

ბელა ხაბეიშვილი

**დრამატული ფორმის კრიზისი
და დიალოგის მებამორღოვა XX
საუკუნის თეატრალურ
დისკურსში**



გამომცემლობა „ანიპრესი“
თბილისი 2015

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს, XX საუკუნის დასაწყისში ენის წინააღმდეგ წამოწყებული პროტესტის ფონზე, იმ ორიგინალური ფორმების გაანალიზება წარმოადგენს, რომელთაც აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო მოდელი ეფუძნება. კვლევის მიზანია, გაანალიზება ენის წგრევისა თუ გარდაქმნის ტენდენციებისა, რომლებიც ეყენიონესკოსა და სამუელ ბეკეტის შემოქმედებაში სახელის, დრამატული ენის, სხეულის, სივრცის, დროის დაშლისა თუ სხვა სახის სისტემური მახასიათებლების შეცვლაში აისახა. მკითხველს საშუალება მიეცემა, თვალი მიადევნოს კლასიკური დრამატურგიის ბურჟუაზი მიჩნეული რეპლიკური დიალოგის ეტაპობრივ ტრანსფორმაციას, როგორც გზას ტრადიციული ვერბალური დიალოგიდან აბსურდის თეატრის ალოგიკურ, შემდეგ კი ნოვატორულ დიალოგამდე.

კონკრეტულ მაგალითებზე დაყრდნობით ნაშრომში განხილულია აბსურდის თეატრის გამომსახველობითი მექანიზმი, რომელიც რეპლიკურ ჩარჩოებს სცილდება და გაცილებით ვრცელ კონტექსტში იწერება. მკითხველი გაეცნობა XX საუკუნის პოპულარულ ლინგვისტურ, ლიტერატურულ თუ ფილოსოფიურ ტენდენციათა გამოვლინებას გასული საუკუნის ფრანგულ დრამატურგიაში. ეყენიონესკოსა და სამუელ ბეკეტის საკომუნიკაციო მოდელის სტრუქტურული თუ თემატური ანალიზი მას 50-იანი წლების თეატრის სიღრმეებს აზიარებს. ახალ საკომუნიკაციო საშუალებათა გამოვლენა და ურთიერთობის უპრეცედენტო ფორმების საფუძვლიანი ანალიზი აბსურდის თეატრის გაუგებრობით აღსავსე პიესებს ქართული საზოგადოებისთვის გაცილებით გასაგებს გახდის.

რედაქტორი – ნესტან ჭუმბურიძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

რეცენზენტები: ნანა გუნცაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

გიორგი ლომიძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

© ბ. ხაბეიშვილი, 2015

გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015

თბილისი, 0179, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@interneT.ge

ISBN 978-9941-22-612-0

შესავალი	5
I 50-იანი წლების დრამატურგები ენის მემკვიდრეობის პირისპირ	
აბსურდის დრამატურგების გამოჩენა ფრანგულ სცენაზე	8
სახელწოდების ძიებაში	14
საპროტესტო ტალღა	17
ენის ნგრევის კამპანია	
ენის, როგორც ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალების ეჭვქვეშ დაყენება	22
პროტესტის მატერიალიზაცია	27
ხელოვანთა დაპირისპირება არისტოტელისმთან	28
აბსურდის დიალოგის ორი დრო	35
II ბრადიშიული დრამატული ღიალოგის მებაჟოროვნება	
დიალოგი ვერბალური კომუნიკაციის კრიზისის პირობებში	39
დიალოგის მასტრუქტურირებელი მექანიზმები	
დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორები	48
მონოლოგური დიალოგის სტრუქტურირების	
ლექსიკური პარამეტრები	70
III. ბოტალური გამოვსახველობითი სისტემის შექმნის გზაზე	
78	
ეჟენ იონესკოს ნოვატორული დიალოგის სტრუქტურა	
პერსონაჟის სახელი – ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამი პირველი ჯიტიყვა	80
პორტრეტებით კომუნიკაცია	
სასცენო ატრიბუტიკის მონაწილეობა პერსონაჟის პორტრეტის შექმნაში	85
სამოსის როლი პერსონაჟის პორტრეტის ფორმირებაში	93

როლების რევერსიულობა – პორტრეტის ფორმირების ორიგინალური პროცესი	96
მოლაპარაკე სასცენო სივრცე პერსონაჟის გრძნობების სასცენო ატრიბუტიკით მატერიალიზაცია.....	101
სივრცითი მონყოფის სტრატეგია და მისი როლი	117
მოქმედების გამეორება.....	121
პერსონაჟის გაორება	125
სიზმარი – ადეკვატური საკომუნიკაციო სტრუქტურა	126
დასკვნა.....	130

IV. აღამიანური მღვთაარაობა – ბეკეტის ნოვატორული დიალოგის თემა

კლასიკური ლინგვისტური დისკურსის მოდერნიზაცია ...	135
ლინგვისტური მონოპოლიის მსხვერველა	136
პერსონაჟის სახელი ბეკეტის თეატრში	139
ნაგვემი სხეული – ნოვატორულ დიალოგში „ნარმოთქმული სიტყვა“	143
წყვილის ფილოსოფია – ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპი	145
მოძრაობასთან დაკავშირებული სირთულეები	147
სიბრმავე ანუ კომუნიკაციის შეუძლებლობა	153
დამაბნეველი სასცენო სივრცე	159
საკვები – აღამიანური ურთიერთობების გასაღები	163
მოქმედების გამეორება ბეკეტთან	170
აბსურდული ისტორიები – ნოვატორული დიალოგის განვითარების მექანიზმი	174
ხმის მატერიალიზაცია და მისი როლი	178
დასკვნა.....	181

V დასკვნა..... 184

ირლანდიელი ბეკეტი, რუმინელი იონესკო, სომეხი ადამოვი პიესებს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პარიზში ქმნიან. უცხო ქვეყანაში გადმოხვენილი უცხოელები მათთვის უცხო ენაზე იწყებენ წერას. მათ მიერ შექმნილ თეატრს კრიტიკოსები ავანგარდულად ნათლავენ. ახალბედა დრამატურგები კი არც ერთი სკოლის ან მიმდინარეობის წევრებად თავს არ მიიჩნევენ. ისინი ერთ ჯგუფშიც კი არ ერთიანდებიან. სწორედ ამ სამი ავტორის (განსაკუთრებით კი პირველი ორის) შემოქმედება ასახავს 50-იანი წლების დრამატურგიის ძირითად ტენდენციებს. ეს ის პერიოდია, როცა ევროპულ სცენაზე გრანდიოზული ცვლილებები ხორციელდება. თემატური სიახლოვე, ახლებური წერის მანერა, განწყვეტილი კომუნიკაციის აღდგენის შესაძლებლობათა ძიება – ლოგიკური ლინგვისტური კონსტრუქციების გვერდის ავლით – ამ «რევოლუციონერ» ავტორებს სერთო მიზნის გარშემო აერთიანებს.

50-იანი წლების დამდეგს ევროპული თეატრის სცენაზე ახალბედა დრამატურგების გამოჩენა სამეცნიერო წრეებში მასშტაბური ცვლილებების პერიოდს დაემთხვა. პიროვნების კონცეფციის ტრანსფორმაცია და ხელოვნების სხვა ფორმათა ახლებური ევოლუცია ნოვატორული ტენდენციების გამომწვევი აღმოჩნდა. ფილოსოფიის სფეროში გაკეთებულმა აღმოჩენებმა მთლიანად შეცვალა XX საუკუნის ხელოვანთა ხედვა. კომუნიკაციის პრობლემა ლინგვისტების კვლევის საგანი გახდა: მათ ერთმნიშვნელოვნად ეჭვქვეშ დააყენეს ენის, როგორც აზრის მატარებლისა და გადმომცემის, ფუნქცია. ფსიქოანალიზმა ენის მორჩილებაში მყოფი, ლოგიკურ მეტყველებასა და აზროვნებაზე ჩაჭიდებული ადამიანის მიერ საკუთარი თავის კონტროლის უუნარობა წარმოაჩინა. სწო-

რედ ჭეშმარიტი კომუნიკაციის შეუძლებლობის წყარო – მეტყველება – გახდა XX საუკუნის მეცნიერთა და ხელოვანთა საერთო სამიზნე.

თეატრის პარალელურად ტრანსფორმაცია განიცადა რომანმაც. ახალი რომანისტიები, რომელთა გვერდით ბეკეტი-საც თამამად მოვიხსენიებთ, საკუთარ სფეროში ნოვატორებად იქცნენ. მიშელ ბიუტორი, ნატალი საროტი, ალენ რობ გრიე ასევე ჩაუღრმავდნენ ენის არსს და საკუთარ პერსონაჟებს უამრავი მეტამორფოზა განაცდევინეს.

ინოვაციური ტენდენციები მხატვრობაშიც აისახა: კუბისტიზმი, ექსპრესიონიზმი თუ სიურეალისტიზმი მხატვრებმა „ჯალათებივით“ დააქუცმაცეს სხეული. დროის პრობლემატიკასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი თეატრი, რომელიც თავადვე წარმოადგენდა სოციალურ ფაქტს, საზოგადოებასთან ურთიერთობას ვერ გაექცა და მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინებით თუ სრული იგნორირებით მასთან ერთად გაუყვა „რევოლუციური ევოლუციის“ ეკლიან გზას.

აბსურდის დრამატურგები ბრძოლის ავანგარდში აღმოჩნდნენ. ბეკეტი, იონესკო და ადამოვი ევროპული დრამატურგიის გარდაქმნის ინიციატორებად მოგვევლინენ. მათი შემოქმედება იმ უმნიშვნელოვანეს მიმდინარეობაში ჩაინერება, რომელიც არსებობას 1950 წლიდან (მათი პირველი პიესის შექმნის თარიღიდან) იწყებს. მათ კვალდაკვალ მრავალი დრამატურგი ეძლევა ენის არსის შესახებ ფიქრს, საკუთარი წვლილი შეაქვთ ახალი დრამატული ენის შექმნაში, რითაც ძირს უთხრიან ტრადიციულ რეპლიკურ სისტემასა და ლოგიკურობის პრინციპს.

უაღრესად მნიშვნელოვანია ენის წინააღმდეგ გამოთქმული პროტესტის ორიგინალური მატერიალიზაციის ფონზე იმ ახალი, არავერბალური საკომუნიკაციო ფორმების გაანალიზება, რომელსაც აბსურდის დრამატურგების მიერ

შექმნილი საკომუნიკაციო სისტემა ეფუძნება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ენის ნგრევისა თუ რეფორმატორული გარდაქმნების ტენდენციები, რომლებიც – სამივე ავტორის შემოქმედებაში – სახელის, დრამატული ენის, სხეულის, სივრცის, დროის დაშლისა თუ სხვა სახის სისტემური მახასიათებლების შეცვლაში გამოვლინდა. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა კლასიკური დრამატურგიის ბურჟად მიჩნეული რეპლიკური დიალოგის ტრანსფორმაციის ევოლუციას, როგორც გზას ტრადიციული ვერბალური დიალოგიდან აბსურდის თეატრის ალოგიკურ, შემდეგ კი ნოვატორულ დიალოგამდე. იგი ცდება რეპლიკურ ჩარჩოებს და გაცილებით ვრცელ საკომუნიკაციო კონტექსტში იწერება. ნაშრომის მიზანია XX საუკუნის დასაწყისის ტენდენციათა განხილვის ფონზე აბსურდის დრამატურგების მიერ ინიცირებული დრამატული დისკურსის გარდაქმნის იმ პროცესის წარმოჩენა, რომელიც ლოგიკრი ლინგვისტური პარამეტრების ტოტალური უარყოფის ფონზე განვითარდა.

აბსურდის დრამატურგების გამოჩენა ფრანგულ სცენაზე

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

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

დრამატურგებმა სამოქმედო გეგმა შეიმუშავეს. მათ გადანყვიტეს, უპირველეს ყოვლისა, ჩამოეყალიბებინათ მცირე ექსპერიმენტული თეატრები, რომლებსაც მინიმალური სახსრებით უნდა ეარსებათ. მეორე ნაბიჯი – მონოდებით აღსავსე, ენთუზიასტი დამდგმელი რეჟისორების მოზიდვა

იყო. დაბოლოს, რაღაც არ უნდა დაჯდომოდათ, სიახლისად-
მი არაკეთილგანწყობილ საზოგადოებაზე გავლენა უნდა მო-
ეხდინათ.

ეს საქმე პირველად ანტუანმა ითავა. 1887 წელს მან ჩა-
მოაყალიბა პირველი ექსპერიმენტული თეატრი «Théâtre
libre», რომელიც თეატრალურ ფერხულში მხოლოდ 1896
წლიდან ჩაება. თვეში ერთხელ დასი კლუბის წევრთათვის
წარმოდგენებს მართავდა. ხარჯებს სანევროებით ფარავ-
დნენ. ამ გზით ანტუანის თეატრი ცენზურას გაურბოდა და
ისეთი პიესების დადგმა შეეძლო, რომელთა წარმოდგენის-
გან რიგითი თეატრები თავს იკავებდნენ.

ეს მოვლენა თეატრალურ ცხოვრებაში რევოლუციის
ტოლფასად იქცა. უამრავმა სიახლემ იჩინა თავი როგორც
იდეურ, ისე კომპოზიციურ პლანში. „Théâtre libre“-მა უარყო
ტრადიციული დრამატურგიის ძირეული სტრუქტურა, რომე-
ლიც კომპოზიციას, გამომსახველობით საშუალებებსა და
ყოველივე ყალბს, ხელოვნურს ემყარებოდა. კომპოზიციურ
პლანში მან უარი თქვა ოპტიმისტურ დასასრულსა და ბოლო
მომენტში თანხმობის ჩამოგდების მექანიზმზე. უარყო დეკ-
ლამაციები, პომპეზურობა, უაზრო ტირადები...

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

ამ წინააღმდეგობებით აღსავსე პერიოდში ჟარის, აპო-
ლინერის, ვიტრაკისა და არტოს გამოჩენამ ვითარება საგ-
რძნობლად შეცვალა. მათ გამოაფხიზლეს ხელოვნების წრეე-
ბი და ახალ ტენდენციებს აგრესიულობის ელფერი შესძინეს.

პროტესტისთვის შემოქმედებმა შეარჩიეს სპექტაკლ-პროვოკაციის ფორმა, რადგან ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენელთა დაცინვისა და მხილების საუკეთესო საშუალებად სწორედ ეს მიიჩნეეს.

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

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

მაყურებლის რეაქციამ როჟე ვიტრაკის პიესის – „ვიქტორი ანუ ბავშვები ძალაუფლების სათავეში“ – წარმოდგენის შემდეგ პიკს მიაღწია. პიესაში ცხრა წლის ბიჭუნას საჯაროდ გამოჰქონდა მშობლების სისაძაგლე, ძირს უთხრიდა ტრადიციულ ღირებულებებს, კერძოდ, ფეხქვეშ თელავდა ოჯახსა და ბურჟუაზიულ გემოვნებას.

მარგინალთა რიცხვში აღმოჩნდა ვიტრაკის მეგობარი ანტონენ არტოც, ვისთან ერთადაც ვიტრაკმა «აღფრედ ჟარის სახელობის თეატრი» დააარსა. 1935 წელს მისი „Les

Cenci“ ნამდვილი სკანდალის საბაზი გახდა. პიესის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებას მისი რეფორმატორული სულისკვეთება წარმოადგენდა. ინცესტის თემით გამოწვეული შოკის ფონზე ნათლად ჩანდა, თუ როგორ უარყო არტომ წინამორბედთათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური კონსტრუქცია, რეალიზმი და მონოტონური თხრობის სტილი. არტოს ნოვატორული მცდელობა გასცდა წინამორბედთა ფარგლებს და XX საუკუნის უდიდესი პროტესტის დასაწყისად იქცა. არტომ ვერბალური დრამატული ხელოვნების კონცეფციის წინააღმდეგ გაილაშქრა და მას ამჯობინა ტოტალური წარმოდგენა, რომელიც უხვად იყენებდა პანტომიმას, მუსიკას, სიმღერას, ცეკვასა და სასცენო მეტყველებას და ყოველივე ამას დიალოგზე მაღლა აყენებდა. ამრიგად, იგი აკნინებდა დიალოგის მნიშვნელობას მიზანსცენის სასარგებლოდ.

„ჩემი აზრით, სცენა ფიზიკური, კონკრეტული ადგილია, რომელიც შევსებასა და საკუთარი ენით ამეტყველებას მოითხოვს. ეს კონკრეტული, გრძნობებისთვის განკუთვნილი და სიტყვისგან თავისუფალი ენა, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობათა მოთხოვნას უნდა აკმაყოფილებდეს“.¹

მრავალფეროვანებით გამორჩეული XX საუკუნის პარიზული სცენა დაემსგავსა ექსპერიმენტების ადგილს, რომელმაც თავი მოუყარა ურთიერთგანსხვავებულ მიმართულებებს, როგორებიცაა: ლიტერატურული ტენდენციების მქონე კლოდელის, ჟიროდუს, მონტერლანის თეატრები; სარტრის, კამიუს ფილოსოფიური თეატრები; ავაგარდული და მრავალფეროვანი ძიებებით გამორჩეული ჟენეს, ოდიბერტის, ტარდიეს თეატრები. ამ ხელოვანთა რიცხვს „ყოველივეს ნგრევის“ ლოზუნგით მოსული იონესკო, ბეკეტი და ადამოვი აბსურდის თეატრით შეუერთდნენ.

¹ Artaud A., *Le théâtre et son double*. Paris Gallimard. 1966, p. 53-54

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

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

შედეგად, თეატრალური საზოგადოება ორ ბანაკად გაიყო: ერთ მხარეს სიტყვის ვერბალური პროტესტის ფორმით უარმყოფელი, სოციო-პოლიტიკურ ტრიბუნად ქცეული ბრეხტისეული შთაგონების თეატრი იყო, მეორე მხარეს კი – ამავე სიტყვის უზენაესობისა და ყოვლისშემძლეობის არავერბალური, ალტერნატიული ფორმებით უარმყოფელი, ადამიანის მდგომარეობაზე ჩაფიქრებული აბსურდის თეატრი.

რადიკალური სიახლის შემთავაზებელი დრამატურგები კონსერვატორმა თუ უბრალოდ გულღვარძლიანმა კრიტიკოსებმა კრიტიკის ქარ-ცეცხლში გაატარეს. ჟან-ჟაკ ვოტიემ ისინი პირდაპირ ანათემას გადასცა. ახალი თეატრი არსე-

ბულ ზნე-ჩვეულებებს ცვლიდა, მიწასთან ასწორებდა საყოველთაოდ ცნობილ ღირებულებებს. კრიტიკოსები დრამატურგიის ნგრევის, დეკადანსის შესახებ ალაპარაკდნენ.

ახალ დრამატურგებს დამცველებიც გამოუჩნდნენ. კრიტიკოსების სხვა რომელიმე ფრთის ნაცვლად მათ დამდგმელი რეჟისორები გამოექომაგნენ. მათ შორის აღმოჩნდნენ იმხანად სახელგანთქმული ჟან ვილარი, ისევე როგორც საზოგადოებისთვის თითქმის საერთოდ უცნობი როჟე ბლენი, ჟან-მარი სარო და ჟაკ მოკლერი. მათ ახალბედა დრამატურგების „გაუგებარი“ პიესების დადგმა ითავეს. დამცველთა რიცხვს სხვა ცნობილი ხელოვანებიც შეუერთდნენ. ანდრე ბრეტონმა და კენომ „მელოტი მომღერალი ქალით“ აღფრთოვანება ვერ დამალეს. სუპერვილმა „სკამებს“ შეასხა ხოტბა, ანუი „მოვალეობის მსხვერღს“ გამოესარჩლა. მორის ნადო და ჟორჟ ბატაი თავგამოდებით იცავდნენ „გოდოს მოლოდინის“ პრინციპებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ გამოჩენილ ხელოვანთა მხარდაჭერამ აბსურდის დრამატურგებს ერთგვარი რეკლამა გაუწია და ის პოლემიკური ატმოსფერო შექმნა, რამაც ლიტერატურული წრეები გამოაცოცხლა.

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

1948 წლის ოქტომბრიდან 1949 წლის იანვრამდე შექმნილი პიესა, დრამატურგის თქმით, მისთვის რომანული ჟანრიდან დროებითი გადახვევის საშუალება იყო. 1952 წელს „Editions de Minuit“-ში გამოქვეყნებულ ნაწარმოებს კრიტიკა

ავი თვალთ შებვდა. რადიკალური სიახლით გამორჩეული, ყოვლად უინტრიგო და თეატრალურ პირობითობათა უარ-მყოფელი პიესის დადგმაზე არაერთი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა განაცხადა უარი. იმ დროს ვერავინ წარმოიდგენდა, თუ რა წარმატება მოჰყვებოდა მას პარიზში – მომდევნო წლის 5 იანვარს. ბაბილონის თეატრში როჟე ბლენის მიერ დადგმულმა სპაქტაკლმა სრული რეკორდი მოხსნა: სამი წლის განმავლობაში ის საფრანგეთში ხუთასჯერ დაიდგა. აღარაფერს ვამბობთ როჟე ბლენის დასის მიერ ევროპული მასშტაბით განხორციელებულ ტურნეზე. შეიძლება ითქვას, რომ 1953 წელი აბსურდის თეატრისთვის გარდატეხის წლად იქცა, რომელმაც მთლიანად განსაზღვრა მისი მომავალი განვითარების ბედი.

სახელწოდების ძიებაში

კრიტიკოსთა ყურადღება მიიპყრო თეატრის მესვეურთა მიერ შერჩეულმა სახელწოდებამ. ტრადიციული ტენდენციების ფეხქვეშ გამთელავემა, ანათემას გადაცემულმა დრამატურგებმა საკუთარ წამოწყებას „დაცინვის თეატრი“ (Théâtre de Dérision) უწოდეს. „საზოგადოების ისედაც აბუჩად ამგდები“ თეატრის სათაურიც შეურაცხმყოფელად მიიჩნიეს და რეაქციამაც არ დააყოვნა.

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

«ფრანგული ენის განმარტებით ლექსიკონში სიტყვას „დაცინვა“ (*dérision*) შემდეგი სემანტიკური ველი მოეპოვება: *ირონია, ზიზლი, განქიქება, სარკაზმი. რაც, დამეთანხმებით,*

ნეგატიურ ნიუანსს ატარებს. [...] მათ მიერ წარმოდგენილი „რეალობის“ დამცინავი ხასიათი ყველაფრიდან გამოსჭვიოდა: ხეიბრების, ნახევარკაცების გაუსაძლისი ყოფის ამსახველ პიესას „ო, მშვენიერო დღეებო“ ერქვა; გაურკვეველი წარმომავლობის მქონე გოდოს მოლოდინით მსახიობებთან ერთად დაღლილი მაყურებელი მის მოსვლას ვერა და ვერ ელირსა... »²

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

«– კი მაგრამ, მელოტი მომღერალი ქალი!»

ქალბატონმა სმიტმაც პასუხი არ დააყოვნა:

«ის, როგორც ყოველთვის, ერთსა და იმავე ვარცხნილობას იკეთებს!».³ პროვოკაციაზე ერთხელ უკვე წასული ექსპერიმენტატორი იონესკო მსგავს ნაბიჯს მეორედაც არ მოერიდა და «სკამების» სანახავად მოსულ საზოგადოებას კულისებში გაჟღერებულ მაპროვოცირებელ ხმებზე რეაგირებით კისერი მოუგრინა, თუმცა კვლავ იმედგაცრუებული დატოვა.

მაყურებლის მასხრად აგდების შესახებ დრამატურგებს არაერთი ახსნა-განმარტების მიცემა მოუწიათ. იონესკო

² Jacquart E., *Le théâtre du dérision*, Paris, Gallimard, 1974 (éd. revue et augmentée, 1998) p. 33 ;

³ Ionesco.E., *La Cantatrice chauve*, dans Théâtre I, Gallimard, 1972 p.51

წერდა: „ვამბობ, რომ ჩემი თეატრი დაცივნის თეატრია. სასაცილოდ მაყურებელი კი არა, ადამიანი მესახება“.⁴

1959 წელს ნიუ-იორკში გამოქვეყნებულ მარტინ ესლენის სტატიას – „The Theatre of the Absurd“ ადამოვი, იონესკო და ბეკეტი აღზფოთებით შეხვდნენ. სათაურში ნახსენებმა აბსურდის ცნებამ, მათ უმაღლ მოაგონა სარტრი და კამიუ, რომელთა ხედვას სამყაროს აბსურდულობის შესახებ ისინი არანაირად არ ეთანხმებოდნენ. ამის თაობაზე ადამოვმა განაცხადა კიდევ: „სახელწოდება აბსურდის თეატრი მაღიზიანებს, ცხოვრება აბსურდული კი არ არის, არამედ რთული, მხოლოდ და მხოლოდ ძალიან რთული“.⁵

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

„აბსურდი, – წერს ეჟენ იონესკო, – ისაა, რასაც არა აქვს მიზანი... რელიგიურ, მეტაფიზიკურ ფესვებს მოწყვეტილი ადამიანი დაკარგულია. მისი ყველა მოქმედება უაზრო, აბსურდული და უსარგებლო ხდება“.⁶

1962 წელს კალიფორნიაში ლეონარდო პრონკომ გამოაქვეყნა ნაშრომი „Avan-Garde: The Experimental Theater in France“. სათაურში ნახსენები „ავანგარდი“ იონესკომ და ბე-

⁴ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, n°107, Gallimard, 1966, p. 190 ;

⁵ Adamov A. „L'Homme et l'Enfant“, Paris, Gallimard, 1969, p. 111 ;

⁶ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, n°107, Gallimard, 1966, p. 293

კეტმა მათი ხელოვნების სათანადო გამომხატველად მიიჩნიეს და „დაცინვის თეატრის“ კვალდაკვალ მასაც იყენებდნენ. ახალი მიგნების მიუხედავად, პირველთან შედარებით ეს უკანასკნელი უფრო მოსწონდათ, რადგან ყველაზე უკეთ გამოხატავდა მათი თეატრის ხასიათს, თანაც ხაზს უსვამდა სარტრისა და კამიუს აბსურდის ფილოსოფიასთან კონცეფტუალურ განსხვავებას.

საპროტესტო ტალღა

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

ნგრევის ლოზუნგით მოსულ დრამატურგებს კლასიციზმისთვის დამახასიათებელი მაღალფარდოვნების წინააღმდეგ მოუწიათ ბრძოლა. ახლის შენებამდე ჯერ ძველის გადალაგება გახდა საჭირო. დრამატურგებმაც არ დააყოვნეს და აღნიშნული დაშლის პროცესი უარყოფითა სერიით დაიწყეს.

აბსურდის დრამატურგებმა ხელოვნებისთვის უცხო ტენდენციებსა და საშუალებებზე განაცხადეს უარი. ბრეხტის იდეოლოგიური გავლენის წინააღმდეგ მებრძოლმა ეჟენ

იონესკომ თეატრალური სცენის იდეოლოგიურ ტრიბუნად გადაქცევის წინააღმდეგ გაილაშქრა. მან ნებისმიერი იდეოლოგია მიკერძოებულად და სახიფათოდ მიიჩნია. ბრესტის კვალდაკვალ ახალმა დრამატურგებმა „შეაჩვენეს“ სარტრის პოლიტიკური და რეალისტური მელოდრამა, ბულვარული ჟანრის პიესები, კლოდელის რელიგიური დრამა, სიტყვის მეხოტბე ჟიროდუს ოპტიმისტური პიესები. მათთვის მიუღებელი იყო ყველა იმ დრამატურგის შემოქმედება, რომლებმაც თეატრი, კლასიციზტებისა და მარქსისტული სახალხო თეატრის მიმდევართა მსგავსად, აღმზრდელობითი თუ იდეოლოგიური ფუნქციის მქონე დანესებულებად აქციეს. აბსურდის დრამატურგებმა, კუბისტი და სიურეალისტი მხატვრების მსგავსად, არსებული რეალობის გადანაცობა და სხვა კუთხით წარმოჩენა გადანაცობეს. მათ უარყვეს ის, რაც, მათი აზრით, სიყალბეს აძლევდა დასაბამს. ეს უარყოფა იდეოლოგიური ბრძოლის პარალელურად სცენაზე გადმოიტანეს და მაყურებელს „ენით აღუწერელი“ სანახაობა შესთავაზეს.

ტრადიციული ხელოვნების მიმართ რადიკალური პროტესტის გრძნობით გამსჭვალულმა დრამატურგებმა, უპირველეს ყოვლისა, რეალიზმ-ნატურალიზმი უარყვეს. აღნიშნული მიმართულება ტრივიალურ თემებზე აკეთებდა აქცენტს და ხელოვნებაში მის ზედმიწევნით გადმოტანას ცდილობდა. ახალმა დრამატურგებმა კი შემოქმედის მისიად რეალობის სიღრმისეულად ამოკითხვა, გარდაქმნა და მაყურებლისთვის წამდვილი სახით წარმოჩენა მიიჩნიეს.

აბსურდის თეატრი გამოკვეთილი ანტირეალიზმის გზას დაადგა. დრამატურგებმა რეალობის მიბაძვა საერთოდ გამორიცხეს და დამაჯერებელი, ხშირად უხეში ტონით სხვა, მათ მიერ განცდილ რეალობაზე ალაპარაკდნენ. ყოველივე ამის გადმოცემა კი ტრადიციული ხერხებით პარაქტიკულად შეუძლებლად მიიჩნიეს. უხილავი რეალობის გამოსახატავად

ხშირად სიზმრები, მისტიფიკაციები და პოეზიაც აღარ კმაროდა. რომ არაფერი ვთქვათ სიტყვაზე, რომელიც ამ განცდის გადმოცემის ხელშეწყობის ნაცვლად, მას გადაუღალავ ბარიერად მოეწვინა.

რადიკალური დრამატურგების ნოვატორული სამყარო ტრადიციულ საშუალებებსა და დამოკიდებულებებს ადგილს არ უტოვებდა. მათ, რეალიზმის კვალდაკვალ, ფსიქოლოგიზმი და მიზეზ-შედეგობრიობა უარყვეს.

აბსურდის დრამატურგიაში ფსიქოლოგია არც ერთ ნაწარმოებს საფუძვლად არ უნდა დასდებოდა, მეტიც, მას მიწინააღმდეგადად არ უნდა ეარსება. პიესის ემოციური მხარე კომპოზიციას დაეკისრა. სწორედ ეს უკანასკნელი ჩაენაცვლა ტრადიციული ფსიქოლოგიზმის გამომსახველობით საშუალებებს. ამ ვითარებას იონესკომ საუკეთესო ახსნა მოუძებნა: „არავითარი ინტრიგა, მაშასადამე, არავითარი არქიტექტონიკა, არავითარი გამოცანები, მხოლოდ მცირეოდენი უცნობი ფაქტები. არანაირი ხასიათები, მარტო თვითმყოფადობისაგან განძარცვული პერსონაჟები; უბრალოდ გაგრძელება, მიზეზ-შედეგობრიობის გარეშე დარჩენილი უცაბედი კავშირები“.⁷

ამრიგად, ფსიქოლოგიზმის კვალდაკვალ ახალი თეატრის დრამატულ დისკურსსა და კომპოზიციაში მიზეზ-შედეგობრიობაც ავტომატურად გამოირიცხა. ამიერიდან არც ერთი მომდევნო მოქმედება წინა მოქმედებიდან არ გამომდინარეობდა, მეტიც, ხშირად ისინი აზრობრივ კავშირშიც კი არ იყვნენ ერთმანეთთან.

ლოგიკურობის პრინციპის გამორიცხვამ საფუძვლიანად შეცვალა დრამატული ნაწარმოების სტრუქტურა. მი-

⁷ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, n°107, Gallimard, 1966, p.222

ზეზ-შედევობრიობის კავშირების რღვევამ სერიოზული დარტყმა მიაყენა არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპს. ენათმეცნიერული ლოგიკაც, რომელიც ერთი კომპონენტის შინაარსს მეორედან გამომდინარედ მიიჩნევდა, სრულ აბსურდად იქცა. თეორიულმა უარყოფამ პრაქტიკაში გადაინაცვლა და პიესის გამომსახველობით ელემენტებსა და დიალოგის სტრუქტურულ პლანში პოვა ასახვა. აბსურდის თეატრის დიალოგი დაკომპლექტდა გაუგებარი რეპლიკებით, რომელთაც ერთმანეთთან ასოციაციურ დონეზეც კი არ ჰქონდათ კავშირი. აბსურდული რეპლიკების გარდა, ერთი მონოლოგის შიგნითაც კი, არალოგიკურთან ერთად, ურთიერთსაწინააღმდეგო ფრაზებმა იჩინა თავი. ამ ვითარებამ კონფლიქტის ცნება გააფართოვა. როგორც ზოგადად თეატრი, აბსურდის დრამატურგიაც კონფლიქტის ცნებას დაეფუძნა, იმ განსხვავებით, რომ ეს კონფლიქტი აუცილებლად პიროვნებებს შორის კი არ წამოიჭრებოდა, არამედ ერთი პიროვნების შიგნით იდეალსა და რეალობას უპირისპირებდა ერთმანეთს.

აღნიშნული ტენდენციები ახალ პიესებში ტრადიციული კომპოზიციის უარყოფამდე მივიდა. დასაწყისზე, კულმინაციასა და დასკვნაზე აგებული ლოგიკური სტრუქტურა აქ ვერანაირად ვეღარ იარსებებდა, რაც ავტომატურად გამოირიცხავდა ინტრიგის არა მარტო ფსიქოლოგიურ, არამედ ნებისმიერი სახით განვითარებას. ალოგიკურმა კავშირებმა კომპოზიციასთან ერთად პიესაში შინაარსის არსებობა გამოირიცხა. უშინაარსობამ მოქმედება მინიმუმამდე დაიყვანა. პიესებში ხშირად წარმოდგენილი იყო ერთადერთი მოქმედება, რომელიც არა მხოლოდ ერთ, არამედ ყველა პიესაში მრავალჯერ მეორდებოდა. ფსიქოლოგიზმისა და ლოგიკური მიზეზ-შედევობრიობის უარყოფამ აბსურდის თეატრის დიალოგი სტრუქტურულ გამარტივებამდე მიიყვანა. თუმცა

კომპოზიციურ პლანში აღნიშნულმა გამარტივებამ, სინამდვილეში, პიესა ყველა სხვა დონეზე გაართულა. ლოგიკის გამორიცხვით თეატრი პროგნოზირებადი ხელოვნებიდან შესაძლებლობათა ხელოვნებად იქცა.

ძირითადი პრინციპების უკუგდებას სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი, პრინციპების უარყოფაც მოჰყვა. უარყოფათა ლოგიკური ჯაჭვის გაგრძელებამ ტრადიციული თეატრისთვის ჩვეული მრავალი სხვა კომპონენტიც ჩაითრია. „ამპუტირებულ“ დიალოგში გამოირიცხა აპარტი. იქ, სადაც პერსონაჟების ერთმანეთისადმი მიმართულმა რეპლიკებმა დაკარგეს აზრი, მაყურებლისადმი მიმართვას, გაღიზიანების გარდა, სხვა არაფერი მოჰყვებოდა. საკუთარ თავთან მოსაუბრე პერსონაჟების მონოლოგიც აღარ საჭიროებდა მსმენელს. მესაიდუმლის პრინციპზე აგებული ტრადიციული სიტუაცია აბსურდის პიესების კომპოზიციურ სტრუქტურას ვერ მოერგო. აღარაფერს ვიტყვით პირად დღიურებსა და ჩანაწერებზე, რომელთა არსებობაც სრულ ნონსენსად წარმოჩინდა. ამ ელემენტების ჭარბი გამოყენება არაბუნებრიობისა და არაგულწრფელობის ეფექტს ქმნიდა. მოკლედ, წარსულის დრომოჭმული წესები წარსულსვე ჩაბარდა.

უარყოფათა სერიის რეგრესული ჯაჭვი ურთიერთგამომრიცხავი რგოლების ლოგიკურ ასხმად იქცა, სადაც ერთის გამორიცხვამ ავტომატურად მეორის გამორიცხვა გამოიწვია. ლოგიკურობის ჯაჭვს ერთი უმთავრესი რგოლი – სალაპარაკო ენა აკლდა.

სიცრუის თავიდათავი – ენა – აბსურდის დრამატურგებმა პროტესტის ცენტრალურ ქვაკუთხედად აქციეს. ტრადიციულ თეატრთან ბრძოლაში გამოცდილ იონესკოსა და ბეკეტს კარგად ესმოდათ, რომ მისი უბრალოდ უარყოფა და ერთი კომპონენტით ჩანაცვლება არ კმაროდა. მის წინააღმდეგ მხოლოდ თეორიულ პლანში საპროტესტო კამპანიის

წამოწყობაც მრავლისმომტანი არ იქნებოდა (რაც XX საუკუნის დასაწყისში და მანამდეც ზოგიერთი ხელოვანის წამოწყებებმა დაადასტურა). ამიტომაც ისინი, დრამატული დისკურსის ფორმირების მიზნით, ენის ბორკილების მსხრევას შეუდგნენ, რისთვისაც ყველა შესაძლო რესურსი აამოქმედეს. აბსურდის თეატრში ენის ნგრევის პროცესი დაიწყო.

ენის ნგრევის კამპანია

ენის, როგორც ერთადერთი საკომუნიკაციო საშუალების ეჭვქვეშ დაყენება

ბეკეტისა და იონესკოს შემოქმედება ერთი ძირეული საკითხის გარშემო ბრუნვაა – ეს არის ენა, რომელსაც ახალი დრამატურგები, ტრადიციული საკომუნიკაციო საშუალების ნაცვლად, ურთიერთობაში გაუგებრობათა, შეცდომათა სათავედ მიიჩნევენ. სიტყვების საშუალებით მოლაპარაკე მათი პერსონაჟები საერთო კონტექსტიდან ამოცვენილი, თვითმყოფადობას მოკლებული, გაუგებრობისა და შინაგანი კონფლიქტის ტყვეები არიან. ადამიანისთვის აბსოლუტურად უცხო სხეული – ენა, სუსტი ბუნების მქონე პერსონაჟების დამონების ადგილია.

ენისთვის დამახასიათებელი სიყალბე და ლინგვისტური პარამეტრების სიმწირე ხელოვანებმა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში შენიშნეს. განცდის დონეზე არსებული პროტესტი XX საუკუნეში არაერთი მეცნიერების სფეროში ენის წინააღმდეგ დაწყებულმა მოძრაობამ კიდევ უფრო გაამძაფრა. ამ გარემოებებმა XX საუკუნის პირველ ნახევარში მეცნიერები თუ ხელოვანები ენობრივი რესურსების გადასინჯვამდე მიიყვანა. ენის წინააღმდეგ ფართომასშტაბიანი კამპანია ყველა ფრონტზე გაიშალა.

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

ენაში, მართლაც, ორი სუსტი წერტილი არსებობს. ერთი კოლექტიურ დონეზე განიხილება, მეორე – ინდივიდუალურზე. ენობრივი სისტემის გამართულად ფუნქციონირება სოციალური ჯგუფის შიგნით კონსენსუსის არსებობას მოითხოვს, რადგან ყველა ენა თავისებურად ყოფს ექსტრალინგვისტურ რეალობას. არანაკლებ აუცლებელია გამართული ინდივიდუალური მეხსიერების არსებობა. საკმარისია, პიროვნებას მეხსიერებამ უღალატოს, რომ ენის ფუნქციონირება უმაღლესე შეუძლებელი გახდება. ამნეზიით დაავადებული ადამიანი ვერ ახერხებს გამართულად სათქმელის გადმოცემას, მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებსა და ფრაზებს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. მსგავს შემთხვევაში ენის სტრუქტურული რღვევის პროცესის მომსწრენი ვხდებით. 50-იანი წლების დრამატურგები ენის ლოგიკურობის უარსაყოფად და ლინგვისტური გამომსახველობის უუნარობის წარმოსაჩენად სწორედ ამ პროცესს იყენებდნენ და დრამა-

ტული დისკურსის ტრანსფორმაციის წარმოსაჩენად სცენაზე აბდაუბდად მოსაუბრე, ამნეზიური პერსონაჟები გამოჰყავდათ.

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

ენის ენიგმატური ხასიათი აღიარა ფროიდმაც, რომლის აზრითაც ადამიანი ენას ვერასდროს მართავს. ენა იმდენად არის ადამიანის შემადგენელი ნაწილი, რამდენადაც მის მიერ გამოყენებულ სიმბოლოთა მონესრიგებულ ერთობლიობას წარმოადგენს. ის პიროვნებისთვის გარე რეალობაა და ამქვეყნად მოსულს მზა სახით ხვდება. ენა მას არარეალური

ურთიერთობების ტყვეობისგან თავის დაღწევის საშუალებას აძლევს, თუმცა ნაწილობრივ მაინც რჩება მისთვის ამოუცნობ გარე ფაქტორად. „Infans“ პირველივე შეხებისთანავე ენის შინაგან სტრუქტურას ვერ წვდება და მზა სახით მოწოდებული გარე სტრუქტურიდან იწყებს მასთან ურთიერთობას. ეს შიდა რეალობა, არასწორი სახით მიწოდების გამო, ადამიანისთვის ხშირად ბოლომდე ამოუცნობი რჩება. შედეგად მთელი ცხოვრება შინაგანსა და გარეგანს შორის წინ და უკან სიარულსა და ამოცნობის მცდელობას ეთმობა. ფსიქოზი ერთადერთია, სადაც ეს განსხვავება არ არსებობს. ამ დროს სამყაროთშორის ზღვარი ირღვევა და ადამიანი ნამდვილი ბუნებით წარმოაჩენს საკუთარ თავს. ენასთან ადამიანის ურთიერთობა ამ სიმბოლური წესრიგისადმი სრული მორჩილებაა. ადამიანში დათრგუნული სურვილის საპირისპირო ფორმით გამოვლენისას მეტყველება სულ სხვა სახეს იძენს. ამ მხრივ ფროიდი ადამიანის შინაგანი გაორების ფაქტს უსვამს ხაზს. მისთვის აღნიშნულ წინააღმდეგობრიობათა არსებობა ორ სხვადასხვა ფიზიკურ დონეზეა შესაძლებელი: ცნობიერი დონე, რომელიც სიყვარულისკენ ისწრაფვის, და ქვეცნობიერი, რომელიც ზიზღს ანთხევს. ცენზურა ერთ გრძნობას საპირისპირო გრძნობად გარდაქმნის. ფსიქიკური დონეების აშკარა გაყოფითა და ადამიანის ენასთან გაუცხოების ფაქტით ფროიდი ნათლად ასახავს ადამიანის შინაგანი გაორების გრძნობას, რომელსაც ყველაზე მძაფრად პოეტები განიცდიან. რემბოს „მე არის სხვა“ და სახუმარო თამაშის ფორმით წარმოდგენილი ისიდორა დიუკასის „L'Autre est Amon“ იგივე *ლოტრეამონი*, ამ შინაგანი გაორების ნიშანდობლივი მაგალითია. არაცნობიერსა და ცენზურას შორის გამუდმებული კონფლიქტის ადგილად ქცეული ენა, ფსიქოანალიტიკოსის თქმით, უამრავი ტყუილის მატარებე-

ლია. ის ადამიანის გარეთ არსებული საგანია, რომელსაც ადამიანი ფლობს, მაგრამ მისი საიდუმლო მექანიზმის შესახებ არაფერი იცის. ამ საიდუმლოს ამოსაცნობად მას ზოგჯერ არაცნობიერი უბიძგებს. ვინაიდან ეს სურვილი ხშირად პიროვნების ნებას ეწინააღმდეგება, აღნიშნული მცდელობა შინაგანი კონფლიქტის პროვოცირებას ახდენს. შედეგად, ლოგიკური სალაპარაკო ენის შიგნით არსებული კონფლიქტი ფიზიკურ, აშკარა სახეს იძენს, რაც გამომსახველობით დონეზე ორი ურთიერთდაპირისპირებული სისტემის არსებობაზე მიუთითებს. შინაგანი ცენზურის მაკონტროლებელი მექანიზმის მოქმედების მსგავსად, ამ უკანასკნელთაგან ლინგვისტური დისკურსის პირველი ფორმა ყალბი ბუნებით ხასიათდება. აბსოლუტური ქაოტურობით გამორჩეული მეორე ფორმა კი მხოლოდ ბოღვითი სახის დისკურსში პოულობს ასახვას (მეორე ენის აღმოჩენის მიზნით ჰიპნოზის ფონზე მიმდინარე ფროიდისეული ექსპერიმენტები ამისი ნათელი მაგალითია). ლოგიკური ენით მოსაუბრე ადამიანებამდე მისი მიტანა, მცდელობათა მიუხედავად, მე-20 საუკუნის 50-იან წლებამდე პრაქტიკულად შეუძლებელი აღმოჩნდა. აბსურდის დრამატურგებმა სწორედ ამ გულწრფელობით გამორჩეული, შინაგანი მდგომარეობის ამსახველი, ალოგიკური დისკურსის ლიტერატურული სისტემატიზაცია დაისახეს მიზნად. სათქმელის გადმოსატანად ერთმნიშვნელოვნად არასაკმარის ლოგიკურ გამომსახველობით საშუალებებს მათ დაუპირისპირეს ადამიანის შინაგანი რეალობის შესაბამისი ახალი დრამატული დისკურსის მექანიზმები, რომელთაც რეალური განწყობისა და გრძნობების უზუსტესად გამოცემის უნარი შესწევდა. აღნიშნული თეორიული მოსაზრებებით ნასაზრდოები სულისკვეთება საფუძვლად დაედო დრამატული დისკურსის უპრეცედენტო ტრანსფორმაციის

პროცესს, რაც აბსურდის დრამატურგების მხრიდან ტრადიციული ლინგვისტური მახასიათებლების გამორიცხვის ფონზე გაიშალა.

