ინათლებოდა და იესოც მოინათლა და ღოცულობდა, გაიხსნა ცა და გარდამოხდა მასზედ სულიწმინდა ხორციელი სახით, როგორც მტრედი, და გაისმა ხმა: „შენ ხარ ჩემი საყვარელი ძე, რომელიც მოვინონე მე“ (ლუკა 3.21).

სტოპარდის ინტელექტუალობა და გამორჩეულობა იმაშიც ვლინდება, რომ იგი ერთმნიშვნელოვან, ერთაზროვან თხრობას არ გვთავაზობს, პირიქით, მისი დუალისტური ბუნება, ორსახოვნება არა მხოლოდ პერსონაჟების სახეების შექმნაში, არამედ აქაც თევზის სიმბოლოშიც სახიერდება.

როგორც ცნობილია, თევზი მხოლოდ ქრისტიანული სიმბოლო არ არის. მას მრავალი ქვეყნის მითოლოგიასა და კულტურაში დიდი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. თევზის სიმბოლოსთან ასოცირდება ქალღმერთი ეთარგეტისის სახელი, რომელიც ერთ-ერთი თქმულების თანახმად ზღვაში (ანუ წყალში დ.მ.) ჩავარდა და თევზად იქცა, ხოლო მისი ასული მტრედად (კოლიმენი 2007: 106). ეთარგეტისის სახელი კი ბერძნულ მითოლოგიაში ასოცირდება ქალღმერთ აფროდიტესთან, ხოლო თავად აფროდიტე რომაულ მითოლოგიაში, ქალღმერთ ვენერასთან, როგორც სექსის, სიყვარულის, ნაყოფიერების, მშვენიერებისა და გამარჯვების აღმნიშვნელი, ისევე, როგორც თევზი მრავალი სხვა წარმართული ქალღმერთის სიმბოლოდ აღიქმებოდა (მაგ; ქალღმერთი აისისი, რომელსაც თავზე თევზი აქვს გამოსახული და ჩვილ ჰურუს ძუძუს ანოვებს). ანტიკურ სამყაროში თევზის სიმბოლო ასევე ასოცირდება რეინკარნირებულ ბავშვთანაც, როგორც ეს ინდურ მითოლოგიაშია ასახული.

ზემოთ ნახსენები წყლის და თევზის იდეურ ჭრილში ასევე აღსანიშნავია ისიც, რომ აფროდიტეც და ვენერაც ზღვის ქაფისგან იშვნენ. თავად ქალღმერთი ვენერა კი ახალ მთვარესთან ასოცირდება.

მთვარის და წარმართული ქალღმერთის, ვენერა/აფროდიტეს, როგორც თევზის და ანტიკური ქალღმერთის მნიშვნელობა დოთის პერსონაჟის მხატვრულ სახეში შეიძლება დავინახოთ. პირველი ამგვარი ნიშანი პიესის პირველ და დასკვნით ნაწილში ჩანს, რომელშიც დოთი ასრულებს სიმღერას სიყვარულსა და მთვარეზე:

„ლურჯო მთვარე  
შენ დამინახე მე მარტო მდგომი  
ოცნების გარეშე საკუთარ გულში  
ეს მთვარის ნათება უნდა ყოფილიყო  
გზა ზევით ლურჯი მთვარისკენ  
შენ დამინახე მე მდგომი....“

„გემშვიდობები სულელო ჯუნი მუნ.“

(“Blue moon

You saw me standing alone

Without a dream in my heart

It must have been moonglow

Way up in the Blue Moon

You saw me standing---“ (სტოპარდი 1972: 20)).

(“Goodbye spoony Juncy Moon.” (სტოპარდი 1972: 89)).

მეორე, თავად დოთის და არჩის ურთიერთობა, რომელიც ანტიკური ღმერთებისა და ქალღმერთების მსგავსად ეროსულ ურთიერთობებში შეიმჩნევიან (სტოპარდი 1972: 60). ამ კავშირების საფუძველს თევზის და ქალღმერთი ვენერას სიმბოლური მნიშვნელობების გარდა, პიესაში ტელე ეკრანიდან მთვარის გამოჩენა და მთვარეზე განვითარებული მოვლენების ჩართვაც გვაფიქრებინებს, რომელიც მკვლევარების სცენებს მოსდევს. დოთის, როგორც მითოლოგიური სიმბოლოს მატარებელი პერსონაჟის კავშირს ქალღმერთ ვენერასთან, თევზთან თუ მთვარესთან, „მოხტუნავენის“ ერთ-ერთი დადგმის ვიზუალური სურათიც მოწმობს, სადაც დოთი ნახევარ მთვარეზე მჯდომი გამოდის სცენაზე, რაც კრავს აზრს, რომ დოთი არა მხოლოდ იუდეურ-ქრისტიანული ევას პერსონიფიცირებაა, არამედ წარმართული ქალღმერთების მხატვრული სახისაც, რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს პიესის თხრობის მრავალპლანიანობას და სიმბოლურ-სემიოტიკური გზავნილების მრავალფეროვნებას. ბერდიაევის სიტყვებით, რომ ვთქვათ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების ქრისტიანულმა ჰუმანიზმმა ვერ სძლია იმ წარმართულ ქვეცნობიერს, რომელმაც მეოცე საუკუნეში ვულკანისებურად იფეთქა (ბერდიაევი 2001: 78).



დოთი მური, „მოხტუნავენი“, რეჟ. დევიდ ლევოქსი, 2004 წელი.

თუმცა მთვარის იდეურ ანალიზში ყველაზე ყურადსაღები ალბათ იმავე დოთის შეფასებაა:

„საცოდავი მთვარის კაცი. სახლში ლუციფერივით ეცემა.“

(“Poor moon man, falling home like a Lucifer.” (სტოპარდი 1972: 38)).

ამ შეფასებით, ავტორი ზემოთ განხილული თევზისა და მთვარის დუალისტური სიმბოლოების გამოყენებით თანამედროვე სამყაროში იმ ცოდვის წრიულობაზე მიაწვდის, რომელიც ლუციფერის სამოთხიდან გამოძევებით დაწყებული „დავინახე სატანა, ელვასავით ციდან გადმოვარდნილი“ (ლუკა 10:18), ადამ და ევას ედემის ბაღიდან გამოძევებით გაგრძელებული, სტოპარდის „მოხტუნავენი“ ადამიანის მთვარიდან დედამიწაზე დაცემით და მაკფეის პირამიდაში სიკვდილით დამთავრებული, თანამედროვე სამყაროშიც გრძელდება. ხოლო ყოველივე ზემოთ აღნიშნულთან ერთად რვა კაციანი პირამიდის რღვევის შემდეგ დარჩენილი შვიდი ფილოსოფოსი ანუ რიცხვი შვიდი, იოანეს გამოცხადების აპო-

კალიფსური ეპიზოდის, შვიდი საყვირის სიმბოლოს ანალიზისკენ გვიბიძგებს.

რას უნდა აღნიშნავდეს რიცხვი შვიდი?

როგორც სტოპარდის „მოხტუნავენის“ პირამიდისა და უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის“ ციტადელის სიმბოლიკების შედარებისას ვახსენეთ, ბენედიქტელთა მონასტერში იოანეს გამოცხადების შვიდი საყვირის სიტუაციური მსგავსებით მკვლევარების სერიები მიმდინარეობს, რომელსაც მეშვიდე დღეს ციტადელის ხანძრით განადგურება მოჰყვება. ეკოს რომანშიც, ასევე სტოპარდის პიესაში რიცხვი შვიდის და ცეცხლის ამგვარი ჰარმონიული ურთიერთობა ქრისტიანული შვიდის და ანტიკური ცეცხლის სიმბოლურ კავშირზე მიუთითებს. პლატონური ფილოსოფიის მიხედვით ყველაფრის თესლად და სანყისად ცეცხლი გვევლინება, ხოლო ჰერაკლიტეს აზრით: „ცეცხლია ავსება და დავსება. მისი დავსება სამყაროს შექმნაა, ავსება — სამყაროს დანთქმა ცეცხლში“ სამყაროში ყველაფერს ელია განაგებს; ელიას ის მარად ცოცხალ ცეცხლს უწოდებს, რომელიც გონიერი და ყოვლის გამრიგა. „მოვა ცეცხლი და განსჯის და განიკითხავს ყოველს“ (ბუაჩიძე 1991: 107). იუდეურ-ქრისტიანულ მსოფლმხედველობით კი შვიდი არის დაკავშირებული სამყაროს როგორც შექმნასთან ასევე დასასრულთან.

„მოხტუნავენის“ დასაწყისში, ისევე როგორც პიესის დასკვნით ნაწილში, იარაღიდან ცეცხლის(!) გავარდნის შემდეგ რვა ფილოსოფოსისგან, რომლებსაც შეკრული აქვთ პირამიდა, კედება ერთ-ერთი და რჩება შვიდი. პიესის დასაწყისში მკვლევარის ადგილას ჩნდება ქალი, ხოლო დასკვნითი ნაწილი კი ძალიან ჰგავს განკითხვის დღეს, სადაც შემფასებლებს წარმოადგენს თავმჯდომარის ქვემოთ მსხდომი სამი მოხტუნავე ფილოსოფოსი, ხოლო განაჩენის გამოტანის შემდეგ სხვადასხვა მონაწილე პერსონაჟები შვიდ მოხტუნავედ იკვრებიან და კენტერბერიის ეპისკოპოსის მიმართ გამოტანილი სასჯელი სისრულეში მოჰყავთ. ამ ეპიზოდს ებმის პიესის დასკვნითი ნაწილი სადაც სცენაზე ისევ ცოცხალი პირამიდა იგება და იარაღიდან გავარდნილი ცეცხლი ხდება რვა კაციდან ერთ-ერთის მკვლევარის მიზეზი. შესაბამისად ისევ ირ-

ლევია პირამიდა და სცენაზე რჩება შვიდი მოხტუნავე ანუ რიცხვი შვიდი.

რა თქმა უნდა, ამგვარი აზრობრივი სიუჟეტი სტოპარდის მიერ მხილება და პაროდირებაა თანამედროვე სამყაროში ახალი რაციონალური, იდეალური სამყოფელის შექმნისა, რადგან თანამედროვე სამყაროში არჩი და მისი თანამოაზრე ფილოსოფოსები ერთი მხრივ უარყოფენ სამყაროს პირამიდისეულ, სამკუთხედისეულ თუ სამებისეულ ანუ პლატონურ და იუდეურ-ქრისტიანული სამყაროს მოწყობის მოდელს, თუმცა მეორე მხრივ ამავე მეთოდებით ცდილობენ ამგვარი სიმბოლიკის გამოყენებით შექმნან ღმერთის მსგავსი ახალი ადამიანი, რომელიც პიესის ეპილოგის მსგავსად თვითონ გადაწყვეტს და აღასრულებს განკითხვის მსგავს სცენებს. რუდოლფ შტაინერის სიტყვებით, რომ ვთქვათ: „პითაგორელებისთვის მათემატიკა ზენა სამყაროთა კავშირების წვდომის, სამყაროს ჰარმონიის ჭკრეტის საშუალება იყო. დღევანდელი ადამიანისთვის ის ტექნიკის შემდგომი განვითარების საშუალებაა (შტაინერი 1996: 34). ალბათ ამიტომაც ჰქვია ჯორჯის მკვდარ თევზს „არჩი“, რადგან თანამედროვე სამყაროში თევზის სიმბოლოს რეალური მნიშვნელობა მოკვდა და სამყაროს ღმერთად არჩი და მისი იდეოლოგია იქცა. ხოლო ამგვარი იდეოლოგია სამყაროს სრულყოფილი რვიდან, აპოკალიფსურ შვიდისკენ მიაქანებს.

# I V

## ჯოისი და პოსტმოდერნიზმი პიესაში „პაროდისტები“

რა არის ხელოვანი?  
ყოველი ათასი ადამიანიდან ცხრაასი აკეთებს საქმეს,  
ოთხმოცდაათი მშვენიერად, ცხრა სათანადოდ,  
და მხოლოდ ერთი იღბლიანი ნაბიჭვარი არის ხელოვანი.

ტომ სტოპარდი

1972 წელს, მელ გასოუს კითხვაზე თუ რა პიესაზე მუშაობს ამჟერად, სტოპარდმა უპასუხა, რომ იგი დაინტერესებულია 1916 წლის ციურიხით, სადაც, როგორც მისმა მეგობარმა უთხრა იმ დროისთვის უნდა ყოფილიყვნენ ტრისტან ცარა, ლენინი და ფროიდი. ასე, რომ სტოპარდის აზრით შეიძლებოდა ორ აქტიანი პიესის შექმნაზე ფიქრი, რომელიც დადაიზმისა და კომუნისტური იდეოლოგიის ურთიერთობას შეეხებოდა (გასოუ 1995: 8). თუმცა მოგვიანებით იგი აღმოაჩენს, რომ იმ წლების ციურიხში ლენინთან და ცარასთან ერთად ჯეიმზ ჯოისი ცხოვრობდა. 1975 წელს „პაროდისტების“ (*Travesties*) ბროდვეისეულ პრემიერაზე იმავე მელ გასოუსთან საუბრისას სტოპარდი აღნიშნავს, რომ მან „პაროდისტები“ მსახიობ ჯონ ვუდისთვის შექმნა. შესაბამისი გარეგნობის პერსონაჟის ძიებისას ჯერ ტრისტან ცარაზე, ხოლო შემდეგ ჯოისზე შეაჩერა ყურადღება, თუმცა მოგვიანებით რიჩარდ ელმანის წიგნში ჯოისის ბიოგრაფიის შესწავლისას მისი ყურადღება პენრი კარმა მიიპყრო, რომელიც „პაროდისტების“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟი გახდა (გასოუ 1995: 29).

ელმანის წიგნში პენრი კარის და ჯეიმზ ჯოისის ურთიერთობას სულ რამდენიმე გვერდი ეთმობა, რომელიც ორი მნიშვნელოვანი ფაქტისგან შედგება. პირველი არის ჯოისის საპროდიუსერო მოღვაწეობა ციურიხის ინგლისურენოვან თეატრალურ დასში (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ იმ დროის ციურიხში თითქმის ყველა

ენაზე იდგმებოდა წარმოდგენები ინგლისური ენის გარდა). პირველი სპექტაკლი, რომელიც უნდა დადგმულიყო იყო ოსკარ უაილდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზული“ (*The Importance of being Earnest*). სპექტაკლის საორგანიზაციო საკითხებთან დაკავშირებით დასახმარებლად ჯოისმა თხოვნით პერსი ბენეტს მიმართა იმ დროისთვის ბრიტანეთის კონსულს ციურხიში. ამ ფაქტის გამო ბენეტი, როგორც ჯოისის „ულისეს“ (*Ulysses*) ასევე სტოპარდის „პაროდისტების“ პერსონაჟი გახდა. ამასობაში სპექტაკლის დადგმისთვის ვერ პოულობდნენ პიესის მთავარი როლის შემსრულებელს ალჯენონს, რადგან იმ დროისთვის შვეიცარიაში რთული იყო ინგლისურენოვანი პროფესიონალი მსახიობების პოვნა. ჯოისმა ამ როლზე კარგი გარეგნობის, საკონსულოში დასაქმებული ახალგაზრდა კაცი, ჰენრი კარი დაასახელა, რომელიც, რაღა თქმა უნდა, როლზე დაამტკიცეს (ელმანი 1959: 439). ხოლო მეორე ფაქტი, რომელიც ელმანის წიგნში ჯოისის და ჰენრი კარის ურთიერთობას ასახავს არის სპექტაკლის წარმატებული ჩვენების შემდეგ ჰონორართან დაკავშირებული უთანხმოება, რომლის დავაში პოლიცია და იურისტებიც კი ჩაებნენ (ელმანი 1959: 440, 441). შეიძლება ითქვას ჯოისის ბიოგრაფიის ეს ეპიზოდი სტოპარდის პიესის შთაგონების წყაროდ იქცა, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჰენრი კარი მთავარი მოქმედი პერსონაჟი და მთხრობელია „პაროდისტებში“.

თავად ის ფაქტი რომელიც მეოცე საუკუნის ხელოვნებაში დადაიბმმა და ცარამ, პოლიტიკაში სოციალიზმმა და მარქსისტულ-ლენინურმა იდეოლოგიამ, ხოლო ლიტერატურაში ჯეიმზ ჯოისმა მოახდინა, ერთ-ერთი მიზეზთაგანი და სათავეა იმ ეპოქისა, რასაც დღეს პოსტმოდერნიზმი ჰქვია. ამ სამი პერსონაჟის და მათი შემოქმედების მნიშვნელობა პიესის პირველივე სცენაში ნათლად ჩანს, როცა სტოპარდი მათ ციურხის ბიბლიოთეკაში ერთად მოუყრის თავს და გვიჩვენებს, თუ როგორ ქმნიან ისინი მეოცე საუკუნის რევოლუციებს.

სცენაზე პირველად სიტყვით ტრისტან ცარა გამოდის, ახლად შექმნილ ლექსს მაკრატლით ცალკე სიტყვებად ჭრის, რის შემდეგაც დანაწევრებულ სიტყვებს ქუდში ყრის და ერთმანეთში ურევს.

სიტყვების მაგიდაზე მიმოფანტავს, შემდეგ კი დანანევრებული სიტყვების ხმამალა კითხვას იწყებს:

“Tzara: Eal eta enormous appletzara

Key dairy chef’s hat he’lllearn oomparah!

Ill raced alas whispers kill later nut east,

Noon avuncular ill day Clara!” (სტოპარდი 1975: 18).

ტრისტან ცარას მხრიდან ლექსის ამგვარი ფორმით აგებას ჯონ ფლემინგი მართებულად განმარტავს და მიიჩნევს, რომ სტოპარდი ამ ეპიზოდით გამოხატავს დადაიზმის და დადაისტების ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებას, რომელიც „შემთხვევითობად“ (“Chance”) არის გაგებული (ფლემინგი 2001: 107). ხოლო სიურეალისტების და განსაკუთრებით ტრისტან ცარას „ქათ აფის“ (“cut-up”) ტექნიკამ დიდი გავლენა იქონია ადრეული პოსტმოდერნის ისეთ ავტორზე, როგორიც უილიამ ბეროუზია (ნიკოლი 2009: 69). ტრისტან ცარას „ქათ აფის“ მხატვრულ გააზრებას და ხელოვნების, როგორც შემთხვევითობის გაგებას ღრმა ფილოსოფიური და ეპოქალური აზრობრივი საფუძველი უნდა ჰქონდეს. ცარას მხრიდან ტექსტის ერთიანობის და სიტყვის ამგვარი დანანევრება ძალიან ჰგავს მეოცე საუკუნის დეჰუმანიზაციის პროცესს, რომელსაც ცნობილი რუსი მოაზროვნე ნიკოლოზ ბერდიაევი ორ მიმართულებად ყოფს ნატურალიზმად და ტექნოციზმად (ბერდიაევი 2001: 28). მისი აზრით, ადამიანი ქრება, როგორც მთლიანი, შინაგანი ცენტრის მქონე და ელემენტებად იშლება. ბერდიაევი დეჰუმანიზაციის და ადამიანის გარდაქმნის ამგვარ პროცესს ტექნიკის და ტექნოლოგიების განვითარებას უკავშირებს, რითაც ადამიანი მანქანასთან გაიგივდა, რომელიც მხოლოდ ფუნქციების შემსრულებლად არის მიჩნეული (ბერდიაევი 2001: 28). ცარას მიერ ლექსის თხზვის ამგვარი ტექნიკა დერიდას დეკონსტრუქციონიზმსაც შეიძლება შევადარაოთ. ყოველივე ზემოთ განხილული კი, როგორც მხატვრულ-ლიტერატურული, ასევე ფილოსოფიური და სოციო-პოლიტიკური თვალსაზრისით დასაწყისია იმ ეპოქისა, რომელსაც პოსტმოდერნი ჰქვია.

ამის შემდეგ ჯოისის სიტყვით გამოსვლის ჯერიც დგება, რომელიც გვენდოლინს, პიესის მიხედვით მის მდივანს, „ულისეს“

უმნიშვნელოვანეს ნაწილს „მზის ხარებს“ (*Oxen of the Sun*) კარნახობს:

„-ჯოისი: (კარნახობს) მარჯვნივ, მზისაკენ წავიდეთ.....

-გვენი: (ინერს) მარჯვნივ, მზისაკენ წავიდეთ.....

-ჯოისი: სამგზის.

-გვენი: უპ.

-ჯოისი: გარდამოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, პორნპორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობიერებისა და ნაშობი.

-გვენი: გარდამოგვივლინე, სხივმოსილო, ნათელსახოვანო, პორნპორნ, ძალი უმოსწრაფესი შობიერებისა და ნაშობი.

-ჯოისი: სამგზის.

-გვენი: უპ.

-ჯოისი: პოპლა ბიჭია ბიჭია!

-გვენი: პოპლა ბიჭია ბიჭია!

-ჯოისი: პოპლა ბიჭია ბიჭია!

-გვენი: აგრეთვე სამგზის?

-ჯოისი: უპ.“<sup>1</sup>

(“Joyce: (dictating) deshill holles eamus.....

Gwen: (writing) deshill holles eamus.....

Joyce: thrice.

Gwen: Uh-hum.

Joyce: send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit.

Gwen: send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit.

Joyce: thrice.

Gwen: Uh-hum.

Joyce: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Gwen: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Joyce: Hoopsa, boyaboy, hoopsa!

Gwen: Likewise thrice?

Joyce: Uh-hum. “ (სტოპარდი 1975: 18)).

რაც შეეხება ლენინის სცენას, ის პეტერბურგში დაწყებული რევოლუციის ცნობით იხსნება, რომელსაც მისი მეუღლე ნადია

1. ჯეიმს ჯოისი ი, „უჟ სე“. ინგლისურიდან თარგმნა ნიკო ყიასაშვილმა.

ამცნობს. ნადიას ცნობას ლენინის შეძახილი – „რევოლუცია“ მოჰყვება.

პიესის ამგვარი ლინგვისტური პროლოგი მკითხველსა თუ მაყურებელთა გონებაში ლინგვისტური ქაოსის, გაურკვეველობის და რალაც ახლის, ჯერ გაუგონარის დასაწყისის განცდას წარმოშობს, რაც როგორც აღვნიშნე, ხელოვნებაში დადაიშმის, ლიტერატურაში „ულისეს“ და პოლიტიკაში კომუნიზმის დაბადებას, შესაბამისად მეოცე საუკუნის დიდ რევოლუციებს უკავშირდება.

პიესაში ამგვარი ლინგვისტური თამაშები ორ ფაქტორთანაც შეიძლება იყოს დაკავშირებული. პირველი, ჯოისის „ულისეს“ მეთოთხმეტე ეპიზოდთან. როგორც ცნობილია, „მზის ხარები“ (*Oxen of the Sun*) ინგლისური ენის წარმოშობას, მის დაბადებას და განვითარებას შეეხება. ლათინური და ანგლო-საქსური ენების თხრობის სტილით ჯოისი პაროდირებას ახდენს ინგლისური ლიტერატურული ენის განვითარების სხვადასხვა პერიოდებს. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ „მზის ხარების“ ეპიზოდში ლეოპოლდ ბლუმი ჰორნის სამშობიარო სახლისაკენ მიისწრაფვის, რათა მოინახულოს ქალბატონი პიურფოი, რომელსაც გართულებული მშობიარობის გამო მესამე დღეა ბავშვი ვერ გაუჩენია (ჯოისი 2012: 379). გამოდის, რომ სტოპარდი ჯოისის „ულისეს“ ამ ეპიზოდის წინ წამოწევით რალაც ახლის დაბადების სიმბოლურ გამოვლენას გვაუწყებს, რაც პიესის იდეურ ჭრილში შეიძლება პოსტმოდერნული ეპოქის გართულებული შობაც იყოს. „ულისეს“ „მზის ხარების“ ეპიზოდის მსგავსად ლენინის და მისი ცოლის დიალოგი მრავალი აზრის მატარებელია:

„ლენინი: არაა!

-ნადია: და! (ჰო!)

-ლენინი: გაზეთებშია?

-ნადია: და, და! (ჰო, ჰო!) წამოდი სახლში. გელოდება.

-ლენინი: იქ არის?

-ნადია: და (ჰო.)

-ლენინი: გაზეთი თან აქვს?

-ნადია: და! (ჰო!)

ლენინი: შენი თვალთ ნახე?

ნადია: და, და, და! (ჰო, ჰო, ჰო!)<sup>2</sup>

("Lenin: Shtoti! (no)

Nadya: Da! (yes)

Lenin: eto v gazetakh! (Is that in the newspaper?)

Nadya: dada. Idiom damaoi. On zhdyot. (yes-yes. Come on home. He is waiting)

Lenin: on Tam? (is He there?)

Nadya: Da! (yes)

Lenin: gazeta u nievo? (he brought the paper?)

Nadya: da! (yes)

Lenin: ty Sama vidyela? ( you saw it yourself?)

Nadya: da, da, da! (yes, yes, yes!)” (სტოპარდი 1975: 20)).

ლენინის და ნადიას დიალოგი გაუგებარი დარჩება სპექტაკლზე მისული იმ მაყურებელთა ნაწილისთვის, ვინც რუსული ენა არ იცის, რადგან პიესის ტექსტისგან განსხვავებით ისინი ვერ იხილავენ თარგმანს. რა თქმა უნდა სტოპარდი ამას განზრახ აკეთებს და მისთვის ჩვეული ლინგვისტური თამაშის და პაროდირების მხატვრული ხერხით ლენინის ცოლის, ნადიას, რუსულ ენოვან პასუხში „და, და, და-ში“ („ჰო, ჰო, ჰო“) ორ აზროვან სათქმელს დებს. პირველი აზრის სამიზნე, როგორც ზემოთ ვახსენე, რუსული ენის არ მცოდნე აუდიტორიაა, რომლებსაც „და, და-ს“ გაგონებაზე აუცილებლად გაიფიქრებდნენ, რომ ლენინი და მისი ცოლი დადაიზმზე საუბრობენ. ხოლო მეორე სამიზნე ჯგუფი უფრო ინტელექტუალური უნდა იყოს, რადგან ნადიას მიერ „და, და-ს“ („ჰო, ჰო“) ასე ხშირი გამეორება ჯოისის „ულისეს“ მეთვრამეტე ეპიზოდს „პენელოპე“ (*Penelope*) მოგვაგონებს, რომელშიც მოლი ბლუბი, „ულისეს“ დასასრულს არაერთგზის წარმოთქვამს სიტყვა „ჰო-ს“. ამ ეპიზოდის ამგვარ ინტერპრეტაციას ისიც ამყარებს, რომ ლენინის და მისი ცოლის დიალოგის პარალელურად ჯოისი იმავე ბიბლოთეკაში იმყოფება და, როგორც ზემოთ ვახსენე, „ულისეს“ შექმნით არის დაკავებული.

2. წინამდებარე თავში ციტატების თარგმანი პიესიდან „პაროდისტები“ ეკუთვნის ნიგნის ავტორს

ბიბლიოთეკის სცენა სხვა აზრობრივი დატვირთვის მატარებელიც უნდა იყოს. პიესის ეს ეპიზოდი წააგავს „ულისეს“ მეცხრე ეპიზოდს, „სკილასა და ქარიბდას“ (*Scylla and Charybdis*), რომელშიც სტივენნი დუბლინის ბიბლიოთეკაში შექსპირის „ჰამლეტის“ მისეულ თეორიას ხსნის. პირველივე სცენაში ბიბლიოთეკის სცენის გათამაშებით სტოპარდი მხატვრულ-მეტაფორულად თუ ჯოისის „ულისეს“ პაროდირებით, ერთი მხრივ ჯოისის ბიოგრაფიის შესახებ საკუთარ თეორიას გეთავაზობს, რომელსაც მოგვიანებით მთავარი პერსონაჟი, მოხუცებული ჰენრი კარი წარმოსახვაში განავითარებს (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ავტორს, ჰენრი კარი ჯოისის პიროვნების დახასიათებით შემოჰყავს პიესაში), ხოლო მეორე მხრივ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ხაზს უსვამს 1917 წელს ციურხში მცხოვრები სამეულის მნიშვნელობას თანამედროვე დროის ანუ 1974 წლის სამყაროში არსებული ხელოვნების, ლიტერატურისა თუ სოციალურ-პოლიტიკური სიმულაციური რეალობის შექმნაში და ამ ყველაფრის ბიბლიოთეკის სცენაში ჩვენებით, „ულისეს“ „სკილასა და ქარიბდაზე“ მინიშნებით, სტივენის შექსპირული თეორიის ალუზიით, მიგვანიშნებს იმ ჭეშმარიტი წყაროს ძიებაზე, ვისაც მამა ჰამლეტი ჰქვია, ვისგანაც შვილი ჰამლეტი შეიტყობს სახელმწიფოში გამეფებული დანაშაულის და ტყუილის შესახებ. ეს ეპიზოდი კი თანამედროვე მკითხველის სამყაროში დანიის მსგავსი საპყრობილის არსებობაზე მიანიშნებს, რომელშიც შექმნილია კლავდიუსისეული სიცრუე, სიმულაკრუმი, როგორც ამას ბოდრიარი უწოდებს. რა თქმა უნდა, ამგვარი სიცრუის არსებობა არ არის მხოლოდ ზოგადი სურათი იმ სისტემისა, რომელიც იქმნებოდა და დღესაც იქმნება დასავლეთსა თუ ცივილიზებულ მსოფლიოში, არამედ ამ სიცრუის და სიყალბის უპირველესი მაგალითი საბჭოთა კავშირი იყო. სამყაროს მონყოფის მარქსისტულ-ლენინური თეორია, რომელსაც მეორე აქტის დასაწყისში სესილი ლექციის სახით უკითხავს თეატრში მისულ პუბლიკას, ზუსტად ერგება ამგვარი თეორიის შედეგებს, რომელიც განიცადეს არა მხოლოდ საბჭოთა კავშირში შემავალმა ქვეყნებმა, არამედ აღმოსავლეთ ევროპამაც, მათ შორის ჩეხეთის რესპუბლიკამ. 1968 წლის მოვლენები ამის ნათელი დადასტურებაა, რომელსაც 1977 წელს „ქარტია 77“-ის შექ-

მნა მოჰყვა. შემდეგ რეპრესიები, რომელიც ქარტიის ხელმოწერ-  
თა მიმართ დაიწყო, რომელთა შორის სტოპარდის მეგობარი დრა-  
მატურგი ვაცლავ ჰაველიც იყო. „პაროდისტების“ შექმნის თარიღი  
1974 წელი კი ზემოთ აღნიშნულ თარიღებს შორის მნიშვნელოვანი,  
გადამწყვეტი პერიოდია. ამგვარი იდეის და აზრის მატარებელი  
პიესის დადგმა დასავლურ თეატრალურ სცენებზე თავის თავშივე  
ასოცირდებოდა ზემოთ მოყვანილ მოვლენებთან, რაც სტოპარდის  
მხრიდან ერთგვარი შემოქმედებითი გამოხმაურება იყო, რაზედაც  
არა მხოლოდ „პაროდისტების“ მთელი მეორე აქტი, არამედ სტო-  
პარდის სხვა პიესებიც მონაწილეობენ, მათ შორის „ყველა კაი ბიჭი იმ-  
სახურებს დაფასებას“ (*Every Good Boy Deserves Favour*).

მეოცე საუკუნის პოლიტიკაში ამ ყალბი რეალობის ერთ-ერთ  
შემოქმედად ლენინი, ხელოვნებაში კი ტრისტან ცარა გვევლინე-  
ბიან, ხოლო ჯოისის „ულისე“ ამ მოვლენების ერთგვარი მატანია,  
რადგან როგორც თავად ჯოისი პიესაში ტრისტან ცარასთან და-  
დაიზმსა და ხელოვნებაზე კამათისას აღნიშნავს:

„რა იქნებოდა ახლა ტროას ომი, ხელოვანის ხელის შეხების გარეშე?  
მტვერი. ბერძენი ვაჭრების მიერ ახალი ბაზრების მოძიების მიზნით  
გამართული ერთ-ერთი მტვერმიყრილი ექსპედიცია; დამსხვრეული  
ქოთნების უმნიშვნელო გადანაწილება; მაგრამ ეს ჩვენ ვართ, ვი-  
საც გვამდიდრებს ზღაპარი გმირებზე, ოქროს ვაშლზე, ხის ცხენზე,  
სახეზე ათასობით გემს, რომ დაუდო საფუძველი, უპირველეს ყოვ-  
ლისა კი ზღაპარი ულისეს შესახებ, მოხეტიალე, ყველაზე ჰუმანურ,  
გმირებს შორის ყველაზე სრულყოფილ ქმარზე, მამაზე, შვილზე,  
საყვარელზე, ფერმერზე, ჯარისკაცზე, პაციფისტზე, პოლიტიკოს-  
ზე, გამომგონებელსა და თავგადასავლების მაძებარზე....“

(“What now of the Trojan War if it had been passed over by the artist's touch?  
Dust. A forgotten expedition prompted by Greek merchants looking for new  
markets. A minor redistribution of broken pots. But it is we who stand enriched,  
by a tale of heroes, of a golden apple, a wooden horse, a face that launched  
a thousand ships-and above all, of Ulysses, the wanderer, the most human,  
the most complete of all heroes- husband, father, son, lover, farmer, soldier,  
pacifist, politician, inventor and adventurer...” (სტოპარდი 1975: 62)).

თუმცა ჯოისის სიტყვას წინ ტრისტან ცარას შეფასება უსწრებდა, რომელიც შეეხება არა მხოლოდ ჯოისის „ულისეს“, არამედ ზოგადად მოდერნისტულ მაღალ კულტურას, რაც ძალიან ჰგავს პოსტმოდერნული რეალობის, პოპ-კულტურის მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებს.

„-ცარა: თქვენი ხელოვნება ჩაფლავდა. თქვენ ლიტერატურა რელიგიად გადააქციეთ და ის სხვა დანარჩენის მსგავსად მკვდარია, ის გადამნიფებული გვამია, რომელსაც ძილ-ღვიძილში წარმოსახვით ფიგურებად ანანევრებთ. ნამეტანი დაგვიანებულია გენიოსებისთვის! ჩვენ ახლა ბარბაროსები და წამბილწელები გვესაჭიროება. მარტივი გონების მათხრებლები ბაროკოს დახვეწილ საუკუნეებს რომ დალენავენ, ტაძარს დააქცევენ, და ეს საბოლოოდ იმისთვის, რომ სირცხვილი და ხელოვნად ყოფნის აუცილებლობა შეარიგონ ერთმანეთთან! დადა! დადა! დადა!“

(“Tzara: Your art has failed. You have turned literature into a religion and it's as dead as all rest, it's an overripe corpse and you are cutting fancy figures at the wake. It's too late for geniuses! Now we need vandals and desecrators. Simple-minded demolition men to smash centuries of baroque subtlety, to bring down the temple, and this finally, to reconcile the shame and, necessity of being an artist! Dada! Dada! Dada!” (სტოპარდი 1975: 62)).

ცარა, გვენდოლინთან საუბარშიც, იმავე აზრს ავითარებს.

„-ცარა: ყველა ლიტერატურა უხამსია!

კლასიკა-ტრადიცია-მიმირწყევია მაგათთვის!

-გვენი: (ოჰ!)

-ცარა: ბეთჰოვენი! მოცარტი! მიმიფურთხებია ორივესთვის!

-გვენი: (ოჰ!)

-ცარა: ყველაფერი შემთხვევითობაა!“

(“Tzara: All literature is obscene!

The classics-tradition-vomit on it!

Gwen: (oh!)

Tzara: Beethoven! Mozart! I spit on it!

Gwen: (oh!)

Tzara: Everything is chance!” (სტოპარდი 1975: 34)).

შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკელი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრედრიკ ჯეიმსონიც იმავეს აღნიშნავს პოსტმოდერნიზმის განმარტებისას, რომელსაც ორ ნაწილად ჰყოფს. პირველი, მისი თქმით, პოსტმოდერნიზმი არის ყველა სახელოვნებო დარგებში და პოსტმოდერნიზმი არის სანაწილადმდეგო რეაქცია მოდერნისტული მაღალი კულტურის მიერ დამკვიდრებული ფორმებისა, რომელიც დამკვიდრდა უნივერსიტეტებში, მუზეუმებსა თუ გალერეებში. ხოლო ისეთი დიდი მოდერნისტი პოეტების შემოქმედება, როგორებიც არიან პაუნდი, ელიოტი და სტივენსი, ასევე ჯოისი, პრუსტი და მანი, რომელიც მეოცე საუკუნის თაობებში შოკისმომგვრელი და სკანდალური ნაწარმოებებითა და ფორმებით გამოირჩეოდა, 1960 წლის კარიბჭესთან მოსული თაობებისთვის მკვდარი, დახშული და კანონიკური აღმოჩნდა, ხოლო მათ მიერ რომ შექმნილიყო ახალი, აუცილებლად უნდა განადგურებულიყო არსებული გაქვავებული მონუმენტები. ხოლო პოსტმოდერნიზმის მეორე მახასიათებელი არის მაღალი მოდერნისტული კულტურისა და პოპ კულტურის გამაცალკევებელი ზღუდეების ჩამორეცხვა. ჯეიმსონის თქმით, ალბათ ეს გახდა ყველაზე პრობლემური და სადარდებელი აკადემიური მაღალი კულტურისათვის, რადგან ისინი იყვნენ დაინტერესებული შეენარჩუნებინათ და დაეცვათ ელიტარული კულტურა გავრცელებული კიტჩური კულტურისაგან, რომელიც სატელევიზიო სერიალების, ჰოლივუდური ფილმების თუ სხვა სატელევიზიო პროგრამებით ვრცელდებოდა, როგორც მუსიკალური, ასევე სხვა სახელოვნებო მიმართულებით. პოსტმოდერნისტული კულტურა აღარ ახდენდა ისეთი ტექსტების ციტირებას, როგორსაც ჯოისი ან მალერი ქმნიდნენ (ჯეიმსონი 1998: 1,2).

ჯეიმსონი კიდევ ერთ განსაზღვრებას იძლევა, კერძოდ, იმას თუ რატომ არის მოდერნისტული მაღალი კულტურა წარსული და რატომ ჩაანაცვლა იგი პოსტმოდერნიზმმა. ამ ახალი კომპონენტის განსაზღვრება არის ე.წ. „სუბიექტის სიკვდილი“ ანუ ინდივიდუალიზმის დასასრული (ჯეიმსონი 1998: 5). როგორც ცნობილია, დიდი მოდერნისტი ხელოვანნი ქმნიდნენ საკუთარ, განუმეორებელ ინდივიდუალურ ხედვას თუ მსოფლმხედველობას, რაც თავისთავად გულისხმობდა მოდერნისტული ესთეტიკის გამორჩეულობას

და ორიგინალობას. ხოლო დღევანდელი კორპორატიული კაპიტალიზმის, ე.წ. „ორგანიზაციის ადამიანის“ ეპოქაში ისეთი სფეროს წარმომადგენლებიც კი როგორიც არის ლინგვისტიკა, სოციოლოგიის თეორია თუ ფსიქოლოგია, რომ აღარაფერი ითქვას იმ დარგებზე, რომლებიც მოღვაწეობენ კულტურის არეალში, ერთხმად აღნიშნავენ, რომ მოდერნისტული ტიპის ინდივიდუალიზმი და პერსონალური იდენტობა წარსულს ჩაბარდა (ჯეიმსონი 1998: 6). ხოლო ახალი პოსტმოდერნისტული ხელოვნება, იმ ეპოქაში, სადაც შეუძლებელია ახალი სტილის გამოგონება, „პასტიშის“ მეთოდის და სტილისტური ნილაბის გამოყენებით იმიტირებს წარსულში არსებული მკვდარი სტილით, რაც გულისხმობს იმას, რომ პოსტმოდერნისტული ხელოვნება თავად ხელოვნებაზეა (ჯეიმსონი 1998: 7).

თუმცა როგორც ჯოისის ცარასადმი პასუხიდან ჩანს, თუ არა ხელოვნება, ლიტერატურა და ჰომეროსი, ტროას ომი მტვრად დარჩებოდა. ამაზე ჯოისი ცარას პასუხობს:

„და მე ამჯერად ჩემი დუბლინური ოდისეათი გავაორმაგებ ამ უკვდავებას....“

“and yet I with my Dublin Odyssey will double that immortality...” (სტოპარდი 1975: 62)).

ეს ნიშნავს, რომ 1917 წელს ჯოისი თანამედროვე ადამიანის ახალ „ოდისეას“ ქმნიდა, რომელიც ჰომეროსის „ოდისეას“ მსგავსად უკვდავყოფდა ტროას მსგავს იმ ომს, რომელიც ახლა უკვე კულტურაში (ხელოვნებაში) გაგრძელდებოდა. ჯოისის ეს „ოდისეა“, რაღა თქმა უნდა, მისი „ულისე“ იყო. ალბათ ამიტომაც აირჩია სტოპარდმა ჯოისი, მისი ბიოგრაფია და „ულისეს“ „ოდისეას“ ნაწილი, რადგან უკეთ ჩანდომოდა იმ კულტურულ ომს, რომელსაც ცარასა და ჯოისის დიალოგის მსგავსად მაღალი ხელოვნების და პოპ-კულტურის ომი ჰქვია პოსტმოდერნულ, ცივილიზებულ დასავლეთში. ეს კულტურული ომი მხოლოდ ხელოვნების დონეზე როდი ხდება, ეს არის ომი ხელოვნებისა და ლიტერატურისთვის, რომელმაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ადამიანის ცნობიერების და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე.

პიესის მეორე აქტში, ალბათ, ამიტომაც აქტიურობს მომავალი „ახალი ადამიანის“ შემქმნელი ლენინი, ხელოვნებისა და ლიტერატურის შეფასებისას, რომელიც ჯოისის მსჯელობასთან ერთად ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეპიზოდად შეიძლება მივიჩნიოთ მთელს პიესაში:

„დღევანდელი ლიტერატურა პარტიული ლიტერატურა უნდა იყოს! ძირს უპარტოო ლიტერატურა! ძირს ლიტერატურული ზეადამიანი! ლიტერატურა პროლეტარიატის საერთო საქმის ნაწილი უნდა გახდეს, სოციალურ დემოკრატიული მექანიზმის ქანჭიკი...“

(“Today literature must become party literature. Down with non-partisan literature! Down with literary supermen! Literature must become part of the common cause of the proletariat, a cog in the social Democratic mechanism...”)

მოგვიანებით ამატებს:

„საგამომცემლო და გამავრცელებელი ცენტრები, წიგნის მაღაზიები და სამკითხველო ოთახები, ბიბლიოთეკები და მსგავსი დაწესებულებები, ყველა პარტიის კონტროლქვეშ უნდა იყოს. ჩვენ გვსურს და შევძლებთ თავისუფალი პრესის შექმნას, თავისუფალს არა უბრალოდ პოლიციისგან, არამედ კაპიტალისგან, კარიერიზმისგან, და რაც ყველაზე მთავარია, თავისუფალს ბურჟუა ანარქისტების ინდივიდუალიზმისაგან!“

(“Publishing and distributing centers, bookshops and reading rooms, libraries and similar establishments must all be under party control. We want to establish, and we shall establish a free press, free not simply from the police, but also from capital, from careerism, and what is more, free from bourgeois anarchists individualism!” (სტოპარდი 1975: 85)).

ლენინის ამგვარი დაუოკებელი სწრაფვა კონტროლს დაუქვემდებაროს წიგნები, ლიტერატურა, ბიბლიოთეკები გამოწვეულია სურვილით ადამიანში ჩაკლას ინდივიდუალიზმი, ვინაიდან მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიის უპირველესი მტერი ინდივიდიზმია. ინდივიდს კი ინდივიდად წიგნი, ლიტერატურა და სიტყვა აყალიბებს. სიტყვა კი ასოცირდება იმ პირველ სიტყვასთან, რომლისგანაც ადამიანს აქვს მინიჭებული თავისუფლება, ინდივიდუალიზმი და

ხელოვნების ქმნის ნიჭი, რომელიც ლენინისათვის და მისი იდეოლოგიის მიმდევრებისათვის ანარქიად ითარგმნება. აღსანიშნავია „აღსარებანის“ მერვე წიგნში წმინდა ავგუსტინეს მოსაზრება სიტყვის იდეის შესახებ, სადაც ის ამბობს, რომ ღმერთმა სიტყვა ხორცად აქცია, რომ მისი სიბრძნე, რომელმაც ყოველივე შექმნა ჩვენთვის სიყრმის რძედ ქცეულიყო (ავგუსტინე 1995: 129). თავად სიტყვა „ბიბლიაც“ (βιβλία), ხომ ძველ ბერძნულად „წიგნებს“ ნიშნავს. შესაბამისად ლენინის მიერ ლიტერატურის, წიგნის და სიტყვის კონტროლი თავის თავშივე ადამიანისათვის პირველი სიტყვის კონტროლის სურვილსაც მოიცავს, რომელსაც წიგნი სახელად „ბიბლია“ გადმოგვცემს.

სტოპარდი „პაროდისტების“ დასასრულს, პიესის ბოლო სცენაში, ნათელს ფენს იმ ფაქტს, რომ ჰენრი კარის მთელი თხრობა სიცრუე იყო, რადგან იგი არასდროს ყოფილა ბრიტანეთის კონსული ციურიხში, პირიქით, იგი იყო კონსულ პერსი ბენეტის მოხელე საკონსულოში, ხოლო მთელი პიესის მონათხრობი მისი ფანტაზიის ნაყოფი, რომელსაც ფლემინგი მის მეხსიერებას აბრალებს (ფლემინგი 2001: 119). სტოპარდი ამ მხატვრულ ხერხს ნამდვილად იყენებს, რათა აუდიტორიას დაანახოს პიესის პირობითობა, რომელიც მთავარი პერსონაჟის მეხსიერებაში მიმდინარეობდა. ჰენრი კარის თხრობის სიზმისეული მხატვრული ფორმა კი დაკავშირებულია მოდერნისტულ დრამატურგიის მხატვრულ ფორმებთან (ლივინსონი 1999: 141), ისევე, როგორც სურეალისტურ ილუზიურ თუ სიზმრისეულ სამყაროსთან, სადაც ილუზიასა და რეალობას, ცნობიერებასა და ძილს, უფრო მეტიც რეალურსა და მოჩვენებულობას შორის ზღვარი არ არსებობს და ამგვარი ჰალუცინაციებით იქმნება სიზმრისეულ სამყარო, რომელსაც თავის ლოგიკა გააჩნია (ლივინსონი 1999: 142), რაც სტოპარდის მხატვრული ესთეტიკის ლოგიკური გაგრძელებაა, რადგან, როგორც თავად ავტორი აღნიშნავს უმთავრესი მიზეზი, რამაც ჯოისის დამატება გადაწყვეტინა ის იყო, რომ მას არ სურდა პიესაში ხელოვნების დროშა დადაიხმსა და ცარას ეტვირთათ, ხოლო ჯოისი ის ხელოვანია, ვის მიმართაც დიდი სიმპათია გააჩნია (ფლემინგი 2001: 102).

„პაროდისტებში“ მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ჰენრი კარი ჯეიმზ ჯოისის მხოლოდ ბიოგრაფიული ეპიზოდით არ უკავშირდება. იგი „ულისეს“ მეთხუთმეტე ეპიზოდში „კირკეშიც“ (*Circe*) გვხვდება, როგორც ბრიტანეთის არმიის რიგითი კარი. გამოდის, რომ ჯოისის ბიოგრაფიასა და „ულისეს“ ეპიზოდური პერსონაჟი სტოპარდის პიესაში „პაროდისტები“ მთავარ გმირად იქცა, ისევე, როგორც შექსპირის პიესის „ჰამლეტი“ ეპიზოდური პერსონაჟები როზენკრანცი და გილდენსტერნი, სტოპარდის პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“. ამგვარად, სტოპარდმა ჯოისის „ულისედან“ ჰენრი კარის კოპირებით და ჯოისისეული შინაგანი მონოლოგის ტექნიკით შექმნა მთავარი პერსონაჟის იმგვარი რეალობა, რომელშიც იგი იდეალურად იგრძნობდა თავს; თუმცა ეს რეალობა რეალურად ყალბი და ფანტასმაგორიულია, როგორც ეს ჯოისის „ულისეს“ „კირკეს“ მთლიანი ეპიზოდის შინაარსსა და ფორმაში ჩანს. ნიკო ყიასაშვილის სიტყვებით, რომ ვთქვათ: „კირკეს“ ეპიზოდის „ტექნიკა“ არის „ჰალუცინაცია“ (ჯოისი 2012: 837). აქედან გამომდინარე, თუ სტოპარდი ჯოისის ხელოვნებას უჭერს მხარს, რაზეც თავად ავტორიც მონშობს, შესაბამისად სტოპარდი საკუთარ შემოქმედებას, მათ შორის „პაროდისტებსაც“, ჰომეროსის და ჯოისის „ოდისეას“ იდეის გამტარებლად მიიჩნევს, რადგან როგორც თავად აღნიშნავს: „მე კონსერვატორი ვარ პატარა კ-თი. კონსერვატორი ვარ პოლიტიკაში, ლიტერატურაში, განათლებასა და თეატრში“ (ქელი 2001: 138). შესაბამისად მან საკუთარი შემოქმედებით უნდა ასახოს ის „ბრძოლა“, რომელიც პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში მიმდინარეობს. ამ ყველაფერს კი იგი საკუთარი ეპოქისათვის დამახასიათებელი ლიტერატურული და მხატვრული ხერხებით ანუ პაროდირების მეთოდით ახორციელებს, როგორც ამას თავის დროზე თავისი დროის შესაბამისი ესთეტიკით ჰომეროსი და ჯოისი ახორციელებდნენ.

სტოპარდის შემოქმედებაში პაროდირების ტექნიკის გამოყენების შესახებ მცირე განმარტება მინდა გავაკეთო. დიდი მოდერნისტი პოეტის, დრამატურგის, ლიტერატურის კრიტიკოსისა და ესეისტის ტომაზ სტერნ ელიოტის შემოქმედებაში პაროდირის მხატვრული მეთოდის შესახებ თემურ კობახიძის ნათქვამისა არ იყოს, ელიოტის პა-

როდია შორს დგას იმ ზედაპირული ხერხისგან, რომელიც მწერლის მიერ რომელიმე კლასიკოსის „დაცინვას“ ან „გამასხარავენას“ გულისხმობს. პაროდის არსი „ლიტერატურულ-ფილოსოფიური განზოგადების შემცველია და ამ მხატვრული ხერხის გამოყენების უკან უდიდესი ჰუმანისტური კულტურული შემოქმედებითი აზროვნება დგას (კობახიძე 1991: 47). ხოლო ეს ყველაფერი პოსტმოდერნისტულად რომ ვთქვათ, ზურაბ ქარუმიძის მოსწრებულ სიტყვებს მოვიშველიებ წარმოთქმულს თელონიუს მონკის ერთ-ერთი მუსიკალური თხზულების შესახებ: „პაროდირება იუმორისტულ ლადავში არ აგერიოთ, – ამას „ბრძნული ლაზღანდარაობა“ ერქმნის და უდიდეს ლიტერატურულ თუ სხვა რამ სახელოვნებო პრინციპს წარმოადგენს, რომელსაც რომ ვხვდებით რაბლესთან, სერვანტესთან, სტერნთან, ჯოისთან და ა.შ.“ (ქარუმიძე 2009: 256). ასეთივე დატვირთვისაა პაროდის მხატვრული ფორმა სტოპარდის „პაროდისტებში“.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც სტოპარდზე, როგორც ინტელექტუალურ დრამატურგსა და პიესის პოსტმოდერნისტულ ხასიათზე მიუთითებს, არის პიესაში სხვა პიესის შემოტანა, რაც „პაროდისტებში“ გარდა „ულისეს“ ალუზიებისა, ოსკარ უაილდის „როგორი მნიშვნელოვანია იყო სერიოზულის“ (*The Importance of being Earnest*) თხრობის შემოსვლით გამოიხატება.