პროტესტის მატერიალიზაცია

XX საუკუნის ხელოვნებმა ენის წინააღმდეგ მიმართული პროტესტისათვის თეორიული ნიადაგი შემზადებულად მიიჩნიეს. ლინგვისტიკის, ლოგიკისა და ფსიქოანალიზის სფეროში არსებულმა შეხედულებებმა ახალ დრამატურგებს რადიკალური ქმედებებისკენ უბიძგა. რეაქციათა მიუხედავად, თეორიული პროტესტი «მატერიალიზაციას» მოითხოვდა. დრამატურგებმაც კარგად უწყოდნენ, რომ მომდევნო ეტაპზე, რეფორმატორული ტალღა, რეალური შედეგის მისაღწევად, მეტი რადიკალიზმით უნდა ყოფილიყო დაღდასმული. ახალი ენის შექმნამდე ძველის „დანგრევა“ იყო საჭირო, „ნანგრევების ნაცარტუტად ქცევა“ და მხოლოდ ამ ნანგრევებზე ახალი სხეულის ამოზრდა. აბსურდის დრამატურგებიც ასე მოიქცნენ. ახალ თეატრში ენის ნგრევისა და გადაღებების პროცესი დაიწყო...

ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია, თეორიული მაღალფარდოვანი ნაშრომების ნაცვლად, უშუალოდ მხატვრულ-დრამატურგიულ ასპარეზზე წარიმართა. მაყურებლის ყოველგვარი შემზადების გარეშე, აბსურდის დრამატურგებმა რადიკალური პრინციპები პიესების სტრუქტურაშივე ასახეს. ალოგიკურ, უშინაარსო კომუნიკაციასთან შეგუების ნაცვლად, სათქმელი პირში მიახალეს მაყურებელს და სააზროვნო დუელში გამოიწვიეს. ყველა სიახლესთან ერთად, მათი კონცეფციის პრაქტიკული თეორეტიზაციის ეს პროცესიც ლიტერატურის ისტორიაში უპრეცედენტო მოვლენად იქცა.

აბსურდის დრამატურგებმა ენის, როგორც ერთადერთი გამომსახველობითი საშუალების, საკომუნიკაციო შესაძლებლობები ერთხმად უარყვეს. ისიც უჩვენეს, რომ ადამიანთა შორის განყვეტილი ურთიერთობების მოსაგვარებლად ლოგიკური მეტყველება და აზროვნება ვერ გამოდგებოდა. საქმე თეზისის მატერიალიზაციამდე მივიდა. ენის შესაძლებლობათა მიმართ სკეპტიკურად განწყობილმა ავტორებმა სიტყვის ძალა უარყვეს და ლოგიკის «პარაზიტული» ეფექტი უჩვეულო ხერხებით წარმოაჩინეს.

ხელოვანთა დაპირისპირება არისტოტელიზმთან

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

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

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

იონესკოს პიესა, ძირითადად, ორი სახის ენობრივ მოშლილობას ასახავს. 1956 წელს ამ პარადოქსებს რომან იაკობსონმა ერთგვაროვნებისა და მომიჯნავეობის სახელები უწოდა. პიესა ვერბალურ შეუსაბამობათა ნაზავია, რომელსაც ქმნის უკავშირო სიტყვათშეთანხმებები – «ინგლისური წყალი», ან პარადიგმატულ შეცდომებზე აგებული ნონსენსური კომბინაციები – «ძროხა გვაძლევს კუდეებს». ენის ნონსენსის წარმოსაჩენად ავტორი არაერთ ხერხს მიმართავს: იო-

ნესკო ხალისით იყენებს ომოფონიურ თამაშს, ენის მექანიკურობის ხაზგასასმელად – ჟღერადობაზე აგებულ უშინა-არსო კონსტრუქციებს, სპონტანურ საუბარს. იგი ყოველმხრივ ცდოლობს სიტყვის უაზრობისა და უუნარობის წარმოჩენას, რაც მას ენის წინააღმდეგ დამანგრეველი კამპანიის ერთ-ერთ ინიციატორად აქცევს.

«მელოტ მომღერალ ქალში» ენის უტყუარობისა და ლოგიკურობის პრინციპის გაქილიკება მხოლოდ სიტყვათა ასოციაციური კავშირების დონეზე არ ხორციელდება. იმავე პროცესს დიალოგის შემადგენელი ფრაზების ალოგიკურ კავშირშიც ვხვდებით. პერსონაჟის მიერ წარმოთქმული ფრაზები მომენტალურად ეძლევა დავინწყებას. მათ შესახებ არც მთქმელსა და არც გამგონეს აღარაფერი ახსოვთ. დიალოგის ტექსტი კი კვლავაც გრძელდება და გვთავაზობს გაურკვეველი ფრაზების კორიანტელს, რომელთაც არც თავი და არც ბოლო არ გააჩნიათ. რაც მთავარია, მათ ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებთ. პიესის სათაურიც კი რომან იაკობსონის თეორიის პაროდირებას ახდენს და აღმნიშვნელსა და აღსანიშნის შორის კავშირების რღვევის შესანიშნავ ნიმუშად წარმოჩინდება: შოკისმომგვრელი „მელოტი ქალის“ სიტყვათშეთანხმების მიღმა არც ქალი და არც მომღერალი არ მოისაზრება. სათაურის გმირი არათუ პროტაგონისტად, არამედ მეორეხარისხოვან პერსონაჟადაც არ გვევლინება. ის პიესაში საერთოდ არ ფიგურირებს. საოცრებათა კულმინაციას აბსურდული დისკურსის სტილში შექმნილი ავტორისეული განმარტება წარმოადგენს. როცა მეხანძრე მელოტი მომღერლის შესახებ სიახლეებით ინტერესდება მონაწილე წყვილი, მეუღლე ქ-ნი სმიტი პასუხობს: «ის მუდამ ერთსა და იმავე ვარცხნილობას იკეთებს!». მელოტის ვარცხნილობაზე მონოდებული მინიშნება, რაც პერსონაჟის შესახებ ყველაზე

ამომწურავ ინფორმაციად უნდა მივიჩნიოთ, მთელი სისრულით წარმოაჩენს აბსურდული დიალოგის სტილს და დრამატურგის ნოვატორულ პროვოკაციულ მანერას უსვამს ხაზს.

„მელოტ მომღერალ ქალში“ ენის ლოგიკურობის უარყოფის ტენდენცია ყველა დონეზე აისახება. ენის წინააღმდეგობრივი ბუნების მამხილებლად პიესის სცენათა წყობაც იქცევა. ყოველი მომდევნო სცენა წინას უტყუარობას გამოირიცხავს. მეორე სცენა პირველში მოცემულ ინფორმაციას უარყოფს. პიესის ფინალი, რომელშიც სმიტების ადგილს მარტენები იკავებენ, საერთოდ პიესის მთლიანობას აყენებს ეჭვქვეშ. იონესკოსთან სარწმუნო არაფერია. დეკორი და ჟესტებთან დაკავშირებული სასცენო მინიშნებები დიალოგში მოცემულ ინფორმაციას ხშირად ეწინააღმდეგება. თვით დიალოგების ბოდვითი, ჰალუცინაციური სტრუქტურა შინაარსის გამოტანის შეუძლებლობაზე თავშივე მიანიშნებს. ლოგიკური მსჯელობის უუნარობის წარმოსაჩენად ყველა შესაძლო რესურსი ყველა დონეზეა ამოქმედებული, მათ შორის თვით ენაც, რომელიც ერთ ნათქვამს მეორით აბათილებს. სწორედ ამ ენის ნგრევის, განაგურების ნოვატორული ხერხებით წარმოჩენის გამო პიესა, სხვებთან შედარებით, ყველაზე რეზონანსულ მოვლენად იქცა.

„მელოტი მომღერალი ქალის“ წარმატების მიზეზს თავად ავტორი ხსნის: «რატომ ჰქონდა ამ პიესას ესოდენ დიდი წარმატება? – კითხულობს იგი „ანტიდოტებში“. ვალიარებ, რომ ეს ჩემთვისაც გაუგებარია, ამ ფაქტს ვერანაირად ვერ ვხსნი. შესაძლოა იმიტომ, რომ ეს პიესა მართლაც ყველაზე უფრო აბსურდული, არაკოჰერენტულია, თვით სტრუქტურულ დონეზეც კი. (...) ეს ამაოებაა, ფუჭი სიტყვები. შეიძლება ითქვას, რომ, ყველა დანარჩენთან შედარებით, ეს პიესა ყველაზე მეტად მეტაფიზიკურია. (...) ეს სამყაროა, რომელსაც ჩვენ ყველაზე ინტიმურ შინაგან რეალობაში ვხვდებით:

უაზრო, ამოუხსნელი, არარაობა. ეს მართლაც სიცარიელეა. არაფერი. აქ მე ყველაზე უკეთ შევძელი ამესახა ყოველივეს წარმავლობის თემა, რომლის გადმოცემას „სკამებშიც“ შევეცადე, თუმცა უფრო მიზანმიმართულად, გააზრებულად. (...) „მელოტი მომღერალ ქალში“ ეს ხედვა სპონტანურ ხასიათს ატარებს».⁸

ჩვენ მიერ განხილულ წერილში „მელოტი მომღერალი ქალი“ უნდა აღვიქვათ ერთგვარ პარაბოლურ ნაწარმოებად, რომლის საშუალებით ავტორი გვამცნობს, რომ ენა ადამიანისთვის გარე რეალობაა, უცხო ფენომენი და მის ტყვეობას როგორმე თავი უნდა დააღწიოს. მისი დამანგრეველი ეფექტი მჭიდროდ უკავშირდება პიროვნული რღვევის პროცესს. ენის დესტრუქციის კვალდაკვალ ადამიანიც უჩინარდება.

ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაცია სამუელ ბეკეტის პიესების უმთავრესი თემაა. სალაპარაკო ენის წინააღმდეგ ბეკეტისეული პროტესტის საუკეთესო გამოხატულება – ე.წ. «მეზღაპრის პარადოქსი» – მისი, როგორც დრამატული, ასევე რომანული შემოქმედების ცენტრშია.

ბეკეტთან პარადოქსულ სიტუაციაში ნებისმიერი მტკიცებულება, მსჯელობა შექცევადობით გამოირჩევა, რაც ენის ალოგიურობას ავლენს. სხვადასხვა კომბინაციით მანიპულირების მოყვარული ბეკეტის მთხრობელი-მეზღაპრე ცდილობს, მკითხველი გამოგონილი ამბის რეალობაში დაარწმუნოს, ამისთვის კი ყველა შესაძლო ხერხს მიმართავს, მოჰყავს უამრავი „სარწმუნო“ არგუმენტი, რომელთაც თანდათანობით თავადვე აბათილებს. ბოლოს აღმოჩნდება, რომ ეს ე.წ. ჭეშმარიტება, რომელსაც გულმოდგინედ ამტკიცებდა, ფიქციაა.

⁸ Ionesco.E., *Antidotes*, Gallimard, août 1977, p. 53-54

„თამაშის დასასრულში“ წარმოდგენილი ჰქმის „რომანი“ „მეზღაპრის პარადოქსის“ ერთ-ერთი მაგალითია. ამბავში ამინდთან დაკავშირებულ უამრავ ურთიერთსაინიანაღმდეგო მტკიცებულებას ვხვდებით (*აუტანელი სიცივე, მცხუნვარე მზე, გამჭვალავი ქარი, მშრალი ამინდი*), რაც იმთავითვე ამბის არარეალურ ხასიათს უსვამს ხაზს. ამბავში უდავო ჭეშმარიტების სახით წარმოდგენილი თითოეული კომბინაცია ერთი და იმავე ფორმულით იწყება: „გახსოვს იმ დღეს...“, რაც, პერსონაჟების მეხსიერების ხარისხის გათვალისწინებით, თავშივე ეჭვის ქვეშ აყენებს ამბის სარწმუნოების ხარისხს.

ბეკეტის „მეზღაპრის პარადოქსი“ ლოგიკური ენის სიყალბეში დარწმუნების შესანიშნავი საშუალებაა. დრამატულ დისკურსში ჩართული ამბების აბსურდულობა, რომელიც ამბის ფორმალურ გამოხატულებასთან კავშირის არარსებობიდან გამომდინარეობს, ტრადიციული ლინგვისტური დისკურსის უუნარობას წარმოაჩენს. წერის მანერა ხაზგასმით გვამცნობს, რომ აბსურდის პიესათა სტრუქტურაში, შინაარსიდან გამომდინარე, ჩვეული, სარწმუნო, ლოგიკური დასკვნების გამოტანის ნებისმიერი მცდელობა წარუმატებლობისთვისაა განწირული.

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

აბსურდის დრამატურგების აზრით, სახელიც სიტყვაა და თუ სიტყვა მნიშვნელობისგან დაცლილია, მ.შ. პერსონაჟის სახელიც არაფრის მთქმელია. თუ ის მაინც გვამცნობს მათი პროფესიის, ან სოციალური მდგომარეობის შესახებ –

ცრუობს. ახალი დრამატურგები სახელის საკუთარ, თეატრალურ ტენდენციებზე მორგებას შეეცადნენ. სახელს პერსონაჟი კი არ უნდა შეელამაზებინა, როგორც ეს კლასიკურ თეატრში ხდებოდა, არამედ პიროვნება გაშიშვლებული სახით უნდა წარმოეჩინა. მას პერსონაჟის რეალური მდგომარეობის გადმოცემა დაეკისრა.

აბსურდის თეატრში სახელმა დაკარგა საიდენტიფიკაციო ნიშნის ფუნქცია. სახელდების პროცესი ადამიანზე ლოგიკური ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაციის სამსახურში ჩადგა და საკომუნიკაციო ელემენტის ფუნქცია შეიძინა. ენაში არსებული ყველა კომპონენტი, სახელის დონეზე, სტრუქტურულად თუ სიმბოლურად გამეორდა.

ტრადიციულად, XX საუკუნემდე სახელი მემკვიდრეობითი ხაზის აღმნიშვნელი ნიშნის სტატუსით სარგებლობდა. ფსიქოანალიზმა მასში პიროვნების დამორჩილების ელემენტი ამოიცნო. ის მშობლების მიერ თავზე მოხვეულ აუცილებლობად მიიჩნია, პიროვნების მაგივრად სხვათა მიერ «ბოძებულ» გარე რეალობად, რომელშიც ადამიანი ხშირად საკუთარი თავის ამოცნობას ვერ ახერხებდა. აბსურდის თეატრის თანამედროვეობაში თვითმყოფადობის ცნების გაუჩინარებამ სახელის არსებობის აუცილებლობაც გააქრო. ერთფეროვნების ფონზე ცარიელი სიტყვით ინდივიდუალიზაცია შეუძლებელი იყო. «ვინ ვარ მე?» – პერსონაჟს, ისევე როგორც ზოგადად, XX საუკუნის გმირს, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა უჭირდა. ასეთი ფორმალური არსებობის პირობებში სახელიც ადამიანზე მინებებულ უშინაარსო იარაღად იქცა. აბსურდის დრამატურგების გმირები ხშირად საზოგადო სახელს ატარებენ. საზოგადო სახელი პერსონაჟის შესახებ არაფერს გვამცნობს და მას კოლექტიურ, აბსტრაქტულ არსებად აქცევს. იონესკოს „ჩემოდნებიანი კაცის“ გმირი „პირ-

ველი კაცია", ბეკეტის პიესის პერსონაჟი – „მოქმედება უსიტყვოდ I" – „კაცია“.

აბსურდის თეატრმა სახელების საკომუნიკაციო ელემენტებად გარდაქმნის უბრეცედენტო პროცესი შემოგვთავაზა (რომელსაც ვრცლად მოგვიანებით შევხებით). სახელების დესტრუქციითა და გადანაცვლებით ახალმა დრამატურგებმა სიმბოლურად ასახეს ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი.

აბსურდის დიალოგის ორი დრო

ენის დამანგრეველი ეფექტის მატერიალიზაციის ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებად ახალმა დრამატურგებმა დრო მიიჩნიეს.

აბსურდის თეატრის დროზე საუბარი მისი ორი ასპექტის დიფერენციაციით იწყება, რომელთაგან ერთი განზომილებადი, სივრცითი, ობიექტური დროა, მეორე კი – ე.წ. „სუფთა“, სუბიექტური დრო. ამ უკანასკნელს ბერგსონი «ხანგრძლივობას» უწოდებს. ეს არის პერსონაჟების მიერ პიესაში განცდილი დრო.

აბსურდის დრამატურგებმა დროც დაანანევრეს, გადაალაგეს და ენის კრიტიკის სამსახურში ჩააყენეს. მათ სპექტაკლებში ობიექტური დრო, როგორც სივრცითი განზომილება, აბსოლუტურად რეორგანიზებული სახით არსებობს. ის მხოლოდ მაყურებლის დაბნევისა და სივრცეში ლოგიკური ორიენტირების პოვნის შეუძლებლობის გარანტია. დროის ტრადიციული აღმნიშვნელის უკან პარადოქსული აღსანიშნავია ამოფარებული. აბსურდის პიესებში პერსონაჟებს დროის ყველანაირი შეგრძნება დაუკარგავთ. არ არსებობს არანაირი დროისეული ორიენტირი. „თამაშის დასასრულში“ მაღვიძარა არასდროს რეკავს, «მელოტი მომღერალი ქალის» კედ-

ლის საათი როგორც უნდა ისე მუშაობს. «პაროდიაში» წარმოდგენილ საათს მხოლოდ ერთი ისარი აქვს. ამ ხელსაწყოებს არაფრის ათვლა აღარ შეუძლია.

აბსურდის დრამატურგების სურვილი პიესებში დროის განზომილების მოსპობის თაობაზე, რა თქმა უნდა, რეალიზმის წინააღმდეგ არის მიმართული. თუმცა ეს ერთ-ერთი მიზეზია. ეს გარემოება ახალ თეატრში, უპირველეს ყოვლისა, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. უწესრიგო დრო ენის სიყალბეში ჩაკარგული ადამიანების ყოფას დროში ორიენტაციის დაკარგვით გადმოგვცემს.

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

აბსურდის პიესათა დიალოგის ბურჯად მიჩნეული გამეორება და ციკლური სტრუქტურა აბსურდის დრამატურგებთან დაკარგული ან გაფანტული სუბიექტური დროის აღდგენის, «შეკრების» საშუალებაა. ეს მისი არსებობის შეგრძნების ერთადერთი გზაა. ეს არსებობაც ენასავით ქაოტუ-

რია. ცნებები «მანამდე» და «შემდეგ» აქ ფორმალურად არსებობს და ვერანაირ პროგრესიას ვერ გამოხატავს.

ობიექტური დროის არამდგრადობა და ქაოტურობა ახალი დრამატურგების წერის ტექნიკასაც უკავშირდება. აბსურდული დრო ენისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობების მატერიალიზაციის საუკეთესო საშუალებაა. წინა სცენაში წარმოდგენილ ინფორმაციას მომდევნო სცენა აბსოლუტურად უარყოფს. გმირს ვერ გაუგია, გუშინ მოხდა ეს თუ დღეს, მართლა მოხდა თუ არა. დრო არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპის პარადიის საუკეთესო გზაა. პარათეზა, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო ინფორმაციის შემცველი ელემენტების თანამიმდევრულ წარმოდგენაშია, ამ იდეის წარმოჩენის ტექნიკური საშუალებაა. პარათეზის სისტემატური გამოყენება დროში ოპოზიციური სტრუქტურის არსებობას უზრუნველყოფს, რაც ენის წინააღმდეგობრივი ბუნების მატერიალიზაციას ემსახურება.

სხვა სიახლეების გვერდით აბსურდული დრო ნოვატორულ დიალოგში მაყურებლისადმი მიმართულ რეპლიკად იქცა და მიძინებული საზოგადოების გამომაფხიზლებელი ელემენტის ფუნქციაც შეასრულა. დროის დარღვევით შოკში ჩავარდნილი მაყურებელი ახალ დრამატურგებს დროის ერთიანობის კანონიდან გადახვევას ვერ პატიობდა და სანახაობას ხშირად იდიოტურსაც კი უწოდებდა. ეს ვითარება დრამატურგებს ნაკლებად აღელვებდა. პირიქით, მშვიდი იერით ეთანხმებოდნენ მათ პროტესტს, რასაც მეტი გაღიზიანება მოჰყვებოდა. «ოთხთა სცენაში» იონესკო ლამაზ ახალგაზრდა ქალბატონს შემდეგ ფრაზას ათქმევინებს: «ბატონებო და ქალბატონებო, მე სავსებით გეთანხმებით. ეს ყველაფერი მართლაც იდიოტურია».⁹

⁹ Ionesco.E., *Scène à quatre*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954, p. 286

დრამატურგს აგრესიულობა კლასიციზმის მომნუსხველი გავლენიდან ჯერ კიდევ გამოურკვეველი მაყურებლის გამოფხიზლების საშუალებად ესახებოდა. დროის შოკის მომგვრელი ასპექტიც, უდავოდ, ავტორის მიერ მაყურებლისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამომხატველი საკომუნიკაციო ელემენტი იყო.

დრამატურგები, რომლებმაც ერთხმად აღიარეს ენის ნგრევის აუცილებლობა, მის სრულ განადგურებაზე არ შეთანხმებულან. მათ ენის გადანაწილება და ლინგვისტური საშუალებების გვერდიგვერდ, ალტერნატიული გზების გამოყენებით განწყვეტილი კომუნიკაციის აღდგენა დაისახეს მიზნად. მათ კარგად უნდოდათ, რომ ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი უმტკივნეულოდ ვერ ჩაივლიდა. შემოქმედებმა ეს ძნელად, თუმცა მაინც მოახერხეს, რისი დასტურიც მათ მიერ გამოგონილი ახალი დრამატული ენის ეფექტურად ფუნქციონირებაა. ენისა, რომლითაც პერსონაჟი მაყურებელამდე არაკომუნიკაბელურობის განცდის მიტანას ახერხებს. აბსურდის დრამატურგების მიერ ენის წინააღმდეგ გალაშქრებამ, შეიძლება ითქვას, რომ ანტონენ არტოს აუხდენელი ოცნება აასრულა: სურვილი თეატრის სიტყვის ტყვეობიდან გათავისუფლებისა და მისი ალტერნატიული საშუალებებით ჩანაცვლების შესახებ.

დიალოგი ვერბალური კომუნიკაციის კრიზისის პირობებში

ადამიანთა შორის კომუნიკაციის მოშლა, ენის ფუნქციის გადაფასება 1950-60-იანი წლების თეატრალური ბრძოლის ქვაკუთხედად იქცა. ენის ეჭვქვეშ დაყენება მასზე უარის თქმას სულაც არ ნიშნავდა. ამ პერიოდის თეატრში ენის მნიშვნელობა ერთგვარად დაკნინდა, მან მხოლოდ ფორმალურად შეინარჩუნა საკომუნიკაციო ფუნქცია. აბსურდის თეატრმა ენა გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებად აქცია უამრავ საშუალებათა შორის; ის იყო ერთ-ერთი და არა ერთადერთი. საჭირო, თუმცა არასაკმარისი... მისი სტრუქტურა, ფორმალური გამოხატულება, ჩვეული ლოგიკურობა ახალი თეატრის მესვეურთათვის მიუღებელი აღმოჩნდა. მისი ერთადერთობა და შეუვალლობა მცდარი და აზრს მოკლებული ჩანდა. კოჰერენტული სტრუქტურის რღვევა, ალოგიკური კავშირები, აბსოლუტური აბსურდულობა არა ზოგადად ენის მიმართ გამოთქმული პროტესტი იყო, არამედ ადამიანთა შორის გადაულახავ ბარიერად აღმართული, სიყალბის წყაროდ ქცეული ენის წინააღმდეგ გალაშქრებაც.

ახალი თეატრის მესვეურთა მხრიდან ენის სტრუქტურის დანაწევრება მხოლოდ ახალი, ადამიანთა რეალური მდგომარეობის შესატყვისი ენის შექმნის მცდელობა გახდა. ნამდვილი ენისა, რომელიც დაუფარავად ამხელდა საზოგადოებაში არსებულ ურთიერთობებს.

„იონესკოსა და ბეკეტის შემოქმედება, ენის აშკარა დანაწევრების გზით, რეალობის გაშიშვლება იყო. დანაწევრებული ენა სხვაგვარად შეიკრა. ენის დაშლა ახალი ერთიანო-

ბის შექმნით დაგვირგვინდა; ენამ ახალი ტყავი, ჯავშანი მოიღო.¹⁰

ბეკეტისა და იონესკოს ახლებური წერის მანერა, უპირველეს ყოვლისა, რეპლიკათა სისტემისა და დიალოგების ფორმალურ და ფუნქციურ მოდიფიცირებაში გამოვლინდა. ტრადიციული დრამატურგიის წიაღში გამოზრდილ მაყურებელთან განხეთქილების ვაშლის როლი სწორედ დიალოგმა შეასრულა. დიალოგისთვის ახალი ფუნქციის მინიჭება აბსურდის თეატრის ბუნდოვანებისა და მასთან გაუცხოების საბაბად იქცა.

როგორც ცნობილია, დიალოგური ფორმა მხოლოდ თეატრისთვის არ არის დამახასიათებელი. მას ვხვდებით ფილოსოფიურ წერილებში (მაგ.: პლატონის „დიალოგები“), რომანში, ფილმში, თვით ყოველდღიურ საუბარშიც კი. მაშ, რა არის თეატრალური დიალოგის თავისებურება? უპირველეს ყოვლისა, დიალოგი პერსონაჟებს შორის კონტაქტის დამყარების საშუალებაა. სწორედ დიალოგს უკავშირდება ნებისმიერ სხვა დონეზეც კომუნიკაციის შესაძლებლობა.

ტრადიციულ დიალოგში, რომლის მნიშვნელობის მქონე ერთეულს სიტყვა წარმოადგენს, აღნიშნული კონტაქტი ლოგიკურია. დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია სიტყვის საკონტაქტო ფუნქციას ერწყმის, რაც ურთიერთობის (როგორც ვერბალურ, ასევე ექსპრესიულ დონეზე) დამყარებას უზრუნველყოფს. ვერბალურ დონეზე არსებული ლოგიკურობა სიტყვით გამოიხატება. ექსპრესიულ დონეზეც ემოციას უსწრებს სიტყვა, რომლის გარეშე ემოციური კონტაქტი, ფაქტობრივად, შეუძლებელია. სიტყვით ემოციის გადმოცემისა და მაყურებლამდე მიტანის ფორმალურ საშუალებას

¹⁰ Ionesco.E., *Entre la Vie et le Rêve* (Entretiens Avec Claude Bonnefoy), Gallimard, 1996, p. 132-133

კლასიკურ პიესებში წარმოადგენს მონოლოგი, რომელიც პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნაში მონაწილეობს. ტრადიციული თეატრისთვის დამახასიათებელი «ფუფუნების» მიუხედავად, გმირის გაცნობის თითქმის უალტერნატივო საშუალება სიტყვაზე აგებული მონოლოგია. «ენით გამოუთქმელი» გრძნობების სხვა საშუალებებით გამოხატვა რეალურად შეუძლებელია. რაც შეეხება მაყურებელთან კონტაქტს, ისიც ისეთი მონოლოგის საფუძველზე ხორციელდება, რომელიც ზოგჯერ საზოგადოებისადმი უშუალო მიმართვის შემცველია. მოკლედ რომ ვთქვათ, ტრადიციული დიალოგი ყველა სასურველ საკონტაქტო დონეზე (კონტაქტი პერსონაჟებს შორის, სცენასა და მაყურებელს შორის) სიტყვისა და ლოგიკურობის ფარგლებს ვერ ცდება.

სწორედ ეს ამონურული შესაძლებლობების მქონე დიალოგი იქცა ახალი დრამატურგების უკმაყოფილების მიზეზად. ავტორის რეალური სათქმელის გადმოსაცემად ტრადიციულ დიალოგს რესურსები არ ჰყოფნიდა. აბსურდის დრამატურგებმა, ამ ვითარების გათვალისწინებით, დიალოგის ტრანსფორმაცია განიზრახეს.

ნოვატორული ექსპერიმენტი დიალოგის ინფორმაციული ფუნქციის გამორიცხვით დაიწყო. აბსურდის დრამატურგებმა, დიალოგის ტრადიციული ფორმის შენარჩუნებით, ძველი დიალოგისთვის დამახასიათებელი ყველა ფუნქცია უარყვეს. მათ პიესებში დიალოგური რეპლიკების სისტემა არსებობს, თუმცა ინფორმაციის მიტანა ადრესატამდე შეუძლებელია. ლოგიკურობის კავშირის განწყვეტა კომუნიკაციის შეუძლებლობას განაპირობებს, რაც, როგორც ფორმალურ ისე სიმბოლურ პლანში, აბსოლუტურად შეესაბამება აბსურდის დრამატურგიის იდეას. დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია აბსურდის დისკურსში საკონტაქტო ფუნქციამდეა დაყ-

ვანილი, რაც ვერბალური შინაარსობრივი სეგმენტების, დიდასკალიებისა თუ მაყურებლისადმი ნებისმიერი რეპლიკური მიმართვის ფორმათა გამორიცხვით მიიღწევა. ტრადიციული ენისმიერი კომუნიკაციის გზით ურთიერთობის დამყარება და, მით უმეტეს, ინფორმირება ახალი დისკურსის სტანდარტებისთვის უცხოა.

მართლაც, ბეკეტისა და იონესკოს დიალოგი ხშირად არა კომუნიკაციის, არამედ პერსონაჟისთვის სხვათა არსებობის შეცნობის საშუალებას წარმოადგენს. დიალოგი პარტნიორთან თუნდაც უმნიშვნელო, იშვიათი კონტაქტის დამყარების მცდელობაა; ურთიერთობისა, რომელსაც მუდამ განწყვეტა ემუქრება. ბეკეტის პერსონაჟთა რეპლიკები ლაკონიურობით გამოირჩევა. კომუნიკაცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და ენაც, როგორც ამას რომან იაკობსონი უწოდებს, მხოლოდ „საკონტაქტო ფუნქციით“ გამოიყენება. რეპლიკების ალოგიკური ხასიათი ამ ვითარებას გამორჩეულად უსვამს ხაზს და, სხვა მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის კვალდაკვალ, ამ კონტექსტშიც ჩაენერება.

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

« - თქვი, ტყუილიც რომ იყოს, თქვი.

- რა უნდა ვთქვა?

- თქვი, მე ვარ კმაყოფილი.

- მე ვარ კმაყოფილი.

- მეც.

- მეც...»

«ხანგრძლივი პაუზა»¹¹

ელადიმირი: – თქვი რამე!

ესთრაგონი: – ვცდილობ.

ხანგრძლივი პაუზა»

ელადიმირი (შენუხებული): სულ ერთია, რაც გინდა ის თქვი!¹²

უშინაარსო არსებობის გამომხატველი პერსონაჟების მეტყველება მნიშვნელობისაგან დაცლილია, რაც აბსურდის დიალოგში მის არაერთგვაროვან დანიშნულებაზე მიუთითებს:

- ყოფიერების აბსურდულობის გამომხატველი მეტყველება პერსონაჟების ერთადერთ მოქმედებად იქცევა. ის გამოირჩევა მაკომპენსირებელი ფუნქციით, რომლის მიზანი სიცარიელის შევსებაა.

- მეტყველებას მაყურებელზე გავლენის მოხდენა ევალება, რაც სხვადასხვა დონეზე, ხან ბანალური რითმული სტრუქტურით, ხან რადიკალური რეპლიკური მიმართვით ხორციელდება. ეს, ზოგჯერ შოკის მომგვრელი, ხანაც სარკასტული ხასიათის ზემოქმედება მეტყველების პოეტური ფუნქციით გამოყენებაზე მიაწიწნება.

რეპლიკების ალოგიკურობას წმინდა ფუნქციური გამოყენების კვალდაკვალ იდეოლოგიური ახსნაც მოეპოვება: მეტყველების გამოყენებით კომუნიკაციის შეუძლებლობის ასახვა, რაც რეპლიკურ სტრუქტურაში ალოგიკური შეუსაბამობით გამოიხატება.

სწორედ ამ უკანასკნელშია ხაზგასმული აბსურდის დრამატურგების მიერ თანამედროვე ვერბალური ენით საზოგადოების წევრებს შორის გათიშულობის ასახვის უნიკა-

¹¹ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p.24 ;

¹² Ibid. p. 28

ლურობა. განსაკუთრებით საინტერესოა მათ მიერ შემოთავაზებული გამოხატვის ახალი საშუალებები, რომლებმაც ტრანსფორმირებული რეპლიკური ერთეულების გვერდიგვერდ სრულფასოვანი საკომუნიკაციო ერთეულების ფუნქცია შეიძინა. უპრეცედენტო ფიზიკური (ჟესტი, განათება, ხმაური...)თუ სტრუქტურული (ციკლური სტრუქტურა, გამეორება...) ერთეულების ახალ დიალოგში ინტეგრირებამდე დრამატურგებმა ტრადიციული დიალოგის ძირეული „რეორგანიზაცია“ დაისახეს მიზნად.

ენის (როგორც ერთადერთი იარაღის) საკომუნიკაციო ფუნქციის სრული კრახის აღიარებისთანავე აბსურდის თეატრის დრამატურგებმა, უპირველეს ყოვლისა, რეპლიკათა სისტემის შეცვლა განიზრახეს და სულ მალე საიდუმლო სტრატეგია გაამხილეს კიდეც. მცდელობა პირველმა ბეკეტმა განმარტა:

„არ მასვენებდა აზრი, რომ მე, რომელმაც იმდენი ვილაპარაკე ყველანაირი მეტყველების შეუძლებლობაზე, იძულებული გავხდი, სხვებივით მარტივი დიალოგები მეწერა. (...) გადავწყვიტე, ხერხისთვის მიმემართა: დიახ, ისინი ილაპარაკებენ, თითოეული მოისმენს იმას, რასაც ამბობს სხვა, მაგრამ სხვა არ იტყვის იმას, რაც სინამდვილეში ევალება. (...) მე თავს მოუყერი ძირითად ფრაზებს, რომელთაც ყოველდღიურობიდან ავიღებ, თუმცა „სულ სხვა რამეს“ ვათქმევინებ“.¹³

ამგვარმა აღიარებამ მალე დასაბამი მისცა „ცრუ დიალოგად“ წოდებულ ფენომენს, სადაც თითოეული პერსონაჟი საკუთარ მოსაზრებებს სხვათაგან მოწყვეტით, სრულიად დამოუკიდებლად ავითარებს. პიესის მონაწილეთა მხრიდან ერთმანეთთან ურთიერთობის მცდელობა, განყენებულ სა-

¹³ Adamov A., *Ici et Maintenant*. Gallimard, 1964, p.18-19

უბრად დარჩა. რეპლიკათა მიუხედავად, დიალოგმა ვერ შეიძინა სიტყვა-პასუხის ფორმა და გათიშული ფრაზებისაგან შემდგარი ტექსტის სახე შეინარჩუნა...

პერსონაჟების თანდასწრებით (და არა მონაწილეობით) მიმდინარე რეპლიკური ცრუ დიალოგი მოგვიანებით მეტად რადიკალურ სახეს იძენს: იონესკო დიალოგში ერთი მხარის მონაწილეობის გამორიცხვით ამძაფრებს ადამიანთა შორის გათიშულობის იდეას და დიალოგის მომავალი განვითარების გეგმასაც ხაზავს: ერთი მსახიობის ფორმატში მიმდინარე უშინაარსო რეპლიკურ მეტყველებას დიალოგური პრინციპით საკუთარ თავთან მოლაპარაკე პერსონაჟის ბოდვითი ტირადები ანაცვლებს, რაც აბსურდის თეატრში დასაბამს აძლევს ახლი სახის დიალოგის არსებობას. დიალოგის ტრანსფორმაციას მის ახალ ფორმამდე – მონოლოგურ დიალოგამდე – მივყავართ. ფორმა, რომელიც პარტნიორისა და, ზოგადად, მსმენლის არსებობას ყველა დონეზე გამორიცხავს, აბსურდის თეატრის სავიზიტო ბარათად იქცა.

აღსანიშნავია, რომ აბსურდის პიესათა მონოლოგურ დიალოგს კლასიკური დრამატურგიის მონოლოგთან, არც ფორმალურად და, მით უმეტეს, ფუნქციურად არაფერი აკავშირებს. შეუძლებელია, კლასიკური მონოლოგის მსგავსად ამ პერიოდის მონოლოგი აღიქვა გმირის გრძნობებისა და ენის მშვენიერების ამსახველ მაღალმხატვრულ ტირადად. ახალი დრამატურგები, რომლებიც, ენის ფუნქციასთან ერთად, თვით პერსონაჟის, პიროვნების მთლიანობას აყენებენ ეჭვქვეშ, მონოლოგს სულ სხვა დატვირთვას ანიჭებენ: ბოდვითი ხასიათის აბსურდული მონოლოგი, გმირის ბუნების ან განზრახვის შესახებ მაყურებლის ინფორმირების ნაცვლად, კომუნიკაციის შეუძლებლობის სიმბოლური გამოხატულებაა.

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

მონოლოგური ფორმა დრამატურგებმა ლოგიკური ენის ტყვეობაში მყოფი ადამიანის მდგომარეობის გამოსახატავად გამოიყენეს. მონოლოგურ რეჟიმში მიმდინარე ცალმხრივი დისკურსია როგორც სცენასა და მაყურებელს, აგრეთვე პერსონაჟებს შორის განწყვეტილი კომუნიკაციის გამომხატვის იარაღადაც იქცა.

«გოდოს მოლოდინში» ლაქის მონოლოგი რადიკალურ სახეს იძენს. მეორე აქტში დამუწვებული ლაქი პირველი აქტის მანძილზე გაუთავებლად საუბრობს. ის ელვის სისწრაფით მექანიკურად ისვრის სიტყვებს და არც არავის მიმართავს, მიუხედავად იმისა, რომ იქ დამსწრე პერსონაჟებს მისი მოსმენის სურვილი კლავს. ლაქი, რომელსაც ბეკეტის პერსონაჟების უმრავლესობისგან განსხვავებით გადაადგილება შეუძლია, გაქცევასაც შეძლებდა, მაგრამ ყბედად ქცეული არა მარტო სივრცის, არამედ ენის ტყვეობაში რჩება. ლაქის მექანიკური საუბარი ასახვს ენისადმი მის სრულ მორჩილებას, რაც ნებისმიერი სახის ინდივიდუალურ ინიციატივას არსებობის საშუალებას არ უტოვებს. საუბრის მექანიკური ხასიათი კი აზროვნების შეუძლებლობას წარმოაჩენს.

აბსურდის დრამატურგიის „სამარკო ნიშნად“ ქცეული მონოლოგური დიალოგის ფორმა ძირფესვიანად აქარწყლებს ტოდოროვის მიერ „ენის რეგისტრებში“ მონოლოგსა

და დიალოგს შორის დადგენილ განსხვავებას: მონოლოგში მოსაუბრეა აქცენტირებული, დიალოგში – მსმენელი. აბსურდის თეატრის დიალოგებში, ორივე შემთხვევაში, აქცენტი მოსაუბრეზეა გადატანილი (სხვას ესაუბრებიან და არა-ვინ უსმენთ; მონოლოგს წარმოთქვამენ და მოსაუბრენიც და მსმენელნიც თავად არიან).

მართალია, დრამატურგებმა დიალოგის ტექსტი შინა-არსისაგან დაცალეს, მაგრამ მას არსებობის უფლება მაინც დაუტოვეს. სიმბოლური დატვირთვის მქონე ალოგიკურობის აპოგეად ქცეული აბსურდის დიალოგი თავად ჩაენერა საკომუნიკაციო ერთეულების რიგში. დრამატურგებმა ინფრასტრუქტურული გათიშულობა საკომუნიკაციო დონეზე არსებულ გათიშულობას შეუსაბამეს. ტრადიციული ლოგიკური ფრაზეოლოგიისგან დაცლილ დიალოგში მაყურებლამდე სათქმელის მიტანა მასში ჩართულ ყველა ერთეულს დაეკისრა. ამ სახის კონსტრუქცია ფორმალურ არსებობას მოითხოვდა და მასში ორიგინალურ ერთეულთა ინტეგრირება გარკვეულ სისტემატიზაციას უნდა დაქვემდებარებოდა. დიალოგის გახანგრძლივებაზე, სხვა რომ არაფერი, პიესის ფიზიკური მოცულობა იყო დამოკიდებული. ლაკონიური ფრაზების მოყვარული ბეკეტისაგან განსხვავებით, იონესკო დიალოგის „გაფართოებაზე, გაბერვაზე“ ზრუნავდა და ვრცელ ტირადებს იყენებდა. დიალოგის „გაბერვა“ მან თეატრალური ესთეტიკის ერთ-ერთ უმთავრეს პრინციპად აქცია. იონესკოს სულისკვეთებას ბეკეტიც, გარკვეულწილად, იზიარებდა. უშინაარსო, ალოგიკური კონსტრუქციის გახანგრძლივების საშუალებათა ძიებაში დრამატურგები ზოგჯერ თავადაც იკარგებოდნენ და შემოქმედებითი კრიზისის განცდა ეუფლებოდათ. აბსურდის დიალოგისათვის ჩვეული მონოტონურობა და უამრავი გამეორება, ნაწილობრივ, ამ გარემოებითაც შეიძლება ავხსნათ. თუმცა პაუზა, მონოტონუ-

რობა და, მით უმეტეს, გამეორება კონცეპტუალური პარადიგმების გადმოცემის საშუალებებადაც იქცა.

ვერბალური კომუნიკაციის უნიკალურობის უარყოფამ აბსურდის თეატრის დრამატურგების მცდელობა ახალი, ისეთი უშრეტი საკომუნიკაციო საბადოს ძიებისაკენ მიმართა, სადაც სიტყვას სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვანი გამომსახველობითი საშუალებები გაუტოლა და ეფექტურად ჩაენაცვლა კიდევ.