სტოპარდის პიესაში უაილდის პიესის შემოტანამ განაპირობა „პაროდისტების“ პერსონაჟების განსასახიერებელი ერთი მხატვრული სახიდან, განსასახიერებელ მეორე, უაილდის ნაწარმოების მხატვრულ სახეზე გადასვლა, რაც მაყურებლებში ქაოსის განცდას იწვევს, რადგან გაურკვეველია სად იწყება ერთი პიესის რეალობა, სად მეორესი; სად არის ისტორიული სინამდვილე და სად მოხუცებული ჰენრი კარის ანუ თანამედროვე რეალობა, რადგან სტოპარდის პიესაში ახალგაზრდა კარი განასახიერებს, როგორც ახალგაზრდა კარს, ასევე უაილდის ალჟერნონს, ტრისტან ცარა – ჯექ ვორთინგს, ჯოისი – ლედი ბრეჩნელს\*, ბენეტი – ლენინს, ხოლო

\* ჯოისის მიერ ლედი ბრეჩნელის მხატვრული სახის გამოხატვა, გამონეულია „პაროდისტებში“ ჯოისის ნათლობის სახელის „ავგუსტუსის“ მდედრობითი სქესის „ავგუსტას“ აღნიშვნით, რომელიც „ულისეს“ პირველ ეპიზოდს „ტელემაქე“ (*Telemachus*) დასაწყისს მოგვავაონებს, რომელშიც ბაკ მალიგანი „ქრისტეს“ მდედრობითი სქესის ფორმას „ქრისტინე“ ხმარობს, რადგან იგი ე.წ. „შავი წირვის“ პაროდირებას ახდენს.

გუნდოლენი და სესილი იმავე სახელის პერსონაჟებად რჩებიან ორივე პიესის რეალობაში (ფლემინგი 2001: 103). ამგვარი ქაოსურობა კი დამახასიათებელია როგორც პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის, ასევე მეოცე საუკუნის პოსტმოდერნული ეპოქისათვის, რომლის შიგნითაც მაცხოვრებელი ადამიანები ვერ არკვევენ სად არის რეალობა და სად ფიქცია. ჰენრი კარისეული წარმოდგენებით შექმნილი პიესის შინაარსი კი პოსტმოდერნისტული ტექსტების მსგავსად ისტორიული რეალური ფაქტების კომენტირებაა. ლინდა ჰუტჩინსონი წიგნზე „ნარცისისტული ნარატივი“ (*Narcissistic Narrative*) დაყრდნობით ბრენ ნიკოლის შეფასებით რომ ვთქვათ, ისტორიულ მეტაფიქციურ ტექსტში რეალური ისტორიული ფაქტების და ფიქციის საზღვრები იმდენად პრობლემური და გადაჯაჭვულია, რომ მათ შორის სივრცის აღმოჩენა მკითხველისთვის არის მინდობილი (ნიკოლი 2009: 103).

სტოპარდის „პაროდისტების“ აზრობრივი სტრუქტურა იდეურად ემთხვევა პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის თეორეტიკოსს ჩარლზ ჯენკსის „ორმაგი კოდირების“ ტექნიკას, რომელიც გულისხმობს შემდეგს: „ორმაგი კოდირება ნიშნავს ორივეს, ელიტურ/პოპულარულ და ახალ/ძველსაც, თუმცა ასეთი დანყვილება წინააღმდეგობრივია. დღევანდელი პოსტმოდერნისტი არქიტექტორები მოდერნისტმა ოსტატებმა აღზარდეს და ისინი იყენებენ როგორც თანამედროვე ტექნოლოგიებს, ასევე არსებულ სოციალურ სინამდვილეს ასახავენ“ (ნიკოლი 2002: 113,114). ხოლო თხრობის სტილი ძალიან ჰგავს უმბერტო ეკოს აზრებს, პოსტმოდერნიზმსა და ირონიაზე: „პოსტმოდერნიზმის პასუხი მოდერნისადმი მოიცავს იმ ფაქტის გაცნობიერებას რომ წარსული, იმის გამო რომ მისი გაქრობა შეუძლებელია, დესტრუქციას კი სიჩუმისკენ მივყავართ, უნდა გადაიხედოს, მაგრამ არა გულუბრყვილოდ არამედ ირონიით“ (ნიკოლი 2002: 111).

სტოპარდის „პაროდისტები“ ერთგვარი დაბრუნებაა მოდერნისტულ თუ ვიქტორიანულ ლიტერატურასა თუ ეპოქაში. ირონიის და პაროდირების მეშვეობით ავტორი, ერთი მხრივ, ქმნის პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებს, ხოლო მეორე მხრივ, ამ ნაწარმოებით ცდილობს მხატვრულად გაანალიზოს თანამედროვე

სამყაროს ქაოტურობა, თუ ამ ქაოტური სამყაროს მიმართება ხელოვნებასა და მაღალ, როგორც ჯენკსი ამბობს, ელიტარულ ხელოვნებასთან. სტოპარდის ინტერესი სამი რევოლუციონერის და 1917 წლის ისტორიული ეპიზოდის მიმართ გახდა საფუძველი ამ სათავეის უფრო მკაფიო დაკვირვებისა, რადგან როგორც გურამ თევზაძე აღნიშნავს: „პოსტმოდერნი არ არის მხოლოდ ნე-გატიურ მიმართებაში წარსულის და ანმეოს მიმართ. იგი ახალ საფუძველზე გაგებული მემკვიდრეობის ათვისების შესაძლებლობასაც გულისხმობს. მას ანმეოში ამოკითხული არსებულ ნაკლოვანებათა გამოაშკარავებით, მომავლის შესაძლებლობათა ამოკითხვა სურს“ (თევზაძე 2002: 521). ხოლო ფრედრიკ ჯეიმსონი პოსტმოდერნიზმისა და მოდერნიზმის შედარებისას გამოყოფს ერთ მნიშვნელოვან დეტალს, რომელიც მოდერნისტულ ხელოვნებას თუ კულტურას შეეხება. იგი სვამს კითხვას, იმის შესახებ, რომ მოდერნისტების შემოქმედებაშიც ხომ იყო „პასტიმის“ მეთოდის გამოყენების მცდელობები, როგორც ეს თომას მანის ნაწარმოებებშია ასახული? ან ჯოისის „ულისეს“ „მზის ხარები“ (*Oxen of the Sun*) ამის რეალიზების ნათელი მაგალითი არ არის? და ზოგადად რა არის ახალი ყველაფერ ამაში? დასმულ კითხვებს ამერიკელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი თვითონვე პასუხობს და აღნიშნავს, რომ მოდერნისტულ ხელოვნებას გააჩნია ის მახასიათებლები, რაც პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას აქვს, მაგრამ მისთვის ეს მახასიათებლები არა მთავარი, ცენტრალური მნიშვნელობისაა, როგორც ეს პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაშია, არამედ მეორეხარისხოვანი, მარგინალურია (ჯეიმსონი 1998: 17,18). ჯეიმსონის ასევე საუბრობს ისტორიის დასასრულზე, რომელიც განპირობებულია ხელოვნების დასრულებით. ხელოვნების დასრულება კი გამოიწვია ყველაფრის კომერციალიზაციამ, რომელიც 60-იანი წლების შემდეგ იღებს დასაბამს. ეკონომიკა გახდა კულტურის ნაწილი და კულტურა ეკონომიკის ნაწილი, გვიანდელმა კაპიტალიზმმა და გლობალიზაციამ კულტურის წარმოება ფინანსურ თუ ეკონომიკურ მოთხოვნათა შესაბამისი გახადა და ამიტომ გადაეჯაჭვა ეს ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული სფერო ერთმანეთს (ჯეიმსონი 1998: 73).

და ბოლოს, თუ „პაროდისტების“ პირველი მოქმედება ძირითადად ჯოისის და ხელოვნების გარშემო ბრუნავს, პიესის მეორე აქტი ლენინის და მის რევოლუციურ აზრებს ეთმობა. პირველი აქტი კი ჰენრი კარის ცნობიერებაში ჯოისთან საუბრით სრულდება:

„-კარი: რა გააკეთე დიდი ომის უამს?

-ჯოისი: „ულისე“ დავწერე, შენ თვითონ რა გააკეთე?

-კარი: ნერვებს ვიგლეჯდი.“

(“Carr: What did you do during the Great War?

Joyce: I wrote Ulysses, what did you do?

Carr: Bloody nerve.” (სტოპარდი 1975: 65)).

პირველი აქტის ეს ფინალური შეკითხვა თითქოს გამოხატავს თანამედროვე სამყაროსადმი ჯოისის ანუ მაღალი ლიტერატურის, მაღალი ხელოვნის მიერ დასმულ კითხვას, რომელიც გულისხმობს იმას, თუ სად მიდის, რისკენ მიდის და რას ემსახურება თანამედროვე სამყაროში ხელოვნება. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, შექსპირის „ჰამლეტი“, ისევე, როგორც ჯოისის „ულისე“ რეალურად ჭეშმარიტების ძიებისაკენ იყო მიმართული, როგორც მაღალი ხელოვნების რეალური მიზნები, ხოლო პოპ-კულტურა კი თანამედროვე ტექნოლოგიებით თანამედროვე სამყაროში ქმნის სიმულაციურ, ჰიპერრეალურ და კოპირებულ ხელოვნებას, რომელიც ჭეშმარიტების დადგენის ნაცვლად ხელს უწყობს სიცრუის დამკვიდრებას, როგორც ეს ჰენრი კარის მიერ შექმნილ სამყაროში ანუ პიესის მთელ შინაარსში ჩანს.

## „არკადია“: პოსტმოდერნისტული ქაოსი „ელემის გაღვი“

ჰიპერრეალური რეპროდუქციის თემა მოიცავს არა მხოლოდ ხელოვნებასა და ისტორიას, არამედ ბუნებასაც.

უმბერტო ეკო

„არის ტომ სტოპარდის „არკადია“ ჩვენი დროის ყველაზე დიდი პიესა?“, „უზარმაზარი მითქმა-მოთქმა ტომ სტოპარდის „არკადიას“ გარშემო“, „სტოპარდის „არკადიამ“ გაუძლო დროის გამოცდას“, „ტომ სტოპარდის „არკადია“ ბროდვეიზე ბრუნდება“... ასე უსასრულოდ შეგვიძლია მოვიძიოთ გარდიანის (*Guardian*), ნიუ იორკ თაიმსის (*New York Times*), ინდეპენდენტის (*Independent*), ნაციონალის (*The National*) თუ მრავალი სხვა ავტორიტეტული გამოცემის ინტერნეტგვერდზე დასათაურებული რეცენზიები, რომლებიც ტომ სტოპარდის „არკადიას“ (*Arcadia*) გამოჩენას მოჰყვამო ლიტერატურულ წრეებსა თუ თეატრის კრიტიკოსებში. 2011 წლის 25 თებერვალს კი, ბროდვეიზე, „ბარიმორის“ (*Barrymore*) თეატრის სცენაზე „არკადიას“ მომდევნო, ამჯერად დევიდ ლევოქსისეული დადგმის პრემიერა გაიმართა.

საინტერესოა რამ განაპირობა ისეთ კონკურენტულ და მოგებაზე ორიენტირებულ სახელოვნებო სივრცის ბროდვეის ერთ-ერთი გამორჩეული თეატრის სცენაზე, 1993 წლიდან მოყოლებული წამყვანი თეატრალური დასების მიერ მრავალჯერ გაცოცხლებული „არკადიას“ ხელახლა დადგმა და მისი კიდევ ერთხელ ჩვენება თანამედროვე XXI საუკუნის მაყურებლისთვის? რითი არის ეს პიესა საინტერესო ერთი მხრივ, თანამედროვე მკითხველისა და მაყურებლისთვის, ხოლო მეორე მხრივ, ბროდვეის ერთ-ერთი მოწინავე თეატრისათვის? რატომ შეიძლება იმსახურებდეს მსოფლიოს წამყვანი გამოცემების, მიმომხილველების თუ კრიტიკოსების ყურადღებას პიესა, რომელშიც მთავარი რომანტიზმი და განმანათ-

ლებლური ეპოქა, ხოლო თანამედროვე ეპოქა მკვლევარის როლში გვევლინება. რით არის საინტერესო თანამედროვე მომხმარებლური საზოგადოებისთვის რომანტიზმი, ლორდ ბაირონი და 1809-12 წლებში სიდლეი პარკში განვითარებული მოვლენები?

ზემოთ დასმულ კითხვებს, პასუხი რომ გაეცეს უპირველეს ყოვლისა უნდა განიმარტოს რას ნიშნავს არკადია?

ოქსფორდის ლიტერატურული ლექსიკონის მიხედვით არკადია მთიანი მხარეა საბერძნეთში, საკულტო ადგილი ანტიკურ ხანაში. ვირგილიუსის შემოქმედებაში ეს მხარე იდეალიზებული იყო. მოგვიანებით, რენესანსის პერიოდში სახელოვანი სერ ფილიპ სიდნის პასტორალურ ნაშრომში, არკადია აღიქმება როგორც წარმოსახვითი იდეალური ქვეყანა, უზენაესის სამეფო და ცივილიზაციის სიყალბეთაგან უხრწნელი და გაურყვნელი ადგილი (დრებლი 2000: 36). ჯიმ ჰანტერი კი არკადიას ბალების სიმბოლოსთან აკავშირებს და აღნიშნავს: „რელიგიასა და მითებში ბალები ხშირად ჩნდებიან, როგორც სრულყოფილების ადგილი, სადაც ბუნების პოტენციურად ქაოსური ძალები ღვთის მიერ მოთვინიერებული და მართულია. მითები, რა თქმა უნდა, ადამიანურ ოცნებებს ასახავენ; ქალაქში, ცათამბჯენის სახურავზეც კი, იმ გიჟურ ბაღში სადაც ვცხოვრობთ, ბუნებას იმგვარად ვხედავთ, როგორც ჩვენ გვსურს“ (ჰანტერი 2000: 170). როგორც ვხედავთ, არკადია ასოცირდება ედემის ბაღის იდეასთან, რომლის ქაოსურ ბუნებასაც ღმერთი აწესრიგებს. დაკარგული იდეალური ბაღის ძიება, ედემის ბაღის მსგავსი გარემოს შექმნა კი იყო და რჩება კაცობრიობის ოცნებად.

სტოპარდის პიესაში „არკადია“ რამდენიმე ტიპის ბაღს ვხვდებით, რომელსაც ჯიმ ჰანტერი შემდეგნაირად აჯგუფებს: 1730 წელს სიდლეი პარკის ბალები გეომეტრიულად იყო დაგეგმარებული იტალიურ სტილში; 1760 წლისათვის ისინი შეცვალა დახვეულმა ხეივნებმა, მეთვრამეტე საუკუნისათვის დამახასიათებელმა ბუნებრივმა ლანდშაფტმა; ხოლო პიესის დასაწყისში, 1809 წელს, ეს ყველაფერი იცვლება გოთიკური სტილის ხელოვნური კლდეებით, ნანგრევებით და განდგეილის სენაკით (ჰანტერი 2000: 156). ამას დავამატებდი მეოთხე, თანამედროვე ეპოქის ბაღსაც, რომელიც ტალახიან და არქეოლოგიური გათხრების ველად არის ქცეული.

“Et in arcadia ego” „მე არკადიაში ვარ!“ (სტოპარდი 2005: 18) ლედი კრუმის ეს სიტყვები ბალების არქიტექტორის რიჩარდ ნოუქსის მიმართ პროტესტის ნიშნად არის წარმოთქმული და ცნობილი ფრანგი მხატვრის ნიკოლა პუსენის 1638-9 წლების ნახატს მოგვაგონებს, რაც სტოპარდისეული ირონიის აბსოლუტურად ლოგიკური გაგრძელებაა არკადიის, როგორც იდეალური სამყაროს იდეის მიმართ, რადგან როგორც ჯიმ ჰანტიერი აღნიშნავს: „ის გამოსახავს წარწერას საფლავის ქვაზე, რომელმაც საგონებელში ჩააგდო არკადიელი მწყემსები. ეს სიტყვები საფლავში მყოფი ადამიანის გამოგონილია? - „ერთ დროს მეც არკადიაში ვცხოვრობდი“? თუ “et”-ის ალტერნატიული მნიშვნელობა „აქაც“ არის, და ეს სიტყვები თავად სიკვდილს ეკუთვნის? „აქაც კი ვარ, არკადიაში“ (ჰანტიერი 2000: 156). გამოდის, რომ სიძლეე პარკის „არკადიად“ წოდებული ბალი სიკვდილის სამყოფელია, როგორც ეს სექტიუმსის ორაზროვან სიტყვებშიც ჩანს:

„ხოცვა-ჟლეტის მატიანე! ყველგან ხოცვა-ჟლეტა, „აქაც კი, არკადიაში“ (სტოპარდი 2005: 19).<sup>1</sup>

ამ ეპიზოდით ნათელი ხდება, რომ ლედი კრუმის მიერ გაიდებული-ზირებული ბალი, რომელსაც იგი არკადიას უწოდებს ანუ ედემის ბალის მსგავსად მიიჩნევს, განმანათლებლობის ხანის ბალია, სადაც “et in arcadia ego”, “Even in Arcadia, I am here”, „აქაც კი ვარ, არკადიაში“ სიკვდილი არსებობს.

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი თავის ნაშრომში „ამერიკა“ ლას ვეგასის და ნიუ იორკის ანალიზის გარდა, კალიფორნიის შტატში მდებარე სანტა ბარბარას მთაზე გაშენებულ მდიდართა ვილებსაც განიხილავს, რაც აზრობრივად ძალიან ენათესავება სტოპარდის „არკადიას“. ბოდრიარი აღნიშნავს: „სანტა ბარბარას არომატულ ფერდობებზე, ყოველი ვილა დამკრძალავ ბიუროსავით გამოიყურება. ბალებსა და ევკალიპტის ხეებს შორის, მცენარეთა სიუხვით გამორჩეულ და ადამიანთა მონოტონური სახეობის შუაგულში, ტრაგიკული უტოპიური ოცნებისაგან შექმნილი რეალობა მდებარეობს. გათავისუფლებისა და სიმდიდრის ამ შუაგულში მა-

1. ციტატების თარგმანი პიესიდან „არკადია“ ეკუთვნის ასმათ ლეკიაშვილს.

რად ერთი კითხვა ჩაგესმის: „ორგისი შემდეგ რას აკეთებ?“ რას აკეთებ მაშინ, როცა ყველაფერი მისანვდენია — სექსი, ყვავილები, სიცოცხლისა და სიკვდილის სტერეოტიპები? ეს ამერიკის პრობლემაა და ამერიკაზე გავლით, ის მთელი მსოფლიოს პრობლემა გახდა“ (ბოდრიარი 1989: 29).

უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა მთის სახელწოდება „სანტა ბარბარა“ (Santa Barbara) ანუ წმინდა ბარბარეს მთა, სიმბოლური თვალსაზრისით წმინდა მთა. ბოდრიარის შეფასებით კი უტოპიური სილამაზის მქონე ბუნებაში გაშებული მდიდართა სახლები წააგავს დამკრძალავ ბიუროებს, ხოლო მთელი ეს ადგილი სიმულაციას ჰგავს, რადგან როგორც პლასტიკურმა ქირურგიამ შექმნა ფიზიკური სილამაზე, ასევე ურბანული სილამაზე შეიქმნა ფოტოგრაფიული პეიზაჟებით, რომელიც ამ დასახლების რეალობას უტოპიურს ქმნის (ბოდრიარი 1989: 31). გამოდის, რომ ამგვარი სიმბოლოების მატარებელი მთის უტოპიური რეალობა „et in arcadia ego“ — მსგავსად საფლავის ანუ სიკვდილის სამყოფელია. ამერიკის სამყაროს დახატვით, უდაბნოში გაშენებული ლას ვეგასით თუ სანტა ბარბარას მთის უტოპიური რეალობის აღწერით ბოდრიარი გვიჩვენებს იმგვარ რეალობას, რომელსაც „ამერიკულ ფიქციას“ ან „ამერიკულ ოცნებას“ უწოდებენ ანუ აზრობრივად იმავეს, რასაც „დისნეის სამყარო“ გულისხმობს. აქედან გამომდინარე ერთ-ერთი პასუხი კითხვაზე თუ რატომ არის სტოპარდის „არკადია“ ასეთი აქტუალური და მიმზიდველი თანამედროვე თეატრალური წარმოებისთვის არის ის, რომ პიესის თემატიკა ძალიან ახლოა ცხოვრების იმგვარ რეალობასთან, რომელზეც სანტა ბარბარას მთის სახით ბოდრიარისეული გააზრება მიგვითითებს.

როგორ უნდა გაბატონებულიყო სიკვდილი ლედი კრუმის არკადიაში?

ალბათ ამის პასუხიც ადამ და ევას დროინდელ არკადიაში, ედემის ბაღში, უნდა ვეძიოთ. იუდეურ-ქრისტიანული შეხედულების თანახმად, ღმერთმა ადამ და ევას მისცა იდეალური ბუნება, რომელსაც თავად მართავდა. თუმცა მათ ასევე მისცა თავისუფალი ნება, ცოდნის ხე და ვაშლის ნაყოფი, რომ თავად გაეკეთებინათ არჩევანი მოწესრიგებულ, იდეალურ რეალობასა და მოუწესრიგე-

ბელ ყოფას შორის. როგორც ვიცით, ადამ და ევას მიერ ვაშლის დაგემოვნების შემდეგ სამყაროში ქაოსი, ხოლო ადამიანთა შორის სიკვდილი გაჩნდა, რომელიც დღემდე გრძელდება. გამოდის, რომ ვაშლის სახით ედემის ბაღში ქაოსი და სიკვდილი არსებობდა.

ვაშლი, როგორც ძალიან მნიშვნელოვანი სიმბოლო „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკედარნი არიან“ გარდა, „არკადიაშიც“ ფიგურირებს.

„მაგიდაზე ვაშლი დევს. ეს ის ვაშლი უნდა იყოს, II სცენიდან“ (სტოპარდი 2005: 37).

განურჩევლად სხვადასხვა ეპოქალური დროებისა, სცენაზე ერთი ვაშლია წარმოდგენილი, რომელიც ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ედემის ბაღის პირველი ვაშლის სიმბოლოს გააზრებისკენ გვიბიძგებს. თუმცა თანამედროვე რეალობაში ედემის ბაღის და ვაშლის ბიბლიური აზრი ნიუტონისეულმა დეტერმინისტულმა გააზრებამ ჩაანაცვლა. შესაბამისად ედემის ბაღის და სამყაროს აღქმის ბიბლიური წარმოდგენები, ტექნოლოგიურ-მეცნიერულმა წარმოდგენებმა ჩაანაცვლა, რომლიდანაც წარმოიქმნა მეცნიერულ თეორიათა ქაოსი, რომელიც ტომაზინას პუდინგის მაგალითშიც ჩანს:

„აი სეპტიმუს როცა ბრინჯის პუდინგს ერთ კოვზ მურაბას დავამატებთ და მოვურევთ, ნითელი სპირალები ჩნდება.... როგორც მეტეორის კვალი ასტრონომიულ ატლასში. მაგრამ თუ მერე სანინაალმდეგო მხარეს მოვურევთ, ეს სპირალები მურაბად ველარ იქცევა. პუდინგს კი რა ენაღვლება, ნითლდება და ნითლდება თავისთვის. უცნაურად არ გეჩვენება ეს, სეპტიმუს?“ (სტოპარდი 2005: 10).

რაზეც სეპტიმუსის პასუხობს:

„აბა რა, დროს ხომ უკან ვერ დავაბრუნებ, ჩვენც არ უნდა შევიჩერდეთ, რათა ადრინდელი ქაოსი ახლებურ ქაოსად არ ვაქციოთ... იქამდე, ვიდრე პუდინგი სულ ერთიანად არ განითლდება. აი, ამას ჰქვია თავისუფალი ნება, ანუ თვითგამორკვევა“ (სტოპარდი 2005: 10).

შემდეგ ისევ ტომაზინას კითხვა:

„სეპტიმუს, როგორ გგონია ღმერთი ნიუტონელია?“ (სტოპარდი 2005: 11).

რაზეც მოგვიანებით სეპტიმუსი პასუხობს:

„თუკი ყველაფერი, შორეული პლანეტებით დაწყებული და ჩვენი ტენის უმცირესი ატომით დამთავრებული, ნიუტონის მოძრაობის კანონს ემორჩილება, მაშ სადღა თავისუფალი ნება?“ (სტოპარდი 2005: 11).

როგორც ჯონ ფლემინგი საკუთარ წიგნში „სტოპარდის თეატრი“ აღნიშნავს, ჯეიმს გლიკის წიგნის „ქაოსი: ახალი მეცნიერების შექმნა“ (*Chaos: Making a New Science*) ნაკითხვის შემდეგ სტოპარდის მომავალი პიესის შექმნის საფუძველი სამეცნიერო თემატიკა გახდებოდა (ფლემინგი 2001: 191) და ასეც მოხდა. „ქაოსის თეორია“ უფრო ზუსტად კი „დეტერმინისტული ქაოსი“ (რადგან, როგორც ჯონ ფლემინგი აღნიშნავს „ქაოსის თეორიის“ სხვა ინტერპრეტაციებიც არსებობს. მაგალითად, ნობელის პრემიის ლაურეატის ილია პრიგოჟინის (ფლემინგი 2001: 291)) გახდა „არკადიას“ შექმნის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი.