დიალოგის მასტრუქტურირებელი მექანიზმები

დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორები

ცნობილია, რომ ტრადიციული დიალოგი ეფუძნება სემანტიკურ უწყვეტობას, რაც განპირობებულია ლოგიკურ კითხვა-პასუხზე აგებული პროგრესიით. აბსურდის თეატრის დიალოგი ამ უწყვეტობას გარკვეულწილად უარყოფს. ტრანსფორმირებული დიალოგი უწყვეტი პროგრესული ჯაჭვის არსებობას არ მოითხოვს. დიალოგის დინამიკის განვითარების მცდელობის კვალდაკვალ ახალი დრამატურგების მიზანს მისი სწორხაზოვნების რღვევა წარმოადგენს. ამ ვითარებას, სტრუქტურულ პლანში არსებული ინოვაციის მიღმა, სიმბოლური ახსნაც მოეპოვება: რეპლიკური სახით წარმოდგენილი კომუნიკაცია ალოგიკური, ქაოტური, მაყურებლისთვის რაც შეიძლება გაუგებარი უნდა იყოს. საკუთარი შემოქმედების გართულების სურვილით გულანთებული დრამატურგები დიალოგის ქაოტურობით აბსურდულობის ხარისხის გაზრდისაკენ მიილტვიან. გამუდმებული ხლეჩა

კომუნიკაციის შეუძლებლობას უსვამს ხაზს. ახალი თეატრი, ტრადიციულისგან განსხვავებით, მაყურებლის გართობაზე აღარ ზრუნავს. ტექსტის მრავალჯერ წყვეტა მის მოსმენას მომაბეზრებელს ხდის, მაყურებლის გაღიზიანებას იწვევს, რაც, როგორც აბსურდის დრამატურგები აღიარებენ, მიზან-მიმართულად ხორციელდება. აღნიშნული გარემოებებით აიხსნება დიალოგების ხშირი ხლეჩა, რაშიც მრავალი სტრუქტურული თუ ფორმალური ელემენტი ფიგურირებს.

არასწორხაზოვნების მისაღწევად აბსურდის დრამატურგები არაერთ საინტერესო ხერხს იყენებენ. დიალოგის განწყვეტის ორიგინალურ შესაძლებლობებს შორის აუცილებლად უნდა დასახელდეს მოქმედების რეგულარული წყვეტა-განახლებით გამონეული შეფერხება, რომელიც ციკლურ ხასიათს ატარებს. ამ სახის ხლეჩა, ინტრიგის დინამიკის ჩახშობის მიზნით, «მოქმედების» შეწყვეტისა და სანყის ეტაპზე დაბრუნების საუკეთესო მაგალითია.

«კომედიაში» ერთი პერსონაჟი საკუთარი თავგადასავლის თხრობას იწყებს, მეორე – ამ ამბის განსხვავებულ ვერსიას გთავაზობს, მესამე – თავისებურად გარდაქმნის ისტორიას. პირველი პერსონაჟი თავის რიგს უცდის, შემდეგ კი განწყვეტილი ადგილიდან ისევ განაგრძობს საკუთარი ამბის თხრობას. პროცესი უსასრულოდ და ნელა ვითარდება. თხრობის ეს მანერა დიალოგში იშვიათად გვხვდება. მრავალრიცხოვანი პაუზებით, უმიზეზოდ და დაუფიქრებლად ერთი თემიდან მეორეზე გადახტომით დრამატურგი გაუგებრობის ხარისხს ზრდის, თხრობის დინამიკას აფერხებს და მაყურებელსაც უამრავ თავსატეხს უტოვებს.

ბეკეტის ნელი, თუ კითხვა-პასუხზე დამყარებული სწრაფი რეპლიკური დიალოგები, იონესკოს პერსონაჟების ბოდვითი საუბრები – პიესის მოქმედების დინამიკას ახშობს.

ილუზიური განცდა, თითქოს რაღაცა ხდება, სინამდვილეში ძირითადი მოქმედების ხარჯზე ხორციელდება. ამოუდმეტყველების პროცესზე გადართულ დიალოგს მოქმედების შესაძლებლობები მინიმუმამდე დაჰყავს. ეს ვითარება ყველაზე მეტად აზარალებს ბეკეტს, რომლის ყველა პიესის მოქმედება უნიკალურ მოქმედებამდე – ლოდინამდე – დაიყვანება. თუმცა ეს მოლოდინიც, პასიური ასპექტის გათვალისწინებით, არასრულფასოვან მოქმედებას წარმოადგენს.

დიალოგში შემაფერხებელი ფაქტორების ინტეგრირება ანელებს მის მსვლელობას. თუმცა, აბსურდის პიესათა ნელი დინამიკა სრულ სტატიკურობას ძირეულად გამორიცხავს. მონოლოგური დიალოგის ფორმა რეპლიკური თუ სხვა ალტერნატიული ერთეულების გამოყენებით პროგრესირებს. დიალოგის ცვალებადი რიტმი დუალური დინამიკის არსებობას აძლევს დასაბამს, რაც დინამიკის ხელშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორების სრულიად დაუგეგმავ თანადროულ მოქმედებას ეფუძნება.

აბსურდის დიალოგის დინამიური სტრუქტურის განხილვა მისი მამოძრავებელი მექანიზმის შესწავლით უნდა დავიწყოთ. ამ მექანიზმის მოქმედება კი ქაოსურად გამოვლინებადი სტიმულატორებისა თუ შემაფერხებლების ცვალებადობაზეა დამოკიდებული. შედეგად, დიალოგი, როგორც ფორმალური რეპლიკური მოცემულობა, მართალია შეფერხებებით, თუმცა გარკვეული პროგრესიით წინ მიიწევს. ამ გარემოებას განსხვავებული რიტმით უზრუნველყოფს დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებები, რომლებიც თავისთავად მონოლოგური დიალოგის ინოვაციურ მხარეს წარმოადგენს.

დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებათა დინამიურ ჭრილში განხილვისას შევამჩნევთ, რომ ზოგიერთი ელემენტი დიალოგის განვითარების საქმეში ერთდროულად დადე-

ბითი და უარყოფითი კომპონენტის ფუნქციას ასრულებს. ამის საუკეთესო მაგალითს თავად სიტყვა წარმოადგენს. აბსურდის დიალოგი მნიშვნელობისგან დაცლილ სიტყვას საშენ მასალად იყენებს, თუმცა, რაოდენობრივი კომპონენტის გარდა, მის სხვა პარამეტრებზეც აკეთებს აქცენტს, რომელთაგან მაგ., ერთ-ერთი ბგერითი შემადგენლობაა. სიტყვა თურელიკა დიალოგში ხელიდან ხელში ბურთის გადაცემის მსგავსად მოქმედებს და დიალოგიც დასასრულამდე მიჰყავს. „დიალოგი ეს არის მოძრაობაში მყოფი სიტყვა“. თავის დროზე ეს ჟან ანუისაც აღუნიშნავს: „რელიკა ზუსტი რეცეპტივით მოქმედებს. შეცვლი და აღარაფერი ხდება“. მოკლედ, სიტყვა დიალოგის განვითარების გარანტია, თუმცა, ფორმალური განვითარების გარანტი. ის მისი შიდა დინამიკის შესახებ არაფერს გვამცნობს.

აბსურდის დიალოგის რელიკებიც, მისი შემადგენელი სიტყვების მსგავსად, უმთავრესად, სიცარიელი შევსებას ემსახურება. ამ სახის რელიკური დისკურსის დანიშნულებაც პაუზების მინიმალიზაციაა. კონკრეტულ შემთხვევაში, დიალოგის გახანგრძლივებას, რომან იაკობსონის მიერ ჩამოთვლილი მეტყველების ფუნქციებიდან, გარკვეულწილად, მაკომპენსირებელი ფუნქცია უზრუნველყოფს. მისი მიზანი, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, სიჩუმის ამოვსებაა. ფრაზების აბსურდულ კორიანტელში დიალოგი წინ მიიწევს. საუბრის მექანიკურ აუცილებლობას ბეკეტის პერსონაჟებიც ახმოვანებენ:

« – სანამ ველოდებით, ვეცადოთ ვილაპარაკოთ, რადგან გაჩუმება არ შეგვიძლია». ¹⁴

ნებისმიერი სხვა ნიუანსის მსგავსად, დიალოგის ამ სახით გაგრძელებას სიმბოლური ახსნაც მოეძებნება: თეატ-

¹⁴ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 23 ;

რში, სადაც მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი, ლაპარაკი არსებობის გაგრძელების, უფრო სწორად, აღნიშნული განცდის შექმნის ერთადერთი საშუალებაა. თითოეული რეპლიკა – დუმილზე გამარჯვება. ნაწარმოებში დიდი რაოდენობით ჩართული პაუზები პერსონაჟების შფოთის მიზეზად იქცევა. პაუზა ილუზიური არსებობის ჯაჭვს წყვეტს. გონება-გაფანტულ არსებებს პაუზით განწყვეტილი დიალოგის აღსადგენად ორმაგი ძალისხმევა სჭირდებათ.

« ხანგრძლივი პაუზა

ვლადიმირი: – თქვი რამე!

ესთრაგონი: – ვეძებ სათქმელს.

ხანგრძლივი პაუზა

ვლადიმირი (*შენუხებული*): – რაც გინდა ის თქვი!»¹⁵

თუ დიალოგის გახანგრძლივების საშუალებათა რიგში უპირველესი ფუნქცია სიტყვას დავაკისრეთ, მისი ფორმალური გამოხატულების გამო, დიალოგის დინამიკის შემაფერხებელ საშუალებებზე საუბრის დროსაც, რაოდენ პარადოქსული არ უნდა იყოს, ერთ-ერთი უმთავრესი ბრალდება ამავე სიტყვას უნდა წავუყენოთ. ენის გაუგებრობის წყაროდ ქცეული სიტყვა აბსურდის დიალოგებში ბუნდოვანების სათავეა, რაც პერსონაჟებს შორის უამრავ კითხვას წარმოშობს. უპასუხოდ დარჩენილ კითხვებს მოსდევს დუმილი, რომელიც პიესაში პაუზათა რაოდენობას ზრდის, რაც ხლექს დიალოგის მთლიანობას და დინამიკას აფერხებს.

დუალური დინამიკის განმაპირობებლად აბსურდის დიალოგში გამეორებაც უნდა მივიჩნიოთ. კლასიკური თეატრისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი და ხშირად ხმარებული რიტორიკული სახე – გამეორება „ორმაგი მოთამაშის“ საუკეთესო მაგალითია. მისი წყალობით დიალოგის დინამიკა ხან

¹⁵ Ibid.p. 25

ფერხდება, ხანაც სწრაფი რიტმით მიიწევს წინ. გამეორებას ბეკეტსა და იონესკოსთან ბევრჯერ ვხვდებით. მათ პიესებში შესაძლოა, გამოვყოთ გამეორების ორი კატეგორია:

- განმეორებადი ელემენტები თუ პასაჟები სწრაფი რიტმით ენაცვლება ერთმანეთს, რაც ერთი აბზაცის ან გვერდის ფარგლებში გრძელდება.

- განმეორებადი ელემენტები შორიშორს, დისტანციურად იჩენს თავს.

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

ლაიტმოტივი და მისი ვარიაციები, დიალოგის სტრუქტურულ ნაწილზე მეტად, პიესის თემატიკას უკავშირდება. მისი ფრაზეოლოგიური გამოვლინებები, სეგმენტურად, შინაარსის მატარებელიც შეიძლება იყოს. რაც შეეხება გამეორებას, ის პროცესუალურად გადმოგვცემს სათქმელს. ხშირ შემთხვევაში, აბსოლუტურად აბსურდული შინაარსის მიუხედავად, ის მრავალმხრივი დატვირთვის მქონეა. კომპოზიციურ პლანში, ლაიტმოტივთან შედარებით უფრო მოცულობითი რეპლიკური პასაჟით დიალოგში ჩართული გამეორება აფერხებს დინამიზმს, ანელებს დიალოგის განვითარების პროცესს. ის ხშირად ბადებს შენელების, ზოგჯერ შეწყვეტის

განცდას, რაც ტერმინიდანვე გამომდინარეობს. გამეორება ხომ თავისთავად ერთი ადგილის ტკეპნას და არა პროგრესირებას გულისხმობს.

«ვინი: (...) რომელია ეს არაჩვეულებრივი სტრიქონები? (პაუზა) ყველაფერი... ტა- ლა-ლა.... ყველაფერი დავიწყებას ეძლევა... ტა ლა... არა... ახსენი... ყველაფერი ტა- ლა-ლა ყველაფერი იხსნება... ტალლა... არა... კი... ტალლა ტალლაზე გადადის და დავიწყებას ეძლევა.... ძირავს.... ხო... ტალლა ტალლას ძირავს... და ტალლა... არა ზვირთი. ხო... და ზვირთი დავიწყებას ეძლევა... (პაუზა. ამოოხვრა). ამ კლასიკოსებს ვკარგავთ».¹⁶

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

«მასწავლებელი: თქვით.... და.... ნა...

(...)

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

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

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

(...)

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

¹⁶ Beckett S., *Oh! Les beau jours*, Editions de Minuit, 1963, 79-80

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

მასწავლებელი: დანა... დანა... დანა...

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

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

მოსწავლე: დანა... ო, ყელი...

მასწავლებელი: დანა... დანა...

(...)

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

დანა...

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

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

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

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

მასწავლებელი (*მოსწავლეს დანის დაკვრით კლავს*): აი! მიიღე!»¹⁷

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

¹⁷ Ionesco.E., *La Leçon*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954, p. 88-89

ხერხი სძენს დიალოგს აღმავალ პროგრესიასა და მზარდ დინამიურობას.

თუმცა, გამეორების ერთადერთ მიზანს დიალოგის განვითარება არ წარმოადგენს. ლაიტმოტივის მსგავსად, ის რიტორიკული ტექნიკური ელემენტია, რომელიც მრავალსიტყვაობას, ნაცნობის გამეორებას ემყარება. ეს რიტორიკული ელემენტი პიროვნებებს შორის კონტაქტს აძლიერებს და გზავნილის, ინფორმაციის ადრესატამდე უკეთ მიტანას უწყობს ხელს. გამეორება სათქმელს უფრო ეფექტურს ხდის და მარტივად, სიტყვიერად გადმოცემის ნაცვლად მაყურებელს ემოციას აგრძნობინებს. მოკლედ, გამეორება, რიტორიკულის გარდა, დიალოგის ესთეტიკური ელემენტიცაა.

დიალოგის გახანგრძლივება ერთგვარი სტიმულატორების არსებობაზეა დამოკიდებული. ხშირ შემთხვევაში, ემოციური სტიმულატორის ფუნქციას ტრადიციული თეატრის ერთ-ერთი გადმონაშთი – დაპირისპირება – ასრულებს.

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

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

იგი (კაცი): ჩემთან შედარებით ნაკლები.

იგი (ქალი): მეტი.

იგი (კაცი): ნაკლები.

იგი (ქალი) მეტი, გაცილებით მეტი.

იგი (კაცი) მოკეტე».¹⁸

¹⁸ Ionesco.E., Théâtre III, Gallimard, 1954, p. 219;

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

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

«ვლადიმირი: ო, მაპატიე!

ესტრაგონი: გისმენ.

ვლადიმირი: ო, არა!

ესტრაგონი: ო, კი!

ვლადიმირი: შეგანწყვეტინე.

ესტრაგონი: პირიქით.

გაბრაზებულები ერთმანეთს უყურებენ.

ვლადიმირი: მოდი, ცერემონიების გარეშე.

ესტრაგონი: ნუ ჯიუტობ, მოდი.

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

ესტრაგონი (*მსგავსადვე*): შენ დაასრულე შენი.

პაუზა. *ერთმანეთისკენ მიდიან და ჩერდებიან*»¹⁹.

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

«დიუპონი: არა...

დიურარი: კი...

დიუპონი: არა...

დიურარი: კი..

დიუპონი: არა...

¹⁹ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p.127

დიურარი: კი...

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

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

დიუპონი: გეუბნებით, რომ არა...

დიურარი: გეუბნებით, რომ კი... და გიმეორებთ, რომ კი... ».²⁰

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

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

²⁰ Ionesco.E., *Scène à quatre*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954, p. 79

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

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

დიალოგის ეს ტექნიკური ხერხი ერთდროულად ბადებს კონფლიქტური და სახალისო სიტუაციის განცდას. დიალოგის დინამიკის სახალისო ჭრილში წარმართვის გარდა, ის თეატრალურობის წინა პლანზე წამოწევასაც ემსახურება. სწორედ ამ უკანასკნელის გამო პოეებს პოეტური დიალოგი აბსურდის თეატრში განვითარებას. თამაშისა და, ზოგადად, სანახაობის მასტიმულირებელი ეს ფორმა უარყოფითი შტრიხის მატარებელიცაა. მისი ნაკლოვანება რიტორიკული ეფექტის პროვოცირებაშია. იმ «რიტორიკის», რომლის წინააღმდეგ თავდაუზოგავად იბრძოდნენ აბსურდის დრამატურგები. გამოსავალი თითქოს მარტივია: პოეტური დია-

ლოგის გამოყენებაზე უარის თქმა და ალტერნატიული ფორმების ძიება. როგორც ჩანს, ეს გადაწყვეტილება მხოლოდ ადამოვისათვის აღმოჩნდა ხელსაყრელი – მან პოეტური დიალოგი უარყო. იონესკომ და ბეკეტმა კი ამ ფორმას არაერთგზის მიმართეს. საინტერესოა, როგორ დააღწიეს თავი ნოვატორმა დრამატურგებმა რიტორიკის მახეს?

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

«Elle: შენ შუბლზე კოპი დამასვი.

Lui: შენ ფეხზე გადამიარე».²¹

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

« – ვარჯიშები ხომ არ შეგვესრულებინა?

– მოძრაობები.

– ელასტიურობის.

²¹ Ionesco.E., Théâtre III, Gallimard, 1954, p.208

- მოსადუნებელი.
- მოსაბრუნებელი.
- მოსადუნებელი». ²²

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

ტრადიციული თეატრისათვის დამახასიათებელი ფორმების მოდიფიცირების გარდა (გამეორება, დაპირისპირება, პოეტური დიალოგი) აბსურდის დრამატურგებმა დიალოგის განვითარების ახალი გზებიც შემოგვთავაზეს. მათ არა მარტო განაახლეს დიალოგის დინამიკა, არამედ ამ საქმეში ტაქტიკურ ინოვაციორებადაც იქცნენ. მათ ბევრი ახალი ხერხი გამოიგონეს. ტრადიციული ხერხებისადმი იონესკოსა და ბეკეტის შეუწყნარებლობა დრამატურგებს შორის არსებულ პრინციპულ მსგავსებაზე მიუთითებს.

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

²² Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 107

«რობერტა II: მოდი, ნურაფრის გეშინია. სველი ვარ. ტალახის კოლიე მაქვს, ჩემი მკერდი დნება, ჩემი გულ-მკერდი სველია, ჩემს ნაპრალებში წყალია. მე ვეფლობი. ჩემი ნამდვილი სახელია ელიზა. ჩემს მუცელში ტბორებია, ჭაობები... მე თიხის სახლი მაქვს. ყოველთვის გრილად ვარ... გარშემო ხავსია, დიდი ბუზები, ტარაკნები, ნამისჭიები, გომბეშოები».²³

საინტერესოა ის, რომ აქ მრავალი სახის ასოციაციას ვხვდებით. პირველი, შედარებით ზედაპირული, აღმნიშვნელსა და მის ფონეტიკურ ჟღერადობას ეფუძნება. ერთი აღმნიშვნელი ასოციაციურად მეორეს უკავშირდება და პასაჟში მის ჩართულობას განაპირობებს: *boue* იწვევს *mou*-ს, *enlise* – *Elise*, *mousse* – *mouches*. ასოციაციის ამ ტიპს, რომელიც შინაარსობრივ სარჩულს მოკლებულია, შესაძლოა ითქვას, რომ დიალოგის «განელვის» ფუნქცია ეკისრება.

აღმნიშვნელზე აგებული უფრო საინტერესო ასოციაციის მაგალითია ორი სხვადასხვა რეფერენტის დაახლოება: ერთი საგანი მეორეს მოგვაგონებს, ერთი კონტექსტი – სხვას და გონებაც ერთი რეფერენტიდან მეორეზე გადაინაცვლებს. პიესაში იონესკო სისველის აზრთან ასოციაციურ კავშირში მყოფ მრავალ ელემენტს უყრის თავს. შედეგად შემდეგი სახის პროგრესიას ვლევულობთ: სველი\ ტალახი\ ტბორები\ ჭაობები\ ხავსი\ დიდი ბუზები\ ნამისჭიები\ გომბეშოები. აღსანიშნავია, რომ ამ სერიული პროგრესიის პირველი ნაწილი სისველის სხვადასხვა ფორმას ემყარება. მეორე ნაწილი კი მსგავს ადგილებთან გამოცდილებით დაკავშირებულ ელემენტებს ეხება (ხავსი, ბუზი და ა.შ.). ამრიგად, ავტორის მიერ თუნდაც ქაოსურად შემოთავაზებულ ცნებებს შორის ასოციაციური კავშირი ყოველთვის არსებობს.

²³ Ionesco.E., Théâtre I, Gallimard, 1955, p. 124-125

სწორედ ეს მსგავსება განაპირობებს, უმეტესწილად, პასაჟის დინამიკას.

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

ასოციაციის მეორე ტიპი – ცნებებით (აღსანიშნით) ასოციაცია, განსაკუთრებით ხშირია ბეკეტის პიესაში „ო, მშვენიერო დღეებო“. ეს 24-გვერდიანი პიესა თითქმის მთლიანად ამ პროცესზეა აგებული. ამჯერად, აღმნიშვნელთა გვერდიგვერდ განლაგების ნაცვლად, საქმე გვაქვს აღსანიშნთა ურთიერთდაკავშირებასთან. განმარტოებული გმირის ფიქრი თუ მსჯელობა ცნებათა ასოციაციური შეკავშირებით მიიწევს წინ, რაც შინაგან მონოლოგს ბადებს. აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელს ტრადიციულ ფორმასთან საერთო არაფერი აქვს. ემოციებით გადატვირთული და მოსასმენად მძიმე, ტრადიციული, შინაგანი მონოლოგისაგან განსხვავებით, აბსურდის მონოლოგი პერსონაჟის სახის გახსნაში არ გვეხმარება. პირიქით, ის მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას ართულებს კიდევ. განახლებული შინაგანი მონოლოგის ღირებულება მასში საკომუნიკაციო კოდების რაოდენობით განისაზღვრება. სხვა დანარჩენი კი პიესის დიალოგის «სვლას» უწყობს ხელს. მოკლედ, ასოციაციურ პრინციპზე აგებული შინაგანი მონოლოგიც დიალოგის გახანგრძლივების ერთ-ერთი საშუალებაა. ასეთი ტიპის გადა-

უტივრთავი მონოლოგის ტექსტს მრავალრიცხოვანი მინიშნებები ამსუბუქებს.

«საბრალლო ვილი – კიდევ დიდხანს – ბოლოს – გასაკეთებელი არაფერია – უბედურება – კიდევ ერთი – წამლის გარეშე – არავითარი წამალი – (...) საბრალლო ვილი – არავითარი მიზანი – ცხოვრებაში – საბრალლო, ძვირფასი ვილი (...) – მალე დაბრმავდება – ბოლოს – საკმარისი ნახა – უეჭველად – რა ხანია – რომელია მისი საუკეთესო სტროფები? – ვაი, მე უბედურს – ვინ ხედავს იმას, რასაც მე ვხედავ (...)».²⁴

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

დიალოგის გახანგრძლივების ერთ-ერთ ორიგინალურ საშუალებად განსხვავებულ დონეებს შორის უნდა დასახელდეს რყევით მონაცვლეობაზე აგებული პროგრესია, რომელიც განსხვავებულ გამომსახველობით დონეთა ცვალებადობაზეა აგებული. სერიოზულ-კომიკური, კონკრეტულ-აბსტრაქტული დონეების მერყეობა, დიალოგის გახანგრძლი-

²⁴ Beckett S., *Oh! Les beau jours*, Editions de Minuit, 1963, p. 12

ვებასთან ერთად, წყვეტილობის ელემენტებსაც მოიცავს, რადგან რადიკალური მონაცვლეობა თავისთავად ზრდის დიალოგის მერყეობისა და გაუგებრობის ხარისხს.

ამ ტიპის ასოციაციის ერთ-ერთ მაგალითს „გოდოს მოლოდინში“ ვხვდებით. ავტორი გვერდიგვერდ ათავსებს დიალოგის ორ დონეს – კონკრეტულსა და აბსტრაქტულს – და მათი ურთიერთშენაცვლებით წარმართავს დიალოგს.

ესტრაგონი მისი ტანჯვის წყაროდ ქცეულ ფეხსაცმელს აკვირდება. დიალოგი კონკრეტული სიტუაციით იწყება: პერსონაჟი ათვალიერებს ჯერ ფეხსაცმელს, შემდეგ საკუთარ თავს... რაც შეეხება ვლადიმირს, მას საუბარი ზოგადსაკაცობრიო ქრილში გადააქვს: „აი, ადამიანი მთელი თავისი არსით“. ასოციაციური ფენომენის წყალობით ბრალეულობის შესახებ აზრი ავტომატურად ახალი აღთქმის ცნობილ პასაჟს უკავშირდება და ვლადიმირს სინანულისაკენ უბიძგებს. ამრიგად, კლოუნური სიტუაციიდან (ფეხსაცმლის კომიკური ეპიზოდი) დიალოგი ცოდვათა გამოსყიდვისკენ გადაინაცვლებს. ვერბალურ დონეზე შესრულებული მსგავსი გიგანტური ნახტომი მოხერხებულად იწერება აბსურდის თეატრის ესთეტიკაში, რადგან აქ კონკრეტული სიტუაცია ყოველთვის ზოგადსაკაცობრიო ასპექტში გადადის. სწორედ კონკრეტულიდან აბსტრაქტულზე გადასვლის ფენომენი რამდენიმე მიმართულებით ავითარებს დიალოგს. კონკრეტულ მნიშვნელობაზე აგებული ეს ზიგზაგური სვლა ხშირად ორი პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობათა ცვალებადობას ასახავს.

აბსურდის დიალოგში ხშირია ორი საპირისპირო ასპექტის – სერიოზულისა და კომიკურის – ურთიერთმონაცვლეობა. მაგალითს ისევ ბეკეტის შემოქმედებიდან მოვიყვანთ:

«ესტრაგონი: თავი ხომ არ ჩამოგვეხრჩო?

ვლადიმირი: ეს გაჭიმვის საშუალება იქნებოდა.

ესტრაგონი: გავიჭიმოთ?

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

ამიტომაც კივიან, როცა მათ წყვეტენ. არ იცოდი?

ესტრაგონი: ახლავე ჩამოვიხრჩოთ თავები.

ვლადიმირი: ტოტზე?». ²⁵

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

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

ტრადიციულ დიალოგში პროგრესია სემანტიკურ უწყვეტობას ეფუძნება. იონესკოსა და ბეკეტთან, ეს უწყვეტობა ნაწილობრივ მოშლილია, მაგრამ არა უარყოფილი. მართალია, დრამატურგს თეორიულად შეუძლია აღსანიშნის მსხვერვის გზით მისი გაქრობა, მაგრამ მაშინ როგორ შეძლებს დიალოგის განვითარებას? საჭიროა, არჩევანი აღსანიშნის ნაცვლად აღმნიშვნელზე გააკეთოს და დიალოგის მამოძრავებელი პრინციპი მასზე ააგოს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს აბსურდის პიესათა ხშირი ნონსენსური სიტუაციები. მხოლოდ აღმნიშვნელთა გვერდიგვერდ დაყენება უწყვეტობის შთაბეჭდილების შესაქმელად არ კმარა. არც იმას აქვს მნიშვნელობა აღსანიშნი მრავალმარცვლიანია თუ ერთი... ნებისმიერ შემთხვევაში, ის მხოლოდ აკუსტიკურ გამოხატუ-

²⁵ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 25

ლებად რჩება და ვერ სცილდება ფორმალური გამოხატულების ფარგლებს. დიალოგის პროგრესია ამ შემთხვევაში მხოლოდ ბგერას შეიძლება დაეფუძნოს. ამგვარად, მივდივართ დიალოგის უწყვეტობის ახალ სახესთან – ფონეტიკური გადაბმის ტექნიკასთან. პროცესი, რომელიც ანაფორას მიაგავს, კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ სიტყვათა „აბსოლუტური თავისუფლება“ არ არსებობს. აზრობრივი კავშირის განწყვეტის შემთხვევაშიც კი, ისინი ჟღერადობით უკავშირდებიან ერთმანეთს.

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

აბსურდის დიალოგები კალამბურებით მეტყველების საუკეთესო არენაა. ინფორმაციული ფუნქციისგან დაცლილი სიტყვები სხვა განზომილებაში გადასვლას ცდილობს. აღნიშნულ განზომილებას იუმორისტული ელფერი დაჰკრავს და იმ ბავშვთა სამყაროს მიაგავს, სადაც ყველაფერი თამაშის პრინციპზეა აგებული. თუმცა, ამ თამაშის მიღმა, უკიდურესი ტრაგიზმით გაჯერებული სამყაროს ხედვა სუფევს. მაგ., პოცოს მიერ წარმოთქმული რეპლიკა «*Pandort*», უდავოდ, მიანიშნებს პანდორას ყუთზე, რაც ბერძნულ მითოლოგიაში ყველა უბედურების სათავეა და პიესასთანაც სიმბოლურ კავშირშია. ლაქის მიერ ნახსენები მეცნიერთა სახელები, Fayvor და Belcher, ინგლისურ ენაში უწმანური მნიშვნელობის მქონე სიტყვებია. «გადაგვარებული» ანდაზები-

თა და ბრძნული გამონათქვამებით საუბარი ამ ტრაგი-კომიზმის გამძაფრებას ემსახურება. ყველაფრის წარმავლობის გამომხატველი ჰერაკლიტეს აფორიზმის («ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ») სასაცილო პაროდია – «ერთსა და იმავე ჩირქში ორჯერ ვერ შეხვალ» – ესთრაგონის ტირადაში სამყაროს კოშმარული ხედვის ამსახველი და იუმორისტულ ჟღერადობას სრულებითაც მოკლებულია.

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

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

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

მოსწავლე: სამი

მასწავლებელი: სამს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ოთხი

მასწავლებელი: ოთხს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ხუთი

მასწავლებელი: ხუთს პლიუს ერთი?

მოსწავლე: ექვსი...».²⁶

²⁶ Ionesco.E., Théâtre I, Gallimard, 1955, p.75-76;

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

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

ქ-ნი მარტენი: B,c,d,f,g,l,k,n,p,q,r,s,t,v,w,x,z».²⁷

აქ დიალოგის პროგრესია ჯერ ხმოვანთა, შემდეგ თანხმოვანთა მწკრივს ეფუძნება. შესაძლოა ითქვას, რომ ეს არის ელემენტების სერია, რომელიც საკუთარი პროგრესირებადი ხაზითა და შიდა განვითარებით გამოირჩევა. პროცესი კომიკური მუხტის მატარებელია, თუმცა მისი უსასრულოდ გაგრძელება დაუშვებელია, რადგან ის მაყურებლისათვის დამღლელი და მომაბეზრებელია. ანბანური გადაბმის მეთოდი მხოლოდ მოკლე პასაჟების გადასაბმელად თუ გამოდგება. ზოგიერთი აქამდე ნახსენები პროცესისგან განსხვავებით, ის დიალოგის მთლიანობას ზიანს არ აყენებს.

აბსურდის დრამატურგების მიერ არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპის უარყოფამ მათი შემოქმედება წინააღმდეგობრიობის პრინციპს დაუქვემდებარა. მსოფლმხედველობის დონეზე არსებული ეს წინააღმდეგობრიობა დიალოგის ფორმასა და სტრუქტურაზეც აისახა. აბსურდის თეატრის ალოგიკური დიალოგი წინააღმდეგობრივი ელემენტების ერთობლიობაა. ზოგი მათგანი, გამეორების მსგავსად, ამ ანტაგონიზმს საკუთარ თავშიც იმეორებს. ახალი დიალოგის განვითარება მისი დინამიკის ხელშემწყობი და შემაფერხებელი ფაქტორების რყევითი ურთიერთმონაცვლეობის წყალობით მიიწევს წინ. აბსურდის შემოქმედებისთვის ჩვეულებრივი წინააღმდეგობრიობის პრინციპი სცენასა და მაყურებელს შორის ურთიერთობის დონეზეც გამოსჭვივის. აბსურდის პიესათა დიალოგის გზავნილიც, მისი შემადგენელი

²⁷ Ibid. p.55

ელემენტების მსგავსად, შინაგან პარადოქსზეა აგებული: მაყურებლის დაბნევის იარაღად ქცეული სიტყვა, ამავდროულად მისკენ განვდილი ხელია. ყოფით სალაპარაკო დონეზე გაკეთებული არჩევანიც ამ სურვილით აიხსნება. ენის, უფრო ზუსტად კი სალაპარაკო დონეზე ოსტატურად განთავსებული სათქმელის წყალობით, რეფორმატორი დრამატურგი იწყებს მაყურებელთან ურთიერთობის გარკვევას, რაც შემოქმედებით პროცესში მონაწილეობის შემოთავაზებით სრულდება.

მონოლოგური დიალოგის სტრუქტურირების ლექსიკური პარამეტრები

ბანალურ ფრაზებზე აგებული აბსურდის დიალოგების წაკითხვისას მათთვის დამახასიათებელი ენა თავისუფლად შეიძლება ყოველდღიურ სალაპარაკო ენად მივიჩნიოთ. თუმცა საუბარი, როგორც ასეთი, აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელი საერთოდ არ არის. სალაპარაკო ენას – უმეტესწილად, ვხვდებით სარტრთან – ფილოსოფიური არგუმენტებით შემკობილს; ანუ ისტან, რომელიც მას ორიგინალურად იყენებს. კლოდელის, ჟიროდუსა და მონტერლანის სასაუბრო ენა ხომ აბსურდის თეატრის ენისგან რადიკალურად განსხვავებულია. ენის მეხოტბე ლიტერატურულ თაობას აბსურდის თეატრი ნელ-ნელა ემიჯნება და არჩევანს ახალი თეატრის სასარგებლოდ აკეთებს.

აღსანიშნავია, რომ აბსურდის თეატრის ენა გამორჩეულია. ახალი დიალოგის სიტყვის მარაგი საგრძნობლად სცილდება ყოფითი სასაუბრო ლექსიკის ფარგლებს. ალოგიკურობის მიუხედავად, აბსურდის პიესათა სტატიისტიკური შესწავლა მდიდარი ენის არსებობას ადასტურებს.

დრამატურგები კონკრეტულ ენობრივ დონეზე აკეთებენ არჩევანს. საქმე ეხება ენობრივ დონეს (და არა თავად ენას), რომელზეც კომუნიკაცია წარიმართება. ეს უკანასკნელი დრამატურგებს ადამიანური მდგომარეობის გამოსახატავად ყველაზე ბუნებრივ ასპარეზად ესახებათ. სალაპარაკო დონე პირდაპირ პასუხობს მათ განზრახვას და, მოჩვენებითის გვერდის ავლით, არსებულის დაუფარავად წარმოჩენის საშუალებას აძლევს, რაც კონტაქტის ბუნებრიობას უზრუნველყოფს.

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

იონესკოსა და ბეკეტის პიესების დიალოგები გაჯერებულია ფამილიარული ლექსიკით. ეს ტენდენცია თითქმის ყოველთვის ირონიული განზრახვის შემცველია. სიტყვები: *დაადე, ნაძირალა, გათახსირებული, არამზადა...* ან გამოთქმები: *ფეხებზე მკიდია, მოკეტე, ნაგავო!* და სხვ. ამ თეატრში იშვიათობას არ წარმოადგენს. პიესათა დიალოგებში ჟარგონული თუ უნმანური ლექსიკის გამოყენება სულაც არ არის შემთხვევითი. უცნაურო სიტყვები მაყურებლის გამოსაფხიზლებლად არის მიმართული. კომუნიკაციის დონე, რომელსაც ახალი დრამატურგები ირჩევენ, მაყურებელთან უშუალო და ეფექტური კონტაქტის დამყარებას აადვილებს.

ახალი თეატრის დიალოგებში შენობითი ფორმის გამოყენება ამ უშუალობის ერთ-ერთი მანიშნებელია. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით თვალშისაცემია სამუელ ბეკეტის შემთხვევაში. იგი პერსონაჟებს ჯგუფურად ან ტანდემის სახით წარმოაჩენს (ვლადიმირი-ესტრაგონი, ჰემი-ქლოვი). შენობითი ფორმის გამოყენება ბეკეტთან სისტემატურ ხასიათს იძენს.

დარბაზთან კონტაქტის ბუნებრიობისა და ინტიმურობის უზრუნველსაყოფად ახალმა დრამატურგებმა დიალოგის სინტაქსურ დონეზე უამრავი სიახლე შემოიტანეს. მათ უკუაგდეს კლიშეები და მაყურებელთან ურთიერთობისათვის გამოუსადეგარი ნებისმიერი სტატიკური ენობრივი კონსტრუქცია, თუმცა მათ სიტყვების გამოყენებაზე უარი არ უთქვამთ. დრამატურგები მაყურებლის სიტყვასთან დამოკიდებულების შეცვლას შეეცადნენ, რაც სიტყვათა სელექციის, ძველის გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებისა თუ ახლის გამოგონების გზით განახორციელეს. გამობატვის საშუალებათა განახლებასთან ერთად ისინი სიტყვის ნოვატორული საკომუნიკაციო ფუნქციის გაფართოებას შეეცადნენ.

საქმე ეხება სიტყვების განსაკუთრებული სახით გამოყენებას. აღნიშნული პროცესი ესთეტიკაზე მეტად სემანტიკის სფეროს კუთვნილებაა. როცა ორიგინალური აზრის გამოსახატავად არსებული სიტყვა არ კმარა, აბსურდის დრამატურგები **ნეოლოგიზმს** იყენებენ, რომლის მნიშვნელობა მთლიანად კონტექსტზეა დამოკიდებული. ავტორის საზოგადოებასთან კომუნიკაციის კუთხით უმთავრესი და საინტერესო ის არის, რომ ამ მოზაიკის მარცვლების აწყობა მნიშვნელობის ამოცნობის მიზნით, სწორედაც მაყურებლის პრეროგატივაა. სკლეროზული აზროვნების გამომხატველი კლიშესაგან განსხვავებით, ბეკეტის ნეოლოგიზმი მაყურებლის

ინტელექტუალური რეფლექსიის მასტიმულირებელია, რაც ავტორთან (თუ სცენასთან) ურთიერთობას გაცილებით საინტერესოს ხდის.

ნეოლოგიზმის მაგალითია „გოდოს მოლოდინში“ გამოტანილი სიტყვა *knouk*, რომელიც თავისთავად არაფერს ნიშნავს. თუმცა, თავიდანვე ჩანს, რომ ის ძალადობას, წამებას, სადიზმს უკავშირდება. ამას ფაქტიც ადასტურებს: პოცო იქნევს მათრახს, უხეშად ეპყრობა ლაქის, შეურაცხყოფს მას, მართავს „კისერზე შემოვლებული თოკის მეშვეობით“, ცხოველივით აიძულებს ტვირთის ზიდვას და პირუტყვივით მიმართავს: „სდექ! (ლაქი ჩუმდება) სდექ! (ლაქი უკან იხევს) აბა! (ლაქი ჩერდება) აცე!..“ ამრიგად, *knouk* სემანტიკური ჟღერადობით (რუსული *кнут* ინგლისური *knout*) ნაწილობრივ განმარტებული ტერმინის მნიშვნელობა მომავალში აზრობრივადაც დასტურდება. *knouk* ბატონთან მიმართებაში განისაზღვრება, როგორც *ძალადობა*. ბატონის მიერ ყმის ექსპლუატაციის მოტივს პოცო თავად ადასტურებს.

«ელადიმირი: რას ნიშნავს «knouk»?

პოცო: თქვენ აქაური არ ხართ. ამ საუკუნის შვილი ხართ? ადრე მასხარები ჰყავდათ, ახლა *knouk*-ები ჰყავთ. ვისაც შეუძლია, თავს ნებას აძლევს ასეთები იყოლიოს».²⁸

ამრიგად, *knouk* მასხარის თანამედროვე ვერსიად წარმოდგება. მისი ფუნქციის შესახებ პოცო ცრემლწარევი ტონით საუბრობს და აღიარებს, რომ *knouk* -ის გარეშე მისი არსებობა წარმოუდგენელია. ის ფიქრსა და გრძნობას ვერასოდეს შეძლებდა. მასხარა ერთდროულად განტევების ვაციცაა და ჯალათიც. პოცოს აღიარებაში ლაქი აზროვნებასთან, გრძნობასთან, ემოციასთან ასოცირდება, რაც ათი გვერდის

²⁸ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 54

ინტერვალით დასტურდება კიდეც. პოცო ვლადიმირსა და ესთრაგონს მიმართავს და მისი მსახურის შესაძლებლობებს წარმოაჩენს: „რა გირჩევნიათ? იცეკვოს, იმღეროს, მოჰყვეს, იფიქროს...“ ლაქის, როგორც მოაზროვნის, პოეტის, მომღერლისა და მოცეკვავის ტალანტები უმაღლესე გადმოიფრქვევა მაყურებლის წინაშე. მაშასადამე *knouk* ესთეტია, ხელოვანი, ის ინტელექტუალთა რასას მიეკუთვნება.

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

ყოველგვარი ახსნის გარეშე ტექსტში ჩანერილი ნეოლოგიზმი გაუგებარი დარჩება. ამიტომ მაყურებელზე მზრუნველი ბეკეტი მას ხშირად იმეორებს, კონკრეტულ სიტუაციას უსადაგებს და კონტექსტუალურ დიალოგში განათავსებს. ნეოლოგიზმის მნიშვნელობა წინასწარ მოცემული არასდროს არის. ის თანდათან, ტექსტის კვალდაკვალ ყალიბდება. ტექსტს მოწყვეტილი ნეოლოგიზმი უსულო სხეულია. გამეორების მიუხედავად, ნეოლოგიზმის ამოუწურავი მნიშვნელობა ბოლომდე ამოუცნობი რჩება. პუბლიკასთან ურთიერთობისას ავტორი ოცნებაში გართულ მაყურებელს აფრთხილებს, რომ ნეოლოგიზმის დასაშვებ მნიშვნელობათა

რიცხვი განუსაზღვრელი როდია. პოლისემია მართლა არსებობს, თუმცა, ის მაინც კონკრეტულ ჩარჩოებშია მოქცეული და სიმბოლური მინიშნებები განსაზღვრავს. ნაწარმოების კითხვისას თუ სცენაზე ხილვისას, იმპროვიზაციის პროცესში ჩართვით, მაყურებელმა ავტორისეულ ჩანაფიქრს არ უნდა უღალატოს.

ბეკეტი ფართო სემანტიკური ველის მქონე ნეოლოგიზმებს ქმნის. შედეგად, ნაწარმოები გაუგებრობებითა და გადაუჭრელი სიტუაციებით კომპლექტდება, დასრულების ნაცვლად ღიად რჩება. აბსურდის თეატრში ღიაობა ტექსტს მრავალრიცხოვანი პერსპექტივის ქრილში წარმოაჩენს, რაც ზრდის ინტერესსა და სირთულის ხარისხს. ახალი დრამატურგები მიიჩნევენ, რომ თანამედროვე პიესის აზრი არც დასრულებული და არც დაუსრულებელია. ვაწყდებით სიტუაციას, როცა ესა თუ ის გამოთქმა სცდება ინტერპრეტაციის ფარგლებს და ტოვებს ნაწარმოებს, მის მიღმა მოისაზრება. სწორედ აზრის ფარგლებს მიღმა ვხვდებით ისეთ მოვლენას, როგორიცაა პოლისემია, რასაც ღიაობამდე მივყავართ.