ნიუტონის კლასიკური მექანიკის თეორიის მიხედვით, სამყაროს წესრიგი ეფუძნება მიზეზ-შედეგობრიობის მკაცრ მექანიზმს, რაც დასაწყისშივე დეტერმინიზმს გულისხმობს. შესაბამისად, მოცემული ინფორმაცია შესაძლებელს ხდის რომ მომავალი გათვლადი იყოს (ფლემინგი 2001: 193). პიესაში ამგვარ თემას პირველად ტომაზინა სეპტიმუსთან საუბრისას წამოჭრის:

„თუ თითოეულ ატომს გავაჩერებთ და გამოვთვლით მის ყველა შესაძლო ქმედებას და თანაც ძალიან, ძალიან კარგად ვიცით ალგებრა, მომავლის ფორმულის მიღებასაც შევძლებთ. ასეთი ფორმულა ხომ მაინც არსებობს... რა ეუყოთ, რომ მის აღმოსაჩენად არავის ყოფნის ჭკუა!“ (სტოპარდი 2005: 11).

ამ მოსაზრებას ტომაზინა შემდეგ თავადვე უარყოფს, რადგან ჯონ ფლემინგის სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, სამყაროს ხედვის ამგვარი ტრადიციული შეხედულება შემდგომში არასრულყოფილი აღმოჩნდა. ახლა მეცნიერებს სჯერათ, რომ ბუნების უდიდესი ნაწილი „დეტერმინისტული ქაოსის“ წესებით მოქმედებს, რომელიც ისეთი ბუნებრივი სისტემების წინასწარმეტყველების შეუძლებლობას ეფუძნება, როგორიც ამინდი, მოსახლეობის გამრავლება თუ გუ-

ლის ფეთქების რიტმია. ამგვარად, მარტივმა თანაფარდობამ შეიძლება ისეთი რთული ნიმუშები შექმნას, რომელიც ედვარდ ლორენცის „პეპელას ეფექტში“ აისახება (ფლემინგი 2001: 193). ამგვარ აზრს ტომაზინას გარდა, ვალენტინი, პიესის მიხედვით, თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟი, ალგორითმსა და იტერაციაზე საუბრისას ავითარებს:

„ჩვენთვის უფრო იოლია გალაქტიკური მოვლენების ანდა ატომის ბირთვის აფეთქების მომენტის ამოცნობა, ვიდრე იმის შეტყობა, თუ როგორი ამინდი იქნება სამი კვირის შემდეგ, იწვიმებს თუ არა იმ დღეს, როცა ჩვენს მოხუც დეიდას ნვეულების გამართვა განუზრახავს ღია ცის ქვეშ, თავის საყვარელ ბაღში. იმიტომ, რომ ეს სულ სხვა საკითხია. იმიტომ, რომ ცხოვრება სულ სხვა რამეა. ჩვენ ისიც კი არ ვიცით, როდის მოწყდება მოშლილ ონკანს წყლის მორიგი წვეთი. ყოველი წვეთი სრულიად ახალ პირობებს ქმნის შემდგომისათვის. მცირე გადახრაც კი აბათილებს ჩვენს პროგნოზს. ასევე შეუძლებელია ამინდის პროგნოზირებაც. კომპიუტერის ეკრანიც ხომ იმას გვიდასტურებს, რომ მომავალი ქაოსია და სხვა არაფერი. მას შემდეგ, რაც ადამიანი ხიდან ჩამოვიდა, მომავლის კარიბჭე სულ ხუთჯერ, კარგი, ექვსჯერ გაიღო. და ახლა დაგვიდგა საუკეთესო დრო... რაც გვეგონა, რომ ვიცოდით, თურმე არ გვცოდნია, რაც სწორი გვეგონა, მცდარი აღმოჩნდა“ (სტოპარდი: 2005: 49).

„დეტერმინისტული ქაოსი“ არკადიაში მეცნიერული თემატიკის მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს. პიესაში ასევე საუბარია ისეთ მეცნიერულ წარმოდგენებზეც, როგორიც არის ენტროპია (entropy), დროის გარდაუვალობა (irreversibility of time), იტერაციული ალგორითმი (iterated algorithm), თერმოდინამიკის მეორე კანონი და სხვა (ფლემინგი 2001: 194). პიესაში ამგვარი მეცნიერული წარმოდგენები სამყაროს აღქმის ორგვარ შეხედულებას ავითარებს. პირველი არის ნიუტონისეული, პროგნოზირებადი, დეტერმინისტული შემეცნების გზა, ხოლო მეორე თერმოდინამიკის მეორე კანონი, რომლის მიხედვით სითბოს დინება შეიძლება მოძრაობდეს მხოლოდ ერთი მიმართულებით, სითბოდან, სიცივისაკენ ანუ სამყარო სითბოდან სიცივისკენ მიიწევს, რაც დაკავშირებულია ენტროპიის კანონის გაძლიერებასთან, რომლის თანახმადაც, სამყარო წესრი-

გიდან უწესრიგობისაკენ მიდის. ეს ორი მეცნიერული შეხედულება კი ერთმანეთთან წინააღმდეგობაშია, რადგან როგორც ფლემინგი აღნიშნავს თერმოდინამიკის მეორე კანონი, ნიუტონის მოძრაობის კანონისგან განსხვავებით, წინ და უკან არ მოძრაობს, არამედ ის „დროის ისრებად“ მოიაზრება, რომელიც სამყაროს შესაძლო „სითბურ აღსასრულზე“ მიუთითებს (ფლემინგი 2001: 194).

ამავე თეორიას ეხება ტომაზინა:

-„ტომაზინა: აკი ვთქვი! ნიუტონის მექანიზმი, რომელშიც ყველაფერი ატომთა მოძრაობის კანონებზე დაიყვანება, არასრულყოფილია. დეტერმინიზმი ბევრ კითხვას ბადებს. მიზეზი კი, ამ ჯენლტმენის გამოკვლევაში უნდა ვეძოთ.

-ლუდი კრუმი: რისი მიზეზი?

-ტომაზინა: გახურებული სხეულების ქმედებისა!

-ლუდი კრუმი: ეს გეომეტრიაა?

-ტომაზინა: არა, არა! ვერ ვიტან გეომეტრიას. (ხელით ეხება გეორგინას და თავისთვის ჩაილაპარაკებს): მისის ჩეიტერი ნიუტონის კანონს თვალის დახამხამებაში გააცამტყერებდა. ვის-ვის, და მას კი ნამდვილად გაეგება რალაც გახურებულ სხეულებისა“ (სტოპარდი 2005: 84).

ხოლო მოგვიანებით, ამავე საკითხთან დაკავშირებით იგივე ტომაზინა შენიშნავს:

„დიახ... მისტერ ნიუტონის განტოლებებიც დიდად არ დაგიდევენ მიმართულებას... აი, სითბური განტოლება კი სულ სხვაა, მხოლოდ ერთი მიმართულებით მუშაობს. ამიტომ მისტერ ნოუქსის ძრავა ვერ უზრუნველყოფს ენერგიით მისტერ ნოუქსის ძრავას“ (სტოპარდი 2005: 87).

იგივე აზრი პიესის ბოლოს, თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟების ვალენტინის და ჰანას მსჯელობაშიც ვლინდება, რომელიც სცენაზე რომანტიზმის პერიოდის პერსონაჟების ტომაზინას და სეპტიმუსის დიალოგის პარალელურად მიმდინარეობს:

-„ვალენტინი: ეს სითბოს გადაცემის დიაგრამაა.

-სეპტიმუსი: მაშ გამოდის, ყველა განწირული ვყოფილვართ.

-ტომაზინა: (ხალისიანად) ასე გამოდის!

-ვალენტინი: აი, როგორც ორთქლის ძრავაში...

(ჰანა სეპტიმუსის გრაფინიდან მისსავე ჭიქაში ასხამს ლეინოს და ოდნავ მოსვამს.)

-ვალენტინი: მათემატიკისათვის საერთოდ არ მიუმართავს. ის გოგონა მოვლენათა არსს ხედავდა, გაუცნობიერებლად, თითქოს ნახატს უყურებდა...

-სეპტიმუსი: ეს მეცნიერება არ გახლავთ. ეს უფრო ზღაპარია.

-ტომაზინა: ახლა ხომ ვალსს უკრავს?

(ისმის თანამედროვე მუსიკა)

-სეპტიმუსი: არც ახლა.

-ვალენტინი: ანდა ეკრანს.

-ჰანა: კარგი აქ რაღას ხედავდა?

-ვალენტინი: იმას, რომ ყველა ფილმის ბოლოდან ჩვენება არ შეიძლება. ეს სიტბოსაც ეხება. ჩაფლავდა ნიუტონი! აი, ქანქარას რხევა ან ბურთის ვარდნა შეგიძლია გადაიღო და მერე ბოლოდან უჩვენო. რა თავიდან, რა ბოლოდან, ერთია ორივე!

-ჰანა: ბურთმა, შეიძლება გზიდან გადაუხვიოს.

-ვალენტინი: ოლონდ წინასწარ უნდა იცოდეს ეს. აი, სიტბოს შემთხვევაში კი... ან ხახუნი როცაა გასათვალისწინებელი, ან როცა ბურთი ფანჯარას ამსხვრევს...

-ჰანა: მაშინ რა ხდება?

-ვალენტინი: რა და შეუქცევადი პროცესია.

-ჰანა: ვინმემ თქვა, არ არისო?

-ვალენტინი: მაგრამ ის გოგო მიხვდა, რატოა ასე. მინის ნამსხვრევებს შეაგროვებ, შეანებებ... იმ სიტბოს კი, ფანჯრის ჩამსხვრევებისას რო გამოიყო – ვერა. ნავიდა, გაქრა!

-სეპტიმუსი: მაშ „ნიუტონის გაუმჯობესებულ სამყაროს“ ბოლო მოელება... ვაი ჩვენს დღეს!

-ვალენტინი: სიტბო ჰაერს შეერწყმება, კოსმოსს, სამყაროს...

-ტომაზინა: აბა რა გეგონა? და ჩვენც უნდა ვიჩქაროთ. თუ ცეკვას ვაპირებთ, დროს ნუ დავკარგავთ.

-ვალენტინი: და ყველაფერი ასე აიღრევა, სულ, განუწყვეტილად...

-სეპტიმუსი: დრო ჯერ კიდევ გვაქვს, მილედი.

-ვალენტინი: ...იქამდე, ვიდრე თავად დრო არ ამოიწურება. აი ასეთია ეს ჩვენი ნაქები დრო! ამაშია მთელი მუღამი!" (სტოპარდი 2005: 93,94).

სამყაროში ქაოსის შესახებ ანტიკური ეპოქის დიდი მოაზროვნე პლატონიც საუბრობს თავის ერთ-ერთი გამორჩეულ ნაშრომში „ტიმეოსი“. იგი ტიმეოსის პირით ამბობს: „ღმერთმა შეიწყნარა ყოველივე ხილული, რაც უძრავად კი არ ეგო, არამედ უწესრიგოდ და უთავბოლოდ იძვროდა და უწესრიგობიდან წესრიგად მოაქცია იგი“ (პლატონი 1994: 290). პლატონისეული წესრიგის შესახებ ბაჩანა ბრეგვაძე შენიშნავს, რომ პლატონის დემიურგოსი, როგორც სული, რომლისთვისაც ნიშნეულია გონების ფლობა, ქმნის სამყაროს კანონზომიერებას, მის მწყობრ წესრიგსა და ყოველგვარ მშვენიერსა და კეთილს, ერთი სიტყვით დახვეწილ არქიტექტონიკასა და სამყაროს ჰარმონიას (პლატონი 1994: 232). მაგრამ იქვე ამატებს, რომ პლატონმა იცის, სამყარო მხოლოდ სრულქმნილება, სიკეთე და მშვენიება როდია. კოსმიური წესრიგის, უნივერსალური კანონზომიერების თუ ჰარმონიული სტრუქტურის ნიაღში თავს იჩენს ქაოსი, მთელი თავისი ბოროტებით, სიმახინჯით, უწესრიგობითა და დისჰარმონიით (პლატონი 1994: 232). პლატონი სტოელთა მსგავსად არ აყენებს საკითხს და არ ამბობს, რომ სამყარო ან მწყობრი ან აღრეულობა და ქაოსია, იგი უფრო იმ აზრის მიმდევარია, რომლის თანახმადაც, როგორც პოლ ვალერი ამბობს: „შენ შეგიძლია, საკუთარი ნება-სურვილით, სამყაროში ისევე დაინახო წესრიგი, როგორც უწესრიგობა... თუ სამყაროს წესრიგი შემოქმედს გულისხმობს, მაშინ მისი უწესრიგობა გულისხმობს... შეცდომას თუ საპირისპირო ძალას“ (პლატონი 1994: 233). ამგვარად როგორც ბაჩანა ბრეგვაძე აღნიშნავს სამყარო, პლატონისათვის სხვა არაფერია თუ არა წესრიგისა და უწესრიგობის დიალექტიკური ერთიანობა. კოსმოსიც და ქაოსიც, წესრიგიც და უწესრიგობაც, ურთიერთსაპირისპირო მიზეზთაგან იღებს დასაბამს: პირველი – იდეალური, ხოლო მეორე – მატერიალურ მიზეზთა შედეგად გვევლინება. პლატონი გონიერ ადამიანს უპირველეს ყოვლისა, სიკეთის, წესრიგისა და მშვენიერების განხილვისაკენ მოუწოდებს, ხოლო შემდეგ ქაოსისა და უწესრიგობის. თუმცა ერ-

თი რამ ცხადია, პირველი უხილავია, ხოლო მეორე ხილული (პლატონი 1994: 233).

თანამედროვე მეცნიერებამ, როგორც ეს პიესაში „მოხტუნავენი“ განვიხილეთ, სამყაროს შემეცნების პროცესიდან განდევნა ყოველგვარი მეტაფიზიკური, სულიერი თუ იდეალური ფაქტორი, რომელიც პლატონის დემიურგის გონების სავანედ წოდებული სული (პლატონი 1994: 290), ხოლო იუდეურ-ქრისტიანული გააზრებით კი ღმერთია, რადგან პავლე მოციქული აღნიშნავს, რომ ღმერთი სულია (II კორ. 3.17) ანუ უხილავია, რომელიც ხილულისგან გასხვავებით მარადიულია (2 კორინთელთა 4:18), ჰერაკლიტეს სიტყვებით, რომ ვთქვათ „უხილავი ჰარმონია უფრო სრულქმნილია, ვიდრე ხილული“ (ბუაჩიძე 1991: 106) ამიტომ სულიერს სულიერითვე განვმარტავთ (1 კორინთელთა 2.13) და შეუდგა მხოლოდ ხილულის ანუ მატერიალური სამყაროს კვლევა-ძიებას. ხოლო ბერდიაევის აზრით, ქაოსის რეალური დაძლევა სულის ძალისხმევის, სულიერი გადატრიალებით, სულიერი აღორძინებით არის შესაძლებელი (ბერდიაევი 2001: 19). გამოდის, რომ თანამედროვე მეცნიერებამ უკუაგდო ჰარმონიის და მშვენიერის შემეცნების გზა და უპირატესობა მიანიჭა უხილავის საპირისპიროს, ხილული მატერიის, უნესრიგობის და ქაოსის შემეცნებით, სამყაროში ნესრიგის ძიებას. ამიტომ მართებულად შენიშნავს ბერდიაევი, როცა აღნიშნავს, რომ მეოცე საუკუნეში თავი იჩინა არა მარტო გათიშვამ, არამედ განხეთქილებამაც თეორიული და პრაქტიკული გონების, ინტელექტსა და მოქმედებას, „სულსა“ და „მატერიას“ შორის, რამაც უმწეობამდე და დეკადანსამდე მიიყვანა კაცობრიობა (ბერდიაევი 2001: 96). ამიტომაც არის „არკადიაში“ ქაოსი, რადგან თანამედროვე სამყაროში ნიცშესეული შეხედულება „ღმერთის სიკვდილის“ შესახებ უფრო და უფრო გამყარდა. ამასთან დაკავშირებით ფერნარდო მოლინა სწორ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ნაშრომში „ეგზისტენციალიზმი, როგორც ფილოსოფია“ (*Existentialism as Philosophy*), სადაც ავტორი ღმერთის სიკვდილზე ნიცშეს მრავალ ნაშრომთაგან გამოარჩევს ყველაზე მრავლისმთქმელს, „მხიარულ მეცნიერებას“ (*Gay Science*), სადაც ჭკუიდან შეშლილი კაცი ღმერთის ძიების შემდეგ მისი და დანარჩენი საზოგადოების მიერ ღმერთის სიკვდილზე

საუბრობს, რის შემდეგაც მოლინა აღნიშნავს სამყაროს მოძრაობის უმისამართობაზე, „უსასრულო არაფრისობისკენ“ სვლაზე, სადაც სამყარო უფრო და უფრო ცივდება და ბნელში ეხვევა (მოლინა 1962: 24), რაც საინტერესოა „არკადიაში“ სამყაროს სიცივისკენ სწრაფვის ეპიზოდის გააზრების ჭრილშიც (ამაზე ქვემოთ იქნება საუბარი). მოგვიანებით მოლინა განმარტავს ღმერთის სიკვდილის მეტაფორას დასავლელი ადამიანის გადმოსახედიდან და შენიშნავს, რომ ღმერთის სიკვდილი ნიშნავს არა ღმერთის არ არსებობას სამყაროში, როგორც ამაზე ათეისტები საუბრობენ, არამედ ღმერთის და სამყაროს ერთმანეთისგან დაშორებას (მოლინა 1962: 27). შესაბამისად პლატონისეული თუ იუდეურ-ქრისტიანული წესრიგის შემქმნელი მოკვდა როგორც სამყაროსათვის, ასევე ადამიანთა გონებაში. ამიტომაც დამკვიდრდა ხელოვნური, ადამიანური, მოჩვენებითი წესრიგი, რომელიც რეალურად, პლატონის კონცეფციის მიხედვით მეორე ანუ მატერიალურ მიზეზთა შედეგის, ანუ ქაოსის და უწესრიგობის გამომხატველია.

როგორც ჯონ ფლემინგი აღნიშნავს „არკადიას“ შექმნის შემდეგი საწყისი წერტილი რამდენიმე წლის შემდეგ გლიკის წიგნის კითხვისას მოვიდა, როცა სტოპარდი რომანტიზმის და კლასიციზმის განსხვავებული სტილის, გემოვნების, ტემპერამენტის, ხელოვნების შესახებ ფიქრობდა (ფლემინგი 2001: 194).

სწორედ 1809-12 წლები მხატვრული თვალსაზრისით ზუსტად განასახიერებს მეცნიერულ კანონთა იმ წინააღმდეგობას, რაც განმანათლებლური ეპოქის სახით, ნიუტონის კანონების მიხედვით შთაგონებულ სამყაროს დეტერმინისტულ თუ მექანიცისტურ აღქმას, ხოლო რომანტიზმის სახით, პიესის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პერსონაჟის ტომაზინას მიერ თერმოდინამიკის მეორე კანონის შეპირისპირებით „დეტერმინისტულ ქაოსს“ წარმოქმნიდა. ხოლო სამყაროს აღქმის მეცნიერული, ქაოსური, ნიუტონისეული თუ თერმოდინამიკული თემატიკა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელია.

პიესის ავტორს, მკითხველი პირველივე გვერდიდან ხოლო მაყურებელი თეატრალური სცენის მეშვეობით, იმ დროსა და ეპოქაში გადაჰყავს, რომელსაც რომანტიზმი ჰქვია. მოქმედება დერბი-

შირის საგრაფოში ვითარდება, სადაც 13 წლის ტომაზინას და მისი 21 წლის მასწავლებლის სეპტიმუს ჰოჯის საუბრით ვიგებთ პატარა გოგოს სწრაფვას გაიგოს, თუ რას ნიშნავს „კარნალური ჩახუტება“ (“carnal embrace”), რაზეც მასწავლებელი პასუხობს:

„კარნალური ანუ ხორციელი ჩახუტება ნიშნავს საქონლის ხორცის ჩახუტებას“ (სტოპარდი 2005: 7,8).

თუმცა ტომაზინას დაჟინებულ მოთხოვნას კარნალური ჩახუტების რეალური მნიშვნელობის შესახებ, სეპტიმუსმა ასე უპასუხა:

„კარნალური ჩახუტება სექსობრივი აქტია, როცა მამაკაცის სასქესო ორგანო ქალის სასქესო ორგანოში აღწევს გამრავლებისა და სიამოვნების მიღების მიზნით“ (სტოპარდი 2005: 9).

პიესის სათაურის „არკადია“ კონოტაციის გათვალისწინებით, სექსის ფენომენის ნაწარმოებში შემოტანა, განსაკუთრებით ისეთ ეპიზოდში, როგორიცაა მასწავლებლისა და მოსწავლის საუბარი, თითქოს უადგილო და არასერიოზულია, მაგრამ პიესის სიუჟეტის ამგვარად განვითარებით ავტორი თანამედროვე მკითხველისა და მაყურებლის განწყობის ერთგვარ ირონიულ მოთელვას ახდენს, რათა ისინი ასეთი მხატვრული ხერხის გამოყენებით ერთი მხრივ, იმ ქაოსურობისათვის შეამზადოს, რომელიც სიღრმე პარკში დატრიალებულმა სექსუალურმა, ჩახლართულმა ისტორიებმა გამოიწვიეს და მეორე მხრივ, იმისათვის, რასაც მთავარი მოქმედი პერსონაჟების მხრიდან ამ სამყაროს ქაოსურობის თუ სიმწყობრის გარკვევის მცდელობა ჰქვია. თუმცა, სექსის ფენომენის მნიშვნელობა ძალიან აქტუალურია იმ ეპოქისთვისაც, რომელსაც პოსტმოდერნი ჰქვია. პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ნამყვანი მოაზროვნე ჟან ბოდრიარი თავის „ამერიკაში“ ვრცლად საუბრობს გენდერის ცვლაზე, სექსსა და ორგიებზე. ამ საკითხს ასევე ეხება სტივ კონორი სექსის, როგორც პოსტმოდერნული ეპოქის მახასიათებელზე განხილვისას და აღნიშნავს, რომ სექსი თანამედროვე სამყაროს განუყოფელ ნაწილად იქცა, რადგან ის პროდუქტი გახდა. სექსი ყველაფერშია, რადგანაც მან მოინდომა იყოს უფრო მეტი, ვიდრე ინტიმური სექსუალური აქტი. მთლიანად ცხოვრება იქცა ეროსად, სექსის ფენომენის ექსპანსიად და ა.შ. (კონორი 2004: 11). პიესა-

ში და ალბათ სამყაროშიც „დეტერმინისტული ქაოსის“ ერთ-ერთი გამომწვევი მიზეზი სექსია, როგორც ეს „არკადიას“ თანამედროვე დროის პერსონაჟების, ქლოს და ვალენტინის დიალოგში ჩანს, სადაც ქლო დეტერმინიზმის გამოთვლის შეუძლებლობას სექსის არსებობას მიაკუთვნებს და არა დეტერმინიზმის გამოთვლაში უზუსტობას, როგორც ეს ვალენტინის მიაჩნია, რადგან:

„ვთქვათ სამყარო დეტერმინისტულია, როგორც ამას ნიუტონი გვასწავლის; უფრო სწორედ, ცდილობს, რომ ასე იყოს და ვერ მოუხერხებია. და იცი რატო? იმიტო რო ადამიანებს ისინი არ ევასებათ, ვინც უნდა ევასებოდეთ. აქედან მთელი ეს დომხალი“ (სტოპარდი 2005: 74).

ზოგადად პოსტმოდერნული ეპოქისა და წარსულის ეპოქების, მათ შორის რომანტიზმის ეპოქასთან კავშირის შესახებ უამრავი მოსაზრება არსებობს. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებას სხვადასხვა ისტორიული მოვლენების გადაკითხვა და კომენტირება ახასიათებს. მაგალითად, პატრიცია ვაუს მიაჩნია, რომ პოსტმოდერნიზმი შეიძლება გაგებული იყოს... როგორც რომანტიკული აზროვნებიდან წარმოქმნილი ესთეტიკური ტრადიციის კულმინაცია... ეს ტრადიცია განმანათლებლურ გონებას ინსტრუმენტალიზმში ჩათრეულად განიხილავს, თავისი ინდუსტრიული თანამედროვეობის გათვალისწინებით... (კონორი 2004: 159). ხოლო ურსულა ჰაისეს აზრით: „პოსტმოდერნისტული ცნობიერება განვითარდა ფილოსოფიაში, ისტორიაში, სოციოლოგიაში და კულტურათმცოდნეობაში, რომელშიც ფიგურირებს ფუნდამენტურად კრიტიკული ხედვა იმ უამრავ ფილოსოფიურ ცნებასთან, სოციალურ ინსტიტუტთან და აზროვნების ტრადიციასთან დაკავშირებით, რომელიც მეთვრამეტე საუკუნის ევროპული განმანათლებლობის წიაღში განვითარდა. დაწყებული ისეთი ცნებებიდან, როგორიცაა ინდივიდუალიზმი და რაციონალიზმი და დამთავრებული ისეთი ინსტიტუტებით, როგორიცაა ნაციონალური სახელმწიფო“ (კონორი 2004: 137). ხოლო ქართველი ფილოსოფოსი გურამ თევზაძე რაციონალიზმის ეპოქის მეოცე საუკუნეზე გავლენის შესახებ წერს: „ბიბლიაზე დამყარებული რელიგიის წარმომადგენლებისათვის, ღმერთმა ადამიანს ბუნებაზე ბატონობა დაავალა. ღმერთის

ეს სიტყვები მოწმობს, რომ ბუნება მზად იყო დამორჩილებოდა ადამიანს. ფრ. ბეკონისა და დეკარტესათვის კი ადამიანი არ არის დედამიწის ბატონი, არამედ უნდა გახდეს ასეთი. მეცნიერების დახმარებით მან უნდა დაიმორჩილოს ბუნება. ესაა ახალი ფილოსოფიის, არა მარტო რაციონალიზმის, არამედ „რაციონალიზმის ყაიდაზე გამოჭრილი“ (ჰაიდეგერი) ევროპული ირაციონალიზმის და ემპირიზმის მიზანი, რის შედეგებსაც მეოცე საუკუნეში განმანათლებლობის დიალექტიკის მექანიზმით ახსნიან. ეს დიალექტიკა გულისხმობს, რომ ადამიანის გონების დიდი წარმატებები, რომლითაც კაცობრიობა ამაყობს და რომლის ძალაც ტექნიკაში ყველაზე ნათლად ჩანს (ატომური ენერგია, გენეტიკა, კომპიუტერიზაცია), პიროვნების, საზოგადოების, დიქტატის ქვეშ მოქცევის არნახულ შესაძლებლობებს ქმნის და ახალი დიდი კრიზისის წინაშე აყენებს კაცობრიობას“ (თევზაძე 2008: 230). ამ კუთხით სანტერესოა ზურაბ კაკაბაძის მოსაზრება ახალი დროის ფილოსოფიის და ბეკონისეული „ცოდნა ძალაზე“, რომელიც ადამიანის მხრიდან ბუნებაზე დიქტატს შეეხება. კაკაბაძის აზრით, ბეკონს ცოდნის სახით უპირატესად მხედველობაში ჰქონდათ ბუნებისმეტყველება და ფიზიკა. ფიზიკის მიზანი და დანიშნულება კი ტექნიკური გამოგონებების გზით ბუნების ძალების მართვა, ბუნებაზე ბატონობაა (კაკაბაძე 1988: 74). ამგვარი იდეალებით შეპყრობილი თანამედროვე დასავლური აზროვნება – აგრძელებს კაკაბაძე, კატასტროფული შედეგების მომტანია, რადგან დედამიწა „ეკოლოგიური პრობლემების“ წინაშე დგას. „ადგილი აქვს ჰაერისა და წყლის დანაგვიანებას, იწვის და კლებულობს ჟანგბადი, იღევა ბუნებრივი რესურსები, ირღვევა წონასწორობა, რის შედეგადაც წარმოიქმნება გაუთვალისწინებელი გამანადგურებელი პროცესები, ერთი სიტყვით ისობა სიცოცხლე“ (კაკაბაძე 1988: 74). ეს კი სხვა არაფერი თუ არა აპოკალიფსი.