ლექსიკური ღიაობა თავისთავად წარმოადგენს შემოქმედებით ხერხს, რომელიც საუცხოო, ახალ კავშირებს წარმოშობს: ერთი მხრივ – ავტორსა და მის ლიტერატურულ პროდუქციას შორის, მეორე მხრივ – სცენასა და მაყურებელს შორის. აბსურდის თეატრში ყველა ნაწარმოები ღია სიტუაციით სრულდება. ეს პროცესი აბსურდის დრამატურგებთან მიზანმიმართულ ხასიათს ატარებს: ავტორი მაყურებელს ნაწარმოების გაგრძელების რამდენიმე ვარიანტს სთავაზობს, უსასრულო ინტერპრეტაციის საშუალებას უტოვებს და მას ვერსიათა წამოჭრისკენ, აზროვნებისკენ უბიძგებს. სცენასა და მაყურებელს შორის მჭიდრო ინტელექტუალური კავშირის დამყარების შემდეგ ავტორი მას თითქოს

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

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

აბსურდის დრამატურგების მიერ დიალოგის ტრანსფორმაცია ნოვატორული დიალოგის გზაზე პირველი გადადგმული ნაბიჯი იყო. სახეშეცვლილი რეპლიკური დიალოგი გაუტოლდა ადამიანთა გათიშულობისა და ენის არასაკმარისი ბუნების მხილების გზაზე ნათქვამ ერთ სიტყვას, რომელიც მთლიანი სათქმელის გამოსახატავად სრულიად არ კმაროდა. მაყურებელთან «ნამდვილი» დიალოგის დამყარების მოსურნე ახალი დრამატურგები ახალი საშუალებების ძიებას შეუდგნენ. მათ ყურადღება მანამდე ყველაზე უმნიშვნელოდ მიჩნეულ ელემენტებზე გაამახვილეს. დიალოგში გაჩენილი სიცარიელე აბსურდის თეატრში შეავსო ჟესტმა, განათებამ, მოქმედებამ, სახელმა, დეკორაციამ. ნოვატორული

დიალოგის ერთ-ერთ უმთავრეს თანამონაწილედ კი იქცა ცარიელი სცენის სიტყვაძვირი ბინადარი – პერსონაჟი, რომლის სამეტყველო ფუნქცია მისმა დასახიჩრებულმა, ნაგვემ-ნანამებმა სხეულმა შეითავსა. ენით გამოუთქმელი სათქმელი დრამატურგებმა სცენაზე გადაიტანეს, პერსონაჟის სხეულზე ამოტვიფრეს და მის შესახებ უსიტყვოდ მოგვითხრეს. დეკორატიული ელემენტების საკომუნიკაციო კოდებად, ე.წ. ახალ სიტყვებად გადაქცევით დრამატურგებმა სცენა აამეტყველეს. სპექტაკლის ყველა ატრიბუტი ნოვატორულ დიალოგში ჩაერთო და მასში ნათქვამ სიტყვებად თუ რეპლიკებად იქცა. ტრანსფორმირებულმა ვერბალურმა დიალოგმა აბსურდის თეატრში ნოვატორულ დიალოგს შეუმზადა ნიადაგი, რომელმაც აბსურდის დრამატურგების უმთავრესი იდეა – ტოტალური გამომსახველობითი სისტემის შექმნის შესახებ – რეალობად აქცია.

III. ბოტალური გამოცხადებითი სისტემის შექმნის გზაზე

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

ჟან ლუი ბარომ თეატრში სიტყვის მნიშვნელობა შემდეგნაირად განსაზღვრა: „თეატრალური ტექსტი წარმოადგენს აისბერგის ზედა, ხილულ ნაწილს, რომელიც მთელის მხოლოდ ერთ მესამედს შეადგენს, ორი მესამედი კი ის უხილავი ნაწილია, რაც სინამდვილის ასახვას ემსახურება“.²⁹

²⁹ *Cahiers Renaud Barrault*, n.93 (1976), (n. spécial : « Samuel Beckett ») – n. 102 (1981), (n. intitulé : « Japon – Beckett »), p. 12;

აბსურდის დრამატურგებმა სწორედ ამ უხილავი ნაწილის ზედაპირზე ამოტივტივება და საყოველთაოდ წარმოჩენა დაი-სახეს მიზნად. იონესკო წერდა: „თეატრალური ენა ყველაფერს მოიცავს: სიტყვებს, ჟესტებს, საგნებს, თვით მოქმედებას, რადგან ყველაფერი გამოხატვას, აღნიშვნას ემსახურება“.³⁰

ლიტერატურულმა ენამ თეატრში უპირატესობა სასცენო ენის სასარგებლოდ დათმო. დრამატურგი სემიოლოგად, ნიშანთა ოსტატად იქცა. კვლავ იონესკოს მოვიშველიებთ: „აღარ არსებობს მხოლოდ მეტყველება. თეატრში ყველაფერი დასაშვებია: განასახიერო პერსონაჟები, მოახდინო შიშის, შინაგანი განცდების მატერიალიზაცია... და არა მარტო დასაშვები, რეკომენდირებულიც კია აქსესუარების გამოყენება, საგნებისა და დეკორაციის გაცოცხლება, სიმბოლოთა კონკრეტიზაცია. საუბარს ავსებს და აგრძელებს ჟესტი, თამაში, პანტომიმა, რომლებიც ვერბალური კრიზისის ჟამს სიტყვას ენაცვლებიან. შესაძლოა, რომ სცენაზე არსებულმა მატერიალურმა ელემენტებმაც მსგავსი როლი შეასრულოს...“.³¹

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

ლოგიკური ენის უარყოფელმა დრამატურგებმა საკუთარი ენა შექმნეს. აბსურდის «ყრუთა დიალოგი» – ეს ის მა-

³⁰ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, n°107, Gallimard, 1966, p. 125

³¹ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, Gallimard, 1966, p.

ტერიალური განზომილებაა, რომელშიც ყველაფერი მეტყველებს. «ენით გამოუთქმელის» თაობაზე აქ სხეული საუბრობს. ჟესტი კომუნიკაციის შეუძლებლობის თავდაუღწეველი ჩიხიდან გამოსავალია. სავსებით ბუნებრივია, რომ ახალ ენასთან შეგუების პროცესს მაყურებლის შოკური რეაქცია და ახალ ხელოვნებასთან გაუცხოების გრძნობა უძღოდა წინ. დროთა განმავლობაში მაყურებელმა ისწავლა აბსურდის დრამატურგიის ენაზე საუბარი და ნოვატორულ დიალოგშიც ჩაება.

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

**ეჟენ იონესკოს ნოვატორული დიალოგის
სტრუქტურა**

**პერსონაჟის სახელი – ნოვატორულ დიალოგში
ნათქვამი პირველი სიტყვა**

ტოტალური სანახაობის შექმნის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზანს ლოგიკური ენის ყოვლისშემძლეობის წინააღმდეგ პროტესტის მატერიალიზაცია წარმოადგენდა. ეჟენ იონეს-

კომ სამუელ ბეკეტსა და მის თანამოაზრეებთან ერთად ნოვატორულ დიალოგში უშუალო გამომსახველობით თუ სიმბოლურ ჭრილში ინტეგრირებული ყველა ერთეული საკომუნიკაციო კოდებად აქცია და ორმაგი ფუნქცია შესძინა: მან აღნიშნული საკომუნიკაციო კოდები უბრალოდ დრამატურგიასა და, ზოგადად, სამყაროსთან დაკავშირებით საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატავად, ან ენის წინააღმდეგ საპროტესტო იარაღად გამოიყენა.

ნონსენსის წყაროდ ქცეული ენის არსებობაში დარწმუნებული იონესკო პიესაში ერთ-ერთ უმთავრეს სათქმელს პერსონაჟის სახელის საშუალებით გადმოგვცემს. იგი სახელს ენის დიქტატურის და მისი შედეგების სადემონსტრაციოდ იყენებს. იონესკო პერსონაჟებს მათ მდგომარეობასა და გარეგნობასთან რადიკალურად შეუსაბამო სახელებით ამკობს, რითაც დასცინის სიტყვის «უკიდევანო შესაძლებლობებს».

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

კოლექტიური სახელების არსებობამ იონესკოს შემოქმედებაში სისტემატური ხასიათი მიიღო. გაუგებრობათა ტალღა როგორც მეორეხარისხოვან პერსონაჟებს აგრეთვე

მთავარ გმირებსაც შეეხო. „ამედეში“ პროტაგონისტი ატარებს სახელს, რომელიც არავითარ საიდენტიფიკაციო ნიშანს არ ფლობს – ნახევარ პარიზს სწორედ ეს სახელი ჰქვია. როცა ფოსტალიონი წერილის გადაცემის წინ ვინაობას გამოკითხავს, იგი შენუხებული პასუხობს, რომ ამედე ბუჩინიონი კი არ არის, არამედ ამედე ბუჩინიონია და ამით ტიპური პარადოქსის არსებობაზე მიუთითებს. მსგავსი პარადოქსის არსებობაზე საუბრობს ჟან დიუბუა, როცა რეალობის უარყოფით მისივე არსებობას ადასტურებს: „მეტალოგიკა ამაოდ ცდილობს „რეალობაზე“ ძალადობას. ჰიპოთეზად წარმოჩენით ან თუნდაც უარყოფით ის მხოლოდ პატივს მიაგებს მას“.³²

საკუთარი სახელების სფეროში ავტორის გამომგონებლობა ორიგინალური კუთხით წარმოჩინდება პიესა „ჟაკი ანუ მორჩილებაში“. იონესკოს სცენაზე ორი ოჯახი გამოჰყავს: ჟაკებისა და რობერების. პირველი ოჯახის წევრები არიან: ჟაკი, ჟაკლინი, მამა ჟაკი, დედა ჟაკი, ბებია ჟაკი, ბაბუა ჟაკი. ჟაკი ერთგვარი კრებითი სახელია. საერთო სახელის ქვეშ ყველა წევრის გაერთიანება ერთგვარ ერთობას ქმნის, ამ საერთო შტამპისადმი დაუმორჩილებლობა კი მორჩილებაზე აგებულ იდილიას არღვევს. ამ უცნაურ ვითარებას უკუღმართი მემკვიდრეობითი წესიც ერთვის: გვარი მამიდან შვილს კი არ გადაეცემა, არამედ პირიქით – შვილიდან მამას. ჟაკი ერთდროულად სახელიცაა და გვარიც, ეს ოჯახის წევრთა საერთო განმასხვავებელი ნიშანია და ამ ნიშანს ქალებიცა და კაცებიც სქესის განურჩევლად ატარებენ. გამონაკლისია ჟაკის და, რომელმაც სახელის მდედრობითი ფორმა – ჟაკლინი მოირგო.

³² Dubois J., *Rhétorique générale*, Éditions Larousse, 1970, p. 34

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

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

ქალბატონი მარტენი: დონალდ, ეს შენ ხარ, ძვირფასო!»³³

თუმცა მომდევნო სცენა სიტყვის ძალას კვლავ ეჭვქვეშ აყენებს:

«ელიზაბეტი არ არის ელიზაბეტი, დონალდი არ არის დონალდი. (...) ტყუილად ჰგონია თავი დონალდი, ქალიც ტყუილად ფიქრობს, რომ ელიზაბეტია. კაცი ტყუილად მიიჩნევს ქალს ელიზაბეტად. ქალიც ტყუილად მიიჩნევს მას დონალდად: ისინი მწარედ ცდებიან. მაგრამ ვინ არის ნამდვილი დონალდი? ვინ არის ნამდვილი ელიზაბეტი?»³⁴

დონალდმა და ელიზაბეტმა თითქოს ერთმანეთი იცნეს, თუმცა იქვე აღმოაჩინეს, რომ ერთმანეთისთვის უცხონი

³³ Ionesco.E., *La Cantatrice chauve*, dans Théâtre I, Gallimard, 1972, p. 31;

³⁴ Ibid., p. 31

არიან. ღია დიალოგური კონსტრუქციის მსგავსად საკუთარ სახელებზე აგებული კონსტრუქციაც უპასუხო კითხვით სრულდება. მალე სიტუაცია უფრო მეტ გაუგებრობას იძენს: მარტინების ადგილს ვინმე სმიტები იკავებენ. ვინ არიან ეს სმიტები? რა აზრი აქვს სახელის ქონას, თუ მას არ შესწევს უნარი ერთმანეთისგან განასხვაოს ადამიანები? სწორედ ეს არის აბსურდის თეატრის აბსურდული სიტუაციების თავდა-ულწეველი ჩიხი. დრამატურგი სიტუაციას ღიად ტოვებს და საფიქრალს მკითხველსა თუ მაყურებელს მიანდობს.

იონესკო ყველაზე ხშირად საკუთარ პერსონაჟებს პროფესიისა თუ ხელობის აღმნიშვნელი სახელებით მოიხსენიებს. ზოგადად, ერთი და იმავე ოჯახის წევრთა ერთმანეთისაგან გასარჩევად ან სახელი ან პროფესია გამოიყენება. იონესკო ამ მოცემულობას არად აგდებს და რაც შეიძლება მეტად აბნევს მაყურებელს. «მელოტი მომღერალი ქალიდან» მოყოლებული იონესკო გამუდმებით ხალისობს არეულ-დარეულ გაუგებრობათა შექმნით. პიესის გმირების – სმიტების მხრიდან ბობი ვატსონის სიკვდილის შესახებ საუბარში გაუგებრობა მწვერვალს აღწევს: ყველა ვატსონს ჰქვია ბობი და ყველა ბობი ვატსონი კომივოიაჟორია. პიესის პერსონაჟების გარჩევა ან სახელით ან პროფესიით შეუძლებელია. კონტექსტუალურადაც ხომ აბსოლუტურად გაუგებარია, თუ რომელი ბობის ან რომელი კომივოიაჟორის შესახებ საუბრობენ. მსგავსი ვითარება ერთგვარ სიცარიელეს წარმოშობს და მრავალი პერსონაჟის ვინაობას ჩვენთვის ბუნდოვანს ტოვებს.

დრამატურგის მხრიდან სახელდების უარყოფა კოლექტიური ყოფისკენ მისწრაფების მქონე პერსონაჟთა შექმნის სურვილით უნდა აიხსნას. პიროვნებისა და მისი საქმიანობის გაიგივებით მან რეალობის მანკიერ ტენდენციას გაუსვა ხა-

ზი. ეს გახლავთ ყოფიერების მორევში ადამიანის პიროვნუ-
ლობის გაუჩინარება, რის შესახებაც თავად საუბრობს:

«ყველაზე უსიამოვნო ტენდენცია საზოგადოებაში ის
არის, რომ პიროვნებას ხშირად თანამდებობასთან, მის სო-
ციალურ სტატუსთან აიგივებენ. სოციალური ფუნქციის
წარმოჩენით ამ უკანასკნელს არაფერი ემატება, ადამიანი კი
კარგავს საკუთარ სახეს, პიროვნულობას. (...) თანამდებობამ
არ უნდა შთანთქას პიროვნება ტოტალურად, ტოტალიტა-
რულად. სოფელში ადამიანი ფუნქციას ემიჯნება. მამა დუი-
რანი კიურეს მოვალეობას ასრულებს, მამა უნტელი – მევე-
ლის. ჩვენთან კი „მწერალი“ „მწერალია“ და მეტი არაფე-
რი“.³⁵

მაშასადამე, იონესკომ პერსონაჟის ორიგინალური სა-
ხელი ენის ხელოვნურობის წინააღმდეგ პროტესტის სადე-
მონსტრაციოდ გამოიყენა. უპრეცედენტო სახელდების პრო-
ცესის შემოტანით მან მსგავსი ენისა და ლოგიკის მქონე რა-
ციონალური სისტემის მოჩილებაში მყოფი ადამიანების სახე
შექმნა. იქ, სადაც კომუნიკაცია მხოლოდ ვერბალური ახსნა-
განმარტებით შემოიფარგლება, თვითმყოფადობის ნებისმი-
ერი გამოხატულება უშედეგო და აბსურდულია.

პორტრეტებით კომუნიკაცია

სასცენო ატრიბუტიკის მონაწილეობა პერსონაჟის პორტრეტის შექმნაში

სავსებით ლოგიკურად ისმის კითხვა: როგორია ან რას
გვამცნობს ნოვატორული დიალოგის ქვაკუთხედად ქცეული
პერსონაჟის გარეგნობა? როგორ გამოიყურება ამ სახელის

³⁵ Ionesco.E., *Entre la Vie et le Rêve* (Entretiens Avec Claude Bonnefoy),
Gallimard, 1996, p. 17

მატარებელი გმირი? გვაძლევს თუ არა ავტორი რაიმე მინიშნებას აბსურდულ სამყაროში მცხოვრები, თვითმყოფადობას მოკლებული ადამიანების, მათი შეხედულებების, იმედებისა და უიმედობის შესახებ. როგორ ახერხებს იონესკო იმის გადამოცემას, რაც რეალურად, ტექსტში (მისი კლასიკური გაგებით) ნახსენებიც კი არ არის? ავტორი არ ღალატობს აბსურდის დრამატურგიის ორიგინალურ გზას და მაყურებელს, სათქმელის გასაერთიანებლად, ინტერაქციულ პროცესში მონაწილეობისთვის ინვესტ: ერთიანი იდეის მატერიალიზაციისთვის მას პიესებში საკომუნიკაციო კოდების სახით «ჩაბუდეული», თავმოყრილი თუ გაფანტულად არსებული ელემენტების აღმოჩენა მართებს.

პიესებში ფიზიკური პორტრეტის მინიმალური დოზით არსებობის ფაქტმა არ უნდა გაგვაოცოს, რადგან პორტრეტი ექსკლუზიურად რომანისა და აღწერითი ჟანრების პრეროგატივაა. ტრადიციული თეატრისგან განსხვავებით აბსურდის დრამატურგები ვერც ფიზიკური გარეგნობის შესახებ სასცენო მინიშნებების სიუხვით დაიკვეხნიან: სასცენო მინიშნებები, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, აქ თითქმის არ არსებობს და თუ მაინც მოიძებნა, მინიშნებათა 90% სიტყვით «პაუზა» ან «სიჩუმე» გამოიხატება, ფიზიკური გარეგნობა ხომ (უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა) პრაქტიკულად იგნორირებულია.

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

იონესკო საკუთარი პერსონაჟების პორტრეტებს ერთი ხელის მოსმით ქმნის. საკომუნიკაციო კოდის ძირითადი ხვედრითი წილი მოდის სხეულის რომელიღაცა ორგანოზე ან

კოსტიუმზე, როგორც სიმბოლური განზომილების მქონე ელემენტებზე, დანარჩენი ასპექტები კი ჩრდილში რჩება. ეს ფიზიკური, ხშირად ირეალისტური პორტრეტი შავებში ჩაცმული, სიკვდილზე ფიქრით შეპყრობილი პერსონაჟის სილუეტს გამოხატავს.

რაც შეეხება სოციალურ ან ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, ის დიალოგში პრაქტიკულად არ არსებობს. ჩვენ არაფერი ვიცით იონესკოს უნარსულო არსებების შესახებ, რომელთა სიცოცხლის ხანგრძლივობა მხოლოდ წარმოდგენის დროით იზომება. პორტრეტი იმდენად მინიმალისტურია, რომ პერსონაჟის აღწერა, თუნდაც ამოცნობის მიზნით, პრაქტიკულად შეუძლებელია. „ნყურვილსა და შიმშილში“ იონესკო საკუთარი გმირის მხრიდან პორტრეტის შექმნის მცდელობას გვთავაზობს. ჟანი საყვარელ ქალს მუზეუმის კართან უნდა შეხვდეს. ქალი არ გამოცხადდება. ჟანი პოლიციელებს ეკითხება, ხომ არ უნახავთ მისი სატრფო, თუმცა ვერანაირად ვერ ახერხებს მის აღწერას. პოლიციელები ქალის აღწერას სკრუპულოზური სიზუსტით ითხოვენ, ჟანი კი პასუხად ლირიულობით დალდასმულ ირეალისტურ პორტრეტს სთავაზობს და უმთავრეს განმასხვავებელ ნიშნად სამაჯურს ასახელებს. ბოლოს და ბოლოს პოლიციელები უარს ამბობენ გამოკითხვისა თუ დაკითხვის გაგრძელებაზე. აღწერისას ჟანის მიერ გაცდილი სირთულე ხაზს უსვამს პიროვნულობის კრიზისის კონცეფციას, რის დემონსტრირებასაც იონესკო სახელდების პროცესით ახდენს.

მონახაზის სახით არსებული პორტრეტები ყოფიერების თვითდინებისგან გამოფიტული ადამიანების უშინაარსო სამყაროს მატერიალური გამოხატულებაა. ერთ ენაზე მოსაუბრე, მექანიკური მეტყველებისა და მოძრაობების ტყვეობაში მყოფი ცარიელი ადამიანების აღწერა მხოლოდ კონტურული პორტრეტებით არის შესაძლებელი. ზოგჯერ გვრჩება

შეგრძნება, რომ მისი უსახელო თუ უსახური პერსონაჟები მართული მარიონეტები არიან და სხეულის ყველა ორგანო არც კი სჭირდებათ. სახელის მსგავსად, სხეულიც მათთვის უსარგებლო „ფუფუნებაა“.

იონესკო მართლაც სიმპათიით არის განწყობილი მარიონეტების წარმოდგენების მიმართ, მათთვის დამახასიათებელი სტილიზაციის გამო. დრამატურგის ამ მიდრეკილებით აიხსნება მისი პერსონაჟების ემბლემატური ხასიათი და პორტრეტების ლაკონიურობა, რასაც შემდეგნაირად განმარტავს: «ეს სულ ადვილია, – ამბობს იონესკო, – ბატონის როლის შემსრულებელ კომედიანტს ბევრი არაფერი ევალება. მან უნდა მოისხას პალტო, საიდანაც მხოლოდ კისერი უჩანს, შუბლს კი ჩამოფხატული ქუდი უფარავს; პალტოში გამონყობილი, ქუდიანი, უთავო კაცი შთამბეჭდავი სანახავია. ამგვარი სანახაობა უდავოდ აღძრავს ემოციას».³⁶

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

იონესკო უარყოფს ნებისმიერი სახის რეალისტურ აღწერას და პორტრეტების ან იდენტური ან კარიკატურული სახით წარმოჩენას ამჯობინებს. დრამატურგის მიერ ნიღბების გამოყენება სწორედ ამ განზრახვას უსვამს ხაზს. „ჟაკებში“ ყველა პერსონაჟი ერთსახოვანია – ყველას სახეს ერთნაირი ნიღაბი ფარავს. იონესკო ჟაკს სხვა პერსონაჟებს ნიღბის ტარება-არტარების პრინციპით უპირისპირებს, რადგან ჟაკი ერთადერთია, ვინც ამ აქსესუარს არ ირგებს. ეს გარემოება ჟაკის სხვათაგან გამორჩეულობას უსვამს ხაზს. ჟაკი არ მა-

³⁶ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, Gallimard, 1966, p. 241

ლავს საკუთარ სახეს და რობერტს გულსაც უშლის, იმ დროს, როცა ოჯახურ რიტუალებს ამოფარებული სხვა წევრები ერიდებიან სახის გამოჩენას. ეს სხვათაგან გამორჩეულობის, მარტოობის, სამყაროში მიუსაფრობის განცდა (რაც პირადად იონესკოსთვისაც არ არის უცხო) ავტორმა ერთი ელემენტით – ნილბით გამოხატა. აღნიშნული სცენოგრაფიული პროცესი დრამატურგმა «მე»-ს სოციალურ ჯგუფთან გაუცხოების, მათ შორის გაჩენილი უფსკრულის სიმბოლურ გამოხატულებად გამოიყენა. თუმცა, მოშიშვლებული სახის მიუხედავად, იონესკო ჟაკის რეალისტური პორტრეტის აღწერას გვერდს უვლის. როცა ნილაბი არ არის, მის ადგილს გრიმი იკავებს: სქელ ფენად სახეზე დატანებული გრიმი რეალურ გარეგნობას ფარავს და ნილბის ასოციაციას ბადებს. ეს უკანასკნელი კი უმთავრესი პორტრეტული ელემენტია, რომელიც გმირის ხასიათის გახსნასა და ავტორის იდეის ამოკითხვაში გვეხმარება.

რეალისტურ და სიმბოლისტურ დრამატურგიაში გადაჭრის შიშით, რაც საზოგადოებრივი შტამპებისადმი დაუმორჩილებლობის იდეის გაცხადებაში ვლინდება, იონესკო მაყურებელს ჟაკის რეალიზმსა და სოციალურ მატერიალიზმთან რადიკალურ განსხვავებულობაზე მიუთითებს. ჟაკი არც რეალისტური პერსონაჟია და არც კონკრეტული მისიით აღჭურვილი გმირი. იონესკო თავის პიესას ირონიულად «ნატურალისტურ კომედიას» უწოდებს. პროტაგონისტის ირეალისტური გარემოების ხაზგასასმელად ავტორს პიესაში კიდევ ერთი შტრიხი შემოაქვს: ჟაკის მწვანედ გადაღებილი თმა, რაც პერსონაჟს ფანტასტიკურ იერს სძენს. ეს ელემენტი, რეალობასთან შეუსაბამობის გარდა, მომავალში მის მეტამორფოზასაც მოასწავებს: სატელევიზიო ბალეტის სცენარში – «ახალგაზრდა სასიძო» – იონესკო ხელახლა უბრუნდება ჟაკების თემას, მათ განმასხვავებელ ნიშნად სწო-

რედ თმის მწვანე შეფერილობას იყენებს. ამ შემთხვევაში მაყურებელამდე სათქმელის მიტანის კონკრეტული მისია უკვე თმას ენიჭება.

საკომუნიკაციო პორტრეტულ ელემენტად ის ყველაზე ხშირად იყენებს სახის ნაწილებს, რომელთაც ირეალურად წარმოაჩენს. ამ გარემოებას იონესკოს პორტრეტების წერის ხელოვნება სიურეალისტური და კუბისტური ესთეტიკის ჭრილში გადაჰყავს. მის პიესებში უცნაური, ხშირად მონსტრული გარეგნობის მქონე პერსონაჟების სიუხვეც სწორედ ამ ესთეტიკაში ჩაინერება.

უცნაური პორტრეტების შექმნისას იონესკო სხეულის თითოეულ ნაწილს გარკვეული საკომუნიკაციო ფუნქციით ტვირთავს. ცალკეული ორგანო ხშირად მრავალმხრივი სათქმელის გადმოსაცემად გამოიყენება. პიესებში მსგავსი კონტექსტუალური სიტუაციების გამეორების სიხშირე ზოგჯერ საკომუნიკაციო ელემენტის დატვირთვას უნივერსალურ ხასიოს სძენს, რაც მომავალში ზრდის ტექსტის გახსნისა და ავტორის ჩანაფიქრის ამოცნობის ალბათობას. მსგავსი უნივერსალიის მაგალითად ცხვირი გამოდგება.

ცხვირი, უცნაური პორტრეტების რიგში ყველაზე პოპულარული საკომუნიკაციო ელემენტია. სატელევიზიო ბალეტში „ახალგაზრდა სასიძო“ ჟაკის ოჯახის ყველა წევრს უშველებელი ცხვირი ან ნიკაპი აქვს (ან ორივე ერთად). ყველა ერთი ფერის თმითა და სრული აგებულებით გამოირჩევა. მათი მოყვრების გუნდი ჟაკების აბსოლუტური ანტიპოდია: ჩაფსკენილი, ღიპიანი, ლოყანითელი ადამიანები პირველები-საგან რადიკალურად განსხვავდებიან. ამ ორი ჯგუფის წარმომადგენელთა პორტრეტები ფიზიკური მახასიათებლების (მაღალი/გამხდარი – დაბალი/მსუქანი) დაპირისპირებაზეა აგებული. ფარსისტვის დამახასიათებელი ოპოზიციური

სტრუქტურა უცნაური პორტრეტების გასაოცარი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა: ძაღლისთავიანი, ვირის ყურებიანი ქალი, ოთხი თვალით, ორი ცხვირითა და ა. შ. იონესკოს შემოქმედებაში ჩვეულებრივი მოვლენაა. კუბიზმის ხელოვნებასთან დაახლოებულ პერსონაჟებს შორის ურთიერთობები ერთ რომელიმე ფიზიკურ ელემენტზე იგება, ცხვირი კი უმნიშვნელოვანეს დატვირთვას იძენს. ის პერსონაჟის სხვასთან დამოკიდებულებასა და მის კონკრეტულ სურვილზე მიუთითებს. აღსანიშნავია, რომ ეს ელემენტი მუდამ საპირისპირო სქესის წარმომადგენელთა ფონზე ფიგურირებს და გმირის განზრახვის, პარტნიორთან დამოკიდებულების გახსნაში გვცხმარება. ცხვირი იონესკოსთან სქესობრივი კავშირის წამოწყების სურვილის სიმბოლოა და გარკვეულ ფაღიურ დატვირთვასაც იძენს. პიესა «ჟაკი ანუ მორჩილება» ამის შესანიშნავი მაგალითია.

ჟაკისთვის შეთავაზებული ორი საცოლე ექსტრავაგანტული ნიშნით გამორჩეული ბურლესკური არსებები არიან. რობერტა I მაყურებლის წინაშე ისეთი ვუაღით წარმოდგება, რომელიც სახეს სრულად უფარავს. როცა მამა ჟაკი პირბადეს ახდის, აღტაცებით აღმოაჩენს მის ორ ცხვირს. ყველას გაოცების მიუხედავად, ამ გარემოების მიმართ გულგრილი მხოლოდ ჟაკი რჩება.

მალე გმირი უკმაყოფილებას გამოთქვამს და სამცხვირიან საცოლეს ითხოვს. ასეთია რობერტა II. რობერტას, პიკასოს ზოგიერთი ქმნილების მსგავსად, სამი სახე, სამი პროფილი და სამი ცხვირი უნდა ჰქონდეს. ეს გარეგნობა არამინიერი ელფერით მოსავს ქალს, რაც რეალობასთან კავშირის არქონას კიდევ უფრო ცხადს ხდის. პიესის ყველა დიდცხვირა ქალს ჟაკთან სექსუალური კავშირის სურვილი ამოძრავებს. მათი როლი საცოლის სტატუსით განისაზღვრება. შე-

საბამისად, პიესაში უნივერსალური საკომუნიკაციო ელემენტის როლს ასრულებს ცხვირი, რომელიც შემდგომში ამ დეტალის მქონე პერსონაჟის როლის წინასწარ განსაზღვრაში გვეხმარება.

ზემოაღნიშნული მოსაზრება ცხვირის ფალიური მნიშვნელობის თაობაზე რადიოსკეჩ «საავტომობილო სალონში» მეტად გამოკვეთილია, რაც ზრდის დრამატულ ტექსტში ამ პორტრეტული საკომუნიკაციო ელემენტის უნივერსალურობის ხარისხს. მამაკაცი მასპინძელ ქალს ცხვირს სთხოვს, რათა «უკეთ დაინახოს» მანქანა, რომელსაც ყიდულობს. ქალი აბსოლუტური ინდიფერენტულობით აძლევს ცხვირს, თუმცა, ბატონის გასაოცრად, უეცრად უკან გამოითხოვს. ცხვირი ჯერ გაცნობის საშუალებაა, შემდეგ კამათის საბაბი. ცხვირის თხოვების მომენტი პერსონაჟებს შორის გრძნობას წარმოშობს: მამაკაცი ყურადღებით ათვალიერებს ქალის მიერ შემოთავაზებულ მანქანებს, განსაკუთრებით კი, „იმ ახალგაზრდა ქერა მანქანას“, რომელიც სალონში მომუშავე ქალს განასახიერებს. მოხიბლული ბატონი-ქალბატონი მანქანის დაუყოვნებლივ ყიდვას გადაწყვეტს, თუმცა ვერ გაუგია, როგორ გადაიქცა ქალი მანქანად. ამ უცნაურ ვითარებას თან სდევს ხმაური, რაც კიდევ უფრო ხაზს უსვამს უცნაური სალონის ფანტასტიკურ გარემოებას: იქ, სადაც ავტომობილები კილობით იყიდება, ქათმების კაკანს გაიგონებთ და არჩევანის გაკეთება დედალ-მამალ ავტომობილებს შორისაც მოგიწევთ. ამ შემთხვევაში სალონში შექმნილ ფანტასტიკურ გარემოებაში, რომელიც აბსურდის სამყაროს ანარეკლია, მხოლოდ ცხვირის საშუალებით არის შესაძლებელი ამ ორ პერსონაჟს შორის კამათის მიზეზის ამოცნობა, რადგან მათი ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ ინფორმაციას პიესაში ვერსად ვხვდებით. ცხვირი ერთადერთია, რაც ასახავს ქალთან ინტიმური ურთიერთობის სურვილს.

თუმცა, კამათისა და უამრავი გაუგებრობის საბაზად ქცეული ეს ატრიბუტი, სხვა არაერთ მნიშვნელობასთან ერთად, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამომხატველ იარაღადაც გამოიყენება.

სამოსის როლი პერსონაჟის პორტრეტის ფორმირებაში

კარიკატურული ფორმის მიუხედავად, იონესკოსეული პორტრეტი უამრავი საკომუნიკაციო ელემენტის ერთობლიობას წარმოადგენს. ფუფუნებას მოკლებული, მონოტონური ტანსაცმელი, რომელიც პერსონაჟის სხეულს ფარავს, მის პიესებში სხეულის შესახებ ინფორმაციის ერთადერთი მატარებელია. აქედან გამომდინარე, გარეგნობის ეს სტილისტური ელემენტი პერსონაჟის სხეულის (ტან-ფეხის) აღწერისას ერთადერთ ხელმოსაჭიდ ფაქტორად უნდა აღვიქვათ.

დრამატურგი ტანსაცმელს სიმბოლური საკომუნიკაციო დატვირთვით იყენებს, როგორც „ნიშანთა ნიშანს“, რომელიც პერსონაჟის სახის გახსნაში გვეხმარება.

თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ, რომ იონესკო უპირატესობას შავ ტანსაცმელს ანიჭებს. „გაკვეთილში“ სერიულ მკვლელობათა ავტორი-მასწავლებელი, შავ შარვალს, ფეხსაცმელსა და ჰალსტუხს ატარებს, რაც ჩადენილ მკვლელობას აგონებს. საკუთარ ბინაში გამოკეტილი ახალი მდგმური ცოცხლად იმარხავს თავს და ძაძვებით იმოსება. „Pieton de l'air“-ში ბიძია-დოქტორი და დამკრძალავი ბიუროს მოხელე შავ ტანსაცმელს ატარებენ. მუქი ფერის ტანისამოსი იონესკოსთან სულაც არ წარმოადგენს ახლობელთა დაღუპვის გამო აუცილებლად სატარებელ რიტუალურ სამოსს. შავი ტან-

საცმლის მიმართ პერსონაჟების სიმპათია მისი პიესების სიტუაციური ანალიზით აიხსნება: მუქი ფერი მათ დეპრესიულ სულიერ მდგომარეობასა თუ პათოლოგიურ მიდრეკილებებს უსვამს ხაზს. ე.ი. მუქი ტანსაცმელი გმირის სულიერი პორტრეტის შესაქმნელად საჭირო საკომუნიკაციო კოდია, რომელიც ფიზიკურზე მეტად ფსიქოლოგიურ პარამეტრებს უკავშირდება.

თუმცა ტანსაცმელს არაერთი სხვა დატვირთვა მოეპოვება. „ამედში“ ის დრამატულ მოქმედებაში სიტუაციური მეტამორფოზის ხაზგასასმელად გამოიყენება: მადლენი თავშალსა და ხალათს ირგებს სასადილო ოთახში ფუსფუსის დროს. სამუშაო მაგიდასთან დაჯდომამდე ქალი ძველმანებს იცილებს და თავშლის ნაცვლად ორიგინალურ ქუდს იხურავს, რაც ყოველდღიური რუტინული საქმიანობიდან სამუშაო ვითარებაში გადასვლას მიანიშნებს. ქუდი აქ აქტიური საქმიანობისა და ღირსების სიმბოლოა, რომლის შენარჩუნებასაც ქალი გულმოდგინედ ცდილობს. პირველი აქტის ბოლოს, ენერგიისგან დაცლილი მადლენი ქუდს უკუღმა იხურავს, რაც ფიზიკური დაძაბუნების ფონზე სიმბოლურად სამუშაო ადგილამდე მიღწევის ამაო მცდელობას გამოხატავს. ბოლოს საერთოდ იხდის და ისვრის ქუდს, რაც სამსახურისთვის თავის დანებებას ნიშნავს. ამ პიესაში, სადაც სასცენო სივრცე მხოლოდ წარმოსახვითად არის დაყოფილი, ტელეფონით აღჭურვილი მადლენის კაბინეტი სცენის ერთ კუთხეშია და სასადილო ოთახისგან ფიზიკურად არაფერი ყოფს. ქუდის საშუალებით შექმნილი მეტონიმია რომ არა, სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა ერთიან სასცენო სივრცეში მადლენის ქაოსური გადაადგილების სიმბოლური ინტერპრეტაცია. ქუდი, როგორც სამსახურის, გნებავეთ, სამუშაო მდგომარეობის გამომხატველი ელემენტი, მადლენის მოქმედებას კონკრეტულ მნიშვნელობას სძენს, ამასთანავე, ნახევრად

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

ტანსაცმელს იონესკო პიროვნული მეტამორფოზის გადმოსაცემდაც იყენებს. მაგალითად, თვითმყოფადობის დაკარგვა ტანსაცმლის მოშორებით გამოიხატება. ადამიანური სამყაროდან არაადამიანურ სამყაროში – საგნებისა და ცხოველების სამყაროში, პერსონაჟების გადასვლა ტანსაცმლის ეტაპობრივი მოდიფიცირებით ხორციელდება. ამ მხრივ, საუკეთესო მაგალითად პიესა „მარტორქა“ გამოდგება.

გამანადგურებელი ძალის წინაშე აღმოჩენილი იონესკოს „მარტორქის“ პერსონაჟები მოზღვავებულ ბოროტებას ვერ ენინააღმდეგებიან. გარშემო ყველა მარტორქად გადაიქცევა, თანაც ისეთი სისწრაფით, რომ თვითონაც ვერ ამჩნევენ. სცენაზე მაყურებელი ერთადერთი მეტამორფოზის მოწმე ხდება – ბერანჟეს მეგობრის, ჟანის. ეს უნებლიე მეტამორფოზა, რომელიც პერსონაჟის უსუსურობას წარმოაჩენს, იწყება ერთგვარი დაავადებით, რომლის სიმპტომები სხეულის ნაწილთა დეფორმაციაში ვლინდება. დაავადების პროგრესირების ეტაპებს ხაზს უსვამს ჟანის წინ და უკან გაუთავებელი სიარული სააბაზანო ოთახში, სადაც ის სარკეში ჩასახედად დადის. ყოველი გამოჩენისთანავე ის უფრო და უფრო ემსგავსება ცალრქიან ცხოველს: სუნთქვა უხშირდება, ძარღვები ებერება, კუზი ეზრდება და კანი უმუქდება. ჟანის ცხოველთა სამყაროში გადასვლის ფაქტი ტანსაცმლის მოშორებით გადმოიცემა. პიჟამას პერანგის გახდისთანავე, ბერანჟე შიშით აღმოაჩენს მის გამწვანებულ გულმკერდსა და ზურგს. ჟანი შარვალსაც ვერ გუობს და გამალებით ცდი-

ლობს, თავიდან მოიშოროს. ადამიანური ატრიბუტებისგან განძარცვული, სრულიად შიშველი თავს საბოლოოდ ცხოველად იგრძნობს და ბერანჟესკენ იწევს. ჟანი მარტორქად გადაიქცა. ეტაპობრივად მიმდინარე ეს მეტამორფოზა ფანატიზმით შეპყრობილი არსების გადაგვარებას განასახიერებს.

ტანსაცმელთან დაკავშირებულ მეორე, სცენოგრაფიული თვალსაზრისით არანაკლებ მნიშვნელოვან მეტამორფოზას პიესაში ქ-ნ ბეფის (ფრ. *boeuf* ხარი) გარდასახვა წარმოადგენს. ბერანჟეს ოფისის მეგობართა შორის პირველი სწორედ ის იცვლის სახეს. ქალი ზურგზე შეახტება ბატონ ბეფს, ბერანჟეს კი ხელში კაბას შეატოვებს. ტანსაცმლის მოშორება აქაც ადამიანური ბუნებისაგან გათავისუფლებას უკავშირდება. პიესის არაერთი ვერსიის მხილველ იონესკოს ბაროს დადგმის წინაშე აღტაცება ვერ დაუმაღლავს. რეჟისორმა პერსონაჟების მარტორქებად გარდაქმნის პროცესი სცენოგრაფიული აქსესუარებით გადმოსცა, რამაც პიესას კომიკური ელფერი შესძინა. სხვა ქვეყნის რეჟისორებმა, მაგ.: ამერიკაში, შვეიცარიაში, რუმინეთში, აღნიშნული მეტამორფოზა შინაგანი ტრანსფორმაციის გზით გამოხატეს, რითაც სპექტაკლი, იონესკოს აზრით, დროში განელილ ერთ გაუსაძლის სანახაობად აქციეს.

როლების რევერსიულობა – პორტრეტის ფორმირების ორიგინალური პროცესი

საკომუნიკაციო კოდის აღმოჩენა და მისი ამოკითხვა პერსონაჟის სახის შექმნის პარალელურად მიმდინარეობს, რაც ლოკალურად და მზა სახით არ არსებობს. სასცენო მი-

ნიშნებებსა თუ ტექსტში ფსიქოლოგიზმისა თუ ყველანაირი აღწერის უარყოფელი დრამატურგი პორტრეტის შესაქმნელად როლის, სიტუაციისა და დიალოგის დონეზე არსებული სიმეტრიის პროცესს მიმართავს. თავისთავად არარსებული პორტრეტის ფორმირება მხოლოდ წყვილ-წყვილად დაჯგუფებული პერსონაჟის ურთიერთმიმართებათა ნიადაგზე ხორციელდება. პერსონაჟის გარეგნობა და ზოგჯერ მორალური მდგომარეობა სიტუაციიდან და ურთიერთობებიდან იკვეთება. იონესკო ენის ლოგიკური პრინციპებით მონუსხულ მაყურებელს, თეორიული განმარტების ნაცვლად, განცდის პარალელიზმის ნიადაგზე რეალურად აგრძნობინებს ენისა და ლოგიკური აზროვნების სიმცდარეს.

«მარტორქაში» იონესკო მაყურებლის დაბნევას დისკურსის რეგისტრების თამაშზე აგებული პროცესით იწყებს. თავიდან, საკმაოდ დამაჯერებელი ტონით, ავტორი ბერანჟეს გარეგნობაზე მოკლედ, სასცენო მინიშნებებში გვესაუბრება: იგი გაუპარსავია, თმადაუვარცხნელი, დაჭმუჭნული ტანსაცმლით... ყველაფერი მის დაუდევრობაზე მიუთითებს. ფიზიკური პორტრეტი გმირის გულგრილობასა და აპათიას ასახავს. მეორე პორტრეტის ფორმირებას ჟანის კრიტიკული შენიშვნების წარმოთქმის კვალდაკვალ ვადევნებთ თვალს. ჟანი ბერანჟეს უთავბოლო სიარულს, ბოჰემური ცხოვრების სტილს საყვედურობს და სარკეში დაანახებს საკუთარ თავს. ბერანჟე სირცხვილს განიცდის სხვისი თვალით დანახული საკუთარი პორტრეტის ხილვისას. ჟანი უმონყალოდ აგრძელებს მეგობრის გაკიცხვას და საკუთარ თავსაც კი უსახავს მაგალითად. ჟანის შესახებ მინიშნებები იშვიათია, თუმცა საყვედურის რეჟიმში არსებული პერსონაჟი ბერანჟეს ანტიპოდად წარმოიჩინდება: იგი მუდამ საკუთარ გარეგნობაზე მზრუნველი და მოწესრიგებულია. სასცენო მინიშნებებში მოცემული და დიალოგის გზით ფორმირებული ბერანჟეს

პორტრეტები ერთმანეთს ემთხვევა. თუმცა, ორი მეგობრის საუბრის პარალელურად, მაყურებლამდე ნაწყვეტ-ნაწყვეტ კაფეს მეორე ბოლოში მყოფი ლოგიკოსისა და მოხუცი ბატონის საუბარი აღწევს: ლოგიკოსი მთელი შემართებით საუბრობს სილოგიზმის მნიშვნელობაზე და მისი ლოგიკა აბსურდული დასკვნებით გვირგვინდება. მოხუცი ბატონი ვერ ახერხებს თვითდაჯერებული ლოგიკოსის მსჯელობიდან შინაარსის გამოტანას, რადგან მოსაუბრე გამუდმებით წინააღმდეგობაში მოდის საკუთარ თავთან, მისი ყველა დასკვნა მცდარია. აღსანიშნავია, რომ ლოგიკოსის საუბარი ჟანის მხრიდან ბერანჟეს მხილების პარალელურად მიმდინარეობს. წინააღმდეგობრიობით აღსავსე აბსურდული დიალოგი ხაზს უსვამს ჟანის ამაო თავდაჯერებულობას. მხოლოდ პარალელიზმის პროცესიდან იკვეთება აზრი იმის თაობაზე, რომ ერთმნიშვნელოვანი და ცხადი არაფერია და ჟანის დასკვნებიც შეუქცევადი როდია. პარალელური დაჯგუფების პროცესში წყვილის (ლოგიკოსი/ჟანი) სისწორეს მოგვიანებით ხაზს უსვამს მათ შორის არსებული მსგავსება, რაც ორიგინალური პროცესით ამკარავდება: ერთგან ავტორი მათ იდენტურ ტექსტს წარმოათქმევინებს, ამავდროულად, ბერანჟესა და მოხუც ბატონსაც ერთი და იმავე საპასუხო რეპლიკებით ამეტყველებს.

აბსურდის თეატრისთვის დამახასიათებელი მოულოდნელობის ეფექტზე აგებული წინააღმდეგობრიობის პრინციპის გამოყენებით იონესკო ამცნობს მაყურებელს, რომ აბსურდის პიესაში მზა სახით არსებული, ერთმნიშვნელოვანი და სარწმუნო არაფერია. დრამატურგი ორიგინალურად ამხელს ვერბალური „ჭეშმარიტების“ სიმცდარეს. მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ შემთხვევაში საკომუნიკაციო ელემენტად თავად პორტრეტს, მეტიც, მისი ფორმირების პროცესს

იყენებს. ჟანსა და ლოგიკოსს შორის წამოჭრილი პარალელიზმი, რომლის შექმნაში სიტუაცია და დიალოგი მონაწილეობს, ეპიზოდის დასაწყისში ესოდენ დიდი დამაჯერებლობით მოცემულ ბერანჟეს პორტრეტს მთლიანად ცვლის. როლების რევერსიულობაზე აგებული პორტრეტის ფორმირების პროცესით დრამატურგი მაყურებელს პერსონაჟის შესახებ ერთობ სარწმუნო პირველ შეხედულებას უქარწყლებს. თავში მონესრიგებული და გონიერი ჟანი იმ სასაცილო მასხარას წააგავს, რომელსაც გაცხარება და მდგომარეობიდან ადვილად გამოსვლა შეუძლია, დაუდევარი ბერანჟე კი გონიერების მწვერვალზეა. ამ სიტუაციურ პორტრეტში იონესკოს ნოვატორული დიალოგის გზავნილი იკითხება: როგორც პერსონაჟის შესახებ გაცხადებული საკმაოდ დამაჯერებელი პირველადი მოცემულობა, ერთი შეხედვით უდავო ჭეშმარიტებად მიჩნეული ენაც ყალბია: ის ადამიანის ტყვეობაში მოსაქცევად გამოგონილი ხელოვნური სარეკლამო ფანდია, რომელიც, იონესკოს პორტრეტის შექმნის ხელოვნების მსგავსად, სიტუაციურ ევოლუციასა და მოულოდნელ მეტამორფოზას განიცდის. ენა მახეა მათთვის, ვისაც ჰგონია ან არწმუნებენ, რომ ურთიერთობის სხვა საშუალებები არ არსებობს. აბსურდის დრამატურგია ამ „ჭეშმარიტების“ წინააღმდეგ იბრძვის და მაყურებელს არავერბალური ურთიერთობის კონკრეტულ მაგალითებს სთავაზობს.

პარადოქსულია, მაგრამ იონესკოს შემოქმედებაში პერსონაჟის გარეგნობასთან დაკავშირებულ საკომუნიკაციო ნიშანთა სიუხვე ყოველთვის ინფორმაციის შემცველი არ არის. უწვრილეს დეტალებზე ყურადღების მიქცევის ნაცვლად, ზოგჯერ მათი უგულებელყოფა უფრო მრავლის მომცემია.

პიესაში – «მკვლელი ჯილდოს გარეშე» – იონესკო ედუარდის სკრუპულოზურ პორტრეტს გვთავაზობს: საზიზ-

ლარ თუ შემზარავ ედუარდს ცალი ხელით ჩემოდანი დააქვს, მეორე, შედარებით მოკლე ხელს კი ჯიბეში მალავს. ყველა საეჭვო და შიშის მომგვრელი ელემენტი მის გარშემო იყრის თავს: ჩემოდანში მკვლელის იარაღები ინახება, მკლავს სამ-გლოვიარო ლენტი უმშვენებს, ხელში შავკანტიანი ცხვირსახოცი უჭირავს. ბევრი რამ ედუარდის მკვლელთან კავშირზე მიუთითებს, თუმცა, ნიშანთა სიუხვის მიუხედავად, სიტუაცია კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება. რაც შეეხება თავად მკვლელს, მისი გარეგნობა მათხოვრისას უფრო მიაგავს: ამ ბრუციან, საცოდავ არსებას მიუსაფარი მანანნალის იერი აქვს. ის იმდენად ტანდაბალი და შეუხედავია, იძულებულია, მუდამ სკამზე შედგეს, მხოლოდ ჩამოქვეითების შემდეგ თუ შეამჩნევ მისი ტანის სიბერავს. ეს პორტრეტული შეუსაბამობა ბადებს კითხვას: როგორ შეეძლო ამ ჩია კაცს ესოდენ მკაცრი მკვლელობების ჩადენა?

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

იონესკო, შესაძლოა ითქვას, ხერხს მიმართავს: ეპიზოდის დასაწყისშივე გვანვდის ცრუ საკომუნიკაციო კოდებს, რომლებიც სინამდვილეში არასწორი და სრულიად უსარგებლოა. ნიშანთა სიუხვის მიუხედავად, ავტორი სიტუაციას ღიად ტოვებს და მკითხველსა თუ მაყურებელს საგონებელში აგდებს: იქნებ მკვლელი მხოლოდ არარსებული ჰალუცინაციაა? ამ ხერხით ავტორი ხაზს უსვამს პიესაში სკრუპულოზურ აღწერათა უსარგებლობას და კიდევ ერთხელ გვამცნობს, რომ ხშირად დეტალების დახვავება, მრავალსიტიყვაობა, სათქმელის გამოსახატავად უსარგებლოა. პერსონაჟის მთელი შინაგანი სამყაროს გადმოცემა ზოგჯერ ერთი მინიშნებითაც კი

შესაძლებელია; მთავარია, ამ მინიშნებამ საკომუნიკაციო კოდის ღირებულება შეიძინოს, ავტორმა კი ნოვატორულ დიალოგში მისი სწორად და ჯეროვნად ჩასმა შეძლოს.

მაყურებლის მხრიდან პერსონაჟის ამოცნობის პროცესში თავის შეცნობის სურვილი აზარტული გამოწვევის სახეს იძენს. ტრადიციულ სანახაობას შეჩვეული მაყურებელი აბსურდის პერსონაჟში რაღაც მიმანიშნებელ შტრიხს ეძებს და როცა ჰგონია, რომ თითქოს ჩაავლო, უმაღლეს სარკე ტრიალდება და ე.წ. თვითგამორკვევაც სანინალმდეგო შედეგით სრულდება. მთელი წარმოდგენის მანძილზე მაყურებელი პერსონაჟის ვინაობის გამოცნობას ცდილობს, თუმცა ვერც ერთ კითხვაზე პასუხს ვერ იღებს და ახალ კითხვაზე გადააქვს აქცენტი: «მაშ, ვინ ვარ მე თუ ეს პერსონაჟი ასეთი ენიგმატური და გამოუცნობია?» ეს ვითარება პარაბოლურ ხასიათს ატარებს. იონესკოს პიესების წარმოდგენაზე მოსული მაყურებელი მის მიერ დასმულ კითხვებზე პასუხს არასოდეს იღებს. სცენაზე პერსონაჟთა წამიერი გაელვება მხოლოდ საკუთარი ყოფის სიცარიელეს შეაცნობინებს.

პერსონაჟების გამოუცნობ ბუნებას, რომლის წვდომა პორტრეტების გზით თითქმის შეუძლებელია, ამჯერად სივრცესთან მიმართებაში ეფინება ნათელი. მისი შინაგანი განცდების შესახებ უფრო დანვრილებით სცენა მოგვითხრობს.

მოლაპარაკე სასცენო სივრცე

**პერსონაჟის გრძნობების სასცენო ატრიბუტიკით
მატერიალიზაცია**

სასცენო დეკორაციას იონესკო, პორტრეტის მსგავსად, ბუნდოვანი და ირეალისტური ელემენტების საშუალებით ქმნის. სცენა მასთან არასოდეს ასახავს წარმოდგენის ფიზი-

კურ ადგილს. ის ადამიანის სულის სარკედ გვევლინება. საკომუნიკაციო კოდებით დატვირთული სივრცე გადმოგვცემს გმირის განცდასა თუ მოლოდინს. იონესკოსთან იმედი და უიმედობა, ჭმუნვა და სიგიჟე, მანიაკალური მიდრეკილება თუ აბსოლუტური აპათია, აგონიაც კი – სასცენო ელემენტებით გამოიხატება.

პერსონაჟის განცდის დეკორაციული ელემენტებით მატერიალიზაციის მოვლენას იონესკოს თეატრში ბევრგან ვხვდებით.

მაგ., „მკვლელის“ გმირს – ბერანჟეს – აღმაფრნის, თავისუფლების სურვილი ამოძრავებს. ყოფიერების მარწუხების მსხვერვის მცდელობა სცენაზე რეალურად ზეაღსვლით გამოიხატება. თუმცა გმირი უმალ ძირს ენარცხება. იატაკზე აღმოჩენილი ბერანჟეს იმედგაცრუებას მაყურებელი დეკორაციული ატრიბუტიკითა და ეფექტებით შეიგრძნობს. სცენა ბნელდება და მეორედ მოსვლის სურათს ასახავს: ცას სისხლისფერი ელვა სერავს, გარშემო ჭექა-ქუხილისა და დაბომბვის ხმა ისმის. სცენა ნათდება, მაგრამ ეს სხვა ნათელია, უიმედობისა და შიშის მომგვრელი, რუხი, სევდიანი, მწუხრის სინათლე. იონესკო რეჟისორს სთავაზობს სცენის სიღრმეში კვამლში გახვეული ნანგრევების ან, თუნდაც, აქტიური ვულკანის წარმოდგენას. დეკორაცია დანერგვით მოგვითხრობს ბერანჟეს აპოკალიფსური ოდისეის შესახებ. სივრცითი ელემენტები ასახავს გმირის მშფოთვარე განცდებს, ჯოჯოხეთის დანტესეულ ხედვას, რომელმაც მასზე გამანადგურებელი ეფექტი იქონია. სასცენო ცვლილებები, სახელდობრ, განათების ეფექტები, რომლებიც ბერანჟეს მთელი ამ მოგზაურობის მანძილზე თან სდევს, ემოციურად ამძაფრებს და ეტაპობრივად გამოკვეთს გზააბნეული პერსონაჟის განცდებს. სცენოგრაფიული ელემენტები წინ უსწრებს სათქმელს და სრულად კისრულობს ვერბალური დიალოგის

ფუნქციას. მეტიც, ამ უკანასკნელს, ემოციურ და გამომსახველობით პლანში, აჭარბებს კიდეც. სივრცე იმდენად გაპიროვნებულია, რომ უშუალოდ ასახავს პერსონაჟის შინაგან განცდებს და ხშირად წინსწრებით გვამცნობს ამ უკანასკნელის მეტამორფოზას.

დეკორის ტრანსფორმაცია იონესკოსთან ხაზს უსვამს პერსონაჟის ფიზიკურ თუ სულიერ ტრანსფორმაციას. ხშირ შემთხვევაში გმირის ეტაპობრივი ევოლუცია მთლიანად დეკორაციული ელემენტებით გადმოიცემა. პიესაში – «Pieton de l'air» მშვიდ, ამნევანებულ და გაციკროვნებულ დეკორს მშფოთვარე, ბნელით მოცული დეკორაცია ენაცვლება, რაც პროტაგონისტის მხიარული მდგომარეობიდან უიმედობაში გადასვლას უსვამს ხაზს. ბერანჟე ერთხანს სოფელში, მშვენიერი ბუნების წიაღში მდებარე პატარა სახლში განმარტოვდება. სულ მალე მის საოცარ ქმნილებას ნგრევის ტალღა გადაუვლის: ქოხს ჭურვი დაეცემა და მიწასთან გაასწორებს. ეს შემზარავი გარემოება ვერანაირად ვერ ბღალავს ბერანჟეს განწყობას: გმირი უწინდელი ენთუზიაზმით აღუწერს ცოლშვილს იქაური მხარის მშვენიერებას. ტილოზე გამოსახული ბუნების დეკორაცია, რომელიც გმირის საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობს, დეკორის ხელოვნურობას უსვამს ხაზს. აღნიშნული ხერხით იონესკო გვაგრძნობინებს, რომ პეიზაჟი მხოლოდ ბერანჟეს ენთუზიაზმით აღსავსე ხედვის ნაყოფია. ბოლოს ტილოზე ვერცხლის ხიდი ჩნდება. ეს ვითარება გადატანით მოგვაგონებს კრეტიენ დე ტრუას ლანსელოტის მიერ სხვა სამყაროსკენ – კელტური ჯოჯოხეთისაკენ – მიმავალი ხიდის გადალახვის ამბავს. ამ გარემოების ფონზე ბერანჟე წარმოდგება ახალ ეპიკურ გმირად, რომელიც ჯოჯოხეთში მოგზაურობის სურვილს შეუპყრია. იგი ხტის, აქეთ-იქით კედლებს აწყდება, ჩქარობს ყველა დაბ-

რკოლების გადალახვას. სცენის თალიდან წითელი სფერო ეშვება, როგორც ზეალსვლის, აღმაფრენის სურვილით შეპყრობილი გმირის სიმბოლო. ბოლოს სცენაზე ველოსიპედიც ჩნდება და ბერანჟეც მას თამამად მოახტება. ზეალსვლის დასაწყისში ბერანჟე – ახალი იკაროსი – სიხარულით მწვერვალს აღწევს. მისი აღმაფრენა გაცისკროვნებული სფეროსა და ფეიერვერკების ფონზე მიმდინარეობს. პერსონაჟი და დეკორაცია ერთ მთლიანობას ქმნის. ზეცაში აფრენის, ნათელთან მიახლოების სურვილი, დეკორაციული ელემენტებით გამოიხატება; სფერო, ხიდი, ველოსიპედი...

«მკვლელში ჯილდოს გარეშე» გაცისკროვნებული ქალაქის სივრცე, სადაც ბერანჟესა და არქიტექტორს უხდებათ უმიზნოდ ხეტიალი, სცენაზე საერთოდ არ არის წარმოდგენილი. პერსონაჟები ცარიელ სცენაზე დააბიჯებენ და ცდილობენ, ქუჩებში, ბაღებსა თუ სკვერებში ხეტიალის ილუზია შექმნან. სცენაზე გამოჩენილი ერთადერთი დეკორაციული ელემენტი ავბედითი და შემაშფოთებელია: სიკვდილის ადგილად ქცეული აუზი არქიტექტორის თითის გაშვების შემდეგ ჩნდება და უმაღვე უჩინარდება. დეკორაციის არარსებობა ბერანჟეს აღტაცების საგნად ქცეულ ამ «გაცისკროვნებული ქალაქის» არსებობას ეჭვის ქვეშ აყენებს. მაყურებელს უნებლიეთ უჩნდება კითხვა: მართლა არსებობს ეს ქალაქი, თუ ის მხოლოდ ბერანჟეს ფანტაზიის ნაყოფია? ვერბალურ დიალოგში, თუნდაც სასცენო მინიშნებებში ამის შესახებ ნათქვამი არაფერია. ამ შემთხვევაში სათქმელს განათება იტვირთავს. ურეპლიკო და უდეკორაციო სიტუაციაში სცენას გასაოცარი ნათელი ეფინება, რომელიც ეპიზოდის ბოლომდე ერთადერთ დეკორაციულ თუ საკომუნიკაციო ელემენტად რჩება. სინათლე ქალაქზე ბერანჟეს ილუზიურ წარმოდგენას ააშკარავებს: პიესის ბოლოს, ნახევრად ჩაბნელებული სცენის ფონზე გმირის წარმოსახვით ბედნიერებას

ბოლო ედება. ერთადერთ რეალობად მის წინაშე მდგარი დანამოღერებული მკვლელი იქცევა. სინათლის როლი პიესის მსვლელობისას იკვეთება, რადგან ერთმნიშვნელოვნად მის პოზიტიურ ან ნეგატიურ ფუნქციაზე დიალოგსა თუ მინიშნებებში არაფერია ნათქვამი. საინტერესოა, რომ სინათლე იონესკოს ავტობიოგრაფიულ გამოცდილებას უკავშირდება და მის შემოქმედებაში სიცოცხლის, სიხარულის, აღმაფრენის, ფერიცვალების სინონიმად რჩება. ამას დრამატურგის პიროვნული გამოცდილებაც ადასტურებს:

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

³⁷ Ionesco.E., *Journal en miettes* (récits de rêves, opinions, souvenirs, réflexions morales, notes sur la littérature), Mercure de France, 1967, p. 97

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

დეკორაციას იონესკო გმირის ფსიქიკის, შინაგანი სამყაროს გადმოსაცემად იყენებს. სივრცე მისი გარეგნულად ერთობ მშვიდი პერსონაჟის მანიაკალური ვნების შესახებ ერთადერთი ინფორმატორია.

„ხარვეზი“ საკუთარი სამეცნიერო ტიტულებით თავში ავარდნილ პროფესორს წარმოგვიდგენს. ამ ადამიანში თავის მოჩვენების სურვილს რეალურად არსებობის სურვილი ჩაუკლავს. ეს დიპლომების კოლექციონერი პირველი «პროფესიული» წარუმატებლობისთანავე სცენაზე გაშმაგებით ეძგერება ხმაღს და გადამტვრევას შეეცდება. ამ ქმედების მიზეზი შეფასების ფურცელში ელემენტარული ხარვეზის აღმოჩენაა. აღსანიშნავია, რომ ეს სახასიათო პერსონაჟი მხოლოდ შუა პიესაში ჩნდება. მანამდე კი მისი მანიაკალური ჟინის გადმოცემა სწორედ სასცენო ელემენტების საშუალებით ხორციელდება. ბურჟუაზიული გემოვნებით მოწყობილი მისი სასტუმრო ოთახი მისივე სულის ანარეკლია. მრავალრიცხოვან კანაპეებსა და სავარძლებს შორის ერთი მწვანე ფერისაა, აკადემიკოსის სამოსის მსგავსად, რაც ამ სახლის მესაკუთრეზე მიუთითებს. სახლი ნამდვილ საგამოფენო დარბაზს ჰგავს: აკადემიკოსის უშველებელი ზომის დიპლომები კედლებზე შპალერივითაა გაკრული, ერთი დიპლომი გულზეც კი დაუბნევია. ჭერიდან იატაკამდე დიპლომებით მიმოფენილი დარბაზი პერსონაჟის ვნებას გამოხატავს: უაზრო დეკორაცია ყველაფერს ისე ტვირთავს, როგორც აკადემიკოსის გულს «დიპლომომანია». დეკორაცია უამრავ ინფორმაციას გვანდის პერსონაჟის შესახებ – სცენაზე მის გამოჩენამდეც კი. გამოჩენის შემდეგაც სასცენო ელემენტები ერთიანი პორტრეტის შექმნაში მონაწილეობს და შემავსებელი კომპონენტების როლს ასრულებს. სცენა გმირის უშუალო ანარეკლია, მისი მომავლის გამშიფრელი. ამრიგად, სასცენო სივრცე და პერსონაჟი ერთ საერთოს ქმნიან. სცენა პერსონაჟის ხასიათის, მისი მანიაკალური მიდრეკილების მატერიალური განსახიერებაა. სცენაზე მყოფი მსახიობი კი მის ფიზიკურ მხარეს ასახავს. ასეთი მეტყველი დეკორაციის ფონზე, რომელიც დეტალურად გვიჩვენებს პერსონაჟის სუ-

ლის მოძრაობებს, კერბალური დიალოგის არსებობა საჭირო აღარაა.

«ახალ მდგმურში» ფარდის აზიდვისთანავე ცარიელი სცენა უამრავი დასახელების ავეჯით ივსება. დრამატული მოქმედების უმთავრეს კომპონენტად სასცენო სივრცის მოწყობა იქცევა. ბატონის მიერ შესრულებული ყველა ჟესტი, წარმოთქმული უიშვიათესი სიტყვები, უშუალო კავშირშია სცენაზე ავეჯის განლაგებასთან. სასცენო თამაში და დეკორაცია, სათქმელის ფორმირების კუთხით, დიალოგში ურთიერთშემავსებელი კომპონენტების როლშია. მანიით შეპყრობილი არსების ხასიათის გახსნა მისი მონოტონური მოქმედებისა და დეკორაციად გამოყენებული ავეჯის ურთიერთშერწყმის შედეგად ხორციელდება. თამაში და დეკორაცია ნოვატორული დიალოგის რეპლიკურ სტრუქტურას ავსებს. პიესის მანძილზე პროტაგონისტი საგულდაგულოდ ხელმძღვანელობს სცენაზე ავეჯის განლაგებას (წრიულად განათავსებინებს). პროგრესული თვითგანადგურების პროცესი სცენაზე გამოიხატება ცარცით სამოქმედო არეალის გარშემოწერით, რომელიც თანდათანობით მცირდება და, შესაბამისად, ზღუდავს მის შესაძლებლობებს. ბოლოს სივრცე იმდენად პატარავდება, რომ გმირს მოძრაობის საშუალებასაც არ უტოვებს. იგი ცენტრში დადგმულ სავარძელში თავსდება და მხოლოდ ბრძანებებს გასცემს. ჭერიდან დაშვებული დეკორაცია პერსონაჟს ერთგვარ საპყრობილეში მოაქცევს. მაყურებელი კი ავეჯზე შეყვარებული და მისივე ტყვედ ქცეული პერსონაჟის ცოცხლად დამარხვას ადევნებს თვალს. ეს ორიგინალური დეკორაცია რომ არა, გმირის შესახებ არაფერი გვეცოდინებოდა, რადგან პიესაში არც მის წარსულზე, არც ხასიათზე, არც თვითგანადგურების მოტივზე არაფერია ნათქვამი. მომხვეჭელობის მანიაკალური ჟი-

ნით შეპყრობილი პერსონაჟის გარემომცველ სამყაროსთან კონტაქტის განწყვეტის სურვილიც სასცენო რეკვიზიტების არჩევით აიხსნება: პერსონაჟისთვის მხოლოდ ის საგნებია მისაღები, რომლებიც სხვებთან კომუნიკაციის დამყარების შესაძლებლობას ვერ უზრუნველყოფს. რადიომიმღებს ის მხოლოდ მაშინ ეხება, როცა დარწმუნდება მის აბსოლუტურ გაუმართაობაში. პერსონაჟის სამყაროსთან ზედაპირული დამოკიდებულება საგნების მახასიათებლებში იკითხება. საზოგადოების წინაშე ეგოცენტრული პერსონაჟის პასუხისმგებლობის ხარისხიც ავეჯის წონის პროპორციულად იკლებს: კარადები, რომლებიც დასაწყისში გაჭირვებით შემოაქვთ თანდათან მსუბუქდება და მუშები უმძიმეს ავეჯს პიესის ბოლოს „თამაშ-თამაშით მოაცუნცულებენ“. დრამატურგის ხედვას, ისევე როგორც თავად პერსონაჟის პორტრეტს, მხოლოდ სასცენო თამაში და ატრიბუტიკა აყალიბებს.

სასცენო ელემენტებით კომუნიკაცია შემდგომშიც გრძელდება და სცენა მსგავსი სიდიადითა და, ამავდროულად, უშუალოებით შიშსა და შეშლილობას გადმოგვცემს.

«ამედეში» სცენაზე შემოტანილი შემზარავი საგანი დრამის უმთავრესი ელემენტია. პერსონაჟები ამაოდ ებრძვიან მოზღვავებულ და პროგრესირებად ბოროტებას. «ამედეს» სასცენო სივრცე ყველაზე დაახლოვებულ პირთა შორის ურთიერთობის შეუძლებლობას ასახავს. თხუთმეტი წელია, რაც წყვილი საკუთარ ბინაში, სამზარეულო ოთახში გამოკეტილი ცხოვრობს. ბინის სასტუმრო ოთახში ქმრის ეჭვიანობის მსხვერპლად ქცეული გვამი განისვენებს. გვამი დღითიდღე იზრდება, რაც სიმბოლურად ცოლ-ქმარს შორის გაუგებრობის ხარისხის გაზრდაზე მიუთითებს. გვამი წამლავს მათ არსებობას. ბინაში ყველგან ბოროტების თესლი ჩნდება, შხამიანი სოკოების სახით. გვამს ფეხები ეზრდება, რაც საარსებო სივრცეს კიდევ უფრო ზღუდავს. ავბედითი

სოკოები ხომ ყველგანაა მიმოფენილი. მალე მასპინძლებს ბინაში ადგილი აღარ რჩებათ. მათი ჭმუნვა და დარდი იმდენად საგრძნობი ხდება, რომ შიდა და გარე სამყაროს შორის არსებული საზღვრები იშლება. მიკროკოსმოსი მაკროკოსმოსს ერწყმის. ცოლ-ქმარს მადლენის გულისცემა კარზე კაკუნისგან ვერ გაურჩევია:

«მადლენი: ეს ჩემი გულისცემაა.

ამედუ: სინამდვილეში ახლა კარზეც რომ აკაკუნებდნენ, ძნელი იქნებოდა კარზე კაკუნის შენი გულისცემისგან გარჩევა».³⁸

პერსონაჟების შინაგანი შფოთვის სივრცით გამოხატულებაში აშკარად ჩანს, როგორ ავსებს სცენოგრაფია თეატრალურ დიალოგს. ის, რაც აქამდე ტრადიციულ თეატრში სიტყვით გამოიხატებოდა (საუბარია განცდაზე), აბსურდის თეატრში ხმოვანი დეკორაციით გადმოიცემა. ამ სიტუაციაში სიგიჟის ზღვრამდე მისული შიშის ხაზგასასმელად იონესკო დაჟინებით მოითხოვს დეკორაციულ ელემენტებში ხმაურის მნიშვნელობის გამოკვეთას: «მადლენის გულისცემა, როგორც ჩანს, მთელს დეკორაციას არყევს»³⁹

მეორე მოქმედება ამედეს მიერ ფანჯრიდან გვამის გადაგდების მცდელობით სრულდება. გვამის მოცილების სურვილი წარსულსა და სინდისის ქენჯნასთან გმირის ურთიერთობის გაწყვეტის სურვილს ასახავს, რაც ისევე რთულია, როგორც მომცრო ფანჯრიდან ამ უშველებელი ცხედრის გასტუმრება. მკვდარი თან სახლსაც იყოლებს. კედლების რღვევას წყვილს შორის აუტანელი, შეიძლება ითქვას, არარსებული ურთიერთობის რღვევაც მოსდევს. ნგრევა ამედეს

³⁸ Ionesco.E., *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans Théâtre I, Gallimard, 1954, p. 299-300;

³⁹ Ibid. p.300

ხელახალი დაბადების, რენესანსის მაუწყებელია. კისერზე გვამშემოგდებული ამედუ ნანგრევებიდან ზეცისკენ მიემართება (ჟან-პიერ საროს დადგმაში სურათი იმდენად რეალისტური იყო, რომ თავად იონესკოც ვერ მალავდა აღტაცებას).

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

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

« ... თავად პიესა, – წერს დრამატურგი, – ეს იყო: ცარიელი სკამები, სკამების შემოტანა, კორიანტელი სკამებისა, რომლებიც სასცენო სივრცეს იკავებდნენ. შესაძლოა ით-

ქვას, რომ შეუვალი, საყოველთაო სიცარიელე ყველაფერს იპყრობდა, ეუფლებოდა. (...) ეს ერთდროულად იყო რაოდენობრივი ზრდა და არარსებობაც, სიმრავლე და სიცარიელე".⁴⁰

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

⁴⁰ Ionesco.E., *Les Chaises*, Gallimard, août 1952, p.72

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

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

პიესაში განსაკუთრებით აქცენტირებული ხმაური, აბსტრაქტული განცდის მატერიალიზაციის გარდა, ტექსტში მოხსენიებული პერსონაჟების სცენაზე განსახიერების ერთადერთი საშუალებაა. „სკამები“ ხმოვანი ეფექტების საშუალებით საგანთა გაპიროვნების საუკეთესო მაგალითია, რომელსაც სიმბოლური ახსნა მოეძებნება: სკამებივით ცარიელი, ერთნაირი არსებები მოაზროვნე საზოგადოების ნაცვლად ქმნიან ბრბოს, რომლის წევრთა რაიმე ნიშნით გამორჩევა და სცენაზე წარმოჩენა შეუძლებელია.

პიესაში – «მეფე კვდება» – სასცენო სივრცე მეფის აგონიას გამოხატავს. მისი ტანჯვა-წამება სატახტო დარბაზის კედლებზე ისახება. სხეული და სივრცე ერთმანეთს ერწყმის და საუცხოო სიმბიოზს ქმნის. ორივე ერთსა და იმავე

დაავადებას შეუპყრია: ისინი შემადგენელ ნაწილებად იშლება და ნელ-ნელა ქრება.

ერთგვარი კატაკლიზმის მოლოდინი პიესის დასაწყისშივე იგრძნობა. სცენაზე უცნაურ მოვლენებს აქვს ადგილი. ნალკოტად წარმოჩენილი ქვეყანა უეცრად უდაბნოდ იქცევა; გარემომცველი სამყარო კვდება, მცენარეები და ცხოველები ნადგურდება მაშინ, როცა სხვაგან ყველაფერი გაციხროვნებულია. სამეფოს მკვიდრნიც ნაადრევად ბერდებიან. გარემო აპოკალიფსურ ელფერს იძენს. მინა იძვრის, როგორც ეს მითოლოგიაში ჯოჯოხეთში ჩასვლის პროცესს უძღვის ხოლმე წინ. სამეფო მეფის ბრძანებებს აღარ ემორჩილება და, შაგრენის ტყავის მსგავსად, უფრო და უფრო პატარავდება, ბოლოს ერთადერთი სასახლე რჩება და ისიც ნანგრევებად იქცევა. სატახტო დარბაზს მეფე არასდროს ტოვებს. თითქოს სივრცეც მეფის უნარშეზღუდულობას ეპასუხება და მხოლოდ ერთი დარბაზით შემოიფარგლება.

მოქმედება დილას იწყება: დარბაზის კედლებს ბზარები უჩნდება. სასცენო სივრცის რყევა მჭიდრო კავშირშია მეფის ჯანმრთელობის გაუარესებასთან. ადგილზე მოსული ექიმი, ამავედროულად ასტროლოგი, ამ ორმაგ პროცესს ორმაგ შეფასებას აძლევს და ორმაგ დიაგნოზს სვამს. მეფის სხეული ერთგვარი მიკროკოსმოსია, რომელიც სამყაროს სახით წარმოდგენილ მაკროკოსმოსთან ურთიერთობს. სამყარო ერთი უზარმაზარი ავადმყოფი სხეულია, რომელიც მიკროკოსმოსის დონეზე გამორიცხავს ნებისმიერ სიჯანსაღეს. ფანტასტიკური ელემენტი პიესაში ალეგორიული დატვირთვით არის გადმოცემული და გვიჩვენებს, როგორ წყვეტს სამყარო არსებობას სასიკვდილო სარეცელზე მყოფის თვალში. ამგვარი დეგრადაციით, თითქმის სრული გაუდაბნოებით, სასცენო სივრცე გვაგრძნობინებს მომაკედავი მეფის აპოკალიფსურ განცდას.

მეფე კვდება და დეკორაციაც ეტაპობრივად მას მიჰყვება. როდესაც დაყრუებული და დამუნჯებული მეფე ველარაფერს შეიცნობს, დეკორაციაც საბოლოოდ გაქრება. დარბაზში ისმის მეფის გამაღებული გულისცემა, რომელიც ბოლოს უღებს სატახტო დარბაზის ნგრევას. მეფის სიკვდილიც დეკორაციის განადგურებას რამდენიმე წამში მოჰყვება. აგონიაში მყოფი მეფის განცდების შესახებ დიალოგსა თუ საავტორო მინიშნებებში ნათქვამი არაფერია. სიტყვაზე გაცილებით ძლიერად ეს პროცესი პერსონაჟისა და სასცენო დეკორაციის პარალელურ რეჟიმში დეგრადაციით გადმოიცემა. მეფის სიკვდილის შიშზე სცენა საუბრობს და ხაზს უსვამს ადამიანისა და სამყაროს ერთიანობას.

ადამიანის სამყაროსთან კავშირზე ფიქრი იონესკოს ადრეულ ასაკშივე სწვევია. დრამატურგი იგონებს: «ოთხი წლის ასაკში, როცა სიკვდილის არსს ჩავნვდი და გავიგე, რომ სამყაროს ჩემს გარეშეც შეუძლია არსებობა, თავი უბედურად ვიგრძენი. მივხვდი, რომ სამყარო და მე ერთს არ წარმოვადგენთ. ყველაზე მწვავე განცდა კი შვიდი-რვა წლის ასაკში დამეუფლა, როცა სარკეში ჩავიხედე და სხვებთან ჩემი მსგავსება ვერ აღმოვაჩინე. (...) ეს ტრაგიკული, საშინელი განცალკევების განცდა პირველად მაშინ მენვია».⁴¹

პიესაში – «მეფე კვდება» – იონესკო ცდილობს, პარაბოლურად გამოხატოს ადამიანის კოსმოსთან შერწყმის სურვილი, მოშალოს საზღვრები «მე»-სა და სხვებს შორის. ამ განცდას კი პიესის ბოლოს გამოხატავს, როცა სამყარო ადამიანის სიკვდილისთანავე წყვეტს არსებობას. ეს იონესკოს მიერ სასურველი ერთიანობის, თანაზიარობის ტრაგიკული, თუმცა ერთადერთი გადანწყვეტაა. სანატრელი სიმბიოზი მხოლოდ ნგრევაში პოულობს ხორცშესხმას.

⁴¹ Dort B., *Le Séminaire de Louvain, Obliques*, N 2, 1972, p. 81;

სასცენო სივრცე იონესკოსთან პერსონაჟის ფსიქიკას ასახავს. ის დრამატურგის მოლოდინისა თუ იმედგაცრუების კვალს ატარებს. სცენა ადგილია, სადაც გმირის სიშმაგე ვლინდება. აგონიური ჭრილობებით დასერილი, ავადმყოფ სხეულად ქცეული სივრცე პერსონაჟის გაგრძელებას წარმოადგენს. სივრცე და პერსონაჟი იონესკოსთან ერთ საერთოს ქმნის. სივრცე ცოცხლდება. პერსონაჟთა ნაწილი ცოცხალ სივრცეში რეალიზაციას პოულობს. ენით გამოუთქმელი სათქმელის მაყურებელამდე მიმტანი სივრცე პერსონაჟთა პორტრეტების შექმნაში თამამად მონაწილეობს. დრამატურგი თავს იკავებს პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტის წარმოდგენისაგან და ამ მისიას მთლიანად სასცენო დეკორაციას გადააბარებს. ამ სახის დრამატურგიაში სცენოგრაფია მანამდე სიტყვისთვის კუთვნილ ადგილს იკავებს. იონესკო აღფრთოვანებას ვერ მალავს თანამედროვე დრამატურგიების წინაშე, რომლებიც მეტყველებას ვიზუალიზაციას ამჯობინებენ: „ვეინგარტენთან, დიუბილართან (...) თვალს ვადევნებთ დრამატურგიის ვიზუალიზაციას. თეატრი შფოთვის მატერიალურ გამოხატულებად იქცა. თეატრი, ჭეშმარიტებათა შესახებ გაბმული საუბრის ნაცვლად, განსახიერდა“.⁴²

იონესკოს პიესათა დეკორაციის ირეალისტური, თუნდაც ფანტასტიკური ხასიათი მისივე სამყაროს ამოუცნობობას, უცნაურობას უკავშირდება. უტყვი დიალოგით შეზღუდული, თუმცა გარე ფაქტორებით ნაწილობრივ ნილაბახდილი პერსონაჟები, საბოლოო ჯამში, მაინც ენიგმატურ არსებებად რჩებიან. გმირის შინაგანი სამყაროს გამოხატვაში უმთავრესი მისია სასცენო სივრცეს ეკისრება: «სივრცე უზარმაზარია, ჩვენ შიგნითაც კი. ჩვენში არსებულ უცნობ სამყარო-

⁴² Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, n°107, Gallimard, 1966, p. 184

როთა აღმოსაჩენად მკვლევრებს, გამომგონებლებს, აღმომჩენებს ვსაჭიროებთ».⁴³

სივრცითი მოწყობის სტრატეგია და მისი როლი

იონესკოს პიესებში, სასცენო ატრიბუტიკისა და ხმოვანი ეფექტების პარალელურად, პერსონაჟების თავად სივრცეში გადაადგილება მრავალმთქმელია. პროცესი, რომელსაც აბსურდის თეატრში თამამად შეიძლება «სივრცის-მეტყველება» ეწოდოს, პერსონაჟის სახის ფორმირებაში გვეხმარება. სცენაზე გმირის მდგომარეობა, შემოსვლა თუ გასვლა ერთ დიდ გეგმად უნდა მივიჩნიოთ. პიქტოგრამად, რომელზეც ენით უთქმელი ურთიერთობები აისახება.

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

«ჟაკებში» სასცენო ადგილმდებარეობა პერსონაჟის მიმართ გარემომცველთა დამოკიდებულებას ასახავს. პიესის გმირი საბედისწერო წრის ცენტრში აღმოჩნდება ხოლმე, რაც ვიზუალურად სცენის ცენტრალურ ნაწილს მოიცავს. დასაწყისში სცენის ცენტრში მდებარე სავარძელში ჩაფლული ჟაკი ოჯახის წევრებითაა გარშემორტყმული. ცდუნებისა

⁴³ Ionesco.E., *Notes et Contre-Notes*, Collection Idées, Gallimard, 1966, p. 207

თუ გადაბირების სცენის დასრულებისთანავე მთელი ოჯახი სიხარულით ფერხულს უვლის მის გარშემო. მათი ზეიმი, წრეზე სვლა, სიმბოლურად კლანური ინტერესების გამარჯვებაზე მიუთითებს, ბოლოს ყველაფერი ქრება გარდა ჟაკის გადასანსვლის მოსურნე რობერტასი, რომელიც ცენტრში მის ადგილს იკავებს. ჟაკი რობერტას სურვილის მსხვერპლად იქცევა. სცენის ცენტრი სწორედაც მუდმივი საკომუნიკაციო ელემენტია, რომლის ფუნქცია სხვა პიესების სიტუაციური ანალიზიდანაც იკვეთება.

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

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

«ახალგაზრდა სასიძოში» იონესკო კვლავ აღძრავს ჟაკის თემას. სცენის ცენტრალურ ნაწილს ისევ იკავებს სკამი, რომელსაც ზოგან უკვე «სავარძელი» ჰქვია. ეს ნიშანდობლივი შეცდომა ქვეშეცნეულად მიუთითებს წინა თემასთან

ავტორის კავშირზე. მთელი ოჯახი კვლავაც სულთამხუთავით გარს ერტყმის ახალგაზრდა მამაკაცს, რომელიც მათ მიერ შემოთავაზებულ ყველა საცოლზე კატეგორიულ უარს აცხადებს. მაცდუნებელი სცენის შემდეგ საცოლის მკლავებში აღმოჩენილი გმირის პროტესტი, ჟაკის მსგავსად, მორჩილებით სრულდება. ორივე პიესაში სკამსა და სავარძელს სცენის ცენტრალური ნაწილი უკავია, რადგან სწორედ ცენტრია პიესაში ტირანულ საზოგადოებაში უუნარო გმირთა მორჩილებისა და საბოლოოდ გაუჩინარების სიმბოლო. სცენის ცენტრი მანიაკალური სურვილის რეალიზაციის ადგილია.

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

აბსურდის თეატრში სიმბოლური საკომუნიკაციო კოდების თავმოყრის ადგილად ქცეული სცენა საკუთარი ენით მეტყველებს. იონესკოს პიესებისთვის ჩვეული წრიული კარ-ჩაკეტილობა სხვათა მიერ, თუნდაც მინიმალური ინდივიდუალიზმის მქონე მისი პერსონაჟის დევნას ასახავს. სცენის ცენტრში საგანთა განლაგება თავისთავად საბედისწერო ფი-

ნალზე მიუთითებს. თუკი ცენტრი ერთგვარი სამსხვერპლოა, სასცენო და დრამატული სივრცის დამაკავშირებელი კარი პერსონაჟზე სხვათა აგრესიულობის მოზღვაების ადგილია. ყველა მათგანის მზერა ხშირად კარისკენაა მიმართული, როგორც დიდი სურვილისა თუ იმედის სათავისაკენ. გაჭირვების ჟამს ყველას უნდა გაიგოს, რა ხდება ამა თუ იმ კარის მიღმა. ღია კარიდან კი იმედის ნაცვლად აგრესიულობა და უიმედობა იღვრება. კარიდან შემოსული პერსონაჟები კიდევ უფრო ამძაფრებენ ისედაც გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი გმირის ყოფას. დახმარების ნაცვლად ახალ ბრძანებებს ახვევენ თავს. იმედის თვალთ შემყურე პერსონაჟებისთვის კარი იქცევა ამკრძალავ ბარიერად, რომლის გადალახვის უფლება არავის აქვს. ეს დეკორაციული ელემენტი პერსონაჟის სხვებთან კომუნიკაციის შეუძლებლობასაც უსვამს ხაზს. ცენტრში აღმოჩენილ გმირსა და მისგან განსხვავებულ ადამიანებს შორის ზღვარდამდები კარია. მას არ ესმის იქიდან თითქოს საშველად მოსული ადამიანებისა. ზოგჯერ „ურთიერთობის კარი“ ღიაა, თუმცა სათქმელის ერთმანეთამდე მიტანა შეუძლებელია. საკუთარი ბოროტი სურვილის ტყვედ ქცეული, გაღიზიანებული პერსონაჟი შველას რომ ვერ პოულობს, თავიდან იცილებს ყველას, კეტავს ყველა კარს და მორევის პირას მარტო დარჩენილი დალუპვას არჩევს. ამ შემთხვევაში კარი კომუნიკაციის დამყარების შეუძლებლობას განასახიერებს.

სცენაზე პერსონაჟთა განლაგება, ვარსკვლავების მსგავსად, მათი ბედისწერის შესახებ მოგვითხრობს. ცენტრში აღმოჩენილი იონესკოს გმირები აუცილებლად აგრესიული ურთიერთობების მსხვერპლი ხდებიან. იონესკოს დრამატურგიაში სცენოგრაფიის მნიშვნელობამ პერსონაჟის

აღქმა გაართულა. ამიერიდან გმირის ქცევა სასცენო სივრცეში მდებარობამაც განსაზღვრა.

მოქმედების გამეორება

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

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

იონესკოს ზოგიერთი პიესა განმეორებადი სტრუქტურით გამოირჩევა: ერთი და იგივე მოტივი ხშირად მანამდე მეორდება, სანამ გმირის სიკვდილი ან გაქრობა არ უღებს

ბოლოს. სხვა პიესებს ციკლური სტრუქტურა ახასიათებს: პიესის ერთადერთი მოქმედება უმტკივნეულოდ ვითარდება, მაგრამ, როცა გვგონია, უკვე დასრულდა, უეცრად ხელახლა იწყება. იონესკო გვატყობინებს, რომ მის მიერ სამაგალითოდ შერჩეული მოქმედება უსასრულოდ შეიძლება გამეორდეს. ასეთ შემთხვევაში პერსონაჟის ბედს თავად მოქმედება კი არა, მისი გამეორება განსაზღვრავს.