ამ გადმოსახედიდან სტოპარდის „არკადიაში“ 1809-12 წლების სამოქმედო პერიოდად შერჩევა ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან ეს ის წლებია, როცა კლასიციზმის მსოფლმხედველობას რომანტიკული იდეები და შეხედულებები უპირისპირდება რომელიც რეპრეზენტაციას პიესაში, სიღლეი პარკის ბალის განაშენიანება წარმოადგენს. პიესის თანამედროვე დრო და თანამედროვე პერ-

სონაჟები სიდლეი პარკის ბალის მდგომარეობის დაკვირვებით ადგენენ კონკრეტული ეპოქის მდგომარეობას და ადამიანის დამოკიდებულებას გარე სამყაროსთან. ანუ ბერნარდ ნაითინგილი და ჰანა ჯარვისი არა მხოლოდ ბაირონის ან სიდლეი პარკის ბალის კვლევით არიან დაინტერესებულნი, არამედ ბალის და ეპოქის სახით თანამედროვე სამყაროში მიღებული შედეგების წარმომქმნელი მიზეზებისაც.

რატომ ბაირონი და რომანტიზმი?

პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს არის ის, რომ საკუთარი შემოქმედების შესაქმნელად ინგლისელი რომანტიკოსები ძალიან აქტიურად იყენებდნენ და აიდეალებდნენ შუა საუკუნეებს და გოთიკურ თემატიკას, რომელიც კოლრიჯის, პერსი ბისი შელის, მერი შელის და, რა თქმა უნდა, ბაირონის შემოქმედებაში აისახა. 1816 წლის ზაფხულში, ჟენევის ტბის პირას ბაირონის თაოსნობით გამართული შეჯიბრი სახელად „მოთხრობები მოჩვენებებზე“ (*Ghost Story*) ნათლად წარმოადგენდა რომანტიკოსი მწერლების ინტერესს გოთიკური რომანისა და მეცნიერული რომანის თემატიკის მიმართ, რის შედეგადაც შეიქმნა მერი შელის ცნობილი „ფრანკენშტეინი“ (*Frankenshtein*) და ჯონ უილიამ პოლიდორის „ვამპირები“ (*The Vampyre*). გოთიკური რომანის აღზევება კი გოთიკურ არქიტექტურას უკავშირდება, რადგან მისტიური შენობა-ნაგებობები, ციხესიმაგრეები, ტაძრები თუ მონასტრები ასოცირებული იყო გოთურ ხელოვნებასთან. აქედან გამომდინარე თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის მიერ ბაირონის პერსონის საკუთარ პერსონაჟად გამოყენება შესაძლოა ჩაფიქრებული ყოფილიყო იმისთვისაც, რომ უფრო მძაფრად ყოფილიყო ნაჩვენები თანამედროვე დროის და რომანტიზმის ეპოქის ურთიერთკავშირი. ფრედრიკ ჯეიმსონი დიდ დროს უთმობს თანამედროვე არქიტექტურული ნაგებობების სიმბოლიკის შესახებ საუბარს, სადაც პოსტმოდერნისტული არქიტექტურის სემიოტიკური მნიშვნელობა შედარებულია შუა საუკუნეების კათედრალების საზრისებთან, ხოლო ეგრეთ წოდებული „მოჩვენებების მოთხრობების“ (*Ghost Story*) იდეური მემკვიდრე ჯეიმსონის აზრით, პოსტმოდერნული ეპოქაა (ჯეიმსონი 1998: 176-187-188-189). დისნეის ლოგოზეც ხომ შუა საუკუნეების გოთური

არქიტექტურით შთაგონებული ნოიშვანშტაინის ციხე-სიმაგრეა გამოსახული, რომელიც მე-19 საუკუნეში ლუდვიგ ბავარიელის მიერ იქნა აგებული. ხოლო უმბერტო ეკოს აზრით, თანამედროვე მანჰეტენის ორი გამორჩეული არქიტექტურული ნაგებობა პოსტმოდერნისტული „ციხე-სიმაგრეები“ „სითი კორპ ცენტრი“ (City Corp Center) და „ტრამპ თაუერი“ (Tramp Tower), ნეო-შუა საუკუნეების არქიტექტურული ქმნილებებია (ეკო 1998: 62).

შუა საუკუნეების და პოსტმოდერნული სამყაროს კავშირზე უმბერტო ეკო თავის ნაშრომთა კრებულში „ყალბის რწმენა-მოგზაურობა ჰიპერრეალობაში“ (*Faith In Fakes Travels In Hyperrealities*) საკმაოდ ვრცლად საუბრობს და დაახლოებით იმავეს აღნიშნავს, რასაც ჯეიმსონი. ეკოს თქმით თანამედროვეობის ყველა მწვავე პრობლემის სათავე შუა საუკუნეებში უნდა ვეძიოთ, რადგან: „სინამდვილეში, ამერიკელები და ევროპელები დასავლური მემკვიდრეობის მემკვიდრეები არიან, დასავლური მსოფლიოს ყველა პრობლემა შუა საუკუნეებში გამოვლინდა: თანამედროვე ენების, სავაჭრო ქალაქების, კაპიტალისტური ეკონომიკის (ბანკებთან, ჩეკებთან და მაღალ ტარიფებთან ერთად) გამომგონებელი შუა საუკუნეების საზოგადოებაა“ (ეკო 1998: 64). ეკოს თქმით შუა საუკუნეები თანამედროვე შეიარაღებული ძალების აღზევების დასაბამია, ისევე როგორც ნაციონალური თუ ზებუნებრივი ფედერაციული თანამედროვე სახელმწიფოების კონცეფციების; მდიდრებსა და ღარიბებს შორის ბრძოლა, ერესისა თუ იდეოლოგიური გადახრების კონცეფცია, სახელმწიფოსა და ეკლესიის დაპირისპირება, სავაჭრო გაერთიანებები, შრომის ტექნოლოგიური ტრანსფორმაცია, ეს ყველაფერი შუა საუკუნეებში იღებს დასაბამს. შუა საუკუნეები არის გამომგონებელი ცხენის აღკაზმულობის და ქარის წისქვილების, ისევე როგორც თანამედროვე ტიპის საზღვაო საჭის ტექნიკის, რისი გამოგონების გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა ამერიკის აღმოჩენა. ყველაფერთან ერთად კომპასის მოხმარებაც ამავე პერიოდს უკავშირდება. თუ პირობითად შევთავაზდებით და ვიტყვი, რომ შუა საუკუნეები 1492 წელს სრულდება, ამ პერიოდში გამოჩნდა დენთი და გუტენბერგის გალაქტიკა. თანამედროვე ტექნოლოგია შუა საუკუნეების გამომგონებლობის წყალობით არსებობს,

რისი მაგალითიც შუა საუკუნეებში გამოგონებული სათვალე და ორთქლის ძრავა (ეკო 1998: 64). და მთავარი: „ზემოთნახსენები არცერთი იდეა და სინამდვილე არ შობილა კლასიკურ ანტიკურ სამყაროში. უდავოა, რომ უძველესი საბერძნეთიდან და რომიდან ჩვენ შევიძინეთ ტრაგედიის შესახებ წარმოდგენა (მაგრამ ჩვენი თეატრი ემყარება შუა საუკუნეების მოდელს) და მშვენიერების იდეალი, ისევე როგორც ჩვენი ზოგადი ფილოსოფიური კონცეფციები, მაგრამ შუა საუკუნეებისგან ვისწავლეთ თუ როგორ გამოვიყენოთ ისინი“ (ეკო 1998: 65).

ბაირონის პერსონაჟი პოსტმოდერნული ეპოქისთვის სხვა აქტუალურ პრობლემატიკასაც წამოჭრის სტოპარდის „არკადიაში“, კერძოდ ეს ის სამი თემაა, რომელსაც პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი ქლო გაზეთში კითხულობს:

„არკადიაშიც კი - სექსი, ლიტერატურა და სიკვდილი სიდლვი პარკში. აქვეა ბაირონის პორტრეტიც“ (სტოპარდი 2005: 73).

როგორც ციტატიდან ჩანს პირველი ამ სამი თემიდან სექსუალური ურთიერთობებია, რომელიც მეოცე საუკუნის დასავლეთისთვის ძალიან აქტუალური გახდა, ხოლო ბაირონი ამ სექსუალური რევოლუციის წინამორბედად აღიქმება. მეორე თემა ლიტერატურაა, რომელმაც ბუნებრივია ბაირონის, როგორც პოეტისა და მწერლის ცხოვრება განსაზღვრა. ხოლო სიკვდილი, მისი ფათერაკებით აღსავსე ცხოვრების ისტორიული ფინალია, რომელიც სექსთან და ლიტერატურასთან ერთად წარმოქმნის იმ სამ უმთავრეს მახასიათებელს, რითიც ბაირონის ცხოვრება და მოღვაწეობა საინტერესო აღმოჩნდა პოსტმოდერნული ეპოქისთვის.

„არკადიას“ ავტორი ბაირონის პერსონაჟის გარდა არანაკლებ დაინტერესებულია სეპტიმუსის მხატვრული სახითაც, რომელიც ტომაზინას მასწავლებელად გვევლინება. ტომაზინას და სეპტიმუსის მეცადინეობისას გამოვლენილი სამყაროს შემეცნების ნიუტონისეული თუ თერმოდინამიკის მეორე კანონის თეორიები აერთიანებს არა მხოლოდ „არკადიას“ იდეურ ნაწილს, არამედ სტოპარდის მთავარი პიესების მთელს ფილოსოფიასაც, რაც შემდეგს გულისხმობს: როგორც პიესაში ჩანს, ბაირონი და სეპტიმუსი ერთსა და იმავე დროს კემბრიჯის უნივერსიტეტის ტრინიტი კოლეჯის სტუ-

დენტები იყვნენ, როგორც ეს ჯერ ჰანა და ბერნარდის საუბრისას, შემდეგ კი ბერნარდის მოხსენების კითხვისას ვლინდება.

„ბერნარდი: მოიცა, მოიცა. ჰოჯი სად სწავლობდა?

-ჰანა: ტრინიტი კოლეჯში.

-ბერნარდი: მაშ ტრინიტიში, არა?

-ჰანა: ჰო. (ყოყმანით) ჰო. ბაირონიც იქ სწავლობდა.“ (სტოპარდი 2005: 36).

პიესაში განვითარებული ერთ-ერთი მთავარი მეცნიერული იდეის, სამყაროს ალქმის დეტერმინისტული შეხედულების დამფუძნებელი ისააკ ნიუტონი, ბაირონის და სეპტიმუს ჰოჯის მსგავსად, ტრინიტი კოლეჯის სტუდენტი იყო. „არკადიას“ პერსონაჟების და პიესაში გატარებული ერთ-ერთი მთავარი სამეცნიერო იდეის ავტორის ამგვარი კავშირი ტრინიტის ანუ სამების კოლეჯთან და სამყაროს ალქმის მათეული განსხვავებული ფილოსოფიური მიდგომები პიესის ავტორის მიერ შემთხვევითი არ უნდა იყოს. სამი მნიშვნელოვანი პერსონაჟის კავშირი ტრინიტი ანუ სამების კოლეჯთან „მოხტუნავენში“ პირამიდული და სამკუთხედისეული სემიოტიკური ნახაზის მსგავსად, სამყაროს წარმოშობის ერთ-ერთი ვერსიის, რიცხვი სამიდან ყოველივეს დასაბამის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს.

„არკადიაში“ ბაირონის და სეპტიმუსის პერსონაჟების განხილვისას აღსანიშნია სიძლი პარკის განდევილიც.

ვინ არის განდევილი ან რა სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია ის?

პირველი სცენის ბოლოს არკადიად წოდებულ სიძლეე პარკში ტომაზინაა ის პერსონაჟი, რომელიც სიკვდილის არსებობასთან ერთად პირველად განდევილს ახსენებს:

„არ გვინდა სიკვდილზე! ახლა მე ამას განდევილსაც მივახატავ, თორემ უგანდევლოდ რაღა განდევილის სენაკია!“ (სტოპარდი 2005: 19).

შემდეგ აგრძელებს:

„აი ნახეთ. ეს ჩემი განდევილი იოანე ნათლისმცემელს ჰგავს უდაბნოში“ (სტოპარდი 2005: 20).

განდეგილზე პიესის მრავალ ეპიზოდშია საუბარი და მას ყველა ეპიზოდში რელიგიურ თემატიკასთან აქვს კავშირი. მაგალითად, ბერნარდი მას „ბიბლიურ პერსონაჟად“ (სტოპარდი 2005: 29) და „ადგილის სულად“ (სტოპარდი 2005: 32) მოიხსენიებს, ხოლო ჰანა ჯარვისი მას აღმოჩენას, გამოცხადებას(!) უწოდებს და შემდეგ ამბობს:

„განდეგილი თითქოს პეიზაჟის სრულყოფისათვის სჭირდებოდათ,... როგორც რაღაც სამშენისი... ფაიფურის ჯუჯა“ (სტოპარდი 2005: 31).

ანუ „არკადიას“, როგორც ღვთიური, იდეალური ედემის ბაღის პაროდირება განდეგილის პერსონაჟისადმი დამოკიდებულებაშიც კარგად ჩანს, რადგან თანამედროვეობის გადმოსახედიდან იგი მხოლოდ დეკორატიული ფუნქციის მატარებელია ისევე, როგორც ზოგადად არკადიას იდეა. შეიძლება ითქვას, რომ განდეგილი განმანათლებლურ და რომანტიკულ ეპოქაში არსებული ღვთის სიტყვის სიმბოლოს წარმოადგენს, რომელმაც სამყაროს დასასრული უწინასწარმეტყველა, თუმცა იგი დარეხვილად შერაცხეს, როგორც ეს თანამედროვე ეპოქის პერსონაჟის ჰანას სიტყვებში ჩანს:

„ეგონათ გენიოსის ჩანანერები აღმოაჩინესო. მაგრამ გაირკვა, რომ დარეხვილთან ჰქონდათ საქმე. თითოეული ფურცელი მისტიკური მტკიცებულებებით გადაეჭედა, სამყაროს დასასრულს წინასწარმეტყველებდა...“ (სტოპარდი 2005: 31).

ამ აზრობრივ ჭრილში ძალიან მნიშვნელოვანია განდეგილის სიკვდილის თარიღი 1834 წელი, რის შემდგომაც ჯერ ჩარლზ დარვინი ავითარებს თავის ცნობილ თეორიას „წარმოშობის შესახებ“ (*On The Origin Of Species*) (1859), შემდეგ კარლ მარქსი წერს თავის ნაშრომს „კაპიტალიზმი“ (*Das Capital*) (1867), ხოლო საუკუნის მიწურულს 1883-85 წლებში ფრიდრიხ ნიცშე სამყაროს ღმერთის სიკვდილს აუწყებს. აქედან გამომდინარე, პიესაში განდეგილის სიკვდილი, სამყაროსათვის ღმერთის და მისი სიტყვის სიკვდილის სიმბოლური გამოხატულებაა. შესაბამისად თანამედროვე საზოგადოებისათვის გაუგებარი შეიქმნა სამყაროს წესრიგის იმგვარი ვერსია, რომელიც უზენაესის ძალასთან ასოცირდება, რადგან თავად ღმერთის სიტყვის მთქმელი დარეხვილად შერაცხეს. ეს ყვე-

ლაფერი სამყაროს პრაგმატულ ყოფად გარდაქმნის, ყველაფრის მატერიალად დაყვანის და გარკვეულ ლოგიკურ ჩარჩოებში მოქცევის შედეგია, რომელსაც საბოლოოდ ქაოსამდე მივყავართ, თუმცა მიუხედავად ამისა, სამყაროს აღქმის მატერიალური, ქაოსური შეხედულება თანამედროვე საზოგადოებისათვის უფრო სარწმუნო გახდა. როგორც პლატონი სოკრატეს პირით თავის „ფედონში“ შენიშნავს: „მე მგონია კაცთა უმრავლესობა ამ უკანასკნელს (იგულისხმება ჭეშმარიტი მიზეზის მოქმედებისათვის საჭირო მეორეული პირობა (პლატონი 1966: 133) ანუ მატერია დ.მ) დაეძებს ხელის ფათურით, ბნელში მოარულთა მსგავსად, და მიზეზის სახელს, რომ უნოდებს ცრუ-მიზეზს, ჭეშმარიტ მიზეზად ასაღებს მას“ (პლატონი 1966: 88).

როდესაც განდევილზე ვსაუბრობთ და განდევილის სახით „არკადიაში“ წინა პლაზე სიკვდილის თემატიკას ვაყენებთ, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ერთი უაღრესად საინტერესო ეპიზოდი, რომელიც პიესაში ოგასტეს შეკითხვას უკავშირდება:

„მინდოდა მეკითხა სერ... (პაუზა). თქვენ ალბათ უფროსი ძმა გყავთ, არა? „სეპტიმუს“ ხომ „მეშვიდეს“ ნიშნავს. მეშვიდე იყავით ძმებში?“ (სტოპარდი 2005: 88).

სეპტიმუსის რიცხვ შვიდთან გაიგივება, ისევე როგორც პიესის მთლიანი აგებულება, რომელიც შვიდი სცენისაგან (სამი წარსული დრო, სამი თანამედროვე და ერთი შერეული დრო) შედგება, ჰანას შეფასება: „სიძლეე პარკის განდევილი ჩემი... აღმოჩენა... გამოცხადება...“ (სტოპარდი 2005: 31), ამავე განდევილის ჩანაწერები სამყაროს აღსასრულის წინასწარმეტყველების შესახებ და თავად ტომაზინას ცეცხლით აღსასრული უზარმაზარი სიმბოლოს მატარებელია, რომელიც იოანეს გამოცხადებას შეიძლება უკავშირდებოდეს, რომელშიც საუბარია შვიდ ანგელოსზე: „გავიგონე ტაძრიდან ხმა, რომელიც ეუბნებოდა შვიდ ანგელოსს: „წადით და დედამიწაზე გადაღვართ ღვთის მძვინვარების შვიდი თასი“ (გამოც.16.1).

ერთი მხრივ, განდევილის ანუ სეპტიმუსის (მეშვიდეს) კონოტაციის შემოტანა და ზოგადად პიესის შვიდ ნაწილად დაყოფა და მეორე მხრივ, პიესის ბოლოში ანუ მეშვიდე სცენაში ორივე ეპოქის პერსონაჟების, მათ შორის სეპტიმუსის (მეშვიდეს) მიერ სამ-

ყაროს დასასრულის გამოთვლით ავტორმა გამოხატა თანამედროვე პოსტმოდერნული სამყაროს რეალობა, რომელშიც ყველაფერი დავიდა რიცხვამდე ანუ ციფრულ ტექნოლოგიებამდე, რომელიც საბოლოოდ გაერთიანდა რიცხვი შეიძის გარშემო, რომელიც როგორც აღვნიშნე, იოანეს გამოცხადების მიხედვით, აპოკალიფსის სიმბოლოდ შეიძლება მივიჩნიოთ, ისევე როგორც ზემოთ აღვნიშნული თერმოდინამიკის მეორე კანონი, რომლის მიხედვითაც სამყარო სითბოდან ანუ სიცოცხლიდან, სიცვიისაკენ ანუ სიკვდილისაკენ მიისწრაფვის.

რატომ სიცოცხლიდან სიკვდილისაკენ?

ახალ აღთქმაში იოანეს სახარებაში ერთი ძალიან საინტერესო მონაკვეთია, რომელსაც შესაძლოა კავშირი ჰქონდეს სითბოს სიცვიისაკენ სწრაფვასთან. იოანე სახარებას შემდეგი სიტყვებით იწყებს:

„თავდაპირველად იყო სიტყვა და სიტყვა იყო ღმერთთან, და სიტყვა იყო ღმერთი. ის იყო თავდაპირველად ღმერთთან. ყოველივე მის მიერ შეიქმნა, და მის გარეშე არაფერი შექმნილა, რაც კი შექმნილა. მასში იყო სიცოცხლე და სიცოცხლე იყო ადამიანთა ნათელი. ნათელი ბნელში ანათებს და ბნელმა ვერ მოიცვა იგი“ (იოანე 1.1-1.5).

შემდეგი ეპიზოდი იოანეს სახარებიდან:

„მე ნათელი ვარ წუთისოფლისა, ვინც წამოწყება, ბნელში აღარ ივლის, არამედ სიცოცხლის ნათელი ექნება მას“ (იოანე 8.12).

და მესამე ეპიზოდი, რომელიც ღმერთის კავშირს სიცოცხლესთან და ნათელთან უფრო ნათელს ხდის:

„სანამ სოფელში ვარ, წუთისოფლის ნათელი ვარ“ (იოანე 9.5).

სამყაროს სითბოდან სიცვიისაკენ სწრაფვის მსვლელობას ზემოთ მოყვანილი იოანეს სახარების ეპიზოდებიდან გამომდინარე თუ გავაანალიზებთ, ნიშნავს, რომ სითბო თავისთავშივე მოიცავს სინათლეს ანუ ნათელს, ხოლო ნათელი არის თავად ღმერთი და ღმერთი არის სამყაროს ნათელი, ანუ სიცოცხლე.

რისი აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს სითბოს საპირისპირო სიცივე?

სიცივე არის სიბნელე ანუ ადგილი სადაც არ არის ნათელი,

რაც ნიშნავს იმას, რომ იქ არ არის ადგილი სიცოცხლისა, შესაბამისად სიბნელე-უკუენეთი არის სიკვდილის სამყოფელი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიცივე არის სიბნელე-უკუენეთი, სიბნელე არის სინათლის – ღმერთის საპირისპირო, რომელიც არის სიკვდილი. თუ სამყაროს ტოვებს სითბო ანუ სინათლე, რომელიც ახალი აღთქმის მიხედვით ღმერთია, შესაბამისად სამყაროს ტოვებს სიცოცხლე, შესაბამისად სამყარო სიკვდილისაკენ მიემართება, რომელიც ბნელი და ცივია. ქრისტე ამბობს: „სანამ სოფელში ვარ, წუთისოფლის ნათელი ვარ“ (იოანე 9.5). როგორც პიესიდან ჩანს განდევილი განასახიერებდა იმ პერსონაჟს, რომელიც სამყაროს აღსასრულს წინასწარმეტყველებდა, თუმცა იგი მოკვდა. შესაბამისად პიესის რეალობაში მოკვდა ღმერთის სიტყვის რწმენა, სინათლე და სიცოცხლე, ამიტომაც დაისადგურა სიღლეი პარკის ბაღში სიკვდილმა, რომელსაც ავტორმა არკადია უწოდა. თანამედროვე რეალობაში კი ადამიანმა ტექნო-მეცნიერული ცოდნით, ხელოვნური სინათლითა და ხელოვნური სითბოს საშუალებით შექმნა ახალი არკადია, რომელსაც „დისნეის სამყარო“ უწოდა.

თანამედროვე სამყაროში აპოკალიფსური გრძნობების შესახებ მრავალი მოაზროვნე საუბრობს, მათ შორის გამოსარჩევია უმბერტო ეკოს და კარდინალ მარტინის საჯარო მიმონერის ის მონაკვეთი, სადაც ეკო თანამედროვე ეპოქაში აპოკალიფსური „გამოცხადების“ ხელახლა დაწერის შესახებ საუბრობს, რომელიც ვლინდება ეკოლოგიაში, გენურ ინჟინერიასა თუ უკონტროლო ბირთვულ იარაღში. ხოლო სლოვენელი ფილოსოფოსის სლავოი ჟიჟეკის აზრით, პოსტმოდერნულ საზოგადოებაში ოთხი სხვადასხვა აპოკალიფსური აზრის მუსირებს ესენია: ქრისტიანულ-ფუნდამენტალისტური (Christian Fundamentalism), ახალი საუკუნის სპირიტუალისტური (New Age spirituality), ტექნო-ციფრული პოსტ-ჰუმანიზმის (techno-digital post-humanism) და სეკულარული ეკოლოგიზმის (secular ecologism) (ჟიჟეკი 2009: 94). ხოლო ნიკოლოზ ბერდიაევი მეოცე საუკუნეს საერთოდ აპოკალიფსურ საუკუნეს უწოდებს (ბერდიაევი 2001: 9). შეიძლება ითქვას, რომ სტოპარდის „არკადია“ ყველა ზემოთ მოყვანილი მოაზროვნის მიერ გამოთქმული მოსაზრებების გამომხატველია.



დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ სტოპარდის „არკადია“ პოსტმოდერნისტული პიესაა, რაზეც ზემოთ ნახსენებ არგუმენტებთან ერთად პიესის ფინალიც მეტყველებს, სადაც ძალიან კარგად ჩანს ერთი უმთავრესი იდეა, რომელიც თითქოს ქაოსურად არის წარმოჩენილი, მაგრამ პირიქით, ძალიან დალაგებულია ყველაფერი. იდეა ისაა, რომ თანამედროვე პოსტმოდერნულმა ეპოქამ მიიღო, ერთი მხრივ, განმანათლებლურ-რაციონალიზატური ეპოქის იდეა, ანუ სამყაროს ტექნოლოგიურ-მეცნიერული შემეცნების თეორია, ხოლო მეორე მხრივ, რაციონალიზმის საპირისპირო რომანტიკულ – შუა საუკუნეების კონცეფცია, რომელიც ავტორმა ტომაზინას და სეპტიმუსის, ასევე თანამედროვე პერსონაჟების წყვილთა ცეკვით ერთ სივრცეში, ერთ სცენაზე წარმოაჩინა, რომელიც თანამედროვე სცენა ანუ თანამედროვე სინამდვილეა. ამ სივრცეში პერსონაჟები რომანტიზმის ეპოქის სამოსში არიან გამოწყობილი და თანამედროვე მუსიკის თანხლებით ცეკვავენ. ამ ორი ეპოქის გაერთიანება კი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი „ტრანსსამყაროს“ („transworld“) ტექნიკით ხდება. როგორც ბრაიან მაკჰილი აღნიშნავს: „ტრანსსამყარო“ არის „ტრანსისტორიული წვეულების“ მოტივი, რომელშიც პერსონაჟები განსხვავებული ისტორიული ეპოქიდან ცხადად ერთიანდებიან ერთსა და იმავე დროსა და ადგილას, როგორც აშკარად კარნავალური მოტივი, ბახტინისეული გაგებით, ის ასევე დაკავშირებულია ტიპურ მოდერნისტული წვეულების მოტივთან, რომელიც რომანის ყველა პერსონაჟს ერთ ადგილას კრებს ან ხელახლა მოკრებს“ (ნიკოლი 2002: 290). „არკადიას“ ფინალიც ხომ წვეულებაა, რომელშიც სხვადასხვა ეპოქის პერსონაჟები, თანამედროვე ეპოქის მაყურებელთა წინაშე, თანამედროვე (პოსტმოდერნულ) თეატრალურ სცენაზე ერთმანეთთან ცეკვით ერთიანდებიან, რაც იმას ნიშნავს, რომ ყველაფერი ის, რაც პიესაში გათამაშდა, პოსტმოდერნული ეპოქის ნაწილია.

დასასრულს უნდა აღინიშნოს, რომ სტოპარდის შემოქმედებაში „არკადია“ იმ პრობლემატიკის იდეური გაგრძელებაა, რომელიც პიესების „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ და „მოხტუნავენი“ ანალიზისას განვიხილეთ. ეს პიესები, განურჩევ-

ლად მათი შინაარსობრივი თუ სიუჟეტური სამოქმედო არეალი-  
სა, პრობლემური თვალსაზრისით ერთი იდეის მატარებელია, რაც  
პოსტმოდერნულ საზოგადოებას და ზოგადად სამყაროს ტექნო-  
ლოგიურ-მეცნიერულ თუ იდეოლოგიურ-ფილოსოფიურ მხარეებს  
უკავშირდება. თუნდაც პიესაში „არკადია“ და „როზენკრანცი და  
გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ კინოვერსიაში ასახული ნიუტონის  
მიზიდულობის კანონის მნიშვნელობა ნათლად ასახავს პოსტ-  
მოდერნული ეპოქის მეცნიერულ სულს, რომელსაც, ბუნებრი-  
ვია, სტოპარდი მიზანმიმართულად ავლენს. ხოლო „არკადიას“ და  
„როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ კინოვერსიას  
შორის კავშირი ლოგიკურია, რადგან რეჟისორმა საკუთარი პიესის  
ეკრანიზაცია 1990 წელს განახორციელა, რაც ძალიან ახლოს არის  
„არკადიას“ შექმნის თარიღთან. ეს ფაქტორი კი მართებულად  
გვაფიქრებინებს, რომ ფილმში დასმული ნიუტონური თუ მეცნიე-  
რული ინტერესები გაგრძელებას ჰპოვებდა სტოპარდის შემდგომ  
ქმნილებებში.

რაც შეეხება „არკადიას“ კავშირს „მოხტუნავენთან“, როგორც  
ზემოთ რიცხვი სამის და სამების კოლეჯის ანალიზით განცხადდა,  
კემბრიჯის უნივერსიტეტის სამების კოლეჯი სამი უმთავრესი პერ-  
სონაჟის აღზრდის ადგილია, რომელთა შემოქმედებაც პირდაპირ  
თუ ირიბად პიესის ერთ-ერთ მთავარ იდეად გვევლინება. ხოლო  
ამგვარი იდეის მატარებელი გმირების კავშირი ტრინიტის ანუ სა-  
მების კოლეჯთან შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან სტოპარდის  
„მოხტუნავენის“ მთავარი სემიოტიკური საყრდენი, როგორც მესა-  
მე თავის ანალიზისას ვიხილეთ, ანტიკური და იუდეურ-ქრისტიან-  
ული სამკუთხედის, პირამიდის, სამების გარშემო ბრუნავს. „მოხ-  
ტუნავენში“ დაწყებული სემიოტიკურ-სიმბოლური შეხედულება  
„არკადიაშიც“ გრძელდება და კიდევ ერთხელ ავლენს სტოპარდის  
ცნობიერ თუ ქვეცნობიერ მხარეს იმის შესახებ, რომ სამყაროში  
ყველანაირი მოსაზრების სათავე სამკუთხედის, პირამიდის, სამის,  
ამ შემთხვევაში კი სამების კოლეჯში უნდა ვეძიოთ. ხოლო რიცხვი  
სამის იდეისაგან დამოუკიდებელი ყოველგვარი მეცნიერული თუ  
ფილოსოფიური ანალიზი, პოსტმოდერნული „ედემის ბაღის“, „არ-  
კადიას“ მსგავსი ქაოსის მომასწავებელია.

## ტომ სტოპარდის ცხოვრებისა და შემოქმედების ქრონოლოგია\*

- 1937** 3 ივლისს ჩეხოსლავაკიის ქალაქ ზლინში, ეუჟენ და მართა შტრაუსლერებს შეეძინათ მეორე ვაჟი ტომას შტრაუსლერი (ტომ სტოპარდი).
- 1939** ნაცისტების მიერ ჩეხოსლავაკიის ოკუპაციის დღეს (14 მარტი), შტრაუსლერები ტოვებენ ქალაქ ზლინს და სინგაპურში გარბიან.
- 1942** სინგაპურში იაპონელების შემოსევამდე, ქალებისა და ბავშვების ევაკუაციისას ოთხი წლის ტომასი დედასთან და ძმასთან ერთად ტოვებს სინგაპურს და ინდოეთში გადადის; მამა სინგაპურში იღუპება.
- 1943–46** სწავლას იწყებს ქალაქ დაჟელინგის ინგლისურენოვან სკოლა-ინტერნატში.
- 1945** (ნოემბერში) დედამისი ქორწინდება ბრიტანეთის არმიის მაიორ კენეტ სტოპარდზე.
- 1946** (თებერვალში) ოჯახი საცხოვრებლად ინგლისში გადადის, სადაც სამ კვირაში მაიორი სტოპარდი, ორ გერს შვილად იყვანს და აძლევს თავის გვარს; ტომი შტრაუსლერი ხდება ტომ სტოპარდი.
- 1946-51** სწავლობს დელფინის სკოლაში (Dolphin School), ნოთინგემის საგრაფო.
- 1951-54** სწავლობს პოკლინგტონის სკოლაში (Pocklington School), იორკის საგრაფო.
- 1950** სტოპარდების ოჯახი საცხოვრებლად ბრისტოლში გადადის.

---

\*ტომ სტოპარდის ქრონოლოგიის წერისას, სხვადასხვა ელექტრონულ მასალებთან ერთად გამოყენებულია შემდეგი გამოცემები: 1. ქრონოლოგია წიგნიდან „კემბრიჯის კომპანიონი ტომ სტოპარდის შესახებ“ (*The Cambridge Companion to Tom Stoppard*) (2001); ქრონოლოგია ჯონ ფლემინგის წიგნიდან „სტოპარდის თეატრი“ (*Stoppard's Theatre: Finding Order Amid Chaos*) (2001); ქრონოლოგია უილიამ დიმენტესის წიგნიდან „კემბრიჯის შესავალი ტომ სტოპარდზე“ (*The Cambridge Introduction to Tom Stoppard*) (2013).

- 1954-58 სტოპარდი ჟურნალისტად იწყებს მუშაობას „უესტერნ დეილი პრესში“ (*Western Daily Press*).
- 1954-60 სტოპარდი ესწრება ბრისტოლის ოლდ ვიკის (Old Vic) წარმოდგენებს.
- 1955 სემუელ ბეკეტის პიესის „გოდოს მოლოდინი“ (*Waiting for Godot*) პირველ ბრიტანულ წარმოდგენას (რეჟისორი პიტერ ჰოლი), სტოპარდი თანამედროვე ბრიტანული დრამატურგიის კატალიზატორს უწოდებს.
- 1958-60 სტოპარდი ჟურნალისტად მუშაობს გაზეთში „ბრისტოლ ივინგ უორლდი“ (*Bristol Evening World*).
- 1958 ბრისტოლის ოლდ ვიკის (Old Vic) „ჰამლეტი“, 24 წლის პიტერ ო'ტულის შესრულებით სტოპარდზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს.
- 1959 პიტერ ჰოლი აფუძნებს „შექსპირის სამეფო კომპანიას“ (Royal Shakespeare Company).
- 1960 სტოპარდი გადაწყვეტს მიატოვოს ჟურნალისტური საქმიანობა და ხელი მოჰკიდოს დრამატურგიას; წერს პიესას „წყალზე გავლა“ (*Walk on the Water*).
- 1960-61 წერს ერთ მოქმედებიან პიესებს „აზარტული მოთამაშეები“ (*Gumblers*) და „მონმეები“ (*The Stand-Ins*) (მოგვიანებით გადამუშავდა, როგორც „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდი“ (*Real Inspector Hound*)).
- 1962-63 ლონდონში მუშაობს თეატრის კრიტიკოსად ჟურნალისტის „სცენა“ (Scene).
- 1963 პიესას „წყალზე გავლა“ ტელევიზიით უჩვენებენ. წერს „სიყვარულის გარდა არაფრის მოცემა შემძლია“ (*I Can't Give You Anything But Love*), „პანია“ (*Baby*) და „მხიარული კაცი“ (*Funny Men*) (განუხორციელებელი სატელევიზიო პიესები).
- რომანტიკულ ურთიერთობას ამყარებს ჟოზე ინგლთან (Jose Ingle).
- 1964 წერს რადიო პიესებს „დომინიკ ბუტის დათხოვნა“ (*The Dissolution of Dominic Boot*) და „მანი“, სხვა ყველაფერთან ერთად, მთვარესაც ნიშნავს (*"M" is for*

*Moon Among Other Things*).

გამომცემლობა „ფაბერი და ფაბერი“ (Faber and Faber) ბეჭდავს სტოპარდის სამ მოთხრობას.

წერს „გამოსავალი სემუილ ბუტთან ერთად“ (*This Way Out With Samuel Boot*) (განუხორციელებელი სატელევიზიო პიესა).

ბერლინში, ფორდის ფონდის გრატის დაფინანსებით წერს ერთ მოქმედებიან პიესას „როზენკრანცი და გილდენსტერნი ხედებიან მეფე ლირს“ (*Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear*), რომელიც მოგვიანებით გადამუშავდება პიესად „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*).

ჰამბურგში იდგმება „წყალზე გავლა“.

1965 ქორნინდება ჟოზე ინგლზე (Jose Ingle) (26 მარტი).

„აზარტული მოთამაშეები“ იდგმება ბრისტოლის უნივერსიტეტში (პირველი ორ მოქმედებიანი თეატრალური დადგმა).

„აბზაცი მისტერ ბლეიქისთვის“ (*A Paragraph for Mr. Blake*) (სტოპარდის „მოთხრობის“ (*Story*) ადაპტაცია) ტელევიზიით უჩვენებენ.

წერს „როგორ დაკარგა იმპერია სერ დადლიმ“ (*How Sir Dudley Lost the Empire*) (განუხორციელებელი სატელევიზიო პიესა).

წერს რადიო სერიალის „სტუდენტის დღიური“ (*A Student's Diary*) პირველ სამოცდაათ ეპიზოდს „ბიბისი მსოფლიო სერვისის“ არაბული მაუწყებლობისთვის (BBC World Service in Arabic), რომელიც ლონდონში მცხოვრებ არაბ სტუდენტს ეხება.

1966 რადიოში გადაიცემა „თუ გაგახარებთ, გულწრფელი ვიქნები“ (*If You're Glad, I'll Be Frank*).

4 მაისს სტოპარდის პირველი ვაჟი, ოლივერი იბადება.

ნიკოლას ბითელთან ერთად თარგმნის სავომირ მროვე-კის „ტანგოს“ (*Tango*), რომელიც „შექსპირის სამეფო

კომპანიაში" (RSC) იდგმება.

სტოპარდის სატელევიზიო პიესას „სეპარატული ზავი“ (*A Separate Peace*) ტელევიზიით უჩვენებენ.

ედინბურგის ფესტივალზე „ფრინჯი“ (*Fringe*) იდგმება „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“; კენეტ ტინანის შეგულიანებით „ობზერვერში“ (*Observer*) ქვეყნდება რონალდ ბრაიდენის რეცენზია; სტოპარდს ლონდონის ნაციონალური თეატრიდან უკავშირდებიან.

იბეჭდება რომანი „ლორდი მალქუისტი და მისტერ მუნი“ (*Lord Malquist and Mr. Moon*).

1967

სატელევიზიო პიესებს „კბილები“ (*Teeth*) და „კიდევ ერთი მთვარე, დედამიწად წოდებული“ (*Another Moon Called Earth*) ტელევიზიით უჩვენებენ.

ლონდონის ნაციონალური თეატრში იდგმება „როზენკრაცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“, ხოლო სტოპარდი ხდება ყველაზე ახალგაზრდა დრამატურგი ვისი შემოქმედებაც ოდესმე წარმოდგენილა ნაციონალური თეატრის სცენაზე.

რადიოში იდგმება რადიოპიესა „ალბერტის ხიდი“ (*Albert's Bridge*).

ნაციონალური თეატრის პირველი ტრანსფერი ნიუ იორკში, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ ბროდვეიზე იხსნება.

1968

პიესის „წყალზე გავლა“ გადამუშავების შედეგად იდგმება სპექტაკლი სახელწოდებით „შემოდის თავისუფალი კაცი“ (*Enter a Free Man*).

„როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ ჯილდოვდება „ტონის ჯილდოთი“ (*Tony Award*) და დრამატურგთა კრიტიკოსთა წრის მიერ (*Drama Critics' Circle Award*) საუკეთესო პიესის ნომინაციაში. ამავე წელს სტოპარდი სხვა მრავალი პრესტიჟული ჯილდოს მფლობელი ხდება.

იდგმება „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდი“.

- სატელევიზიო პიესას „ნეიტრალური ტერიტორია“ (*Neutral Ground*) ტელევიზიით გადმოსცემენ.
- 1969 პიესების „ალბერტის ხიდი“ და „თუ გაგახარებთ, გულ-  
წრფელი ვიქნები“ პირველი სცენური ხორცშესხმა  
ედინბურგის ფესტივალზე.  
20 სექტემბერს იბადება სტოპარდის მეორე ვაჟი ბარ-  
ნაბი.  
სტოპარდი თავის ორ ვაჟიშვილთან ერთად ტოვებს ჟო-  
ზეს.
- 1970 რადიოში გადმოსცემენ „ნეტავ სად არიან?“ (*Where Are  
They Now?*).  
45 წუთიანი ფილმი „ნიშნობა“ (*Engagement*), რომელიც  
რადიოპიესის „დომინიკ ბუტის დათხოვნა“ მიხედვით  
შეიქმნა აშშ-ში ტელევიზიით, ხოლო ბრიტანეთში კი-  
ნოთეატრები უჩვენებენ.  
„მაგრიტის შემდეგ“ (*After Magritte*) ლონდონური პრე-  
მიერა.  
სტოპარდი, ორ ვაჟიშვილთან ერთად, საცხოვრებლად  
მირიამ მურ-რობინსონთან გადადის.
- 1971 „დოგი ჩვენი შინაური ცხოველია“ (*Dogg's Our Pet*) ლონ-  
დონური პრემიერა.
- 1972 სტოპარდი განქორწინდება ჟოზესთან; სასამართლო  
ბავშვების მეურვეობას ანიჭებს.  
ლონდონის ნაციონალური თეატრის სცენაზე „მოხტუ-  
ნავენი“ (*Jumpers*) იდგმება, იწყება დიდხნიანი თეატ-  
რალური თანამშრომლობა რეჟისორ პიტერ ვუდთან.  
„მოხტუნავენი“ ჯილდოვდება „ივინგ სტანდარტის“  
(*Evening Standard*) და „პიესები და მსახიობების“ (*Plays  
and Players*) მიერ საუკეთესო პიესის ნომინაციაში.  
11 თებერვალს სტოპარდი ქორწინდება მირიამ მურ-რო-  
ბინსონზე; 7 მარტს იბადება მათი პირველი შვილი  
უილიამი.  
ნიუ იორკში პირველად იდგმება პიესები „ნამდვილი ინ-  
სპექტორი ჰაუნდი“ და „მაგრიტის შემდეგ“.

ტელეგადაცემა „წყვილი თვალი“ (*One Pair Of Eyes*) ტელევიზიით უჩვენებს ეპიზოდს სახელწოდებით „ტომ სტოპარდმა არ იცის“ (*Tom Stoppard Does't Know*). რადიოში გადის პიესა „ხელოვანების დაღმასვლა“ (*Artists Descending a Staircase*).

**1973** წერს ფედერიკო გარსია ლორკას პიესის „ბერნარდა ალბას სახლი“ (*The House Of Bernarda Alba*) სასცენო ადაპტაციას.

ლინ რეგრევის მონაწილეობით დგამს გარსონ კენინის პიესას „გუშინდელნი“ (*Born Yesterday*).

**1974** ნიუ იორკში პირველად იდგმება „მოხტუნავენი“. „პაროდისტების“ (*Travesties*) ლონდონური პრემიერა „შექსპირის სამეფო კომპანიაში“ (RSC).

პიესის „შემოდის თავისუფალი კაცი“ ნიუ იორკული პრემიერა.

**1975** კლაივ იქსტონთან ერთად წერს სატელევიზიო პიესას „საზღვარი“ (*The Boundary*), რომელიც ტელევიზიით გადაიცემა.

პიესის „პაროდისტები“ ნიუ იორკული პრემიერა.

თომას ვაისმენტან ერთად მისსავე რომანის მიხედვით წერს კინოსცენარს ფილმისთვის „რომანტიკული ინგლისელი ქალი“ (*The Romantic Englishwomen*).

წერს ჯერომ ჯერომის რომანის „სამნი ნავში“ (*Three Men In a Boat*) სატელევიზიო სცენარს.

**1976** „უესტ ენდში“ (West End) იდგმება „ბინძური თეთრეული“ (*Dirty Linen*), პირველი ლანჩის პერიოდის პიესა, რომელმაც ოთხი წლის განმავლობაში ათასზე მეტი წარმოდგენა გამართა.

„პაროდისტები“ იმარჯვებს „ტონის“ ორ ნომინაციაში, მათ შორის საუკეთესო პიესის ნომინაციაში.

სტოპარდი ხვდება ვიქტორ ფეინბერგს, რომელიც 5 წელი იჯდა საბჭოთა ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში იმის გამო, რომ აპროტესტებდა საბჭოთა ჯარის მიერ ჩეხოსლავაკიის ოკუპაციას. მისი გამოცდილების გათ-

ვალისწინებით შეიქმნა პიესა „ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“ (*Every Good Boy Deserves Favour*). სტოპარდი, საბჭოთა დისიდენტების სახელით სიტყვით გამოდის.

„მოხტუნავენი“ სამხრეთ სანაპიროზე (South Bank) დადგმული განახლებული ვერსიით ლონდონის ნაციონალური თეატრის რეპერტუარში ბრუნდება.

ნაციონალური თეატრის ტერასაზე ეწყობა წარმოდგენა „დოგის 15 წუთიანი ჰამლეტი“ (*The (15 minutes) Dogg's Troupe Hamlet*).

ვლადიმერ ბუკოვსი სახელდება „ჩემი მეგობარი C“-თ პიესიდან „ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“, თავისუფლდება საბჭოთა ციხიდან და იგზავნება დასავლეთში.

1977

პიესის „ბინძური თეთრეული“ ნიუ იორკული პრემიერა. ჩეხი დისიდენტები აქვეყნებენ ქარტიას სახელწოდებით „ქარტია 77“; ვაცლავ შაველს და სხვა ხელმომწერებს სახელმწიფო გადატრიალების ბრალდებით აპატიმრებენ. სტოპარდი წერილების გამოქვეყნებით ეხმაურება ვაცლავ შაველის დაპატიმრებას.

სტოპარდი ხვდება საბჭოთა დისიდენტებს მოსკოვსა და ლენინგრადში.

„ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“ მართავს ერთ წარმოდგენას ლონდონის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად.

ქარტიის ხელმომწერთა მიმართ რეპრესიების გამო მიემგზავრება ჩეხოსლავაკიაში და სხვდება გამომცემლებს.

სატელევიზიო პიესას „პროფესიონალი ბინძური“ (*Professional Foul*) ტელევიზიით გადასცემენ, რომელიც ბრიტანეთში საუკეთესო ტელეპიესის ნომინაციაში იმარჯვებს.

პრალაში ქარტიის ხელმომწერთა სასამართლო პროცესი იმართება; შაველს პირობითი მსჯავრით ათავისუფ-

ლებენ, ხოლო დანარჩენ ჩეხ დისიდენტებს პატიმრობას უსჯიან.

1978

ლონდონში, კამერული ორკესტრთან ერთად აღდგება სპექტაკლი „ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“, ხოლო ვაშინგტონში ეწყობა ამავე პიესის პირველი ამერიკული დადგმა.

პიესის „ღამე და დღე“ (*Night and Day*) ლონდონური პრემიერა.

ვლადიმერ ნობოკოვის რომანის „უიმედობა“ (*Despair*) მიხედვით წერს კინო სცენარს.

1979

სტოპარდი ხდება საერთაშორისო კამპანიის „მიეცით მისას წასვლის საშუალება“ (*Let Misha Go*) თავჯდომარე. ეს კამპანია საბჭოთა ხელისუფლებისაგან მოითხოვდა 13 წლის ბიჭის ინგლისში მცხოვრები დედისთვის გადაცემას.

იწყება „დოგის ჰამლეტის და კეჰუთის მაკბეტის“ (*Dogg's Hamlet and Cahoot's Macbeth*) ინგლისური და ამერიკული ტურნე.

არტურ შნიცლერის პიესის „შორეული ქვეყანა“ (*Das Weite land*) მიხედვით წერს პიესას „უცნობი მიწა“ (*Undiscovered Country*), რომელიც ნაციონალურ თეატრში იდგმება.

„ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“ პირველი ნიუ იორკული დადგმა.

ვაცლავ ჰაველს ხუთ დისიდენტთან ერთად პატიმრობას უსჯიან.

პიესის „ღამე და დღე“ ნიუ იორკული პრემიერა.

ჰამბურგში აჯილდოებენ შექსპირის პრიზით (Shakespeare Prize).

1980

მიუნჰენში, სტოპარდი მონაწილეობს ვაცლავ ჰაველის 1979 წლის სასამართლო პროცესის სასცენო მოდელირებაში.

22-ე ოლიმპიადის სამზადისში მყოფმა საბჭოთა ხელისუფლებამ დისიდენტების მიმართ უმძიმესი გადან-

ყვეტილება მიიღო, მათ 15 წლიანი პატიმრობა მიუ-  
საჯა. სტოპარდი მოსკოვის ოლიმპიადისთვის ბოიკო-  
ტის გამოცხადების მომხრეა.

გრეჰემ გრინის რომანის „ადამიანური ფაქტორი“ (*Human Factor*) მიხედვით წერს კინოსცენარს.

1981 ჩეხოსლოვაკიის ვიზაზე უარის გამო ღია წერილით მი-  
მართავს პრეზიდენტ ჰუსაკს.

პოლონეთში კომენდანტი საათის გამოცხადების შედე-  
გად, გენერალ იარუზელსკის მეთაურობით აპატიმ-  
რებენ სავაჭრო გაერთიანება სოლიდარობის ლიდე-  
რებს, მათ შორის ლეხ ვალენსას.

1982 სტოპარდი იწყებს მუშაობას სატელევიზიო პიესაზე  
„წრის შეკვრა“ (*Squaring the Circle*), რომელიც სოლი-  
დარობის მოძრაობას შეეხება.

ლონდონის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად განახლდე-  
ბა პიესა „ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“.  
ლონდონში, ფილისითი ქენდელის და როჯერ რიის მონა-  
წილეობით იდგმება „რალაც ნალდი“ (*The Real Thing*).  
რადიოში გადაცემენ პიესას „ძალდიც მიაკლეს“ (*The Dog It Was That Died*).

1983 იდგმება „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ (*The Love for Three Oranges*) (პროკოფიევის ლიბრეტოს თარგმანი  
1921 წლის ოპერიდან).