„ჟაკეში“ ტრადიციულად ვაჟის ქორწინების მოწინააღმდეგე მამა აქ ამ პროცესის დაჟინებული ინიციატორია. პერსონაჟის სამგზის უარი და სამგზისვე მორჩილება პიესის მოქმედებას შეადგენს. პიესის დასაწყისში ხანგრძლივი უარის შემდეგ ჟაკი თანხმდება ქონიანი კარტოფილის ჭამაზე. მეორედ უარს ამბობს ოჯახის წევრთა მიერ შერჩეული საცოლეზე, თუმცა აქაც მორჩილებით ცვლის პროტესტს. ამ ვითარებას ბოლო არ უჩანს. გამოუსწორებელი ჟაკის დამორჩილება-დაუმორჩილებლობა კატა-თაგვობანას თამაშს წააგავს, ეს კი ოჯახის წევრებთან მუდმივ კონფრონტაციას უქადის. იონესკო მოქმედებას გმირის გაუჩინარებით ასრულებს. ჟაკი ქრება და ეს განმეორებადი ციკლიც ყოველგვარი გამოსავლის გარეშე წყდება.

მოქმედების გამეორებას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ციკლური სტრუქტურის მქონე პიესებშიც ვხვდებით. „გაკვეთილში“ სცენაზე მაყურებლის წინაშე ჩადენილი დანაშაული ერთ კრიმინალურ სერიაში ჩაიწერება, რადგან, მასწავლებლის განცხადებით, ეს დღის მანძილზე ჩადენილი მეოთხე დანაშაულია. წინა დანაშაულთა მატერიალიზაცია სცენაზე ხმოვანი ეფექტების საშუალებით მიმდინარეობს. ციკლური სტრუქტურის არსებობა პიესის დაწყებამდე მოისაზრება და ტრაგიკული დასასრულის გარდაუვალობას გვამცნობს. სიკვდილის გარდაუვალობას სხვა სასცენო ატრიბუტებიც უსვა-

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

ციკლური სტრუქტურის არსებობას „მელოტ მომღერალ ქალშიც“ ვადევნებთ თვალს. პიესის დასასრულს აბსურდული სიტუაციის მონაწილე წყვილები მარტენები სმითებს ენაცვლებიან, რაც მაყურებელს აბნევს. რეპლიკური ანალოგიაც მას საწყის სიტუაციაში აბრუნებს. წყვილების აბსურდული ყბედობა სიტუაციის გამოუვალობასა და უსასრულობაზე მიაწვდნობს.

ავტორისავე თქმით, „გაკვეთილიც“ და „მელოტი მომღერალი ქალიც“ თეატრალურ ექსპერიმენტებს წარმოადგენენ. ეს პიესები „თეატრის უშედეგო მოქმედების მექანიზმის წარმოჩენის მცდელობაა“. გამეორებათა ავტომატური ხასიათი იმ გამოუვალ საბედისწერო მდგომარეობაზე მიუთითებს, რომელსაც იონესკოს პერსონაჟები თავს ვერ აღწევენ. გამეორების ავტომატურობის დამაქცეველ „დემონურ“ ძალას ფროიდიც უსვამს ხაზს. ციკლური სტრუქტურა თითქოს თავიდანვე განსაზღვრავს იონესკოს სამყაროს უსუსურ

გმირთა ბედს. სულიერი ძალებისაგან დაცლილი „პატარა ადამიანები“ ჩაკეტილი წრის ტყვეები არიან. ისინი ერთი და იმავე სიტუაციათა ფონზეც კი ვერ ახერხებენ სხვანაირად მოქმედებას და, განმეორებადი სტრუქტურის მსგავსად, ყოველი სიტუაციის წინ ერთსა და იმავე შეცდომებს იმეორებენ. ციკლური და განმეორებადი სტრუქტურა აბსურდული ყოფის სამიზნედ ქცეული ადამიანების სამყაროში დაუსრულებელ დევნას ასახავს. გაუაზრებელ შეცდომებზე აგებული იდენტური სიტუაციები კი ამ მდგომარეობის გამოუვალობაზე მიუთითებს. წრიული მოძრაობის ავტომატიზმი პერსონაჟებს ცვეთს და სიკვდილამდე მიყავს. ციკლურ მოძრაობას ბოლო პერსონაჟის სიცოცხლესთან ერთად ეღება. თუმცა, ამ სამყაროში სიკვდილიც რჩეულთა ხვედრია.

სიმბოლურ პლანში ციკლური სტრუქტურა ახალი თეატრის ძირეული თეზისის გამოხატვას ემსახურება: აბსურდულ სამყაროში არსებობა გამოუვალი მარადიული ბრუნვაა. ამ ავბედითი წრიულობიდან თავის დაღწევის საშუალება ან პოზიტიური პიროვნული მეტამორფოზა ან სიკვდილი რაც იონესკოს პერსონაჟებისთვის უდიდეს ფუფუნებას წარმოადგენს.

გამეორებათა სტატიკურ წრედში ჩაკეტილი მეამბოხე და ამავდროულად ინდიფერენტული იონესკოს პერსონაჟები ინდივიდუალიზმის შტრიხებს ამ წინააღმდეგობრიობაში იძენენ. უცვლელი წეს-ჩვეულებების ტყვეობაში ყოფნისას მისი გმირი პარადოქსულად პოულობს საკუთარ თავში მიმდინარე ცვლილებებს, ხასიათის მანამდე გამოუცნობ ნიშნებს. იონესკოსეული სასცენო მინიშნებების აზრიც სწორედ პერსონაჟის ამ ორმაგი ბუნების გამოხატვაა. სამყაროში, სადაც არაფერი იცვლება, პერსონაჟი მეტამორფოზას განიცდის, საუბედუროდ – უარყოფითი კუთხით. გმირის საბოლოო

გარდასახვის შესახებ პიესის მსვლელობისას მოქმედებაში ჩართული თუ დამოუკიდებელი სახით არსებული საკომუნიკაციო ელემენტები გვამცნობს. მინიშნებათა სახით არსებული საკომუნიკაციო კოდები პერსონაჟის უარყოფით ტრანსფორმაციას გარდაუვალს ხდის.

პერსონაჟის გაორება

იონესკო სცენოგრაფიული ხერხებით გადმოგვცემს პიროვნების გაორებას. მისი გმირი ელვის სისწრაფით იცვლის როლებს: ერთ სოციალურ როლზე უარის თქმით სულ სხვა არსებად გადაიქცევა. მოხუცი ქალი „სკამებში“, „გაკვეთილის“ მასწავლებელი, პოლიციელი „მოვალეობის მხვერპლში“ გაორებული ბუნებით თავგზას უბნევენ მაყურებელს.

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

«მოვალეობის მსხვერპლში» პოლიციელის ანალოგიურ ტრანსფორმაციას ვადევნებთ თვალს. შუბერისა და მად-

ლენის კარზე დაკაკუნებისას სრულიად მორცხვი პოლიციელი ბინაში შესვლისთანავე სულ სხვა ადამიანად იქცევა: უტიფრად ეპყრობა მადლენს, სიმკაცრეს იჩენს შუბერთან. თავიდან უბრალო პოლიციელად თავის გამცემი პერსონაჟი ცოლ-ქმარს «ბატონ ინსპექტორად» მიმართვას აიძულებს.

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

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

სიზმარი – ადეკვატური საკომუნიკაციო სტრუქტურა

იონესკომ საკომუნიკაციო ფუნქცია იმხანად საკმაოდ მოდურ ფენომენს – სიზმარს – მიანიჭა. მან რეალურ მოქმედებად აქცია აბსურდის თეატრისთვის სტრუქტურულად შესაფერისი სიზმარი, რომელიც შეუნიღბავად გადმოსცემდა გმირის ოცნებებს. სიზმრისეული სტრუქტურა რეალური სამყაროს ადეკვატურია. მისი ქაოტურობა ყოფიერების ქაოტურობას გამოხატავს, თანაც პერსონაჟების საუბრისა თუ

მოქმედების ბოდეით სტილსაც ამართლებს. სიზმარი მაყურებელთან ურთიერთობისას მისი დაბნევის საუკეთესო საშუალებაა, რომელიც ავტორის სურვილისამებრ მასთან კომუნიკაციის პროცესს ართულებს. სიზმარი თავისთავად აბსურდული და სრულიად ნამდვილი წარმოდგენაა და არც გამოგონება სჭირდება. ეს სპექტაკლია, რომელსაც ადამიანი ყოველ ღამე დგამს. დრამატურგი თეატრში სიზმრის მნიშვნელობის შესახებ საუბრობს: «თეატრალური ხელოვნებით დაკავებულმა ზოგიერთმა ხელოვანმა სიზმარი ერთ-ერთ უმთავრეს დრამატულ მოვლენად შეიძლება მიიჩნიოს. სიზმარი თავად დრამაა. სიზმარში მუდამ სიტუაციაში იმყოფები. ჩემი აზრით, სიზმარი ცხადზე გაცილებით უფრო გასაგებია. ეს არის სურათებით აზროვნება, რაც თავისთავად სპექტაკლს წარმოადგენს». ⁴⁴

თეატრისთვის ადაპტირებული ნოველები – „მოვალეობის მსხვერპლი“, „Oriflammes“ – სიზმრების შესახებ მონათხრობია. იონესკო ზოგ პიესაში უშუალოდ გმირების სიზმრის სცენებს ჩაურთავს, რომელთა გამორჩევა რეალური დრამატული მოქმედებიდან პრაქტიკულად შეუძლებელია. აბსურდულ სამყაროში, სადაც ოცნებასა და რეალობას შორის ზღვარი არ არსებობს, სიზმარი ისევე რეალურად მოჩანს, როგორც პერსონაჟთა დიალოგი ან მოქმედება. „Piéton de l'air“-ში ჟოზეფინა ხვდება სამგლოვიარო ტანსაცმელში გამონწყობილ ბიძია-დოქტორს, რომელსაც დამკრძალავი ბიუროს მოხელე უმშვენებს გვერდს. კაცი აუწყებს, რომ ომში მოკლული ჟოზეფინას მამა ცოცხალია. წინა სცენიდან ჩაბნელების ეფექტითა და ხმაურით გამოყოფილ სცენაში ბიძია-დოქტორიცა და მოხელეც ქრებიან. მაყურებელი მხოლოდ

⁴⁴ Ionesco.E., *Entre la Vie et le Rêve* (Entretiens Avec Claude Bonnefoy), Gallimard, 1996, p. 12

მაშინ ხვდება, რომ სიზმარს ადევნებდა თვალს. თუ დავუკვირდებით, ვნახავთ, რომ სიზმრის ხაზგასასმელად ავტორი საინტერესო საკომუნიკაციო ელემენტებს იყენებს და სხვა განზომილებაში გადასვლაზე კვლავაც აქსესუარებით მია-ნიშნებს: სიზმრის ეპიზოდში ჟოზეფინას ყოველდღიური სა-მოსის ნაცლად ვარსკვლავებით დაფენილი ცისფერი პენუა-რი აცვია. ტანსაცმლის, როგორც კონკრეტული სიმბოლოს მიერ მონოდებულ გზავნილს, მაყურებელი რეტროსპექციუ-ლად აქცევს ყურადღებას, მას შემდეგ, როცა უკვე მიხვდება, რომ საქმე დეტალთან აქვს. ამ სცენაში ჟოზეფინას როლიც არამატერიალური, წარმოსახვითია. იგი ერთგვარი სიზმრე-ბის ფერიას განასახიერებს.

იონესკოსთან *post factum* შემჩნეული სიზმარი, საკომუ-ნიკაციო კუთხით, სხვა სცენებზე არანაკლები რეალისტუ-რობით გამოირჩევა. ის არა მხოლოდ ასახავს პერსონაჟის შინაგან განცდებს, არამედ მაყურებელს მისი ოცნებების რე-ალურ თანამონაწილედ ხდის. მანამდე არსებულ თეატრში დრამატულ მოქმედებაში სიზმრის ჩართვა მნიშვნელოვანი ელემენტების ცვლილებით აღინიშნებოდა, რაც სიზმრის რე-ალობისგან გარჩევის შესაძლებლობას იძლეოდა. სტრინ-დბერგის „ზმანებაში“ სიზმრისეული სცენების შემოჭრა სას-ცენო დეკორაციის რადიკალური შეცვლით აისახება. სცენა-ზე არსებული ელემენტები უეცრად სხვა ფუნქციას იძენენ: ხე საკიდად გადაიქცევა, გაზქურა – სადებიზინფექციო ქურად, ორღანი – ბაზალტის გამოქვაბულად. იონესკო სიზმარის რე-ალობისგან გამოყოფაზე უარს ამბობს. მისივე თქმით, ამ პრინციპს ფსიქოლოგიური ჭეშმარიტების სახელით იცავს, რადგან «სიზმრის მხილველმა ადამიანმა სინამდვილეში არ იცის, რომ სიზმარს ხედავს» მაყურებლის მიერ აბსურდის თეატრის მოქმედებაში ჩართული სიზმრის რეტროსპექტუ-

ლი ჭკრეტა სიზმრიდან გამორკვევის ანლოგიურია. იონესკომ უარი თქვა დეკორაციული ელემენტების საშუალებით ერთიანი მოქმედებიდან სიზმრის გამოყოფაზე და რეალური მოვლენის ანალოგიური პროცესი უტყუარი სახით პირდაპირ სცენაზე გადაიტანა. «ჩემოდნებიანი კაცის» გმირი სცენაზე საკუთარ სიზმარს ადევნებს თვალს: «ეს პიესა ერთმანეთში ჩასმული სიზმრების წყებას წარმოადგენს, რომელთა ერთიანობას თავად პერსონაჟი უზრუნველყოფს. პერსონაჟი სცენაზე მუდმივად იმყოფება. ის ერთდროულად შემსრულებელია და მოწმე იმისა, თუ რა ხდება და იმისაც, რაზეც ოცნებობს».⁴⁵

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

საკომუნიკაციო ელემენტების წრე თანდათანობით ვიწროვდება და აბსურდის თეატრში აბსურდულ განზომილებებს აღწევს. იონესკო მაყურებელთან სასაუბროდ ჰალუცინაციის ენას იყენებს. საკომუნიკაციო ელემენტად კი სიცარიელეს ირჩევს.

მაგალითად მოვიყვანთ ისევ «სკამების» პერსონაჟებს, რომლებიც იმდენად არარეალურები არიან, რომ მატერიალური სახეც კი არ გააჩნიათ. იონესკო მათ წარმოიჩენას საჭიროდაც კი არ ცნობს, თუმცა მათ რეალობაში ეჭვი არავის ეპარება. ავტორის თქმით, „ყველაზე დიდი ოსტატობა არარსებულის უდიდესი რეალობით წარმოჩენაშია“. დრამატურგი პერსონაჟებს რეალური არსებებივით ექცევა. „შენიშვნებსა

⁴⁵ Ionesco.E., *L'Homme aux valises*, Gallimard, 1975, p.71

და კონტრ-შენიშვნებში" რეჟისორებს მოსალოდნელი შეცდომის თავიდან ასაცილებლად აფრთხილებს, მოერიდონ უსხეულო პერსონაჟების ჰალუცინაციური ხედვის ნაყოფად წარმოჩენას. იგი მსგავსი რეალისტურობით პიესაში უხილავი ბრბოს არსებობას გვაგრძნობინებს. მას სინამდვილეში შეეძლო ერთი-ორი პერსონაჟის შემოყვანა, თუმცა ეს აზრს მოკლებულად მიიჩნია.

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

„მელოტი მომღერალი ქალის“ პრემიერაზე სიცილით გამსკდარი მაყურებელი რამდენიმე წლის თავზე იმავე სანახაობას სრული სერიოზულობით, მეტიც, ტრაგიზმით შეხვდა. იონესკომ მიზანს მიაღწია. ნოვატორული დიალოგის რეჟიმში სცენა და მაყურებელი ერთ ენაზე ალაპარაკდნენ.

დასკვნა

იონესკოს მხრიდან ახალი საკომუნიკაციო ენის შექმნის მცდელობა კონკრეტული შედეგით დაგვირგვინდა. მა-

ყურებლისთვის უამრავი და ზოგჯერ გაუგებარი სიახლის შეთავაზებით მან საკუთარი ენითვე შეძლო ამ სიახლეებისადმი მისი შეგუება. შედეგად, სცენასა და დარბაზს შორის ურთიერთობა გაცილებით საინტერესო გახდა.

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

ტრადიციულ თეატრში პერსონაჟი აღიქმებოდა ერთ ფიზიკურ მთლიანობად, რომელსაც ერთი კონკრეტული ადგილი ეკავა. აქაც პერსონაჟი ერთ მთლიანობას ასახავს, თუმცა ერთ ადგილას კონკრეტული არსებობით არ კმაყოფილდება. ის სცენაზე მეტყველების უნარის მქონე ერთი

მსახიობით ვერ გამოიხატება. იონესკოს პერსონაჟი, რომელსაც რეალობაში ანალოგი არ მოეპოვება, სიურეალისტებისათვის საოცნებო ქმნილებაა. უცნაური ნიღბები, სასაცილო და ხშირად შეუსაბამო აქსესუარები მის არარეალურ ასპექტს უსვამს ხაზს. დასაწყისში თავად იონესკო უამრავ წინააღმდეგობას აწყდებოდა დამდგმელი რეჟისორების მხრიდან, რომლებიც უარს ამბობდნენ პერსონაჟთა ფანტასტიკური გარეგნობის ინსცენირებაზე. მართლაც, სწრაფმავალი სილუეტები, ფიზიკური თუ ფსიქოლოგიური არასრული პორტრეტები, უწარსულო პერსონაჟების აღქმას პრაქტიკულად შეუძლებელს ხდიდა და მათ არსებობას ფიქტიურად წარმოაჩენდა. იონესკოს თეატრში დრამატული პერსონაჟი დანაწევრებული, ატომებად დაშლილი სახით არსებობს. ის ერთდროულად ყველგანაა და არსად. მას ერთი როლი და ერთი სახელი აღარ აქვს. პერსონაჟის სხეულს მსახიობი განასახიერებს, სული ნაწილობრივ საუბარში გამოიხატება, მის შევსებასა და გამთლიანებას კი პარალელურ რეჟიმში სასცენო ელემენტები და მოძრაობები განაპირობებს. მისი ამოკითხვა ზოგჯერ სტრუქტურაშიცაა შესაძლებელი. მისი ფიქრები, გრძნობები მეტონიმიური ღირებულების მქონე პერსონაჟებით გადმოიცემა. პერსონაჟი მაყურებლის წინაშე ერთბაშად კი არ გამოდის, არამედ პიესის მსვლელობისას სცენაზე მარცვალ-მარცვალ იკრიფება. ხშირად ამ მოზაიკურ პორტრეტს ერთი უჯრედი აკლია. აბსურდის თეატრის მაყურებლის ინდივიდუალიზმი სწორედ მის აღმოჩენაშია.

იონესკო სასცენო საკომუნიკაციო ელემენტების რიცხვს ვერბალური დიალოგის შეზღუდვის ხარჯზე მაქსიმალურად ზრდის. ამის მიზანი ენით გამოუთქმელის ვიზუალიზაციაა. იონესკოს პიესების მუდამ არარეალური სივრცე – სცენა – გაგრძელებაა პერსონაჟის სხეულისა, რომელიც მის ოცნებებს, შიშსა თუ იმედს განასახიერებს. სცენა გმი-

რის შინაგანი სივრცითი ხედვაა, და არა მისთვის უცხო, გარე რეალობის ნაწილი. ფიზიკური ადგილი – სცენა, პერსონაჟის სულიერ მდგომარეობას ასახავს, რაც ტრადიციულად თეატრში დიალოგით გადმოიცემოდა. პერსონაჟების მოძრაობები, ბალეტის მსგავსად, მათ შორის არსებული ურთიერთობების შესახებ მოგვითხრობს. სცენა თავად მონაწილეობს დიალოგის მიერ დაუსრულებელი პორტრეტის შექმნაში, წვდება პიროვნების ფარულ სიღრმეებს და დაუნდობლად ამხელს „უმნიკლო“ პერსონაჟის ცვალებად ბუნებას.

საკმარისია, ასე თუ ისე ჩასწვდე სათქმელის გადმოცემის ავტორისეულ სტილს, რომ უმაღლესე ჩნდება კითხვა: რას მოუთხრობს იონესკო მასთან ურთიერთობაზე წამოსულ მაყურებელს? რა იკითხება ამ საგულდაგულოდ კოდირებული ნოვატურული რეპლიკური სტრუქტურის მიღმა? იონესკოს მიერ გამოყენებული ყველა დრამატული ხერხი, იქნება ეს ციკლური თუ განმეორებადი სტრუქტურა, მეტამორფოზები, სტრატეგიული ნიშნით სასცენო სივრცის ორგანიზება, სასცენო მოძრაობები, ერთმანეთს ენაცვლება და დაცარიელებულ სამყაროში ყოველმხრივ შევიწროებული, სიკვდილის მიერ დევნილი ადამიანის მდგომარეობის გადმოსაცემად გამოიყენება. მიზანიც ერთია: ენის ტყვეობაში მყოფი საზოგადოების დაჩლუნგებული, ხავსმოკიდებული გონების ამოქმედება. მხოლოდ ინდივიდუალური აზროვნების, ანალიტიკური უნარის ამოქმედებით თუ შეძლებს XX საუკუნის შუა ხანამდე ინერციით მოსული ადამიანი ყალბი კომუნიკაციის ტყვეობიდან თავის დაღწევას. აბსურდის დრამატურგიისთვის ესოდენ დამახასიათებელი „შოკური თერაპია“ სასურველი თვითგამორკვევის ხერხად უნდა მივიჩნიოთ. კომუნიკაციის უპრეცედენტო საშუალებებით იონესკომ მაყურებელი ახალ ენას შეაჩვია და ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ ახალი სტრუქტურული დიალოგის გზით ელაპარაკა.

აბსურდულ სამყაროში გამოუვალი ადამიანური მდგომარეობა საკუთარი ნოვატორული დიალოგის თემად სამუელ ბეკეტმა აქცია. დრამატურგმა, რომელიც აბსურდის თეატრისათვის დამახასიათებელ ყველა ზემოაღნიშნულ ტენდენციას იზიარებს, ავბედითი ყოფიერების შესახებ უკიდურესი ტრაგიზმით მოგვითხრო.

IV. აღმზანური მღჯოგარეოგა – გეგეგის ნოგატორული დილოგის თეგა

კლასიკური ლინგვისტური დისკურსის მოდერნიზაცია

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

ბეკეტის დრამატურგიის კითხვისას ფორმალურად თვალს ვადევნებთ დიალოგს, თუმცა ე.წ. დიალოგები ყველათვის მოკლებულ, ვრცელ, უშინაარსო მონოლოგებს უფრო მიაგვავს. ფრაზათა უმრავლესობა გაუგებარია. დიალოგების ალოგიკური და ბოღვითი ხასიათი სწორედ ადამიანებს შორის განწყვეტილი კომუნიკაციის დრამის გამოხატვას ემ-

სახურება. იონესკოს მსგავსად, ბეკეტთან რეპლიკური დიალოგის ფუნქცია მინიმუმამდეა დაყვანილი და კომუნიკაცია სხვა სასცენო საშუალებებზეა გადანაწილებული. რაც შეეხება სიტყვას, ის აქ სრულად უარყოფილი როდია, პირიქით, მას ახალი დატვირთვა ენიჭება. ორაზროვანი გამოთქმებით, სიტყვათა პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით მანიპულირების გზით, ბეკეტი გაცილებით ბევრის თქმას ახერხებს.

ლინგვისტური მონოპოლიის მსხვერვა

ენასთან დამოკიდებულებით ბეკეტი თანამოაზრეებისგან არ განსხვავდება. მისი აზრით, ლოგიკური მეტყველება გადმოგვცემს ან ძალიან ბევრს, ან ძალიან მცირედს; მოძრავ მოვლენებს სტატიკურად წარმოჩენს, აყალბებს ბუნდოვან სიტუაციებს, ახდენს ნახევრად მოძრავის კრისტალიზაციას. ენის სიცხოველე, რომელიც სიამოვნებას ჰგვრიდა ფილოსოფოსებსა და სემანტიკოსებს, ბეკეტში სინანულს აღძრავს. სიტყვებს, მით უფრო აბსტრაქტულს, შეცდომაში შევყავართ: მათი შინაარსი იცვლება კულტურის, სოციალურ-ისტორიული ვითარების მიხედვით. ცნებები ცვდება, იცვლება და შინაარსისგან იცლება. ამ გარემოებას ერთვის მოლაპარაკის შეცდომები, რომელიც ხშირად აყალბებს მათ აზრს. შედეგად სიტყვას შეცდომაში შევყავართ. ლოგიკურ დონეზე წარმოებული კომუნიკაცია ყოველგვარ ღირებულებას მოკლებულია.

ამ თვისებათა საუკეთესო მცოდნე სამუელ ბეკეტმა უფრო მწვავედ გააკრიტიკა ენის ბუნება. სიტყვა მან საინტერესო, თუმცა არასაკმარის იარაღად მიიჩნია და სანაცვლოდ ჟესტები, სასცენო თამაშის ელემენტები და სემიოლოგიური

სტრუქტურები გამოიყენა. ბეკეტმა ყველაზე სახიფათო ელემენტებისგან შემდგარი ენობრივი მახიდან თავის დაღწევა დაისახა მიზნად. ესენია კლიშეები, რიტორიკა, აბსტრაქცია. მან ყურადღება გადაიტანა ე.წ. სალაპარაკო დონეზე, რომელიც ენის ყველაზე ჯანსაღ გამოხატულებად მიიჩნია. გარდა ამისა, დიალოგებში არ უგულებელყო ისეთი ტრადიციული ხერხებიც, როგორიცაა მაგ., სიტყვათა თამაში, ან ფილოსოფიურ გამონათქვამთა თავისებური ინტერპრეტაცია.

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

ბეკეტის პიესათა არქიტექტონიკაში ახალი სტრუქტურული ელემენტების წარმოჩენა გლობალურად ენისთვის განკუთვნილი ადგილის შემცირებასა და მის ჩანაცვლებას ისახავს მიზნად. დრამატურგს აღარ აკმაყოფილებს ძირითადად ენობრივ მონაცემებზე დამყარებული გამომსახველობითი საშუალებები; აღარც შუასაუკუნებრივი ვერბალური პათოსი ხიბლავს. მისი გადანწყვეტილება ახალი სტრუქტურული ელემენტების შემოღების თაობაზე საფუძვლად დაე-

დო ენის, როგორც ერთადერთი გამომსახველობითი საშუალების, წინააღმდეგ აღმართულ მანიფესტს. ბეკეტი ენის მონოპოლიის აღმოსაფხვრელად ბრძოლაში უბადლო „პრაქტიკოსად“ იქცა.

სამუელ ბეკეტის ერთ-ერთი პირველი ესეი – «დანტი... ბრუნო... ვიკო... ჯოისი» – ენის წარმოშობისა და მისი შესაძლებლობების შესახებ ფიქრს წარმოადგენს. «Watt»-იდან მოყოლებული ბეკეტი ენის საკომუნიკაციო ფუნქციას ერთმნიშვნელოვნად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს. საკუთარ სახელებზე აგებული კალამბურები, რომლებიც მის ადრეულ რომანებშივე იჩენს თავს, ენის მიმართ დრამატურგის ორიგინალურ მიდგომას ააშკარავებს. ენის ყალბი ბუნების გამოხატვას დრამატურგი ნოვატორულ დიალოგში შინაარსობრივ თუ სტრუქტურულ დონეზე ჩართული საკომუნიკაციო ელემენტებით ახერხებს. იონესკოს მსგავსად, ბეკეტთან ადამიანზე არასრულფასოვანი, ცრუ კომუნიკაციის დამანგრეველი შედეგის მატერიალიზაცია ყველაზე მინიმალურ დონეზე საკუთარი სახელების უჩვეულო შერჩევის გზით ხორციელდება. სახელების პროცესი მინისტრუქტურულ პლანში ვერბალური კომუნიკაციის შეზღუდვის პარალელურად წარიმართება. აღნიშნული გარემოება თვითმყოფადობას მოკლებული ადამიანების უშინაარსო სამყაროში ყოფასაც ასახავს. ბეკეტისთვის სახელის ბუნდოვანება ენის ბუნდოვანების გამოხატვის საშუალებაა. ბეკეტის პერსონაჟების ენასავით გაუგებარი, ყალბი სახელები ამ უკანასკნელის მიმართ პროტესტის გამოთქმის საშუალებაა. სიტყვასავით არაფრის მთქმელი სახელი ერთფეროვნებაში გათქვეფილი ადამიანის მონოტონური მასიდან გამორჩევის საშუალებას აღარ წარმოადგენს. სახელში ჩადებული ირონია ენის დამანგრეველი ძალის მსხვერპლად ქცეული ადამიანების დატირე-

ბაა. სახელი მიუსაფარი ადამიანების მდგომარეობის მატერიალური გამოხატულებაა. მოკლედ, სახელი ბეკეტთან ნოვატორულ დიალოგში ადამიანური მდგომარეობის შესახებ ნათქვამი ტრაგიკული სიტყვაა.

პერსონაჟის სახელი ბეკეტის თეატრში

ბეკეტთან, იონესკოს მსგავსად, სახელი არასოდეს წარმოადგენს პიროვნულობის გარანტს. საკომუნიკაციო ელემენტად სახელის გადაქცევის მოსურნე დრამატურგი არჩევანს სპონტანურად არ აკეთებს. პერსონაჟისთვის ამა თუ იმ სახელის დარქმევას წინ ხანგრძლივი ყოყმანის პროცესი უძღვის. დიალოგში, სადაც ადამიანის მდგომარეობის შესახებ არაფერია ნათქვამი, სახელმა რაც შეიძლება მეტი უნდა მოგვითხროს.

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

«უსიტყვო მოქმედება I»-ში, გმირი სახელდებულია, როგორც «კაცი», რომელიც არავინ უწყის, კონკრეტულად ვისზე მიუთითებს, რადგან არანაირი ნიშანი მას არ განმარტავს. მაყურებელი ვერასოდეს ვერაფერს შეიტყობს მისი სახის, სხეულისა თუ ჩაცმულობის შესახებ, რადგან მთელი პიესის მანძილზე მას სიტყვაც კი არ დასცდება. მისი არსებობა მხოლოდ ჟესტიკულაციით განისაზღვრება.

სახელდების ერთ-ერთი სახე ანტიფრაზის ღირებულების მქონეა და ერთგვარი ირონიული სიმბოლიზმის შტრიხებს ატარებს. ეს ავბედითი ხუმრობა უუნარო ტრაგიკული ადამიანების ყოფას ამხელს. ანტიფრაზულ სახელებში ჩადებული ორიგინალური ინფორმაცია ყოველთვის საპირისპირო

აღქმას მოითხოვს. ანტიფრაზულ ვარიაციას მაგ., ლაქის შემთხვევაში ვაწყდებით. პოცოს მხრიდან ცხოველურ მოპყრობას მიჩვეული, დაჩაგრული პერსონაჟის სახელი «ილ-ბლიანად» ითარგმნება.

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

«გოდოს მოლოდინისა» და «თამაშის დასასრულის» შექმნისას ბეკეტი ისე სერიოზულად უდგება სახელების შერჩევის საკითხს, რომ მხოლოდ ხელნაწერის უკანასკნელ ვერსიაში აკეთებს საბოლოო არჩევანს. იგი იმდენად სწრაფად ქმნის „გოდოს მოლოდინს“, რომ, სურვილის მიუხედავად, პერსონაჟების სახელებზე სერიოზულად ფიქრის დროც კი არ რჩება და მათ დროებითი მონახაზის ფორმით ჩატოვებს პიესაში. პიესის პირველ ვერსიაში ესთრაგონს „ლევი“ ჰქვია და ესთრაგონად მხოლოდ I აქტის დასასრულს მოიხსენიება. პოცო „დიდად“ იწოდება, ლაქი – „პატარად“, მანამ სანამ პოცო მაყურებელს თავად არ გაეცნობა. 1956 წელს დასრულებულ „თამაშის დასასრულის“ პირველ ვერსიაში ოთხივე პერსონაჟის დასასახელებლად ბეკეტი ხან ასოებს, ხანაც სახელებს იყენებს. ზოგჯერ გიიომად და ჯეიმსად წოდებული ვინმე ა და ბ საბოლოო ვერსიაში ჰემად და ქლოვად გადაიქ-

ცევიან. ვოლტერად და პეპე – მემედ წოდებული პ და მ, ნე-
გად და ნილად გვევლინებიან.

პირველ ვერსიაში ბეკეტის მიერ პერსონაჟების ანბანის
ასოებით აღნიშვნა ორიგინალურ ახსნას პოულობს. ავტორი
ხაზს უსვამს უცნაურ „თამაშში“ ჭადრაკის დაფაზე პაიკის
როლში მყოფი პერსონაჟების მდგომარეობას. ეს მართლაც
ის პაიკებია, რომლებიც ჭადრაკის დაფაზე გადაადგილები-
სას წინასწარ განერილ და უზუსტეს თამაშის წესებს ემორ-
ჩილებიან. ამ თამაშში მათ პიროვნული სვლის უფლება არა
აქვთ. დაფაზე ისინი მხოლოდ კოორდინატებით განისაზ-
ღვრებიან. სხვაგვარად ა და ბ-ს ცნობა შეუძლებელია. ჭად-
რაკის თამაში ფიგურალურად სასცენო თამაშს გამოხატავს.
სიმბოლურად კი ეს აბსურდული სამყაროს უაზრო წესების
მორჩილებაში მყოფი ერთნაირი ადამიანების ყოფაა. ბეკე-
ტის მხრიდან, რომელსაც მაყურებლისთვის გამოცანის გასა-
ლების მარტივად გადაცემა არ უყვარს, არჩევანის შეცვლა
და სახელების გადარქმევა სათქმელის შენიღბვის სურვი-
ლით შეიძლება აიხსნას.

რომანებში, ისევე როგორც პიესებში, ბეკეტი ხშირად
იყენებს ირლანდიური წარმოშობის სახელებს, რომელთა
მეშვეობით საკუთარი ლინგვისტური და ლიტერატურული
მემკვიდრეობის ორმაგ წარმოშობაზე მიუთითებს. სახელებს
Molloy, Moran, Murphy, Mercier, ისევე როგორც *Willie, May, Ronnney, Thom*, „Dublin Directory“-ში ხშირად ვხვდებით.

სახელთა წარმოშობა ზოგჯერ შერეული ხასიათისაა.
„გოდოს მოლოდინში“ ესტრაგონს ფრანგული სახელი ჰქვია,
ვლადიმირს – სლავური, პოცოს – იტალიური, ლაქის – ინ-
გლისური. ამ გარემოებით ბეკეტი ფრანგულ ენასთან მიმარ-
თებაში უცხო პოზიციას აფიქსირებს, „უთვისტომო“ ადამი-

ანის, რომელიც სინამდვილეში „არც ერთი ქვეყნის შვილი“ არ არის.

ბეკეტის მიერ დიალოგში აღნიშნული პერსონაჟების სახელები ზოგჯერ სასცენო მინიშნებებში მოხსენიებულებს არ ემთხვევა. ასე მაგალითად, რეპლიკურ სტრუქტურაში მონაწილე ვლადიმირი და ესტრაგონი ავტორისეულ მინიშნებებში „დიდი“ და „გოგოს“ სახელით გვხვდებიან, რაც მათ ინფანტილურობას უსვამს ხაზს. ბიჭუნა, რომელიც „გოდოს მოლოდინში“ ყოველი აქტის ბოლოს ჩნდება, ვლადიმირს არც ერთი ზემოხსენებული სახელით არ მიმართავს და რატომღაც «ბატონ ალბერს» უწოდებს. გამოდის, ვლადიმირი პიესაში ოფიციალური და მოფერებითი სახელის გარდა მესამე სახელის მქონეა. თუ ორი მათგანი ასე თუ ისე ავხსენით, ვინ არის ეს მესამე? ამ კითხვაზე პასუხი არ არსებობს.

პოცოს სახელი უფრო მეტი ბუნდოვანებითაა მოცული. ესტრაგონი, რომელსაც სმენა და მეხსიერება ხშირად ღალატობს, რატომღაც მიიჩნევს, რომ პოცოს გოდო ჰქვია. ზოგჯერ პატარა ბავშვივით ერთმანეთში ურევს „პოცოს“, „ბოცოს“ და „გოცოს“. ენის გაუგებარი ბუნების მამხილებელი სახელები ადამიანზე ამავე ენის დამანგრეველი ზემოქმედების გამომხატველია. უსარგებლო სიტყვების გამეორებით გონებაგაცვეთილ პერსონაჟებს გახსენების უნარი დაუკარგავთ.

მომავალში დრამატურგი ერთალმნიშვნელიან სახელებზე უყოყმანოდ აჩერებს არჩევანს. ადამიანური მდგომარეობის უფრო ადეკვატურად გამოხატვის მიზნით სახელის ნაცვლად მათემატიკურ აღნიშვნას იყენებს. A და B «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან I» და A და C «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან II» ამის ნათელი მაგალითია. «კომედიაში», «პირველი ქალი» და «მეორე ქალი» შიშველი ციფრებით 1, 2 გად-

მოიცემა. ხანდახან ასოები სახელების შემოკლებულ ინიციალებს გამოხატავს, რაც მათ ერთდროულად მათემატიკური ნიშნისა და აბრევიატურის ფუნქციას ანიჭებს. «რადიო ესკიზში» A Animateur-ს აღნიშნავს, V – Voix – ხმას. რეზუსად ქცეული ინიციალები ისაა, რაც დაკარგული სახელიდან შემორჩენილა. «ამპუტირებული» სახელის არასრულფასოვნება ადამიანის მორალურ თუ ფიზიკურ არასრულფასოვნებაზე მიუთითებს.

აღსანიშნავია, რომ სახელთა შემოკლების პროცესი პიესების შემოკლების პროცესის პარალელურად მიმდინარეობს. ერთ ასომდე დაყვანილი სახელების მსგავსად ბეკეტის წერის მანერა უფრო და უფრო ლაკონიური ხდება და ისედაც მწირი შემკულობისგან საბოლოოდ განიძარცვება კიდეც.

ბეკეტის თეატრში ინიციალით გამოხატული სახელი სასცენო სივრცეს ერწყმის. პერსონაჟის სახელის სასცენო სივრცესთან გაიგივება ავტორისეული მინიშნების ფუნქციას ასრულებს. ინიციალების სცენასთან შერწყმით ბეკეტი გვამცნობს, რომ პერსონაჟის მდგომარეობის გასაღები მარტო სახელში არ დევს. პერსონაჟი მთელ სცენაზეა „მიმოფანტული“ და არც ისე ადვილია მისი „თავმოყრა“. ადამიანურ ურთიერთობებსა და პერსონაჟის მდგომარეობის შესახებ ინფორმაციის შევსებაში მისი გარეგნობა გვეხმარება.

ნაგვემი სხეული – ნოვატორულ დიალოგში „წარმოქმნილი სიტყვა“

ბეკეტის თეატრში პორტრეტი, როგორც ასეთი, არსადაა. პერსონაჟს ვერც დიალოგი და ვერც სასცენო მინიშნებები ვერ ხსნის. სულ ორიოდ შტრიხით გამოსახული ბეკეტის გმირები უსახო და ანონიმური არსებები არიან. ჩანასა-

ხოვანი სახით არსებულ ერთადერთ პორტრეტს „გოდოს მოლოდინში“ ვხვდებით: ლაქის შემზარაობას ვლადიმირისა და ესთრაგონის გაოცებული მზერის შედეგად ვამჩნევთ. გაოცება რომ არა, ლაქის ფსიქოლოგიური პორტრეტი საერთოდ არ იარსებებდა.

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

სხეული ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში ცენტრალურ ადგილს იკავებს. მის მიერ შექმნილი საკომუნიკაციო ელემენტები მეტი გამომსახველობითა და ემოციურობით გამოირჩევა. აქ სიტყვის ფუნქციას სხეულის ნებისმიერი ნაკლოვანება ასრულებს. თუმცა, ცალკე აღებული ნოვატორული სიტყვა ხშირად ფართო საკომუნიკაციო შესაძლებლობებით არ გამოირჩევა. ის აზრს სხვა საკომუნიკაციო ელემენტთან დაპირისპირებაში ან უბრალოდ ურთიერთქმედებაში იძენს.

ბეკეტი სხეულს ყოფიერების ტრაგიზმის გადმოსაცემად იყენებს, რაც სამყაროში ადამიანის მდგომარეობას უკიდურესი სიმძაფრით წარმოაჩენს. ბეკეტის მიუსაფარი პერსონაჟები, ფიზიკური თუ სოციალური თვალსაზრისით, არაობას წარმოადგენენ. მათ არც ქონება, არც რაიმე სოციალური სტატუსი არ გააჩნიათ. ისინი უბრალოდ არსებობენ და საკუთარ თავს შემდეგნაირად განსაზღვრავენ: «ჩვენ ადამიანები ვართ». ბეკეტის გმირთა უმთავრესი მიზანი ფიზიკური არსებობაა. სხეულში გამოკეტილი და ფიზიკური მოთხოვნილებებით შემოფარგლული არსებების მთავარი საზრუნავი სხეულის მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაა: ჭამა, ძილი, ნარჩენებისგან გათავისუფლება; შარდვა, ტკივი-

ლი, ქავილი აქ არსებობის სიმპტომებია. არსებობისა, რომელსაც პათოლოგიად გადაქცევა ემუქრება. ბეკეტთან ადამიანური მდგომარეობა არსებობამდეა დაყვანილი, არსებობა – პათოლოგიამდე. მის პერსონაჟებს ორმაგი წნეხის ქვეშ უზღებათ ყოფა. ამიერიდან ადამიანს აზროვნების ნაცვლად ტანჯვა განსაზღვრავს და ისინიც ამ ტანჯვის გზით გვეცნობიან.

ბეკეტი სხეულთა სამყაროს, ენის სიყალბის თუ საკუთარი უუნარობის მორჩილებიდან თავის დაღწევის შეუძლებლობის შესახებ მოგვითხრობს. წყვილად წარმოდგენილი არსებების ურთიერთობა ნაძალადევია, კომუნიკაცია – არაგულწრფელი, ხშირ შემთხვევაში – შეუძლებელი. უსუსურ, მექანიკურ არსებებს მონური მორჩილების ბორკილთა მსხვრევაზე ოცნების უნარიც კი არ შესწევთ. მათ შორის კონტაქტი ყველა დონეზე განწყვეტილია. მორჩილება არსებობის ერთადერთი ფორმაა, რომელიც მარტოობით, საუკეთესო შემთხვევაში კი სიკვდილით სრულდება. სიკვდილი ჯოჯოხეთური ტანჯვის დასასრულია. თუმცა, სიბერის მიუხედავად, ბეკეტის პერსონაჟებისთვის სიკვდილი საოცნებოა. ამ კარჩაკეტილი ჯოჯოხეთური წრიდან გამოსავალი არ არსებობს. ყოფიერების მძევლობიდან თავის დაღწევის შეუძლებლობა სტრუქტურულად ყველა დონეზე გამოიხატება: სხეული, დაძაბუნება, ტანდემური ურთიერთამოკიდებულება, პიესის ციკლური სტრუქტურა ამის საუკეთესო მაგალითებია.

წყვილის ფილოსოფია – ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპი

კარჩაკეტილობის მეორე რგოლს ბეკეტთან ტანდემური ურთიერთდამოკიდებულება გამოხატავს. წყვილად მცხოვ-

რებ ბეკეტის პერსონაჟებს მესამე პერსონაჟის გამოჩენა შიშს ჰგვრის, რადგან ის მათ შორის არსებული წონასწორობის, თუნდაც უარყოფით ფაქტორებზე დამყარებული ბალანსის დარღვევის საფრთხეს წარმოადგენს. ერთგვარი სადო-მაზოხისტური ურთიერთობა წყვილის არსებობის გარანტია: ერთმანეთზე მიჯაჭვულ ხეობებს ხომ ერთმანეთის წვალებაში გაყავთ დრო. იძულებითი ურთიერთობები მათ არსებობას ახანგრძლივებს. ამ ტირანული ჟინით ანთებული წყვილის წევრებს ერთი რამ აერთიანებს: მათ ერთდროულად ამოძრავებს ერთმანეთის მიტოვების სურვილი და განშორების შიში. წასვლის ნებისმიერი მცდელობა ფიასკოთი სრულდება. განშორების შეუძლებლობა პიესის სტრუქტურულ დონეზე აისახება. ვერბალურად პიესაში არაფერია ასახული.