ვაცლავ ჰაველს ციხიდან ათავისუფლებენ.

ლევ ვალენსას ნობელის პრემიას ანიჭებენ.

1984 „ნალდი რალაც“ პირველი ნიუ იორკული წარმოდგენა  
„ტონის“ პრემიის ხუთ ნომინაციაში იმარჯვებს, მათ  
შორის საუკეთესო პიესის ნომინაციაში, ხოლო სპექ-  
ტაკლი 1985 წლის მაისამდე გრძელდება.

ტელეპიესას „წრის შეკვრა“ ტელევიზიით უჩვენებენ.

ფერენც მოლნარის პიესის „თამაში ციხესიმაგრეში“ (*The Play at the Castle*) ადაპტირების შედეგად შექმნილი  
პიესის „სახიფათო გზაჯვარედინი“ (*Rough Crossing*)  
ლონდონური პრემიერა.

- 1985 ტერი გილიამთან და ჩარლზ მეკიუენთან ერთად წერს სცენარს ფილმისთვის „ბრაზილია“ (*Brazil*), რომელიც „ოსკარზე“ (*Oscar*) ნომინირებული.  
„მოხტუნავენი“, ფილისითი ქინდელის მონაწილეობით „უესტ ენდისთვის“ მუშავდება.  
ნაციონალურ თეატრში დგამს პიესას „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდი“.
- 1986 არტურ შნიცლერის პიესის „სიყვარულობანა“ (*Liebelei*) მიხედვით შექმნილი „ფლირტის“ (*Dalliance*) ლონდონური პრემიერა.  
ბრისტოლის ოლდ ვიქისთვის (Old Vic) თარგმნის ვაცლავ ჰაველის პიესას „Largo Desolato“.
- 1987 ვაცლავ ჰაველის „Largo Desolato“ სტოპარდისეული თარგმანის ლონდონური და ამერიკული პრემიერები.  
ჯეიმზ გრემ ბალარდის რომანის მიხედვით წერს სცენარს ფილმისთვის „მზის იმპერია“ (*Empire Of The Sun*) (რეჟ. სტივენ სტილბერგი).
- 1988 „ჰეპგუდის“ (*Hapgood*) ლონდონური პრემიერა.  
რადიო პიესის „ხელოვანების დაღმასვლა“ პირველი თეატრალური ხორცშესხმა.  
ლაურენ ვან დერ პოსტის რომანის „შორეული ადგილი“ (*A Far Off Place*) მიხედვით წერს კინოსცენარს (არგადღებულა).
- 1989 წერს რადიო პიესის „ძალღიჯ მიაკლეს“ სატელევიზიო ვერსიას.  
ლოს ანჯელესში პირველი ამერიკული დადგმისთვის გადაამუშავებს პიესას „ჰეპგუდი“.  
პიესის „ხელოვანების დაღმასვლა“ ნიუ იორკული პრემიერა.  
წერს კინოსცენარებს „ყოველთვის“ (*Always*) და „ინდიანა ჯონსი და უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“ (*Indiana Jones and the Last Crusade*) (ტიტრებზე მითითების გარეშე).  
ინიშნება ლონდონის ნაციონალური თეატრის საბჭოში.

ვაცლავ ჰაველს ირჩევენ ჩეხოსლავაკიის პრეზიდენტის მოვალეობის შემსრულებლად, მოგვიანებით პრეზიდენტად (1990).

**1990** პიესის „სახიფათო გადასასვლელი“ ნიუ იორკული პრემიერა.

ნერს სცენარს და იღებს ფილმს „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“, რომელიც ვენეციის კინო ფესტივალის გამარჯვებული და „ოქროს ლომის“ (Golden Lion) მფლობელი ხდება.

სტოპარდი რომანტიკულ ურთიერთობაშია მსახიობ ფილისითი ქინდელისთან, რომელიც 8 წელი გრძელდება; სტოპარდი და მისი ცოლი მირიამი ოფიციალურ განქორწინებას გადაწყვეტენ.

ჯონ ლე კარეს რომანის მიხედვით ნერს სცენარს ფილმისთვის „რუსული სახლი“ (*The Russian House*).

ლეს ვალენსა ხდება პოლონეთის პრეზიდენტი.

**1991** „მშობლიურ სახელმწიფოში“ (*In the Native State*) რადიოში გადის.

45 წლის შემდეგ სტუმრობს ინდოეთის ქალაქ დარჯელინგს.

ი.ლ. დოქტოროუს რომანის მიხედვით ნერს სცენარს ფილმისთვის „ბილი ბეთგეიტი“ (*Billy Bathgate*).

**1992** „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდი“ და „15 წუთიანი ჰამლეტი“ ბროდვეიზე ბრუნდება.

მარკ ნორმანთან ერთად ნერს სცენარს ფილმისთვის „შეყვარებული შექსპირი“ (*Shakespeare In Love*).

**1993** „არკადიას“ (*Arcadia*) ლონდონური პრემიერა ნაციონალურ თეატრში.

„შექსპირის სამეფო კომპანია“ (RSC) აღადგენს პიესას „პაროდისტები“ და სტოპარდი პირველი ცოცხალი დრამატურგია ვისი პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებსაც ერთდროულად უჩვენებენ ლონდონის ნაციონალურ თეატრსა და „შექსპირის სამეფო კომპანიაში“.

- ნიკოლას მოსლის რომანის „იმედისმომცემი მონსტრი“ (*Hopeful Monster*) მიხედვით წერს სცენარს (არ გადაღებულა).
- 1994 ჩეხი ნათესავებისგან იგებს, რომ მისი ოჯახის წევრები ებრაელები იყვნენ, ხოლო მისი სამი დეიდა და ბებია-ბაბუა ჰოლოკოსტში დაიღუპნენ.  
„ჰეპგუდის“ პირველი ნიუ იორკული დადგმა.  
წერს რომანის „სამნი ნავში“ რადიო-ვერსიას.  
ენდრიუ ლოიდ ვებერის მიუზიკლზე „კატები“ (*Cats*) წერს სცენარს ანიმაციური ფილმისთვის (არ გადაღებულა).
- 1995 ლონდონში, ფილისითი ქინდელის მონაწილეობით იდგმება რადიოპიესის „მშობლიურ სახელმწიფოში“ თეატრალური ვერსია „ინდური მელანი“ (*Indian Ink*).  
ნიუ იორკში „ჰეპგუდის“ წარმოდგენის მსვლელობის პარალელურად „არკადია“ იდგმება, ხოლო სტოპარდი ხდება პირველი დრამატურგი, რომლის პიესებიც ერთდროულად ლინკოლ ცენტრის (*Lincoln Center*) ორივე სცენაზე მიმდინარეობს. „არკადია“ მოიპოვებს „დრამატურგთა წრის პრემიას“ და ნომინირებულია „ტონის“ პრემიაზე.  
ლონდონის ნაციონალური თეატრი ალადგენს პიესას „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“.  
იწყებს „ჰეპგუდის“ კინო სცენარზე მუშაობას.
- 1996 ოქტომბერში, 85 წლის ასაკში დედამისი გარდაიცვალა; რამდენიმე დღის შემდეგ მისი მამობილი წერილს წერს 59 წლის დრამატურგ შვილობილს და სთხოვს შეწყვიტოს მისი გვარის „სტოპარდი“ გამოყენება.
- 1997 ანტონ ჩეხოვის „თოლიას“ (*The Seagull*) სტოპარდისეული ვერსიის პრემიერა ლონდონში, რეჟისორი სერ პიტერ ჰოლი.  
სტოპარდის მამობილი გარდაიცვალა.  
ჯერომ ჯერომის რომანის „სამნი ნავში“ სტოპარდისეულ რადიოვერსიას რადიოთი გადასცემენ.  
პიესის „მოგონილი სიყვარული“ (*Invention of Love*) პრემიერა ლონდონის ნაციონალურ თეატრში, რომელიც

1998

„იენინგ სტანდატის“ კონკურსში საუკეთესო დრამატული ქმნილების ნომინაციაში იმარჯვებს.

ბუკინგემის სასახლეში ანიჭებენ რაინდის ტიტულს.

ლონდონში აღადგენენ პიესას „ნამდვილი ინსპექტორი ჰაუნდი“.

მას შემდეგ, რაც ოჯახს ჩეხოსლავაკიდან გაქცევა მოუწია, მის ძმასთან პიტერთან ერთად პირველად სტუმრობს ქალაქ ზლინს.

სტოპარდის და ფელისითი ქინდელის რვა წლიანი რომანტიკული ურთიერთობა სრულდება.

„მოგონილი სიყვარული“ გადააქვთ უეს ენდში.

სტოპარდი ხდება პირველი არა ფრანკოფონელი დრამატურგი, რომლის პიესაც („არკადია“) კომედი-ფრანცეს (Comedie-Francaise) სცენაზე იდგმება.

ეკრანებზე გამოდის „შეყვარებული შექსპირი“ გუინით პელტროუს და ჯოზეს ფაინზის მონაწილეობით.

ერთი თვის განმავლობაში მუშაობს „არკადიას“ კინოვერსიაზე.

1999

„შეყვარებული შექსპირი“ „ოქროს გლობუსის“ (*Golden Globe*) დაჯილდოებაზე სამ ნომინაციაში იმარჯვებს, მათ შორის საუკეთესო კინო სცენარისათვის, ხოლო ამერიკის კინოაკადემიის უმაღლესი ჯილდოს „ოსკარის“ შვიდ ნომინაციაში, მათ შორის საუკეთესო სცენარისა და ფილმისთვის.

უოშინგტონ ირვინგის მოთხრობის მიხედვით წერს სცენარს ფილმისთვის „მთვლემარე სიცარიელე“ (*Sleepy Hollow*) (რეჟისორი ტიმ ბარტონი) (ტიტრებში მითითების გარეშე).

წერს სცენარს ფილმისთვის „ვატელი“ (*Vatel*) ჟერარ დეპარდიეს მონაწილეობით; ასევე წერს კინოსცენარს რობერტ ჰარისის რომანზე „ენიგმა“ (*Enigma*) (ფილმის პროდიუსერი მიკ ჯაგერი).

პიესის „ინდური მელანი“ ამერიკული პრემიერა სან ფრანცისკოში.

- 2000** პიესის „მოგონილი სიყვარული“ ამერიკული პრემიერა სან ფრანცისკოში.  
რომანტიკულ ურთიერთობაშია ექს-მოდელ მარი პელ-ინთან.  
დონმერ ვეარჰაუსის (The Donmar Warehouse) მიერ დადგმული „რალაც ნალდი“ ნიუ იორკში გადააქვთ, რომელიც „ტონის“ სამ ნომინაციაში იმარჯვებს.  
ტომ სტოპარდი ჯილდოვდება დედოფალ ელიზაბეთ II-ის უმაღლესი პიროვნული ჯილდოთი „ღირსების ორდენით“ (The Orden Of Merit).
- 2001** პიესის „მოგონილი სიყვარული“ ნიუ იორკული პრემიერა.  
12 აგვისტოს, ნიუ იორკის ცენტრალურ პარკში, დელეკორტის თეატრში (Delacorte Theatre) იხსნება ანტონ ჩეხოვის „თოლიას“ სტოპარდიესეული ვერსიის წარმოდგენა.
- 2002** წერს 9 საათიან ტრილოგიას „უტოპიის სანაპირო“ (*Coast Of Utopia*), რომლის ლონდონური პრემიერა ნაციონალური თეატრის ოლივიერ აუდიტორიუმის (Olivier Auditorium) სცენაზე შედგა (რეჟისორი სერ ტრევორ რობერტ ნუნი).
- 2003** ლონდონის ნაციონალური თეატრის ლიტელტონის სცენაზე, დევიდ ლევოქსის რეჟისურით აღდგება „მოხტუნავენი“.  
1970 წელს შექმნილი პიესა „გალილეო“ (*Galileo*) იდგმება ედიმბურგის „ფრინჯის“ ფესტივალზე.
- 2004** ლუიჯი პირანდელოს პიესის „ენრიკო IV“ (*Enrico IV*) (ჰენრი IV) სტოპარდიესეული ვერსიის ლონდონური პრემიერა.
- 2005** უილიამ შექსპირის „ვენეციელი ვაჭრის“ (*Merchant of Venice*) მიხედვით წერს ნახევარ საათიან პიესას ახალგაზრდა მსახიობებისთვის.
- 2006** „როკენ როლის“ (*Rock'n Roll*) ლონდონური პრემიერა როიალ ქორთის (Royal Court) სცენაზე.

- ბროდვეიზე, ლინკოლნ ცენტრში იდგმება „უტოპიის სანაპირო“ (რეჟისორი ჯეკ ო' ბრაიანი).
- 2007** „ტონის“ დაჯილდოებაზე „უტოპიის სანაპირო“ იმარჯვებს საუკეთესო პიესის ნომინაციაში.  
 „უტოპიის სანაპიროს“ მოსკოვური პრემიერა რუსეთის ახალგაზრდულ სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში (რეჟისორი ალექსეი ბოროდინი).  
 „როკენ როლის“ ნიუ იორკული პრემიერა ბროდვეიზე, „ბერნარდ ჯაკობსის თეატრში“ (Barnard B. Jacobs Theatre).
- 2008** ანტონ ჩეხოვის პიესის „ივანოვი“ (*Ivanov*) სტოპარდისეული ვერსიის ლონდონური პრემიერა.  
 ბრიტანეთის „კრიტიკოსთა წრე“ აჯილდოებს ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის.  
 ისრაელში აჯილდოებენ „დენ დევიდის“ ჯილდოთი (Dan David Prize).
- 2009** ლონდონის „იორკის ჰერცოგის“ (Duke of York) თეატრში იდგმება „არკადია“.  
 ლონდონის ნაციონალური თეატრი, ფელიქს ბერეტის და ტომ მორისის რეჟისურით აღადგენს „ყველა კარგი ბიჭი იმსახურებს დაფასებას“ (კომპოზ. ანდრე პრევენი).  
 ანტონ ჩეხოვის პიესის „ალუბლის ბაღი“ (*The Cherry Orchard*) სტოპარდისეული ვერსია იდგმება ნიუ იორკში.  
 იაპონიაში იდგმება „უტოპიის სანაპირო“.
- 2010** „რალაც ნალდი“ ბრუნდება ლონდონის ოლდ ვიკის (Old Vic) სცენაზე.
- 2011** ნიუ იორკში, ბროდვეზე, ბარიმორის თეატრში (Barrymore Theatre) იდგმება „არკადია“ (რეჟისორი დევიდ ლევოქსი).
- 2012** ფორდ მედოქს ფორდის რომანის „აღლუმის დასასრულის“ (*Parade's End*) მიხედვით წერს სატელევიზიო სერიალის სცენარს „ბი ბი სი-სთვის“ (BBC).

ლევ ტოლსტოის რომანის მიხედვით წერს სცენარს ფილმისთვის „ანა კარენინა“ (რეჟისორი ჯო რაითი).

75 წლის იუბილესთან დაკავშირებით ბრიტანეთის ბიბლიოთეკა ბეჭდავს სტოპარდის რადიო პიესების აუდიო კრებულს.

2013

„ბიბისი 2“-სთვის (BBC 2) წერს რადიო პიესას „ბნელი მხარე“ (*Darkside*), რომელიც „პინკ ფლოიდის“ (*Pink Floyd*) ლეგენდარული ალბომის „მთვარის ბნელი მხარე“ (*The Dark Side Of The Moon*) გამოცემიდან 40 წლის იუბილეს ეძღვნება.

2014

ლონდონის ნაციონალური თეატრისა და რეჟისორ სერ ნიკოლას ჰუტნერისთვის წერს ახალ პიესას „რთული ამოცანა“ (*The Hard Problem*), რომლის პრემიერა გაიმართება 2015 წლის იანვარში.

## Tom Stoppard and Postmodernism Summery

Contemporary British playwright, Tom Stoppard is one of the most remarkable figures in British and world theatre life. His notable works include not only plays but also variety of film scripts, which received many important theatre and film prizes at different times of his career. Among them we should single out “Oscar” award which Stoppard and Marc Norman shared in 1999 for the best film script (*Shakespeare in Love*).

However, it is not only cinema lovers and theatregoers who are interested in Stoppard’s works. Academics from humanities and popular magazines express their interest in his works, which increases Stoppard’s popularity in all social groups of his contemporary society.

The most famous plays by Stoppard include *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1967), *Jumpers* (1972), *Travesties* (1975) and *Arcadia* (1993). The dates of their creation and author’s career chronologically coincide with the birth and development of the 20<sup>th</sup>-century movement called Postmodernism.

Among numerous critical and biographical research on Stoppard, there are some distinguished works by John Fleming, Anthony Jenkins, Jim Hunter, Mel Gussow and remarkable *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, as well as works on Postmodernist aesthetics and general characteristics of the movement, in which intellectuals scrupulously discuss philosophical, social, linguistic and literary theory issues of Postmodernism. It is noteworthy, that the research of Postmodernism and its aesthetics and unified general approach is a relatively new thing locally and internationally. Therefore, the principal novelty of the book is a complex research of the relationship and controversies between Stoppard and Postmodernism.

The above mentioned defines the importance of the present study as the research and evaluation of the interrelation between Postmodernism and Stoppard enables us to understand the author's relation to the complex epoch of Postmodern time.

Considering the existing critical literature and our findings, the goal of the book is to study the influence of Postmodernism on Stoppard's works from literary, social and philosophical-theological standpoints and analyze the author's relation to Postmodernist era. For this purpose, we researched Stoppard's major plays and scripts, – *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, *Jumpers*, *Travesties*, and *Arcadia*, *Shakespeare in Love* (written with Marc Norman) as well as some meta data: the film *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1990), whose director is Stoppard himself. Its visual-fictional symbolism gave us an argument to include the film in the analysis.

The goal of the book is to find out common characteristics between the aesthetics of Postmodernism and Stoppard's art, to define their approach to fictional reality; to learn their interpretation of religion, science, nature and arts, as well as of love and sexuality; to evaluate their insights into the principle of historicism, in particular, how the Middle Ages is assessed in Postmodernism. Examination of these things will enable us to talk about concrete literary-aesthetic or philosophical-religious connections, as well as other different elements which finally clarify the author's relation to Postmodernism.

Methodological and theoretical basis of the book is, on the one hand, works related to Postmodernism, and on the other hand, critical literature, literary, philosophical, theological or historical sources which were considered as essential by the author himself. The review of literary scholarship includes examination of issues from Modernist, Existentialist and Postmodernist discourse, also the playwright's creative method and primary characteristics of his style.

## Content of the Book

**In Chapter I -“Elements of Postmodernism in Tom Stoppard’s Play and Film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, methodological issues related to the research of Postmodernism are examined; diverse and controversial definitions, in the context of contemporary literary theory, art and, in general, postmodern epoch are analyzed; views of scholars of Postmodernism (including philosophical, social, artistic and literary theories) are reviewed and our position is established, also, primary lines and direction of the book is defined.**

To clarify aesthetics of Postmodernism I rely on the works of eminent scholars of Postmodernism such as French philosopher Jean Baudrillard, Slovenian philosopher Slavoj Žižek, theorist of architecture Charles Jencks, literary critic Bran Nicol, literary critic Fredric Jameson and Italian semiologist and writer Umberto Eco who made us to think about simulacra and hyper real, unreal world in postmodern time, which are hypothesized in American cities and “Disney Land”, as well as, Hollywood semiotic signs. The chapter also examines technological achievements and the importance of global capitalist financial organizations, which are considered as the main factors of postmodern world.

For the complete analysis, the chapter reviews all the above mentioned philosophical-semiotic and literary-aesthetical factors which had an influence on forming fictional image of Postmodernism.

The emphasis on the cultural-historical, social-political, philosophical, technological, scientific and financial importance of Postmodernism makes clear its influence on 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> -century Western culture and literature.

Stoppard’s interpretation of Shakespearean metaphor “The world is a stage” in his play and film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* is emphasized and analyzed in its film version and compared with famous American director and script writer, Woody Allen’s story *Kugelmass Episode*.

The research showed that Postmodernist aesthetics had a great influence on Stoppard’s works, as well as on contemporary literature, arts and

social reality. Such influence is expressed in the issue to define reality in contemporary life, differentiate genuine and falsified, right and wrong. The uncertainty and chaos in modern life is caused by the sciences based on modern technologies and mass media whose micro cosmos has become America, California, in particular, Hollywood. It refers to replacement of reality with fictional actuality of the film, transformation of reality into the fictional one, so the screen reality becomes reality.

Global financial organizations also work to create such hyper-reality. Like Disney micro cosmos, money has become a defining factor of human life on which freedom, education and the level of individuality largely depends.

Rosencrantz and Guildenstern's interest towards the Renaissance and Shakespeare's Hamlet is an exact representation of postmodern chaos, unreality and uncertainty, where people find it difficult to define exactly, where their real (unfalsified) life is. Therefore, main protagonists' interests and attempt to come back to the Renaissance period is an attempt to find originality that is a fiction for Stoppard's modern characters.

The analysis of the above-mentioned themes shows existence of Postmodernist elements in Stoppard's play *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* and their connection with postmodern time intensified in Stoppard's film:

- 1) Despite of the fact that the play and film deals with Shakespeare's time, the protagonists use modern English;
- 2) In the film, when Rosencrantz eats his food, a hamburger similar to Big Mac appears;
- 3) Rosencrantz shows his knowledge about the plane in the film;
- 4) In the episode of tossing the coin, there is a hint on the significance of money as one of the mentally defining factor of human life.

However, the main thing, which makes it possible to connect Renaissance's *Hamlet* and Postmodernist *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, is a fictional framework: for the Postmodern era Shakespearean High Culture

expressed through Hamlet and Hamlet's high ideals is unintelligible and in many cases, unacceptable. In Postmodernist cultural space mass culture became the same as High Culture, and this is well shown in dramaturgical construction of Stoppard's play. The main protagonist in the play is not Hamlet but second-rate characters who are representatives of low culture. They are copies of High Culture characters in postmodern time. In Stoppard's play performance, characteristic of Postmodernist arts is shown through the player-protagonist's theatre. Such performance requires a mask, which is the main protagonist's main need instead of bread in his prayer. And this represents carnivalization of postmodernist arts and times.

The elements of Postmodernism is revealed not only through copying of High Culture protagonists, ironic view of the past and use of *pastiche* but also through a repetition of concrete historical event and bringing forward scientific themes shown in the passages of Newton and Adam and Eve. The author wants to show that for the modern man Newtonian mechanics has become as important as biblical understanding of world. In *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Postmodernist aesthetics is also shown through "meta" technique represented by "meta theatre".

**Chapter II –The World as a Stage: Fiction or Reality in Marc Norman and Tom Stoppard's Screenplay for *Shakespeare in Love*.** Marc Norman and Tom Stoppard's script for the film *Shakespeare in Love* was written in 1992. After the film premier (1998), the script has been acknowledged as one of the most popular and important cinematographic works about the Great English Bard.

The whole content of the script and the film is a good example of a creative mixture of the biography, the historical truth and the works of the Great Bard which is artistically expressed in Shakespearean metaphor "All the world's a stage". Thus, it is very important to analyse Stoppard and Norman's interpretation of the metaphor, because according to the script, "The Stage" represents not only actual reality but fictional reality as well.

*Shakespeare in Love* is a work on Shakespeare and at the same time it is

a work on works on Shakespeare. The film and the script are not only a criticism itself but a criticism of the criticisms (meta-criticism). As is known, postmodern literary works are characterized by such a literary technique. It is the problem of postmodern reality, where society can't understand what reality is, because it is somehow substituted by the fictional reality created by the mass media, Hollywood and Disney. Thus, Stoppard and Norman's *Shakespeare in Love* is a good example of a postmodern interpretation of Shakespeare's metaphor "All the world's a stage".

**III chapter - Plato's and Bible's Postmodern interpretation in Tom Stoppard's play *Jumpers*** concerns Stoppard's second major play, whose themes are similar to those of Postmodernism.

In this chapter, we study one of the central symbols of the play, the pyramid, as a central semiotic sign of Stoppard's theory. The symbolism of the pyramid is examined in two ways because of the author's dualistic nature, - in ancient and Judaist-Christian thinking framework. This dualism is seen in different periods of Stoppard's works. For example, in one case, in the images of Rosencrantz and Guildenstern, also in the contrast between Romantic and Rationalist, Newtonian and biblical interpretations of the world, this is represented by dualistic understanding of biblical apple. However, the main source of author's duality is his own past seen in his names of Czech-Jewish Tomáš Straüssler and English Sir Tom Stoppard. In the first case, the analysis includes motifs from great Greek philosopher Plato's *Tymaeus* concerning the Pyramid or triangle representing grand triadic version of the world creation. A Judaist-Christian interpretation of the symbol of pyramid is reviewed from the viewpoints of Neo-Platonists (Plotinus), as well as of Saints' (Saint Augustine and John of Damascus). Additionally, Judaist-Christian symbolism of the pyramid as a sign of triangle and number three is compared with symbolism of Trinity at Monastery Citadel in Umberto Eco's Postmodernist classics *The Name of the Rose*.

In the same chapter, beside Platonic and Judaist-Christian interpretations of

the pyramid and analysis of the semiotic signs of the Trinity, the meaning of numbers of eight and seven is examined, as of primary symbols in the play. for the pyramid is constructed by eight philosophers, and after the death of one of them, seven people stayed which caused demolition of the pyramid.

Eight philosophers imply Plato's *tetraedr*; as well as, Pythagorean teachings, where particular attention is paid to one from two proportions, whose figures 1, 2, 3, 4 make so called *tetractys* or four figures, which according to Pythagorean teachings, preserve the whole wealth of figures, divine decade-ten, sacred symbol which makes all the earthly things comprising of four elements, geometrical ones: dot, line, flatness, object, or material elements of fire, water, earth and air. As for Judaist-Christian tradition, there the number eight is considered as supportive of the number four, and this is shown with the parallels from Eco's novel *The Name of the Rose*.

In the same chapter, we also discuss symbolic importance of the number *seven* left from dismissal of eight philosophers or the pyramid, comprised of eight figures represented in the context of seven trumpets of the apocalyptic episode.