ბეკეტის გმირს პარტნიორზე არაერთი ელემენტი აჯაჭვებს. უპირველეს ყოვლისა, მისი დაბერებული, გაცვეთილი, დაძაბუნებული სხეული თვითონ წარმოადგენს დამონების, დამორჩილების ადგილს. ტანდემის წევრებს დამოუკიდებლად არსებობის უნარი არ შესწევთ. ბეკეტის პერსონაჟთა უმრავლესობა გარკვეულ ასაკამდე მისული, ცხოვრებაგამოვლილი ადამიანია. ვლადიმირი, პოცოს თქმით, სამოცი-სამოცდაათი წლისაა. არც ესთრაგონი ჩანს ახალგაზრდა, ტექსტში ერთგან მინიშნებაა, რომ უკვე ორმოცდაათი წელია, რაც ერთად არიან. მელოტი პოცოც და თმაჭალარა ლაქიც სიბერის ნიშნებს ატარებენ. «თამაშის დასასრულის» ოთხივე პერსონაჟს ასაკის კვალი ამჩნევია, მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდა ქლოვსაც. გამუდმებით სიბერეს უჩივიან პიესა «ყველა, ვინც ეცემას» პერსონაჟები ბ-ნი და ქ-ნი რუნი. «უკანასკნელ ჩანანერში» «მომჩვენარულ მოხუცად» წარმოჩენილი კრეპი სულ რაღაც სამოცდაორი წლისაა. პიესაში «ო, მშვენიერო დღეებო» ვინის ასაკი ორმოცდაათი, ვილისი

კი – სამოცი წელია. სხვა პიესებშიც ასაკი ამ ნიშნულზე მერყეობს.

ასაკოვან ხეიბართა ფიზიკური პორტრეტის ინტერპრეტაციის პროცესში ყურადღებას ორ საკომუნიკაციო ელემენტზე გავამახვილებთ – დამბლა და სიბრმავე. ორივე მათგანი აბსურდულ სამყაროში ფატალური ტყვეობის დასასრულს თავშივე გამორიცხავს.

მოძრაობასთან დაკავშირებული სირთულეები

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

ბეკეტის პერსონაჟები ხშირად ეცემიან, თანაც გამუდმებით შიშობენ, რომ ადგომას ვერ შეძლებენ. მათი დაცემა მაყურებლის მიერ ზოგ ეპიზოდში კომიკურად, ზოგჯერ პირიქით, უკიდურესი ტრაგიზმით აღიქმება. გაჭირვებით გადაადგილებადი პერსონაჟის გვერდით თითქმის ყოველთვის აღმოჩნდება ამ მხრივ აბსოლუტურად უნარშეზღუდული

პერსონაჟი. ასიმეტრია ხომ ბეკეტისეული წყვილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი პარამეტრია.

„გოდოს მოლოდინში“ ვლადიმირი და ესტრაგონი თავისუფლად სიარულის შეუძლებლობას გამუდმებით უჩივიან. ვლადიმირი ამ მხრივ ნაკლებად წუნუნებს, თუმცა მისი გაშეშებული და მობარბაცე სიარულის მანერა პირველი ელემენტია, რომელსაც ავტორი მისი სცენაზე შემოყვენისთანავე უსვამს ხაზს. ნონასწორობის შენარჩუნების მცდელობისას ვლადიმირი ბარბაცებს, ტორტმანებს. პოცოს აყენებისას ეცემა და დიდი გაჭირვებით დგება. მეგობართან შედარებით ესტრაგონს გაცილებით უჭირს გადაადგილება. სცენაზე შემოსვლისთანავე იგი ფეხის ტკივილს უჩივის და ნაუკოჭლებს კიდევ. ტკივილთან დაკავშირებული ოხვრა-ვაება პიესას ლაიტმოტივად გასდევს და ერთგვარი რიტუალის სახესაც იძენს. ესტრაგონის გაუსაძლისი ყოფის შესახებ მის ნაცვლად მისი ფეხები მეტყველებენ.

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

«ესტრაგონი: დამასახიჩრა! (...) (ფეხში დაჭრილი).

სიარულს ველარ შევძლებ.

ვლადიმირი: (ალერსიანი ხმით) აგიყვან (პაუზა). გამო-
ნაკლის შემთხვევაში

(...) ეცადე იარო (ესტრაგონი კოჭლობს) (...)».⁴⁶

გადაადგილების შეუძლებლობა და სირთულე პერსონაჟთა შორის არსებული ურთიერთობის გადმოსაცემად გა-

⁴⁶ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p.52

მოიყენება. ტანდემის ერთ წევრს მუდამ მეორის თრევა უწევს, რაც ნაძალადევე ურთიერთობაზე მიუთითებს.

დისბალანსი ასიმეტრიული წყვილების საკომუნიკაციო დატვირთვა (კოჭლი – უუნარო, მხედველობა დაქვეითებული – ბრმა) სხეულებს საპყრობილედ წარმოჩენს. ბეკეტთან სხეული ციხეა, რომელიც პერსონაჟს პარტნიორს უმორჩილებს. ქვედა კიდურების დაძაბუნება კი ამ იძულებითი ტყვეობიდან თავის დაღწევის შანსს არ უტოვებს.

თუ ვლადიმირსა და ესთრაგონს რაღაც ხარისხით მაინც შესწევთ დამოუკიდებლად არსებობის უნარი, თოკით გადაბმულ პოცოსა და ლაქის ცალ-ცალკე გადაადგილება არ შეუძლიათ. პირველ აქტში სიარულის ნორმალური მანერით გამორჩეულ პოცოს სხეულის მდგომარეობის შეცვლა ძალიან უჭირს. მის წასვლას ესთრაგონის მხრიდან წინ უძღვის ნამდვილი რიტუალის ჩატარება. ხანგრძლივი გამომშვიდობების შემდეგ კი პოცო ადგილიდან არ იძვრის. ხელმეორე მცდელობისას – დავარდნის ემინია. ლაქი პოცოზე ცხოველივით „ყელზე შემოვლებული ბანრით“ არის მიბმული, რომლის ნებისმიერ განწევაზე ეცემა. ლაქის დაცემის ხმაური პიესას ლაიტმოტივად გასდევს. პოცო მას ადგომას პირუტყვივით, წიხლისკერით აიძულებს და მათრახსაც ურტყამს. ლაქის უცნაური ცეკვა პოცოსთან მის ურთიერთობას ასახავს. პოცო მას მონასავით ეპყრობა და „მაცხოვრის ბაზარზე“ გაყიდვასაც უპირებს. ბეკეტი ხაზს უსვამს პოცოს დესპოტიზმსა და ლაქის მონურ მორჩილებას. ამ უკანასკნელს კი ესმის, რომ არსებულ ვითარებას თავს ვერასოდეს დააღწევს.

მეორე აქტში მათი ურთიერთობები რადიკალურად იცვლება. პერსონაჟები ერთმანეთზე გადაბმულები რჩებიან, თუმცა დაბრმავებულ პოცოს ლაქი გაცილებით მოკლე თოკის მეშვეობით დაატარებს. ერთი მათგანის დაცემა ავტომა-

ტურად მეორის დაცემას იწვევს. ვერც ერთი მათგანი მეორეს ადგომაში ვერ ეხმარება და კარგა ხანს რჩებიან მიწაზე განოლილები. ვლადიმირი და ესთრაგონი მათ მკვდრებადაც კი მიიჩნევენ. წყვილის სამგზის დაცემა აქტის ლაიტმოტივია.

„თამაშის დასასრული“ მაყურებელს უუნარობის სამ სტადიას წარმოუდგენს. სანაგვე ყუთებში გამოკეტილი ნეგი და ნილი კიდურების გარეშე დარჩენილი არსებები არიან. ისინი სინანულით საუბრობენ იმ ჟესტების შესახებ, რომელთა შესრულებას, ხეიბრობის გამო, ვერასოდეს შეძლებენ: კოცნა, შეხება, პირისპირ ყურება, პარტნიორისთვის ზურგის მოფხანა... პარალიზებული ჰემი ინვალიდის სავარძელსაა მიჯაჭვული და მარტო გადაადგილება არ შეუძლია. იგი ამაოდ ცდილობს განძრევას. რაც შეეხება ქლოვს, ის ელემენტარული გადაადგილების უნარის მქონე ერთადერთი პერსონაჟია. თუმცა არც მისი სიარულის მანერაა უნაკლო. გაშეშებული და ბარბაციტ მოსიარულე ქლოვი არაერთ ფიზიკურ უხერხულობას განიცდის: იგი ვერ ჯდება, ფეხები სტკივა. მისი წვივები იმდენად სუსტია, რომ შორეულ მანძილზე გადაადგილებაზე ვერც კი ოცნებობს. პიესის მსვლელობისას მისი ტკივილი სულ უფრო და უფრო მძაფრდება. ჰემს ერთი სული აქვს, ქლოვი უუნარო იხილოს. პიესის ყველა პერსონაჟი პარალიზებულია. ქლოვი მათი ერთადერთი მამოძრავებელია, თუმცა მისი დახმარება საეჭვოა და შიშის მომგვრელიც. თუკი ის ნეგსა და ნილს სანაგვე ყუთებიდან თავის ამოყოფის საშუალებას აძლევს, შეიძლება ერთხელაც ჰემის ბრძანებით ამ სიამოვნებაზე უარი უთხრას და ამრიგად, სასიკვდილოდ განიროს კიდეც. მას ასევე შეუძლია, ჰემს ხელი ჰკრას და სავარძლიდან გადმოაგდოს. ოთახში არსებული საგნები და ერთადერთი ცხოველი მესაკუთრეთა უუნარობას იმეორებენ. ჰემის ძაღლი დაუსრულებელი არსებაა, მას მხოლოდ სამი ფეხი აქვს და დგომა საერთოდ არ შეუძლია.

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

პიესაში «ო, მშვენიერო დღეებო» ბეკეტი მდგომარეობას ამწვავებს. პირველ აქტში ვინი სცენაზე წელს ქვემოთ

გაქვავებული, კლდეში ჩაფლული წარმოდგება მაყურებლის წინაშე. მეორე აქტში კლდე მას კისრამდე ფარავს. შედეგად ვერც თავსა და ვერც მხრებს ვერ ამოძრავებს. ერთადერთი, რისი გამოძრავებაც შეუძლია, თვალებია. რაც შეეხება ძირს განოლილ ვილის, მას გადაადგილება ხოხვა-ხოხვით თუ შეუძლია, თუმცა ხოხვაც უჭირს და უკან-უკან იხევს. ვინი თვალს ადევნებს მის გადაადგილებას და ინსტრუქციებს აძლევს. ვინის სიტყვებიდან ვიგებთ, რომ ასეთი მდგომარეობა მისთვის უცხო არ არის. რაც თავი ახსოვს, სულ ასე ხოხავს.

«ო, შენ აღარ ხოხავ, როგორც უნინ (...), შენ აღარა ხარ ჩემი გულის დამპყრობელი მცოცავი...».⁴⁷

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

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

ესოდენ მტკივნეულად წარმოჩენილი პარალიზებისა და გადაადგილების სირთულის თემა ბეკეტის ბიოგრაფიას უკავშირდება. დეირდრ ბეირს თუ დავუჯერებთ, ფეხების ტკივილი ბეკეტს ბავშვობიდანვე აწუხებდა. Trinity College- ში სწავლისას ხშირად უჩიოდა სახსრების ტკივილს, რომელიც

⁴⁷ Beckett S., *Oh! Les beau jours*, Editions de Minuit, 1963, p. 61-62

მას დროდადრო უმწვავდებოდა და სრულიად პარალიზებული სრამდენიმე დღით სანოლს მიაჯაჭვებდა ხოლმე. ფიზიკური ნაკლოვანებები მასში ინტერესს ყოველთვის იწვევდა. „მერფიზე“ მუშაობისას ხშირად ეწვეოდა ხოლმე დუბლინის საავადმყოფოში მოღვაწე მეგობარს – დოქტორ ტომფსონს, რომელსაც სხვადასხვა ანომალიის შესახებ უამრავ კითხვას უსვამდა. «თამაშის დასასრულზე» მუშაობისას ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვული მისი დეიდა სესი სენკლერი რევმატიზმით გამოწვეული დამბლით გარდაიცვალა. ბეკეტი მის სანახავად დუბლინში ხშირად ჩადიოდა და გადაადგილებაშიც ეხმარებოდა. როგორც ჩანს, ამ რეალურმა ვითარებამ პიესაში თითქმის ანალოგიური ასახვა პოვა.

ხეიბრობის თემის ევოლუციას თუ გაუფუფრებით, შევამჩნევთ, რომ ერთი პიესიდან მეორეზე გადასვლისას ის უფრო და უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს. «გოდოს მოლოდინის» ოთხ პერსონაჟს გადაადგილება უჭირს. «თამაშის დასასრულში» ოთხიდან მხოლოდ ერთი მოძრაობს. პიესა „ყველა, ვინც ეცემას“ სიტუაცია «გოდოს მოლოდინისას» უახლოვდება. «ო, მშვენიერო დღეებოში» დაძაბუნების ხარისხი მატულობს, «კომედიამი» კი საერთოდ ყველაფერს იპყრობს. ანალოგიურ დეგრადაციულ ევოლუციას ბეკეტის რომანების მაგალითზეც ვადევნებთ თვალს. პერსონაჟთა უუნარობისა და, შესაბამისად, ტყვეობის ხარისხი იმატებს. ბეკეტის პიესები ერთგვარ ლაბირინთს ემსგავსება, საიდანაც გამოსავალი არ არსებობს და ნებისმიერი გადაადგილება ან ჩიხში შესვლის ან ნაცნობ მდგომარეობაში დაბრუნების ტოლფასია.

სიბრმავე ანუ კომუნიკაციის შეუძლებლობა

დაშორების შეუძლებლობის თემას დრამატურგი მხედველობის დაქვეითებითაც განავრცობს. მხედველობის

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

სიბრმავის თემა თეატრისთვის არ არის უცხო. ის მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მაგ., მეტერლინკის თეატრში: 1890 დაწერილი ორი პიესა „უცხო ელემენტი“ და „ბრმები“ სწორედ ამ თემაზეა აგებული. მეტერლინკთან სიბრმავე სიმბოლურ ახსნას პოულობს. მისი პერსონაჟების ფიზიკური სიბრმავე სულიერ სიბრმავეზე მიუთითებს. „ბრმებში“ ავტორი წარმოგვიდგენს ტყეში გზააბნეულ უსინათლოებს, რომლებიც ერთმანეთს ფიზიკური ნაკლის გამო ვერ ხედავენ. სიმბოლურ ჭრილშია წარმოდგენილი რეალურ სამყაროში არსებული გაუტანლობა, გულგრილობა. ადამიანები ხშირად თავს იბრმავენ და ერთმანეთის ჭირსა და ლხინს ვერ ამჩნევენ. ბეკეტი სიმბოლურ ჭრილს გვერდს უვლის და აღნიშნულ თემას სხვა მიმართულებით ავითარებს. სიბრმავეს სასცენო რეალობაში საკომუნიკაციო ელემენტად აქცევს და როგორც განშორების, ასევე კომუნიკაციის შეუძლებლობის გამოსახატავად იყენებს. სიბრმავე კომუნიკაციის მხრივ პერსონაჟების უუნარობას წარმოაჩენს, რაც სხვებისგან თანდათანობითი იზოლაციითა და საბოლოოდ დამუწეებით გადმოიცემა.

მხედველობის დარღვევა და სიბრმავე ბეკეტის ნოვატორულ დისკურსში შემთხვევით ელემენტებს არ წარმოადგენს. ამ მხრივ გამოსატული ანომალია კომუნიკაციის შემაფერხებლის როლს ასრულებს და პერსონაჟებს გარე სამყაროს წყვეტს. „გოდოს მოლოდინის“ პირველ აქტში პოცო სათვალეს კარგა ხანს ატრიალებს ხელში და მისი მეშვეობით ვლადიმირისა და ესთრაგონის სახეს აშტერდება. სათვალე ერთადერთი საგანია, რომელსაც სხვა საგნებისაგან გან-

სხვაეებით (ჩიბუხი, პულვერიზატორი, საათი), ის საგულდაგულოდ ინახავს და აქტის მანძილზე არაერთხელ უბრუნდება. ეს ნივთი გარე სამყაროსთან კომუნიკაციის ერთადერთი საშუალებაა, რომელიც ბოლოს, სხვა დანარჩენი საგნების მსგავსად, აზრს კარგავს. აბსოლუტურად დაბრმავებული პერსონაჟი სრულ იზოლაციაში ექცევა, სადაც სათვალე ვეღარაფერს შველის.

მეორე აქტში დაბრმავებული პოცო შენუხებულია და ამტკიცებს, რომ მანამდე უმნიველო მხედველობა ჰქონდა. ვლადიმირი სათვალთან პოცოს რომ იგონებს, მისი დაჟინებული თავგამოდება აოცებს. ვერც თანაუგრძნობს, ვერც ეწინააღმდეგება. სიბრმავე პოცოს საბოლოოდ რიყავს ყველასგან, მარტოობაში გამოამწყვდევს. ბოლოს ის აღარც ცდილობს ვლადიმირსა და ესტრაგონთან კონტაქტში შესვლას, როგორც ეს პირველ აქტშია. პოცო უარს ამბობს სხვებთან კომუნიკაციაზე.

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

«ჰემი: ჩემი თვალები არასოდეს გინახავს?

ქლოვი: არა.

ჰემი: ნუთუ უბრალო ცნობისმოყვარეობის გამო მაინც არ მოგინდომებია

როცა მძინავს ჩემი სათვალის მოხსნა და თვალებში ჩახედვა? [...]

ჰემი: ერთ დღეს მე მათ გაჩვენებ (პაუზა).

მგონი ისინი სულ მთლად თეთრი ფერისაა».⁴⁸

გზამკვლევი ქლოვის მხედველობაც დაქვეითებულია. მომცრო ფანჯრიდან გასახედად იმის დასანახად, თუ რა ხდება ამ „ციხის“ კედლებს მიღმა, მასაც სათვალე სჭირდება. ქლოვი ერთადერთია, ვინც გარე სამყაროს შესახებ ჰემს ინფორმაციას აწვდის. სამყაროს დასასრულზე პერსონაჟთა ბოდეა ქლოვის სიბრმავეს უკავშირდება. როცა გარშემო ვერავის და ვერაფერს ხედავს, ჰემს არწმუნებს, რომ დედამიწა უკაცრიელია. სიბრმავეს გამო იზოლირებული ჰემი და ქლოვი მზად არიან ირწმუნონ, რომ დედამიწის ერთადერთი მკვიდრნი არიან და ეს სუსულელე მანამ გრძელდება, სანამ გარე სამყაროს რომელიღაცა ელემენტი არ შეურყევს ამ რწმენას. რეალობას ისინი ხომ საერთოდ ვერ აღიქვამენ. ქლოვის მხედველობა უარესდება. გულღვარძლიანი ჰემი აბსოლუტური დაბრმავეების დღესაც კი უნინასწარმეტყველებს. ნეგი და ნელიც გამუდმებით უჩივიან მხედველობას და მიუხედავად ნაგვის ყუთების ახლო-ახლო განლაგებისა, ერთმანეთს გაჭირვებით არჩევენ.

პიესის „ყველა, ვინც ეცემა“ უსინათლო პერსონაჟი – ბნი რუნი დამოუკიდებლად ვერ გადაადგილდება და მუდამ გზამკვლევს საჭიროებს. «უკანასკნელი ჩანანერის» გმირი – კრეპი, ახლომხედველია, თუმცა ბეკეტი აღნიშნავს, რომ ის სათვალეს არ ატარებს. მხედველობის სირთულე კრეპს უდი-

⁴⁸ Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 2009, p.12

დეს დისკომფორტს უქმნის, როცა ის მაგნიტოფონის ლენტაზე ჩანერილი ტექსტის გარჩევას ცდილობს. დაბრმავებულს მაგნიტოფონის გამოყენება აღარ შეუძლია. ის მოგონებათა უსარგებლო სკივრად იქცევა.

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

სცენაზე არსებული სიტუაცია და დეკორი, რომელიც მჭახე განათებით გამოირჩევა, ვინის მხედველობის არეალს კიდევ უფრო ამცირებს. პირველ აქტში სასცენო სინათლე მას ვილის დანახვაში უშლის ხელს. ქალი გაჭირვებით ატრიალებს თავს, ჭუტავს თვალებს, მაგრამ არ იცის, ამჩნევს თუ არა მას პარტნიორი. მას ძალიან ახლოს სურს ვილის ხილვა. იქნებ მაშინ მაინც შეძლოს მინიმალური კომუნიკაციის დამყარება. მეორე აქტში ის თავსაც ველარ აბრუნებს და, შესაბამისად, ვილის საერთოდ ველარ ხედავს. ეს უკანასკნელი მაყურებლისთვისაც უხილავი ხდება. ვინი ვიზუალურად ველარ აღიქვამს საკუთარ სხეულს და კლდის გარეთ დარჩენილ სახესლა აკვირდება. დაქვეითებული მხედველობის მიუხედავად, ის საკუთარი ცხვირის წვერსა და უმნიშვნელო საგნებს მაინც ამჩნევს.

სიარულისა და მხედველობის დაქვეითება ბეკეტთან ორი ურთიერთშემავსებელი ფაქტორია, რომელიც პერსონა-

ჟის გამოკეტილობას კომპლექსურად უზრუნველყოფს. დამბლა და უსინათლობა ბეკეტის პერსონაჟების სამუდამო იზოლაციაში მოქცევის საშუალებებია. ერთმნიშვნელოვნად დრამატული სიტუაციის წარმოჩენა ხშირად კომიკური ელემენტების თანხლებით მიმდინარეობს. ტანსაცმლის მაგივრად, რომელსაც იონესკო მეტ ყურადღებას უთმობს, ბეკეტი სხეულს სიბერით, ათასგვარი ნაკლოვანებით, ხეიბრობითა და ტანჯვა-წამებით მოსავეს. ბეკეტის პიესების გმირები თითქმის იდენტურები არიან: უსახური მოხუცებული არსებები სხეულის დაძაბუნებისა და სიბრმავის ტრაგიკულ კვალს ატარებენ. ფიზიკური ტრაგიზმი წარმოდგენისას ხშირად სიცილის მომგვრელია, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მოუხერხებელი და უნარშეზღუდული პერსონაჟები სცენაზე უხერხულად გადაადგილდებიან, მრავალჯერ ეცემიან და ადგომასაც ვერ ახერხებენ. სახსარგამოცლილი არსებებები მოძრაობით მარიონეტებს, ცირკის მასხარებს ჰგვანან. წარმოდგენისას საცირკო ელემენტების ჩართვა თეატრში თეატრის წარმოდგენის ცნობილ ბაროკოსეულ პროცესს მიაგავს. აღნიშნული მეთოდი სახალისო ელემენტებით ამდიდრებს სანახაობას და ბეკეტს მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი იუმორის წარმოჩენის საშუალებას აძლევს. ეს ავტორის ერთ-ერთი ორიგინალური ხერხია. უზომო ტრაგიზმის კომიკურად წარმოჩენით ბეკეტი ყოფიერების ტრაგიზმის აღქმას თითქოს აადვილებს. სასაცილო მარიონეტული მოძრაობების ფონზე კი პერსონაჟების ფიზიკური რეგრესის მომსწრენი ვხდებით, რაც ზრდის მათი იზოლაციის ხარისხს და აბსურდის საპატიმროს სამუდამო ტუსაღებად აქცევს.

პერსონაჟების გადაადგილებასა და მხედველობასთან დაკავშირებული სირთულეები, ყოფიერების ტრაგიზმის გარდა, სცენაზე კომუნიკაციის შეუძლებლობის ვიზუალიზა-

ციასაც ემსახურება. უბედურება ის არის, რომ, ბეკეტის სამყაროში არც ერთ ხეიბარს გამოჯანმრთელება არ უწერია. გარე რეალობისადმი მათი მონური მორჩილება, თვალსაწიერის გაფართოების ნაცვლად, მათ უკან-უკან მექაჩება. კომუნიკაციის ორიოდე საშუალება – ჯოხი და სათვალე – პიესის ბოლოს გამოუსადეგარი ხდება. სრული უუნარობა პერსონაჟებს აბსოლუტური მარტოობისთვის წირავს. ამ სავალალო გარე რეალობად, რომელიც ადამიანს ამქვეყნად მოვლინებისას მზა სახით ხვდება და არჩევანს არ უტოვებს, აბსურდის თეატრის მასშტაბური პროტესტის საგანი – სალაპარაკო ენა უნდა მივიჩნიოთ. მაშასადამე, ზოგჯერ ირეალისტური, ხანაც სავსებით ნატურალისტური სანახაობის შესაქმნელად ბეკეტის მხრიდან განეული ძალისხმევა ადამიანზე ენის გავლენის მატერიალიზაციას მოხმარდა.

დამაბნეველი სასცენო სივრცე

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

კლდე, ნაგვის ყუთი – სხეულის გამოკეტვის თვალსაჩინო მაგალითებია. სცენაზე ზოგიერთი პერსონაჟის ცოცხლად დამარხვის პროცესს ვადევნებთ თვალს. კლდეში კისრამდე ჩაფლული ვინი თავსაც კი ველარ აბრუნებს. პირველ აქტში მხოლოდ წელს ქვემოთ უნარშეზღუდული, ბოლოს კისრამდე ეფლობა ამ საშინელებაში. კაცობრიობის ნარჩენებად ქცეული ნეგი და ნელი სანაგვე ყუთებში ლპებიან და დროდადრო თავი რომ გამოყონ გარეთ ესეც კი ქლოვის კეთილ ნებაზეა დამოკიდებული. «კომედის» ორი პერსონა-

ჟიც უზარმაზარ ჭურჭელშია მოთავსებული და მხოლოდ თავები აქვთ ამოყოფილი. პიესის „მოქმედება უსიტყვოდ I“ მონაწილე A და B სუდარისებურ ტომარაში არიან გახვეულნი. ბეკეტის პერსონაჟების ინერტული სხეული მტანჯველ მარნუხებშია გამომწყვდეული. გეგონება, ავტორს არ სურს სასცენო დეკორაციასა და პერსონაჟს შორის მკვეთრი ზღვრის გავლება. სცენა სხეულს ერწყმის და მის შემადგენელ ნაწილად იქცევა. სცენას ეკისრება ახალი ფუნქცია: პერსონაჟის მდგომარეობის შესახებ დამატებითი ინფორმაციის მიწოდება.

ზოგჯერ სხეულის გამოსაკეტად საგანგებო აქსესუარები არ გამოიყენება. ასეთ შემთხვევაში ის უბრალოდ სივრცის, ოთახის ტუსაღად წარმოჩინდება. ბეკეტთან გარემომცველი სივრცე არ არის უკიდურესად შეზღუდული, როგორც ეს იონესკოსთან იყო. პირიქით, საკმაოდ ვრცელია, მაგრამ უნარშეზღუდული პერსონაჟები ზღურბლის გადალახვას ვერ ახერხებენ. ბეკეტის პერსონაჟები სხვადასხვა სახის ხეიბრობისა და უუნარობის ტყვეები არიან. უსინათლო ჰემი ინვალიდის სავარძელსაა მიჯაჭვული, ამიტომ თავშესაფრის დატოვება მისთვის შეუძლებელია. ფიზიკურად ხედვის უნარიანი ქლოვი შინაგანი უუნარობის გამო ვერ ბედავს ზღურბლის გადაბიჯებას. მოხუცი ლოთი – კრეპიც ოთახში უაზროდ დახეტილობს, თუმცა მისი დატოვება აზრადაც არ მოსდის. თავიდან ქუჩაში თავისუფლად მოსიარულე «ფილმის» გმირი, ბოლოს საკუთარ ოთახში გამოკეტვას არჩევს და საგულდაგულოდ გმანავს ყველა ნასვრეტსა და გასასვლელს. «ნაბიჯში» მეი ყურადღებით უსმენს საკუთარი ნაბიჯების ხმას და მათ რაოდენობას ითვლის. მეი წარსულის ტყვეა და მის გახსენებას ცდილობს. ამ ვითარებას უსვამს ხაზს დედის ხმა, რომელიც მეის კარჩაკეტილობას აანალი-

ზებს და მასთან ერთად განაგრძობს ნაბიჯების თვლას. როგორც აღმოჩნდება, წინ და უკან სიარულის აღწერილობაც და მათემატიკური გათვლებიც მეორდება და ლაიტმოტივად გასდევს პიესას. გამეორება გამოკეტილობას და გამოუვალობას უკეთ წარმოაჩენს. «ფრაგმენტში სპექტაკლიდან I» გმირების მოქმედება A და B პუნქტებს შორის სიარულია, რაც მკაცრად გაწერილი წესების დაცვას მოითხოვს.

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

დეკორაციის წარმოჩენის მხრივ ბეკეტი, თანამედროვე დრამატურგებისაგან განსხვავებით, ადგილის ერთიანობის გულმოდგინე დამცველია. არაბალი, ადამოვი, ვოტიე, ოდებერტი დეკორაციული ელემენტების მაქსიმალურად წარმოჩენით, დეკორაციის ხშირი ცვლილებით ახალი სცენოგრაფიული რესურსების მაქსიმალურად გამოყენებას ცდილობენ. კლასიკური დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი საშუალებათა ეკონომიურობა და სასცენო დეკორაციის უცვლელი ხასიათი ბეკეტის შემოქმედების ერთ-ერთ ნიშან-თვისებასაც წარმოადგენს. ეს არჩევანი სცენის სპეციფიურ როლს უკავშირდება. ბეკეტი, სასცენო სივრცით, სიმბოლურად იმ გმირის ბედს გამოხატავს, რომელსაც ერთფეროვნად ქცეულ სამყაროში ერთ უცვლელ ადგილას ყოფნა უწერია.

სხეულის გამოკეტვის ადგილად ქცეული ბეკეტის სივრცის უცვლელი ხასიათი სტატიკურობით გამოწვეულ უიმედობას კიდევ უფრო ამძაფრებს. ნებისმიერი სივრცითი

ტრანსფორმაცია, დამატებითი რეკვიზიტები პერსონაჟის შესაძლებლობების უფრო მეტად შეზღუდვას ემსახურება. შედარებით დამაიმედებელ ცვლილებას «გოდოს მოლოდინში» ვადევენბოთ თვალს: პირველ აქტში სცენაზე წარმოდგენილი ხმელი ხე ცოცხლდება. თუმცა ეს ხე-სახრჩობელაც ერთნაირ გარემოს შეჩვეულ არსებებს მხოლოდ ორიენტაციის უნარს უქვეითებს და უამრავ კითხვას წარმოშობს.

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

პიესა თვალნათლივ წარმოაჩენს თუ როგორ ეწყობს ერთმანეთს ორი სახის კითხვა: «სად ვარ?» და «ვინ ვარ?». სივრცითი ორიენტაციის სირთულეს ბეკეტი სწორედ ამ გარემოების გამოსახატავად იყენებს. სივრცის ცნობა თავის შეცნობას უტოლდება. მის ამნეზიით დაავადებულ, დაბრმავებულ თუ ცოცხლად დამარხულ პერსონაჟებს ვერ გაურკვევიათ, სად არიან და ვინ არიან. ამ კითხვას ერთ ადგილზე მიჯაჭვული პერსონაჟებიც სვამენ. ჰეში განუწყვეტლივ ეკითხება ქლოვს მისი სავარძლის ადგილმდებარეობის შესა-

ხებ. ვინიმ არც თავისი და არც ვილის ადგილსამყოფელის შესახებ არაფერი იცის. სივრცისა და სხეულის თაობაზე კითხვები ერთმანეთს ენაცვლება. სივრცითი ორიენტირების არარსებობა, შინაგანი ორიენტირების არარსებობაზე მიუთითებს. იონესკოსთან შედარებით, საკმაოდ ფართო ბეკეტის სასცენო სივრცე პერსონაჟთა იზოლაციონიზმის თემას განაგრძობს. გაუსაძლისი ადამიანური მდგომარეობის გადმოცემის გარდა, მას ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში უამრავი კითხვა შემოაქვს. მათზე პასუხის გაცემის პრეროგატივას კი სხვა საკომუნიკაციო ელემენტებს უტოვებს.

საკვები – ადამიანური ურთიერთობების გასაღები

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

ხშირად ჯიბეში ჩამალული საკვები კონკრეტული სიტუაციის აქცენტირებისათვის გამოიყენება და ბეკეტის ნყვილის ურთიერთობებში შანტაჟის ელემენტის როლს ასრულებს. ზოგჯერ საკვების მფლობელი პერსონაჟი სარჩოს მასზე დამოკიდებულ, ქვეშევრდომ გმირს უნანილებს. ზოგჯერ ორივე გმირი ერთმანეთზეა დამოკიდებული. ნყვილის-

თვის უცხო პერსონაჟის გამოჩენის შემთხვევაში მესამე პირი საკვებს წყვილის წევრთაგან ლეზულობს, რომლებიც მესაკუთრის პოზიციას თანაბრად გადაინაწილებენ ხოლმე. მსგავს შემთხვევაში სანუკვარი საგნის მფლობელი წყვილის ორივე წევრი ერთდროულად არასოდეს არის.

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

პერსონაჟთა საკვებისმიერი ურთიერთდამოკიდებულება პოცოსა და ლაქის შემთხვევაში განსხვავებული სახით წარმოჩინდება. პირველ აქტში პოცო, რომელიც განკარგავს საკვებს, ლაქის «პროდუქტებით მომმარაგებლის თანამდებობით» აღჭურავს. ეს უკანასკნელიც ბატონის ბრძანებებს უსიტყვოდ ემორჩილება და ქათმით, პურითა და ღვინით სავსე კალათს მოაცუნცულებს. ესთრაგონის სტაფილოსთან შედარებით პოცოს ვახშამი სამეფო სუფრას ჰგავს. დამშეული პოცო ნადირივით შეექცევა საკვებს, გამოხრულ ძვლებს კი საცოდავ ლაქის ძალღივით მიუგდებს. «საჭმელზე» ლაქის უარით შეწუხებული პოცო შიმობს, მისი მეგობარი ავად არ

გახდეს. მეორე აქტში პოცო და ლაქი ხელცარიელები არიან. ლაქი კვლავაც ასრულებს მიმტანის როლს, თუმცა საჭმლის-თვის განკუთვნილი კალათი ქვიშითაა სავსე. ერთმანეთზე დამოკიდებულების გამომხატველი საკვები გაქრა, თუმცა ის სხვა იძულებითმა ელემენტმა – პოცოს სიბრმავემ ჩაანაცვლა.

საკვების ფლობა და განკარგვა ძალაუფლების ხარისხთან ერთად მორჩილების ხარისხსაც განსაზღვრავს. ორივე წყვილის შემთხვევაში საკვების გადანაწილების პროცესი ერთნაირად არ მიმდინარეობს. ვლადიმირი ესტრაგონს კვებას, თვითონ კი პირს არაფერს აკარებს, მაშინ როცა პოცო თვითონ სკდება ჭამით და ლაქის ნარჩენებს უბოძებს. პოცო-ლაქის წყვილში ერთგვარი ურთიერთდამოკიდებულების არსებობა საკვების ორივესთვის მეტ-ნაკლები ხელმისაწვდომობით აიხსნება. ვლადიმირი-ესტრაგონის წყვილში აბსოლუტური მორჩილება, დამოკიდებულება სუფევს, რასაც საკვების ფლობისა და განკარგვის ერთპიროვნულობა უსვამს ხაზს. ვლადიმირი ესტრაგონზე უფრო მეტ ძალაუფლებას ფლობს, ვიდრე პოცო ლაქიზე. ვლადიმირის გაცხარება პიკს აღწევს, როცა ესტრაგონი ლაქისგან ძვლებს მათხოვრობს. ვლადიმირი შიშობს, ესტრაგონი მის მორჩილებას არ დაუძვრეს. ეს უკანასკნელი მართლაც მუდამ სადღაც გაქცევის ცდილობს, ვლადიმირი კი ერთ ადგილზე რჩება და სულმოუთმენლად ელის გოდოს, მაშინ, როცა ესტრაგონი სულ სადღაც მიიჩქარის:

«ესტრაგონი: – ნავიდეთ აქედან.

ვლადიმირი: – არ შეგვიძლია.

ესტრაგონი: – რატომ?

ვლადიმირი: – გოდოს ველოდებით.

ესთრაგონი: – მართალია». ⁴⁹

ესთრაგონს არც შეხვედრის ადგილი და არც თარიღი არ ახსოვს. ვერც მენყვილის გოდოსთან საუბრის შესახებ ისენებს რამეს. გოდოს სახელიცა და ვინაობაც მისთვის გაუგებარია. ის ხან პოცოს მიიჩნევს გოდოდ, ხან კი საერთოდ აღიარებს, რომ ასეთს არავის იცნობს. პირველ აქტში გამოჩენილი მაცნის სიტყვები არ ესმის, ხოლო მისი მეორედ გამოჩენისას საერთოდ სძინავს. ის ნებაყოფლობით ემიჯნება ამ საქმეს და გოდოსთან შეხვედრას ვლადიმირს გადააბარებს. ვლადიმირის მხრიდან გოდოს ლოდინის ფაქტი ესთრაგონის საკვებისმიერი მორჩილებით აიხსნება: მენყვილეზე დამოკიდებულ ესთრაგონს საჭმლის პრობლემა არ ადარდებს. მარჩენალის გარეშე დარჩენილი ვლადიმირის პესიმიზმით გამსჭვალული მოლოდინი კი სასიცოცხლო მნიშვნელობას იძენს:

«ვლადიმირი: ამ საღამოს, შესაძლოა, მასთანაც დავიძინოთ, თბილად, მშრალად, სავსე მუცლით, ჭილოფზე. ეს ლოდინად ღირს. არა?» ⁵⁰

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

⁴⁹ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 30 ;

⁵⁰ Ibid. p. 13-14

«ვლადიმირი (გაცხარებული): – მხოლოდ შენ იტანჯები! ჩემი ტანჯვა არაფერია! მინდა, ერთი ჩემს ადგილას გნახო. მაშინ მეტყვი, რა კარგი ყოფილა».⁵¹

მაცნესთან შეხვედრისას ვლადიმირს უპირველესად ის აიტერესებს, ხომ არ სცემს მას გოდო და კარგად თუ კვებავს. მაცნე მცირე ყოყმანის შემდეგ თავის დაქნევით დადებითად პასუხობს. იქვე აღნიშნავს, რომ გოდო მის ძმას ეპყრობა უხეშად და, სავარაუდოდ, კარგადაც არ აჭმევს. ვლადიმირი მის ყოყმანზე აჩერებს ყურადღებას, რის გამოც ეჭვი ეპარება მაცნის მონათხრობში. ვლადიმირს გოდოზე წარმოდგენა ეცვლება და შიშიც იპყრობს, რადგან ამ დრომდე იმედოვნებდა, რომ ორივეს კარგი კვების პირობებში მოუხდებოდა ყოფნა. პერსონაჟი საკუთარ თავს მეტაფიზიკური შეკითხვით მიმართავს, რომელიც ქრისტესთან ერთად ჯვარცმული ავაზაკების ამბავს ეხება. ვლადიმირს აინტერესებს იმ ავაზაკთაგან ერთი მართლაც ცხოვნიდა, თუ ორივე ნაწყმდა. იქნებ გოდო ორი საბრალო მანანნალას შველის ნაცვლად მათ დასალუბად მოვა. ეს ფიქრები ვლადიმირს მოსვენებას არ აძლევს. ამ ვითარებას მის მიერ შესრულებული სასიმღერო სტროფიც ადასტურებს:

„ძალღმა სასადილოში

მოიპარა ძეხვი.

მზარეულმა ჩამჩა

პირუტყვს ურტყა თავში“.⁵²

იქნებ გოდოც ამ ძალღივით აპირებს მათთან მოპყრობას? როგორც ჩანს, ეს სიმღერა ბეკეტმა გერმანიაში მოისმინა და მას მერე აეკვიტა. ანალოგიურ ტექსტს „გოდოს მო-

⁵¹ Beckett S., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, 1952, p. 61 ;

⁵² Ibid. p. 18

ლოდინთან" ერთდროულად დაწერილ «გამოუთქმელში» ვხვდებით.

საკვებისმიერი დამოკიდებულებების გათვალისწინებით ენიგმატურ გოდოს შემდეგი ახსნა მოეძებნება: ამ სამყაროში გოდოს მოსვლა დისბალანსს აღადგენს. გოდო ერთადერთი არავისზე დამოკიდებული პერსონაჟის – ვლადიმირის – ვირტუალური მენეჯილეა. მისი მოსვლა იძულებითი ურთიერთობების განწყვეტილი ჯაჭვის შეკვრას განაპირობებს.

«თამაშის დასასრულში» ჰემისა და ქლოვის ურთიერთდამოკიდებულება პოცო-ლაქის წყვილის ანალოგიურია. ჰემი საკვებს ანაწილებს, ქლოვი – მიმტანის როლშია. თუმცა ამ უკანასკნელის სიკვდილს ავტომატურად მენეჯილის სიკვდილიც მოჰყვება. ჰემმა ეს კარგად იცის და მის, თუნდაც მინიმალური დოზით, გამოკვებას ცდილობს: დღეში ერთი ორცხობილის მიცემით ჰემი «სიკვდილისაგან იხსნის» ქლოვს. მაგრამ საიდან მომდინარეობს ჰემის საკვებზე მოპოვებული ძალაუფლება, ან რას წარმოადგენს ერთი-ორჯერ ნახსენები ბუფეტი, რომლის კოდური კომბინაცია მხოლოდ მან იცის?

«ჰემი: რატომ არ მკლავ?

ქლოვი: ბუფეტის კოდი არ ვიცი.

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

ქლოვი: ვერ მოგიღებ ბოლოს».⁵³

ჰემის ძალაუფლების გასაღები სწორედ ამ საიდუმლოს ცოდნაა. ეს რომ არა, სავარძელს მიჯაჭვული ხეიბარი ამგვარი გავლენის მოპოვებას პრაქტიკულად ვერ შეძლებდა. ქლოვი, როგორც აღვნიშნეთ, მხოლოდ საკვების მომტანია.

⁵³ Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 2009, p. 18

ერთხელ, როცა იგი ჰემს საკუთარი ხელით კვებას სთავაზობს, ჰემი უარს ამბობს, რადგან არ სურს, საკვების განაწილების ფუნქცია სხვამ შეასრულოს.

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

ბეკეტისეული წყვილის შიგნით საკვები პროდუქტების მიმოქცევა მათ შორის დასაშვები ორი სახის ურთიერთობაზე მიუთითებს: ზოგჯერ საკვებს ერთი მეწყვილე ფლობს; ზოგჯერ ძალაუფლება ორს შორის ნაწილდება, თუმცა არათანაბრად. საკვებთან ურთიერთობის მქონე ორი პერსონაჟი – ვლადიმირი და კრეპი, ბეკეტის სხვა პერსონაჟებს შორის

განსაკუთრებული სტატუსით სარგებლობენ. ვლადიმირი ერთადერთია, ვინც საკვებს ინახავს და არიგებს. ის, ვისაც შეეძლო მისი ფლობა, ცნობიერების არიდან გამქრალია. გოდო არსად ჩანს და შესაძლოა თავსაც არიდებს ამ ურთულესი მისიის შესრულებას. თუმცა, ვლადიმირის ძალაუფლება და მოვალეობა საკვების რაოდენობის შემცირების პირდაპირ-პროპორციულად იკლებს და ბოლოს სულ აღარ არსებობს. კრეპსაც განსაკუთრებული სტატუსი აქვს. ის საკვებს ფლობს და ჭამს კიდეც, რასაც ვლადიმირი არასდროს ჩადის. საკვებზე კრეპის დამოკიდებულებას მისი ალკოჰოლიზმისაკენ მიდრეკილება უსვამს ხაზს. საკვებად გამოსაყენებელ საგნებთან მიმართებაში ბეკეტის პერსონაჟების სრული ავტონომია პრაქტიკულად არ არსებობს. საკვები პერსონაჟებს ისეთ დამოკიდებულ არსებებად აქცევს, რომლებიც, გადარჩენის მიზნით, ზიზღზე აგებულ იძულებით ურთიერთობებზეც კი თანხმდებიან.