The same chapter deals with the essence of pragmatic philosophy, whose followers are supporters of new political movement in *Jumpers*. They are adherents of pragmatic positivist politics which enables us to discuss the reality of the play and the reality of creation of the play in the same context.

Considering all the above mentioned issues, the research is focused on the main idea of the play, the issue of God's existence or non-existence. In this respect, the "dead fish" as one of the important symbols in the play is examined according to its dual nature from points of ancient mythology, as well as, Judaist-Christian symbolism.

*Jumpers* is a good example of Postmodernist intertextuality. Particularly, in connection with Plato's *Temaues* and New and Old Testaments. Stoppard through the symbol of pyramid represents his own dual nature consisting both of Pythagorean-Platonic, as well as, Judaist-Christian sides. This representation is theistic in both cases and contrasts to fictional reality

and postmodern interpretation of the world by pragmatic-positivist liberal Jumpers (philosophers), with the leadership of Archibald Jumper. In addition to the analysis of the symbol of pyramid, the focus is on the symbols of number *seven* and a *fish* in biblical and ancient contexts, through which the author parodies an attempt in postmodern world to create simulacra without unfalsified material. This philosophy leads the world from the order associated with number eight, constructed by Philosopher Jumpers to the number seven, thus to the death and collapse of universe as it is seen in the play, with killings of Mcfee and later, Archbishop of Canterbury.

**In IV chapter - Joyce and Postmodernism in Tom Stoppard's Play *Travesties***, there is discussed Stoppard's one of the important plays *Travesties*, where we show the author's relation to Postmodernist aesthetics, discuss the structural elements of the play and clarify the elements of Postmodernist literature in the play.

This play is particularly diverse with form, as well as narrative instruments. Therefore, *Travesties* is very important to understand Stoppard's dramaturgy. *Travesties* is a concrete example of such genre diversity, where we can find through Postmodernist ways both Modernist and Victorian literary or cultural thinking.

The chapter is also concerned with the author's relation to the High Arts (literature) which is represented in the play through James Joyce and his *Ulysses*, as well as, to influential pop-culture of postmodern times represented by one of the founders of Dadaism, Tristan Tzara.

Special attention is paid to the character of James Joyce for several reasons. First, it is Joyce as a protagonist who expresses Stoppard's view on the role of arts in life. As for the idea and style of the play, it is directly connected with Joyce's biography and such important episodes from *Ulysses* as *Telemachus*, *Scylla and Charybdis*, *Oxen of the Sun*, *Penelope and Circe*. From the last one is taken the main protagonist of *Travesties*, Henry Carr (in *Ulysses* as Private Carr) which according to Joycean inner monologue, in the play creates reality in specific modernist ways. But in fact, this reality

is false and accompanying Modernist High Culture, creates pop-cultural, postmodern illusive world.

The chapter also gives a comparison of *Travesties* and Oscar Wild's *The Importance of Being Earnest* and this is one of the main arguments to talk about existence of Postmodernist elements in the play and is directly connected with Umberto Eco and Charles Jenks's ideas on Postmodernist literature and generally, on Postmodernist aesthetics. All these finally make one of the most important features of Postmodernist literature, which interprets modern literature as criticism or meta fiction of the literature in the past.

**V chapter - *Arcadia*: Postmodernist Chaos in the “Garden of Eden”** studies the elements of Postmodernist time in Stoppard's one of the most distinguished and recognized plays *Arcadia*. *Arcadia* as one the most intellectual and distinguished plays has been discussed a lot by scholars as well as critics. The problems raised in *Arcadia* seem to be interesting to a wide range of people from academics to pop-culture publishing houses and the press. The play is still very popular, despite of the fact that it was written in the nineties of the 20<sup>th</sup> century. David Leveaux's production for Broadway in 2011 serves as a proof of this.

In this chapter, we discuss many themes and issues of Postmodernist literature. At first, it is the issue of science. In this framework, we examine Isaac Newton's system of classical mechanics, which describes world order in terms of causality and determinism; however, such understanding of the world is under suspicion, for in the contemporary sciences determinist approach is replaced by the theory of “deterministic chaos” which became one of the incentives for Stoppard to create the play. There is a quite different law from Newtonian determinism, the second law of Thermodynamics, which says that the world moves only in one direction, from warmth to cold. The issues are scrupulously studied in the chapter and examined in the context of postmodern time.

There is also scrupulously examined a second reason for the creation of the

play represented in the environment of 1809-12 Sidley Park. This is a date which depicts a crossroad of rationalism of Enlightenment and Romantic ideas. Based on different scholars' views, as well as, textual analysis, the two movements and periods are studied within the context of postmodern time, represented by the state of Sidley Park in *Arcadia*.

From this point of view, choosing 1809-12 as a crossroad of Rationalist and Romantic ideas and modern time is very important to understand a dramaturgical time and protagonists of the play, which define contemporary man's relation to his time and world while observing the state of Sidley Park.

The same chapter also examines different times of Sidley Park represented by 1730, 1760, 1809 and modern times. Design of the park in those years and visual image shows aesthetic and cognitive approach to the first garden or the Garden of Eden.

Special attention is given to the symbolism of the meaning of a word "Arcadia", which according to different scholars and the analyzed play, is associated, on the one hand, with a ritual place of ancient time idealized by Virgil, and on the other hand, the Garden of Eden where the natural chaos was regulated by God himself. Loss of such place causes humanity's historical effort and attempt to create the environment similar to the first one, although even in that ideal garden, Arcadia there is death.

*Et in Arcadia ego- I am in Arcadia*, the quote is studied according to the painting (1638-39) having the same title, by famous French artist Nicolas Poussin. The title *Et in Arcadia ego-* is interpreted by the artist as "Even here, in Arcadia, there is death", that signifies the author's irony towards an attempt to create an ideal garden like the Garden of Eden on the earth. Interpretation of the apple, which is considered as the first apple, after whose eating eternal and ideal life was replaced by death and chaos, also shows similarity of Arcadia and the Garden of Eden and existence of death in Arcadia.

One of the important questions studied in this chapter is a meaning of modern simulated Arcadia created with modern artificial technologies.

This is shown not only through the image of “Disney Land” but according to semiotic signs of mountain Santa Barbara, in California, representing modern Arcadia in Baudrillard’s *America*.

The chapter also deals with connections among the Middle Ages, Romanticism and Postmodernism based on the works of Fredric Jameson and Umberto Eco.

The chapter ends with the thoughts of the protagonist, a hermit (Septimus), who, considering his names Septimus (seven), is connected with biblical themes, more concretely, with apocalyptic episodes of John’s revelations.

Finally, we can say that Stoppard’s *Arcadia* is a Postmodernist play. This is particularly obvious in the final scene where the main idea is to represent chaos, which in fact has unity. Indeed, the postmodern world assimilated everything: be it Enlightenment and Rationalism and with it technological-scientific perception of the world on one hand and on the other hand, opposed to it Romantical and Medieval ideas as origin of the idea of simulacra. Thus, Tom Stoppard placed dancing Thomasina and Septimus and dancing modern characters in the same space and time and on the stage which is a stage of life, modern reality, unified through modern music in the dance created by “transworld” method of Postmodernist literature.

## მიმდინარე ლიტერატურა

**ავგუსტინე 1995:** ავგუსტინე, ნეტარი, აღსარებანი, ლათინურიდან თარგმანა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, გამომცემლობა „ნეკერი“, 1995.

**ახალი აღთქმა და ფსალმუნები,** ბიბლიის თარგმნის ინსტიტუტი, სტოკჰოლმი 1993.

**ბერდიაევი 2001:** ბერდიაევი, ნიკოლოზ, ადამიანის ბედი თანამედროვე სამყაროში, თარგმანი ბაჩანა ბრეგვაძესი, გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“, 2001.

**ბიბისი ამერიკა 2011:** *Royal Roundup: Disney Homage to Royal Wedding Goes Viral* <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/05/royal-roundup-disney-homage-to-royal-wedding-goes-viral/>

**ბიბისი ნიუსი 2014:** Meet Chibatman – bringing smiles to the streets of Chiba, <http://www.bbc.com/news/world-asia-29006188>

**ბიბლია 1989:** საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა, 1989.

**ბიბლია 2004:** The King James Version of the Holy Bible, New Testament, 2004. <http://www.davince.com/bible>

**ბოდრიარი 1989:** Baudrillard, Jean, *America*, Verso 1989.

**ბოდრიარი 1994:** Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, Translated by Jean Baudrillard and Shelia Faria Glaser, University of Michigan 1994.

**ბუაჩიძე 1991:** ბუაჩიძე, თამაზ, (რედ.) ლარი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1991.

**გასოუ 1995 :** Gussow, Mel, *Conversation with Tom Stoppard*, Grove Press New York, 1995.

**გათრი 1983:** გათრი, უილიამ, *ბერძენი ფილოსოფოსები* თელესიდან არისტოტელემდე, თარგმანი გია ნოდისი, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი 1983.

**დიმესტესი 2008:** Demastes, William W, *Comedy Matters From Shakespeare to Stoppard*, Palgrave Macmillan 2008.

**დრებლი 2000:** Drabble, Margaret, (editor), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press 2000.

ეკო 1998: Eco, Umberto, *Faith in Fakes Travel to Hyperreality*, Vintage 1998.

ეკო 2011: ეკო, უმბერტო, ვარდის სახელი, თარგმანი ხათუნა ცხადაძესი, გამომცემლობა „დიოგენე“, 2011.

ელმანი 1959: Ellmann, Richard, *James Joyce*, New York, Oxford University Press 1959.

ევრო ნიუსი 2012: <http://www.euronews.com/nocomment/2012/03/31/batman-stopped-by-maryland-cops/>

ვიქი 2010: *Japan's holographic pop*, <http://theweek.com/article/index/209301/japans-holographic-pop-star>

თევზაძე 2002: თევზაძე, გურამ, XX საუკუნის ფილოსოფიის ისტორია, „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, თბილისი, 2002.

თევზაძე 2008: თევზაძე, გურამ, აღორძინების ეპოქის ფილოსოფია (მარსილიო ფიჩინოდან იაკობ მოემემდე), გამომცემლობა „ნეკერი“ თბილისი 2008.

კაკაბაძე 1988: კაკაბაძე, ზურაბ, ფილოსოფიური საუბრები, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1988.

კიკნაძე 1989: კიკნაძე, ზურაბ, საუბრები ბიბლიაზე, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 1989.

კობახიძე 1991: კობახიძე, თემურ, ტ.ს. ელიოტი: პოეზია და მითოსი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1991.

კოლიმენი 2007: Coleman, J.A, *The Dictionary of Mythology, An A-Z of Themes, Legends and Heroes*, Arcturus 2007.

კონორი 2004: Connor, Steve, (editor), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, 2004.

ლივინსონი 1999: Livenson, Micheil, (Editor), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press 1999.

მენინგამი 1601: Manningham, John, *Diary* <http://www.gutenberg.org/files/41609/41609-h/41609-h.htm>

მოლინა 1962: Molina, Fernando, *Existentialism As Philosophy*, Prentice-Hall, Inc. 1962.

ნიკოლი 2002: Nicol, Bran, (editor), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edinburgh University Press, 2002.

**ნიკოლი 2009:** Nicol, Bran, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, Cambridge University Press, 2009.

**ნორმანი, სტოპარდი 1998:** Norman, Marc, Stoppard, Tom, *Shakespeare In Love*, A Screenplay, Miramax Film Corp and Universal Studios 1998.

**პლატონი 1966:** პლატონი, ფედონი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, „ნაკადული“ 1966.

**პლატონი 1994:** პლატონი, ტიმეოსი, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა და კომენტარები დაურთო ბაჩანა ბრეგვაძემ, გამომცემლობა „ირმისი“, 1994.

**პლატონი 2003:** პლატონი, სახელმწიფო, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ, გამომცემლობა „ნეკერი“ 2003.

**ჟიჟეკი 2009:** Zizek, Slavoj, *First as Tragedy, then as Farce*, Verso 2009.

**რასელი 1946:** Russell, Bertrand, *A History of Western philosophy*, Routledge classics, London and New York 2010.

**სლუგა, სტერნი 1996:** Sluga, Hans, (edit.) and Stern, David G, (edit.) *The Cambridge Companion to Wittgenstein*, Cambridge University Press, 1996.

**სტოპარდი 1967:** Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1967.

**სტოპარდი 1972:** Stoppard, Tom, *Jumpers*, Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1972.

**სტოპარდი 2005:** სტოპარდი, ტომ, არკადია, ინგლისურიდან თარგმნა ასმათ ლეკიაშვილმა, თანმედროვე ევროპული პიესა, ანთოლოგია, „არეტე“ 2005.

**სტოპარდი 1975:** Stoppard, Tom, *Travesties* Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1975.

**სტოპარდი 1993:** Stoppard, Tom, *Arcadia* Faber and Faber, 3 Queen Square, London 1993.

**სუარეზი 1999:** Suarez, Izabel, Carrera, (editor), *Atlantis* Vol. XXI, Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies, <http://www.atlantisjournal.org/Papers/v21%20n1%202/v21%20n1%202-9.pdf>.

**ფლემინგი 2001:** Fleming, John, *Stoppard's Theatre: finding order amid chaos*, University of Texas Press, Austin, 2001.

**ქარუმიძე 2009:** ქარუმიძე, ზურაბ, *ჯაზის ცხოვრება*, გამომცემლობა „სიესტა“, 2009.

**ქელი 2001:** Kelly, E. Katherine, (editor), *The Cambridge companion to Tom Stoppard*, Cambridge University Press 2001.

**ყიასაშვილი 1959:** ყიასაშვილი, ნიკო, *შექსპირი*, თბილისი 1959.

**ყიასაშვილი 1992:** ყიასაშვილი, ნიკო, *სკილასა და ქარიბდას შორის ანუ „რა ბრძანეთ, ბატონო ჯოის?“* გამომცემლობა „საქართველო“, 1992.

**შექსპირი 1985:** შექსპირი, უილიამ, *რომეო და ჯულიეტა*, თარგმანი ვახტანგ ჭელიძისა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტომი მეორე, ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1985.

**შექსპირი 1987:** შექსპირი, უილიამ, *ჰამლეტი*, თარგმანი ივანე მაჩაბლისა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, ტომი მესამე, ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1987.

**შექსპირი 2003:** შექსპირი, უილიამი, *სონეტები*, თარგმანი რეზო თაბუკაშვილისა, ბაკმი, თბილისი, 2003.

**შტაინერი 1996:** შტაინერი, რუდოლფ *ცალკეული ლექციები*, თბილისი 1996.

**წმინდა ავგუსტინე IV:** Св. Августин, *О Троице* (Книга первая) <http://svd.catholic.by/library/Atrinitatep1>

**ხვედელიძე 2005:** ხვედელიძე, ბ. (რედაქტორი) *ალენი, ვუდი, კუგელმანსის შემთხვევა, ახალი თარგმანები*, ლიტერატურული ალმანახი, გამომცემლობა „ახალი თარგმანები“ და გამომცემლობა „დიოგენე“ 2005.

**ჯეიმსონი 1998:** Jameson, Fredric, *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern* 1983-1998, Verso 1998.

**ჯენკინსი 1990:** Jenkins, EnTHONY, *The Theatre Of Tom Stoppard*, Cambridge University Press, 1990.

**ჯოისი 2012:** ჯოისი, ჯეიმზ, *ულისე*, თარგმანი ნიკო ყიასაშვილის, „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012.

ჰანტერი 2000: Hunter, Jim, *A Faber and Faber Critical Guide, Tom Stoppard*, Faber and Faber 2000.

ჰოლდენი 2007: Holden, Martin, L. *A Director's Approach to Tom Stoppard's "Rosencrantz and Guildenstern are Dead"*, B. S. M. S. 2007.

ჰოლენდი 1999: Holland, Norman N, *My Shakespeare In Love*, <http://www.clas.ufl.edu/users/nholland/wsinlove.htm>

ჰოლივუდ რიპორტერი 2012: *James Bond and The Queen Video at London Olympics Voted Top Moment That Changed U.K. TV* <http://www.hollywoodreporter.com/news/poll-james-bond-queen-video-374324>

## პირთა საძიებელი

ავგუსტინე 53, 57, 58, 65, 66, 91  
აიერ, ალფრედ ჯულს 59  
ალეინი, ედვარდ 35, 39, 42  
ალენი, ვუდი 28, 29  
არგულერიო, სანტიაგო 47  
არიგი, ჯოვანი 14  
არმსტრონგი, ნილ 58  
ბაირონი, ჯორჯ გორდონ 23, 98, 112, 114, 115  
ბალარდი, გრემ 131  
ბარტონი, ტიმ 134  
ბახტინი, მიხაილ 120  
ბეკეტი, სემუელ 27, 123  
ბეკონი, ფრენსის 36, 111  
ბელო, მერსედეს, სალვადორ 34, 36  
ბენეტი, პერსი 80, 91  
ბერბიჯი, რიჩარდ 34, 35, 40  
ბერდიევი, ნიკოლოზ 23, 75, 81, 107, 119  
ბერეტი, ფელიქს 136  
ბეროუზი, უილიამი 81  
ბითელი, ნიკოლას 124  
ბოდრიარი, ჟან 8, 9, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 22, 85, 99, 100, 109  
ბოროდინი, ალექსეი 136  
ბრაიდენი, რონალდ 125  
ბრამსი, კერილ 35  
ბრეგვაძე, ბაჩანა 47, 50, 51, 52, 65, 106  
ბუკოვსკი, ვლადიმერ 128  
ბული, ჯონ 62  
გაგარინი, იური 58  
გასოუ, მელ 79  
გილიამი, ტერი 131  
გლიკი, ჯეიმს 102, 108  
გოფმანი, ირვინგ 32

გრინი, გრეჰემ 130  
 და ვინჩი, ლეონარდო 18  
 დარვინი, ჩარლზ 116  
 დე ლა ვეგა, ვენტურა 35  
 დეკარტი, რენე 65, 66, 111  
 დეპარდიე, ჟერარ 134  
 დერიდა, ჟაკ 81  
 დიმენტესი, უილიამ 21, 122  
 დისნეი, უოლტ 9, 13  
 დოქტოროუ, ედგარ ლორენს 132  
 დუვალი, ალექსანდრ ვინსენტ პინო 35  
 ეკო, უმბერტო 7, 8, 9, 10, 18, 25, 26, 53, 54, 55, 56, 57, 73, 77,  
 94, 97, 113, 119  
 ელიოტი, ტომას 88, 92  
 ელიზაბეთ I 35  
 ელიზაბეთ II 14, 135  
 ელმანი, რიჩარდ 79, 80  
 ვაისმენ, თომას 127  
 ვალერი, პოლ 106  
 ვალენსა, ლეხ 130, 132  
 ვაუ, პატრიცია 110  
 ვებერი, ენდრიუ ლოიდ 133  
 ვირგილიუსი, პუბლიუს მარონი 98  
 ვიტგენშტეინი, ლუდვიგ 59  
 ვუდი, ჯონ 79  
 ვუდი, პიტერ 126  
 თაბუკაშვილი, რეზო 37  
 თევზაძე, გურამ 59, 95, 110  
 იარუზელსკი, ვოიცეხ ვილტორდ 130  
 ინგლი, ჟოზე 123, 124  
 იოანე დამასკელი 53  
 იოანე მოციქული 66, 71, 73, 77, 117, 118  
 იოანე ნათლისმცემელი 73  
 იესტონი, კლაივ 127

ირვინგი, უოშინგტონ 134  
 კაკაბაძე, ზურაბ 60, 111  
 კარდინალი მარტინი 119  
 კარი, პენრი 79, 80  
 კარტერი, ენჟელა 65  
 კენინი, გარსონ 127  
 კიკნაძე, ზურაბ 56  
 კობახიძე, თემურ 92  
 კოლრიჯი, სემუელ 112  
 კონორი, სტივ 41, 109  
 ლე კარეი, ჯონ 132  
 ლენინი, ვლადიმერ 79, 80, 85, 86, 90, 91  
 ლევოქსი, დევიდ 97, 135, 136  
 ლორენცი, ედუარდ 103  
 ლორკა, ფედერიკო გარსია 127  
 ლუდვიგ ბავარიელი 113  
 ლუკა მოციქული 73  
 ლუკასი, ჯორჯ 19  
 მაკპეილი, ბრაიან 120  
 მალერი, გუსტავ 88  
 მანი, ტომას 88, 95  
 მარლოუ, კრისტოფერ 35, 36  
 მარქსი, კარლ 80, 85, 90, 116  
 მათე მოციქული 56, 73  
 მეკიუნენი, ჩარლზ 131  
 მენინგამი, ჯონ 34  
 მიდლტონი, ქეით 13  
 მიკუ, პეტრუნე 19  
 მოციქული მარკოზი 73  
 მოლინა, ფერნარდო 107, 108  
 მოლნარი, ფერეც 130  
 მონკი, თელონიუს 93  
 მორისი, ტომ 136  
 მოსლი, ნიკოლას 133

მროჟეკი, სავომირ 124  
 მურ-რობინოსნი, მირიამ 126  
 ნიცშე, ფრიდრიხ 71, 72, 107, 116  
 ნიკოლი, ბრენ 8, 14, 32, 65, 94  
 ნიკოლი, ენდრიუ 10, 19  
 ნიუტონი, ისააკ 25, 101, 102, 103, 104, 108, 114, 115, 121  
 ნობოკოვი, ვლადიმერ 129  
 ნორმანი, მარკ 5, 34, 36, 38, 41, 132  
 ნუნი, ტრევიორ რობერტ 135  
 ორიგენე 53  
 ო' ბრაიანი, ჯექ 136  
 ო'ტული, პიტერ 123  
 პაუნდი, ეზრა 88  
 პავლე მოციქული 66, 70, 107  
 პელტროუ, გუინით 34, 134  
 პინტერი, ჰაროლდ 27  
 პირანდello, ლუიჯი 135  
 პითაგორა 49, 50, 51, 78  
 პლატონი 32, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 56, 62, 63, 65, 66, 71, 77,  
 78, 106, 107, 108, 117  
 პლოტინუსი 52, 53  
 პოლიდორი, ჯონ უილიამ 112  
 პოსტი, ლაურენ ვან დერ 131  
 პრევეინი, ანდრე 136  
 პრიგოჟინი, ილია 102  
 პრინცი უილიამი 13  
 პრუსტი, მარსელ 88  
 პროკოფიევი, სერგეი 130  
 პუსენი, ნიკოლა 99  
 ჟიჟეკი, სლავოი 14, 119  
 რაბლე, ფრანცუა 93  
 რაითი, ჯო 137  
 რასელი, ბერტრანდ 52, 58, 59, 60  
 რეგრევი, ლივ 127

- რეიგანი, რონალდ 9  
 რიი, როჯერ 130  
 რობერტსი, ჯულია 34  
 სერვანტესი, მიგელ დე 93  
 სიდნი, სერ ფილიპ 98  
 სიმონსი, ს.ჯ. 35  
 სლუგა, ჰანს 59  
 სოკრატე 62, 117  
 სონთაგი, სუზან 23  
 სქოულზი, რობერტ 27  
 სტერნი, ლორენს 93  
 სტილბერგი, სტივენ 131  
 სტივენსი, უოლას 88  
 სტოპარდი, კენეტ 45, 122  
 ტინანი, კენეტ 45, 125  
 ტოლსტოი, ლევ 137  
 უაილდი, ოსკარ 37, 80, 93  
 უეირი, პიტერ 10  
 ფაინზი, ჯოზეფ 134  
 ფეინბერგ, ვიქტორ 127  
 ფლემინგი, ჯონ 64, 81, 102, 104, 108, 122  
 ფორდი, ფორდ მედოქს 136  
 ფოქსი, გაი 22, 23  
 ფრიდმენი, სონია 42  
 ფრეიგი, ფრიდრიხ ლუდვიგ გოტლობ 59  
 ფროიდი, ზიგმუნდ 79  
 ქარუმბიძე, ზურაბ 93  
 ქინდელი, ფილისიტი 130, 131, 132, 133, 134  
 ყიასაშვილი, ნიკო 27, 35, 37, 82, 92  
 შაქური, თუფაქ 19  
 შელი, მერი 112  
 შელი, პერსი ბიში 112  
 შექსპირი, უილიამ 5, 15, 16, 19, 21, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 34, 35,  
 36, 37, 38, 40, 41, 42, 67, 85, 92, 96, 135

- შტაინერი, რუდოლფ 78  
 შნიცლერი, არტურ 129, 131  
 შტრაუსლერი, ეუჟენ 122  
 შტრაუსლერი, მარტა 122  
 ჩეხოვი, ანტონ 133, 135, 136  
 ცარა, ტრისტან 6, 79, 80, 86, 87, 91  
 ჯაგერი, მიკ 134  
 ჯეიმისონი, ფრედრიკ 8, 14, 15, 18, 24, 88, 95, 112, 113  
 ჯენკინსი, ენტონი 59  
 ჯენკსი, ჩარლზ 7, 94, 95  
 ჯერომი, ჯერომ 127, 133  
 ჯოისი, ჯეიმზ 5, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96  
 ჰაიდეგერი, მარტინ - 111  
 ჰაისე, ურსულა 110  
 ჰანტერი, ჯიმ 56, 98, 99  
 ჰარისი, რობერ 134  
 ჰაველი, ვაცლავ 86, 128, 129, 130, 131, 132  
 ჰელვინი, მარი 135  
 ჰენზლო, ფილიპ 35, 41  
 ჰერაკლიტე 77, 107  
 ჰერბერტ, უილიამ 37  
 ჰეუველი, მაიკლ ვანდერ 43  
 ჰიუზი, უილი 37  
 ჰოლენდი, ნორმან 39, 42  
 ჰოლი, პიტერ 123, 133  
 ჰომეროსი 89, 92  
 ჰუისენი, ანდრეას 19, 20  
 ჰუსაკ, გუსტავ 130  
 ჰუტჩინი, ლინდა 8, 94  
 ჰუტნერი, ნიკოლას 137