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

მოქმედების გამეორება ბეკეტთან

მოქმედების გამოსახატავად ტრადიციულ თეატრში უალტერნატივო საშუალებად მიჩნეულ ვერბალურ დიალოგს ბეკეტი სტრუქტურულ დონეზე უარყოფს და ალტერნატიულ საშუალებებს გვთავაზობს. ბეკეტთან არც თუ ისე მრავალ

ვალფეროვანი მოქმედება ერთადერთამდე – განშორების შეუძლებლობამდეა დაყვანილი და ყველა პიესაში მეორდება. მისი პიესები ერთი ან ორაქტიანია. ამ რაოდენობას დრამატურგი არასდროს აჭარბებს. ამ მხრივ გამონაკლისი გამოუქვეყნებელი პიესების დადგმა ავტორს თვითონვე აუკრძალავს. 1946 წელს დაწერილი სამაქტიანი „ელეფთერია“ და 1936 წელს დაწყებული და დაუმთავრებელი «Human wishes» მაყურებელს არ უნახავს. აქტი ბეკეტის პიესების მინიმალური სტრუქტურული ერთეულია. აქტებად დაყოფას ავტორი გამორიცხავს. ერთი და იმავე მოქმედების სეგმენტურად წარმოდგენაც შეუძლებელია, რადგან მას არც პროგრესია, არც ევოლუცია და არც ტრანსფორმაცია არ ახასიათებს. ბეკეტის პიესა გამეორებადი სიტუაციებისგან შემდგარი ერთი წრიული სტრუქტურაა, სადაც ყველაფერი საწყის წერტილს უბრუნდება.

აღსანიშნავია, რომ ზოგჯერ ერთაქტიან ფორმატში მოქმედება სცენაზე ერთადერთხელ თამაშდება, თუმცა ეს მის ერთჯერადობაზე არ მიუთითებს. მაგ., „თამაშის დასასრულში“ არსებული მოქმედებებიდან მხოლოდ უკანასკნელის დადგმის მომსწრენიც რომ ვიყოთ, წარსულზე გაუთავებელი მინიშნებებით მივხვდებით, რომ ამ მოქმედებას მანამდეც ჰქონია ადგილი და ის ერთადერთია, რაც ამ თავშესაფარში მომხდარა.

ზოგჯერ ერთსა და იმავე მოქმედებას პიესაში ორჯერ ვხვდებით. ამის მაგალითს „გოდოს მოლოდინში“ ვადევნებთ თვალს, როცა პირველი აქტი, ოდნავი სახეცვლილებით იმეორებს მეორეს. ამ თითქმის შეუმჩნეველ განსხვავებას ესთრეაგონი ჰერაკლიტეს გამონათქვამის პაროდირებით ირონიულად ეპასუხება: „ერთსა და იმავე ჩირქში ორჯერ ვერ შეხვალ“. მაგრამ ორივე აქტი იმდენად ჰგავს ერთმანეთს,

რომ ვლადიმირისა და ესთრაგონის როლების პირველი შემსრულებლები პიერ ლატური და ლუსიენ რემბურგი რეპეტიციების დროს I აქტისა და II აქტის რეპლიკებს ერთმანეთში ურევდნენ. ვლადიმირის სიმღერა, რომელიც მეორე აქტს ხსნის, სტრუქტურის განმეორებად ხასიათსა და გარემოს უცვლელობას უსვამს ხაზს. პიესის ტექსტიც ადასტურებს, რომ მოქმედება ხელმეორედ იწყება. პირველ აქტში ვლადიმირი დარწმუნებულია, რომ ახალგაზრდა ბიჭუნა უკვე უნახავს, ეს უკანასკნელი კი ამტკიცებს, რომ ჯერ არ მოსულა. რასაც მეორე აქტშიც გულმოდგინედ იმეორებს. ვლადიმირს იგივე შეგრძნება პოცოსა და ლაქის ხილვისასაც ეუფლება, როცა ვლადიმირისთვის მათი სახეები სრულიად უცხოა. ესთრაგონს წინა დღეს ნანახიდანაც არაფერი ახსოვს. ორივე აქტი იდენტურად სრულდება. სპექტაკლის პირველად წარმოდგენისას, როჟე ბლენმა პიესის წრიული ფორმით დადგმა მოისურვა, ციკლური სტრუქტურის ხაზგასასმელად. პოცოს წრეზე უნდა ევლო და აბსურდული ფრაზები ებუტბუტა. ბეკეტი არ დაეთანხმა. ავტორმა წრიულობის აშკარა ვიზუალიზაციაზე სასტიკი უარი განაცხადა და ამ პროცესის სტრუქტურის დონეზე დატოვება მოითხოვა.

პიესა „ო, მშვენიერო დღეებოში“ გამეორებად სტრუქტურას განსხვავებული სახით ვხვდებით. აქაც პირველი აქტი მეორეს იმეორებს. წარსულზე მინიშნებებით გაჯერებული ვინის ორი მონოლოგიდან ვგებულობთ, რომ აღნიშნული მოქმედება არაერთხელ გამეორებულა. ეს მონოლოგი ერთგვარი შეუვსებელი, ხარვეზების შემცველი ავტობიოგრაფიაა, რომლის შევსებას გმირი მთელი პიესის მანძილზე ცდილობს. მის საუბარში ანმყო და წარსული ერთმანეთს ერწყმის და ხან წარსულის „მშვენიერ დღეებს“ აგონებს, ხანაც ანმყოს „მშვენიერ დღეში“ აბრუნებს. ეს დროისეული დაყოფა სიტყვის მხოლოებითი და მრავლობითი ფორმებით გამო-

იხატება. ვინის გამონათქვამი „ძველებური სტილი“, რომელიც პიესას ლაიტმიტივად გასდევს, ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მეტყველების დონეზეც კი ვინისთვის ვერაფერი შეიცვლება. ქალს ერთი და იმავე სათქმელის გამეორება აქვს მისჯილი. მეორე აქტის მოქმედებაში მოულოდნელი რამ ხდება: ვილი ვინის შესახებდრად მიდის, რითაც ბოლოს უღებს ამ განმეორებად ციკლსაც და, შესაძლოა, ორივეს სიცოცხლესაც. პირველ აქტში ხშირად ნახსენები ვინის სტერეოტიპული გამონათქვამები „ძველი სტილი“, „მშვენიერი დღეები“ – მეორე აქტში თითქმის არ მეორდება. სათქმელიდან ფრაზების ამოკლება თითქოს გვამცნობს, რომ რაღაც უნდა მოხდეს, რომ ამ უაზრობამდე მისულ უსასრულო წრეს არსებობა აღარ უწერია, რომ ერთი და იმავე სიტყვების, ჟესტების გამეორება აუტანელია და შეუძლებელი. ციკლური სტრუქტურით გამოხატული ჯოჯოხეთური წრის გარღვევას პერსონაჟებიც ეწირებიან და ყველაფერი მთავრდება, მათ შორის პიესაც.

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

დრო, რომელიც პიესებში ნახსენებიც კი არ არის, შედეგობრივად ყველგან ჩანს. დროის მსვლელობის შედეგია ამნეზიური პერსონაჟების გონებადებიდულობა. დროის მატერიალიზაცია კი ციკლური სტრუქტურისა და გამეორებების საშუალებით ხორციელდება. ბეკეტი ხომ გამუდმებით ერთსა და იმავეს უმეორებს პერსონაჟებს იმ იმედით, რომ გაახსენებს რამეს, თუმცა დროთი გაცვეთილი მეხსიერება ახალ ინფორმაციას ვერ იტევს.

აღნიშნულის გარდა გამეორებას სხვა ფუნქციაც ეკისრება. ის ადამიანის ხასიათის შემადგენელი ელემენტია, რომელსაც ფსიქიკის სიღრმეებისკენ მივყავართ. ერთი და იმავე უესტებისა და სიტყვების მექანიკური გამეორებით მარიონეტს დამსგავსებული პერსონაჟები წარსულზე არიან მიჯაჭვულნი და ამ უძრავ, გაყინულ სამყაროში არაერთარ ევოლუციას არ განიცდიან. მომავალზე ფიქრის ნაცვლად, წარსულის ეპიზოდებს იმეორებენ და, წინსვლის მაგივრად, დეგრადაციას განიცდიან, რაც მათ სიკვდილთან აახლოვებს. პასიურ სამყაროში, სადაც ნებისმიერი ცვლილება დაღუპვის ტოლფასია, გამეორება არსებობის ერთადერთი ფორმალური გამოხატულებაა. მექანიკური მორჩილება აქ ნებისმიერი პროტესტის გრძნობას თრგუნავს. ჩაკეტილ წრეზე ტრიალი – ასეთია ბეკეტის პერსონაჟთა განაჩენი. ინდივიდუალური ინიციატივა კი მთელ სამყაროს იწირავს.

აბსურდული ისტორიები – ნოვატორული დიალოგის განვითარების მექანიზმი

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

დიალოგში ქაოტურად ჩართული აბსურდული ამბები ბეკეტის პიესებში ხშირი მოვლენაა, რაც დიალოგის განვითარების შესანიშნავ მექანიზმს წარმოადგენს. ზოგი მათგანი პერსონაჟის რეალურ ყოფასა თუ განცდას უკავშირდება და მის გრძნობებს გადმოგვცემს. ზოგი – მნიშვნელობას სპეციალურად მოკლებულია და გმირისთვის საკუთარი არსებობის სიცარიელის შესავსებად გამოიყენება. ასეთი უაზრო ამ-

ბების მოყოლაში გმირი პოულობს შვებას, გაურბის მოწყენილობას. ისინი პარტნიორთან მოჩვენებითი კომუნიკაციის განცდას უქმნიან და ყოფიერების აბსურდულობას დროებით ავიწყებენ. უაზრო ისტორიები კომუნიკაციის შეუძლებლობის წარმოჩენის კიდეც ერთი შესაძლებლობაა. აბსურდული ამბის მონოლოგური თხრობა სხვათაგან განცალკევებულ არსებას უფრო მეტ იზოლაციაში აქცევს. ცრუ მექანიზმად ქცეული ამბავი დროის გაყვანის საშუალებაა, რომელიც ყველა დანარჩენ მოქმედებას, სურვილის არსებობის შემთხვევაშიც კი, გამორიცხავს.

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

ვინი ამბებს მაშინ იყენებს, როცა „საქმე ცუდადაა“. იგი იხსენებს ეზოში თოჯინით მოთამაშე პატარა გოგონას, რომელიც თავის დანახვაზე შემზარავად კივის. ვინი თხრობას იმ მომენტზე წყვეტს, როცა ბავშვს შიში ეუფლება და სასონარკვეთილი ვილის ეძახის. იმავე ამბის ვილისთვის მოყოლის დროსაც კი ბავშვის კივილის მომენტში ვინი თვითონაც შეშლილივით კივის. ამბის სცენაზე გადმოტანა და განცდა იმდენად რეალისტურია, რომ ის სასცენო ელემენტად იქცევა და პერსონაჟის შინაგან სამყაროში ჩაბუდებული გრძნობების მატერიალიზაციას ახდენს.

ჰემიც ერთი და იმავე აბსურდული ამბის სამ ვერსიას გვთავაზობს. ამბავს, «რომელსაც ყოველთვის ჰყვება» გმირი «რომანს» უწოდებს. «რომანის» მონაწილე ჰემს ფიზიკურად რეალურ ჰემთან საერთო არაფერი აქვს. ის შეძლებული პიროვნებაა, რომლის ბელელი პურიტ სავსეა. ვილაცა მომაკედავი შვილისთვის საკვების მიცემას ეხვეწება. ეს ამბავი

პიესაში მეორდება, რაც გმირის ოცნების მატერიალიზაციას ახდენს, შედეგად კი – ფსიქოლოგიურ პორტრეტში დამატებითი სეგმენტის როლს ასრულებს.

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

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

გენილი მინიპროცესით მთავარი მოქმედების სათქმელის აქცენტირებას ახდენს.

ბეკეტის თეატრში ისეთი ტიპის ისტორიებსაც ვხვდებით, რომელთაც თამამად შეიძლება ეწოდოს იდიოტური. მათ ნეგი შემდეგნაირად განსაზღვრავს: «...კარგი ამბავი, რომელსაც ხშირად გვიყვებიან, ყოველთვის კარგ ამბად რჩება, თუმცა ჩვენ მასზე აღარ გვეცინება».⁵⁴

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

ამ ტიპის ამბები დიალოგის ერთიანობას არ არღვევს და არც მის მსვლელობას უშლის ხელს. შინაგანი მონოლოგის სახის მქონე წინა ამბებისგან განსხვავებით, მათ კონკრეტული ადრესატიც კი ჰყავთ. პერსონაჟების მიერ იდიოტურ ამბებად წოდებული ისტორიები დიალოგის პროგრესირებას უწყობს ხელს. თემატურად კი ეს ამბები წარსულის

⁵⁴ Beckett S., *Fin de partie*, Editions de Minuit, 2009, p. 34

უბედნიერესი წუთების მოგონებათა ნაფლეთებს წარმოადგენს. ამნეზიური პერსონაჟების მიერ მათი ხშირი გამეორება კი ამ წარსულის აღდგენის, მივიწყებიდან გამოგლეჯის ამაო და სასაცილო მცდელობაა.

ხმის მატერიალიზაცია და მისი როლი

ბეკეტის პიესებში, კულისებს მიღმა, ხშირად ისმის ერთგვარი გამყინავი ხმა, როგორც ვილაციის, თუნდაც უცნობის არსებობის გამომხატველი. ეს ხმა იმდენად უცნაური და შორეულია, რომ პერსონაჟის შინაგან ხმასთან საერთო არაფერი აქვს. ის მისგან განყენებულად არსებობს და წარმოდგენის რეალურობის ხარისხით პერსონაჟს უტოლდება.

„ნაბიჯის“ პერსონაჟის M-მეის საუბარში ხშირად დედის ხმა – V ერთვება. ხმა მასთან ერთად ნაბიჯებს ითვლის, კომენტარს უკეთებს მის წინ და უკან სიარულს, რითაც მეის წარსულზე მიჯაჭულობას უსვამს ხაზს.

M და V ერთ სასცენო სივრცეში არასდროს არიან. ქალის ხმა სცენის ბოლოდან, სიბნელიდან მოისმის, მაშინ როცა M-ის სიარულს სცენის წინა, განათებულ ნაწილში ვადევნებთ თვალს. ეს ხმა კონკრეტული პერსონაჟის ხმა არ არის, რადგან სხეული არ გააჩნია და განათებაც მისკენ არასოდეს მიემართება. ის აშკარად M-სგან განყენებულად არსებული გარე რეალობაა.

საეჭვოა, თავად M-იც არის თუ არა რეალური. მას აჩრდილისებური გარეგნობა აქვს. ფიზიკური პორტრეტებისადმი, ზოგადად, გულგრილი ბეკეტი ამ მხრივ არავითარ მინიშნებას არ იძლევა. M-ის გაურკვეველი ტანსაცმლით შემოსილი სხეულიც ნახევრად სიბნელეში იმყოფება. ამ მოკლე

პიესას ორი მონოლოგი ასრულებს. V მარტო საუბრობს, თითქოს მეის ვერც კი ამჩნევს. მისი მონოლოგი კითხვა-პასუხის ფორმატის მქონეა, რომელიც V-სა და M-ის დიალოგის რეჟიმში ვითარდება. V ორივეს მაგივრად ლაპარაკობს, მეი კი დუმს. ხმა სამუდამოდ დუმდება და M მის მიერ „ეპილოგად წოდებულ“ სათქმელს წამოიწყებს. ისიც ორი პერსონაჟის მაგივრად საუბრობს და ხმის მიერ წარმოთქმულ ტექსტს იმეორებს. ორივე პერსონაჟი ერთდროულად საუბრობს და სინამდვილეში შეუძლებელი ხდება იმის გარჩევა, თუ ვინ ლაპარაკობს.

ეს პროცესი გვანახებს, რომ V მეის ორეულია, რომელიც მას გამოეყო დამოუკიდებლად არსებობის მიზნით. მათ შორის საზღვრები მოქმედების შედეგად იშლება და ეს უფრო ამყარებს ამ აზრს. V დედის სახედ წარმოჩინდება, რომელიც მეტონიმიური პროცესის შედეგად გმირის ფსიქიკას გამოეყო. პიესა იდუმალი ვითარებით სრულდება: სცენა წყვდიადში ეფლობა. როცა სინათლე ბრუნდება, „მეის კვალიც არსად ჩანს“. სცენას საბოლოოდ წყვდიადი შთანთქავს. ბეკეტი მაყურებელს ატყობინებს, რომ ის პალუცინაციური სანახაობის მომსწრე იყო. ესოდენ რეალისტურად განსახიერებული არც V და არც M სინამდვილეში არ არსებობენ.

პალუცინაციური ფორმით წარსულის პერსონაჟის წარმოჩენა ბეკეტს იუნგის საკონფერენციო მოხსენების მოსმენის შემდეგ გადაუწყვიტავს. იუნგმა პალუცინაცია შემდეგნაირად განმარტა:

„ცნობილია, რომ კომპლექსები და სურვილები შიზოფრენიულ მდგომარეობაში ცნობიერის კონტროლს სცილდება და თვალთა და ყურით აღქმად ფორმას იძენს. ისინი ხილვის

სახით წარმოდგებიან და ხშირად რომელიმე ნაცნობი პიროვნების ხმით მეტყველებენ”.⁵⁵

ბეკეტის მიერ გამოყენებული ხმა გამოხატავს პერსონაჟის ორეულს, რომელსაც საკმაოდ რეალისტური განსახიერების მიუხედავად, რეალობასთან არაფერი აკავშირებს. ის სხეულს არასოდეს ირგებს და „აუდიოარსებობით“ კმაყოფილდება. ხმა, როგორც პერსონაჟის შინაგანი ხმის მეტონიმიური განსახიერება, ჰალუცინაციური ფორმით არსებობს. ის წარმოაჩენს იმას, რაც სხვისგან განშორების შემდეგ დარჩა. ქვეცნობიერში მობინადრე არსებების მატერიალიზაციას გმირის შინაგან სამყაროში შევყავართ. ბეკეტის ნოვატორულ დიალოგში ჩართული ხმა ადამიანის მორალური მდგომარეობის წედომის საშუალებაა.

აღნიშნული ხმა ერთგვარი გარე სტიმულატორის როლსაც ასრულებს და პერსონაჟს არსებობას აიძულებს. მსგავსი ტიპის ხმოვან სტიმულატორებს ბეკეტთან სხვაგანაც ვხვდებით. მაგ.: სასტვენის «მოქმედება უსიტყვოდ I-ში», ეს ნივთი გამუდმებით იპყრობს გმირის ყურადღებას. იმისდა მიხედვით, მარჯვნიდან გაისმის თუ მარცხნიდან, პერსონაჟი სცენაზე წინ და უკან დარბის. ემორჩილება სასტვენის მიერ გაცემულ ბრძანებებს: «მოდი», «გაბრუნდი». სასტვენის ხმა დესპოტური ბატონობის ნიშანია, რომელიც მისი უხილავობით პერსონაჟისთვის გაცილებით გამაღიზიანებელი ხდება.

ზოგჯერ სტიმულატორები ვიზუალურია. მათ როლს «კომედიაში» პროექტორი ასრულებს. ეს „ჯოჯოხეთური სინათლე“ პერსონაჟებს ლაპარაკს აიძულებს, ცდილობს, რამდენიმე ფრაზა მაინც დააცდენინოს. პროექტორი რიგრიგობით ანათებს მომაკედავ პერსონაჟებს და მათ „ლაპა-

⁵⁵ Casanova P., *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire*, Le Seuil, 1997 p. 65

რაკს“ აჩქარებს. ბოლოს სამივეს ერთდროულად აშუქებს და ერთდროულად ლაპარაკს აიძულებს. პროცესი ბურლესკურ კაკაფონიას ემსგავსება. პროექტორისადმი პერსონაჟთა მორჩილება აბსოლუტურია, რადგან მინათებისთანავე მათი პასუხი არ აყოვნებს. პერსონაჟების ხმის სიმძლავრეც პროექტორის ნათების სიმძლავრის პროპორციულია. სინათლე თუ ნელდება, ხმებიც სუსტდება. ერთი წამითაც თუ გამოირთო, სცენა სიჩუმესა და წყვდიადში ეფლობა. სიბნელის ეს ხანმოკლე ფაზები სიკვდილის შიშს ბადებს.

აღნიშნული სტიმულატორები პერსონაჟების სრულ მორჩილებას, დამონებას განასახიერებს. მათი არსებობა მხოლოდ მექანიკური მოქმედებების შესრულებაში მდგომარეობს და არც ეს შეუძლიათ დამოუკიდებლად. ამ სამყაროში მათი აზრი არავის აინტერესებს. სასტვენის უბრძანებს იმოდრავნა მაშინ, როცა მათ სიკვდილთან მიახლოებული ინერტულობა ურჩევნიათ. სტიმულატორები მოქმედების დესპოტური იარაღებია. აბსურდულ სამყაროში გაუსაძლისი არსებობით გატანჯულ ადამიანებს მოსვენება არ უწერიათ. ამკეყვნად ყოფნა გამოუვალი ჯოჯოხეთური ბრუნვაა, რომელიც პერსონაჟებს საკუთარ წესებს უმორჩილებს და არსებობას უპირობოდ აიძულებს.

დასკვნა

აბსურდის თეატრში ენის მიმართ არსებული პროტესტის მატერიალიზაციამ სამუელ ბეკეტის შემოქმედებაში უპრეცედენტო მასშტაბებს მიაღწია. ბეკეტმა არაბუნებრივი ურთიერთობების ტყვედ ქცეული ადამიანების კარჩაკეტილობა ნოვატორული დიალოგის თემად აქცია. მის გამოსახა-

ტავად კი არაერთი ორიგინალური საკომუნიკაციო ელემენტი გამოიყენა.

ბეკეტის შემოქმედებაში სულის ენა სხეულზე გადის, ფიზიკური ტკივილი მორალური ტანჯვის გამომხატველია. უძლურება და სიბრმავე მის პერსონაჟს ისეთ მოწყვლად არსებად აქცევს, რომელიც მის გვერდით მეორის არსებობას საჭიროებს. ბეკეტის პერსონაჟის სხეული ამ დამოკიდებულების შესახებ ყივის. მისი ტკივილი შინაგან ჭმუნვასაც გამოხატავს. დანანევრებული თუ წარმოსახვითი სხეული პერსონაჟისთვის მუდმივი კითხვების წყაროა.

სხეულის მეტყველებად ქცეული ჟესტი ბეკეტის თეატრში სიტყვას უტოლდება და აჭარბებს კიდეც. ბეკეტის პერსონაჟები ეცემიან, საცოდავად ხოხავენ ძირს, უჭირთ ადგომა. ცდილობენ, თავი დაიმორჩილონ, ხან ფეხს ითრევენ და მიწას დაყურებენ, ხანაც თავს იფხანენ და ზეცისკენ ალაპყრობენ მზერას. ამ მიწიერი არსებების მორჩილებას, რომლებსაც, იონესკოს პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, ზეცისკენ სწრაფვის სურვილიც არ უჩნდებათ, სწორედაც ჟესტი გადმოგვცემს.

ნოვატორული დისკურსის საკომუნიკაციო ელემენტებს შორის მნიშვნელოვანი როლი სასცენო სივრცესაც ენიჭება. ის გმირის დამორჩილების კონკრეტული მატერიალიზაციაა. სცენა პერსონაჟის სხეულს აგრძელებს და საკუთარ მარწუხებში აქცევს. მანძილზე გადაადგილების მცდელობა ბეკეტის თეატრში ინერტულობისთვისაა განწირული. აქ ნებისმიერი ტრანსფორმაცია დაუშვებელია.

საკუთარი სხეულისა და სასცენო სივრცის ტყვეობაში მყოფი ბეკეტის პერსონაჟების ერთადერთი მოქმედება დაშორების მცდელობაა, თუმცა, კომუნიკაციის მსგავსად, დაშორებაც შეუძლებელია. მოქმედება თავადვეა ტყვეობის მაპროვოცირებელი. განმეორებადი სტრუქტურაც ამ მორჩილე-

ბას უსვამს ხაზს. ბეკეტი ყველა სახის გამეორებას იყენებს. იგი სიტყვებისა და ჟესტების გამეორების ცნობილ კომიკურ პროცესსაც მიმართავს, რაც პერსონაჟებს მექანიკური მოძრაობებით უსულო მარიონეტებს ამსგავსებს. გარე ხმა, სასტენი, პროჟექტორი – გამეორების ამ მექანიკურ ხასიათს ვიზუალურად წარმოაჩენს. ბედისწერასთან გატოლებული ეს ძალა მეტონიმიური პროცესის შედეგად პერსონაჟისაგან განყენებულად წარმოჩინდება, რათა სცენაზე მისი შინაგანი განცდები გადმოიტანოს.

ბეკეტის პიესებში ადამიანური მდგომარეობა უღმერთოდ, უიმედოდ დარჩენილი სამყაროს ტყვეობაა. სცენოგრაფიული ხერხებით წარმოდგენილი ტყვეობის თემა ენაზე მიჯაჭვულობის ხარისხის საზომადაც შეიძლება გამოვიყენოთ. არაბუნებრივი, ცრუ „კომუნიკაციის“ შედეგიც სახეზეა: ვერბალურ ურთიერთობებზე აგებული არსებობის გრაფიკი სულიერად დეგრადაციული ევოლუციის არსებობაზე მიუთითებს. ბეკეტის ნოვატორული დიალოგი მაყურებლისადმი მიმართულ ვრცელ მონოლოგს ემსგავსება. საზოგადოებასთან ვერბალურ ურთიერთობას სიტყვაძვირი დრამატურგი მისთვის ღრმა გულისტკივილის გაზიარებას არჩევს. წარმოდგენის პასიურ გარემოში ჩაფლული მაყურებელი სცენაზე წარმოდგენილ სანახაობას ადევნებს თვალს და ცრემლნარევი სიცილით საკუთარი ყოფის ტრაგიკულობას იაზრებს.

დრამატული დისკურსის ტრანსფორმაციის კუთხით იონესკოსა და ბეკეტის მიერ გაწეული ძალისხმევა ახალი საკომუნიკაციო სისტემის შექმნას მოხმარდა. სცენაზე მიმდინარე შემოქმედებით პროცესში ჩაერთო მაყურებელიც, რომელიც დრამატურგებმა ვერბალური ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ შექმნილი ნოვატორული დიალოგის თანამონაწილედ აქციეს. აბსურდის თეატრის საკომუნიკაციო მოდელმა კლასიკურ მოდელს გადაუხვია. სცენაზე სპექტაკლის მონაწილეთა შორის წარმართული დიალოგი სცენასა და მაყურებელს შორის დიალოგში გადაიზარდა. უჩვეულო წარმოდგენათა მიმართ დარბაზის თავდაპირველი რეაქცია არაკომუნიკაბელურობის, დრამის სრულფასოვან მატერიალიზაციად იქცა. მოგვიანებით, ახალ საკომუნიკაციო სისტემასთან გაშინაურებული მაყურებელი ალტერნატიული დრამატული დისკურსის ეფექტურობაში დარწმუნდა და სცენასთან დიალოგში ჩაბმა გადანაცვლიდა.

ტრადიციული დრამატურგიისათვის ჩვეული მახასიათებლების უარყოფამ მთლიანად შეცვალა აბსურდის თეატრის დიალოგის სტრუქტურა და როლი. აბსურდის დრამატურგებმა დიალოგის ტრადიციული ფორმის შენარჩუნებით ძველი დიალოგისათვის დამახასიათებელი ყველა ფუნქცია უარყვეს. მათ რეპლიკური სისტემა შეინარჩუნეს, თუმცა ამ გზით ადრესატამდე ინფორმაციის მიტანის შეუძლებლობა ასახეს. ლოგიკურობის კავშირის განწყვეტამ კომუნიკაციის შეუძლებლობა წარმოშვა. ახალმა დრამატურგებმა დიალოგის საკომუნიკაციო ფუნქცია აბსურდის დიალოგში საკონტაქტო ფუნქციამდე დაიყვანეს და ეს მაყურებელთან ურთიერთობის დასამყარებელ აუცილებელ გარანტიად მიიჩნიეს.

რეპლიკურ კონსტრუქციაში რეალიზმ-ნატურალიზმის, არისტოტელეს ლოგიკურობის პრინციპის, ფსიქოლიგიზმის, მიზეზ-შედეგობრიობის, კლიმეს უარყოფა აბსურდის დრამატურგებმა საპროტესტო ფორმათა რიგში ჩანერეს და კომუნიკაციის შეუძლებლობის სამხილად გადააქციეს. იონესკოს პერსონაჟების ბოდვითმა საუბრებმა, ბეკეტის გმირების უწყვეტმა ლაყბობამ თუ დუმილმა დიალოგის ინტრიგა ჩაახშო და მისი ტრადიციული დინამიკა ხანგრძლივ და უშინაარსო მოლოდინად გადააქცია. მიუხედავად ამისა, სცენის სრული ატრიბუტიკა, ავანგარდული შეძახილებიც კი, სცენასა და დარბაზს შორის დიალოგის დამყარებას მოხმარდა. რეპლიკური კონსტრუქციის ფორმალური შენარჩუნება, კლასიკურ სიტყვა-პასუხზე აგებულ ურთიერთობას ვერ უზრუნველყოფდა. პირიქით, ის კომუნიკაციის შეუძლებლობას უსვამდა ხაზს. დრამატურგებმა ვერბალური დიალოგის ფუნქციის მინიმუმამდე დაყვანით, ის საკომუნიკაციო კოდების სიაში ჩანერეს და ნოვატორულ დიალოგში არაკომუნიკაბელურობის დრამის გამომხატველ საკომუნიკაციო კოდად გარდაქმნეს. ვერბალური დიალოგი ერთ „სიტყვად“ აქციეს, უფრო სწორედ – ერთ წინადადებად, რომლის მეშვეობით მაყურებელს ადამიანთა შორის ურთიერთობის შეუძლებლობის შესახებ მოუთხრეს.

უინტრიგო, ხშირად მოქმედების გარეშე დარჩენილი ვერბალური დიალოგის ფორმალური განვითარებისთვის დრამატურგებმა დიალოგის დინამიკის ხელშემწყობი ფაქტორები აამოქმედეს, რომელთაგან უმთავრესი როლი გამეორებას დააკისრეს. ასოციაციური თუ ფონეტიკური პროგრესიის კომბინაციების ოსტატური ჩართვით დრამატურგებმა უშინაარსო დიალოგის „დიდტანიანობა“ უზრუნველყვეს. მათ დიალოგის გახანგრძლივება დაუქვემდებარეს ერთგვარ სტიმულატორებს, რომელთა ამოქმედება ხშირი კონფლიქ-

ტური სიტუაციების შექმნით დიალოგს საარსებო რესურსად მოეწვინა.

რეპლიკური სისტემის მიუხედავად, იონესკოს, ბეკეტი-სა და ადამოვის შემოქმედებაში კომუნიკაციის კრახის მატე-რიალიზაცია დაეფუძნა ვრცელ მონოლოგურ პროცესებს, რამაც პერსონაჟების იზოლაცია განაპირობა. ზოგან ბეკეტ-მა საერთოდ გამორიცხა დიალოგი და პიესა არაკომუნიკაბე-ლურობის სიმბოლოდ ქცეული ვრცელი მონოლოგის სახით წარმოაჩინა. აბსურდის ავტორების მიერ გამოყენებული დი-ალოგის „სახეობები“, ცრუ დიალოგსა და ნონსენსურ კით-ხვა-პასუხზე აგებული დიალოგების გავლით, ახალი – მონო-ლოგური დიალოგის ფორმის შექმნით დაგვირგვინდა. მონო-ლოგური კონსტრუქციების მონაცვლეობაზე აგებულმა პიე-სებმა (მაგ., „კომედია“) ტრადიციული რეპლიკური სისტემის უსარგებლობას გაუსვა ხაზი და მომავალში მას საბოლოო უარყოფაც უწინასწარმეტყველა: აბსურდის თეატრში ფორ-მალურად შენარჩუნებული რეპლიკური კონსტრუქცია „მა-ყურებლისადმი მიმართულ შეურაცხყოფაში“ პეტერ ჰენ-დკემ საერთოდ უარყო.

აბსურდის დრამატურგების მიერ დიალოგის ტრან-სფორმაცია ნოვატორული დიალოგის გზაზე პირველი ნაბი-ჯი იყო. სახეშეცვლილი რეპლიკური დიალოგი გაუტოლდა ადამიანთა გათიშულობისა და ენის არასაკმარისი ბუნების მამხილებელ ერთ სიტყვას, რომელიც მთლიანი სათქმელის გამოსახატავად სრულიად არ კმაროდა. მაყურებელთან «ნამდვილი» დიალოგის დამყარების მოსურნე ახალი დრა-მატურგები ახალი საშუალებების ძიებას შეუდგნენ. მათ ყუ-რადღება გაამახვილეს მანამდე ყველაზე უმნიშვნელოდ მიჩ-ნეულ ელემენტებზე. დიალოგში გაჩენილი სიცარიელე აბ-სურდის თეატრში ჟესტმა, განათებამ, მოქმედებამ, სახელმა, დეკორაციამ შეავსო.

ნოვატორულ დიალოგში ნათქვამ სიტყვათა მწკრივში პერსონაჟის სახელიც აღმოჩნდა. აბსურდის დრამატურგებმა სახელების საკომუნიკაციო ელემენტებად გარდაქმნის უპრეცედენტო პროცესი შემოგვთავაზეს. სახელების დესტრუქციითა და გადაწყობით მათ სიმბოლურად ასახეს ენის დაშლისა და გადალაგების პროცესი. ენასავით ყალბმა სახელებმა ინფორმაციის მიწოდების ნაცვლად კიდეც უფრო გაართულა ადამიანის იდენტიფიცირება. მათ სახელი ნოვატორულ დიალოგში ენის დამანგრეველი გავლენის მსხვერპლად ქცეული ადამიანის შესახებ ნათქვამ „სიტყვად“ აქციეს.

ანალოგიური დატვირთვა პიესის ერთადერთ დრამატულ მოქმედებას დაეკისრა. მარადიული ტყვეობის სიმბოლოდ ქცეული ერთადერთი მოქმედების – განშორების შეუძლებლობის გამოსახატავად, დრამატურგებმა ყველანაირი რესურსი აამოქმედეს. ყალბი ურთიერთობების სამყაროში ადამიანის გამოკეტილობა პიროვნული მეტამორფოზებით (უუნარობით, ხეიბრობით), სივრცითი პარამეტრებით (დეკორაციული ატრიბუტიკა, სასცენო გეომეტრია), სტრუქტურული ელემენტებით (გამეორება, ციკლური სტრუქტურა) გამოიხატა.

ნოვატორული დიალოგის ერთ-ერთ უმთავრეს თანამონაწილედ კი ცარიელი სცენის სიტყვაძვირი ბინადარი – პერსონაჟი იქცა. მისი სამეტყველო ფუნქცია დასახიჩრებულმა, ნაგვემ-ნანამებმა სხეულმა შეითავსა. გამოუთქმელი სათქმელი დრამატურგებმა პერსონაჟის სხეულზე ამოტვიფრეს და მის შესახებ უსიტყვოდ მოგვითხრეს.

აბსურდის თეატრში სათქმელის მატერიალიზაციის პროცესში სასცენო სივრცეც ჩაერთო. სცენა „ამპუტირებული“ სხეულის გაგრძელება გახდა და არა მარტო გარე ფაქტორების (ენის), არამედ მათი ზეგავლენით დაკნინებული არსებების შინაგანი ტყვეობა გადმოგვცა. დეკორაციამ პერ-

სონაჟების მანიაკალური ვნების შესახებ მოგვითხრო. განათება, ხმაურმა უსიტყვოდ დარჩენილი ადამიანების განცდები აამეტყველა. ამ თეატრში შიშით შეპყრობილი ბუნება პროექტორის სინათლეს უფრთხოდა. პალუცინაციებით შეშლილი სხეული გაუბოდა კულისებში გაჟღერებულ ხმას, რომელიც მასში ჩაბუდებულ მონსტრებს აცოცხლებდა. არარეალური სამყაროს რეალურმა ყოფამ მატერიალიზაცია პოვა სიზმრისეულ სტრუქტურაში, სადაც ცხადის სიზმრისგან გარჩევა „შეუიარაღებელი თვალთ“, პრაქტიკულად, შეუძლებელი იყო. დრამატურგმა მაყურებელი სიგიჟისა და პალუცინაციის მორევში ჩაძირული პერსონაჟით არ განირა და სიტუაციის გასაღები ჩაუგდო. ზოგჯერ ეს ხმაური იყო, ზოგჯერ ტანსაცმლის უმნიშვნელო შტრიხი, ზოგჯერ თავად მოქმედება. ხანგრძლივი კონფლიქტის შემდეგ დრამატურგმა აბსურდის თეატრში მოსულ მაყურებელს ურთიერთობისთვის გაუწოდა ხელი, მაგრამ არ გაათამამა. სიამოვნებისა და ტკობის ნაცვლად სანახაობა სათქმელის ძიებად გადაიქცა. მაყურებელი, რომელსაც მზამზარეული სახით არაფერი დახვედრია, გზავნილის ამოსაცნობად იძულებული გახდა თავი მოეყარა დროსა და სივრცეში გაფანტული საკომუნიკაციო ელემენტებისათვის. პირველადი შოკიდან გამოფხიზლებული მაყურებელი დრამატურგს საკომუნიკაციო ლაბირინთში გაჰყვა. სასცენო ენით გადმოცემული კომუნიკაციის შეუძლებლობა ამიერიდან ორივე მხარის სატკივარი გახდა. სცენაზე პერსონაჟებს შორის განწყვეტილმა დიალოგმა მაყურებლისკენ გადაინაცვლა. ახალი დრამატული დისკურსი საზოგადოებამ იმდენად გაითავისა, რომ დრამატურგებმა საკუთარი ხელოვნების გართულებაზე დაიწყეს ზრუნვა. თუმცა, გვიანი იყო. საზოგადოებამ გამოწვევა მიიღო და «ანტიპიესების» კითხვას ინტელექტუალური თვალთ შეუდგა. მაყურებელი ჩანვდა ნოვატორული დიალოგის მთავარ მექა-

ნიზმს, რომელიც სცენაზე მიმობნეული საკომუნიკაციო კოდების აღმოჩენასა და ერთ «სიტყვად» შეკერას გულისხმობდა. სცენასა და მაყურებელს შორის აბსურდის დრამატურგებისთვის სანუკვარი «ჭეშმარიტი» დიალოგი გაება, რამაც დრამატურგი და მაყურებელი ერთ ენაზე ალაპარაკა.

50-იანი წლების დრამატურგების მიერ ენისადმი გამოთქმული პროტესტი, ყველა შესაძლო დონეზე, კომუნიკაციის შეუძლებლობის მხილებით დაგვირგვინდა. ექსპერიმენტატორმა ხელოვანებმა კომუნიკაცია არავერბალურ დონეზე გადაიყვანეს და ორიგინალურ პროცესებს დაუქვემდებარეს. ლოგიკური ლინგვისტური დისკურსის ყოვლისშემძლეობის უარყოფელი დიალოგი ერთ-ერთ საკონტაქტო ელემენტად გარდაიქმნა და ფართო საკომუნიკაციო სისტემის შექმნაში ჩაერთო. აბსურდის დრამატურგებმა ენის წინააღმდეგ ყველა სფეროში არსებული თეორიული პროტესტის მატერიალიზაცია შეძლეს. მათ ჩვენი წელთაღრიცხვის რიგით მეოცე საუკუნეში ახალი, უნივერსალური თეატრალური ენა შექმნეს, რითაც სხვა ხელოვანებს შეუზღუდავი ურთიერთობებისკენ გაუხსნეს გზა.

კრიტიკული ლიტერატურა და მონოგრაფიები:

1. Abastado C., *Ionesco*, Paris, Bordas, 1971;
2. Abraham K., *Oeuvres Completes*, Petite bibliotheque Payot, 1965, t.1 ;
3. Anzieu D., *Samuel Beckett*, Gallimard, 1999, ISBN 2-07-040776-4;
4. Artaud A., *Le théâtre et son double*. Paris Gallimard. 1966 ;
5. Assad B.-S., *Regards sur le théâtre d'Arthur Adamov*, Paris, Nizet, 1982 ;
6. Atik A., *Comment c'était*. Éditions de l'Olivier, 2003 (souvenirs, l'original anglais date de 2001). version française;
7. Badiou A., *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995. Réédition 2006;
8. Bair D., *Samuel Beckett*, Fayard, 1979, 622pp.;
9. Bair D., *Samuel Beckett*, Fayard, 1990 (biographie controversée, l'original anglais date de 1978);
10. Beckett S., *Lettres à Michel Polac*, janvier 1952, repris sur la 4e de couverture d'*En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952 ;
11. Béhar H., *Le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979 ;
12. Benmussa S., *Ionesco*, Paris, Seghers, 1966;
13. Benmussa S., *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1967;
14. Bernal O., *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969 ;
15. Breton A., *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924, réédité en 1929 ;

16. Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Lettres modernes Minard, 1977;
17. Calde J., *Beckett at Sixty*, (Études réunies et représentées par John Calder , Londres, Calder, 1967, 100 pp.;
18. Casanova P., *Beckett l'abstracteur: Anatomie d'une révolution littéraire*, Le Seuil, 1997;
19. Clément B., *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994 ;
20. Cleynen-Serghiev E., *La Jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, PUF, 1993 ;
21. Cronin A., *Samuel Beckett : The Last Modernist*, New York, Da Capo Press, 1997;
22. Depussé M., *Beckett corps à corps*, Hermann, 2007;
23. Donnard J.-H., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Lettres Modernes, 1966;
24. Dort B., *Théâtre Réel – Essais de critique 1967-1970*. Éd. du Seuil, 1971;
25. Dort B., *Le Séminaire de Louvain, Obliques*, N 2, 1972;
26. Dubois J., *Rhétorique générale*, Éditions Larousse, 1970 ;
27. Durozoi G., *Samuel Beckett : irremplaçable*, Hermann, 2006;
28. Ehrhard, P., *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle-Stuttgart, 1976, 272pp.;
29. Esselin M., *Drame Absurde*, Penguin, 1965 ;
30. Esslin M., *The theatre of the absurde*, Doubleday, 1961;
31. Favre Y.- A., *Le théâtre de Ionesco ou le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, José Feijóo, 1991 ;
32. Fricks R., *Ionesco*, Nathan-Éditions Labor, 1976;
33. Grossman E., *L'esthétique de Samuel Beckett*, Sedes, 1998;

34. Hamdan A., *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, Peter Lang S.A., Editions Scientifiques Européennes, 1993 ;
35. Handke P., *Outrage au public*, Paris: Ed. L'Arche, 1968;
36. Hubert M.-C., *Eugène Ionesco*, Paris, Seuil, 1990;
37. Ionesco.E., *Journal en miettes* (récits de rêves, opinions, souvenirs, réflexions morales, notes sur la littérature), Mercure de France, 1967 ;
38. Jacquart E., *Le théâtre du dérision*, Paris, Gallimard, 1974 (éd. revue et augmentée, 1998) ;
39. Janvier L., *Pour Samuel Beckett*, Éd. de Minuit, 1966;
40. Janvier L., *Beckett par lui-même*, Seuil, 1969;
41. Jarry A., *Question de Theatre, Tout Ubu* ,Paris: Librairie Générale Française,1962 ;
42. Jarry A.,*Ubu Roi*, Edition Livre de Poche, N° 838 – 839. 1962 ;
43. Jousse M., *L'Antropologie du geste*, Paris Resma,1969 ;
44. Kojève A., *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, tome 2 Poche, Gallimard,1968 ;
45. Laubreaux R., *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Garnier, 1973 ;
46. Laignel-Lavastine A., *Cioran, Eliade, Ionesco: L'Oubli du fascisme*, Paris, PUF, 2002;
47. Lefebvre H., *Langage et la société*, Gallimard 1973 ;
48. Le Gall A., *Ionesco. Mise en scène d'un existant spécial en son oeuvre et en son temps*, Flammarion, 2009;
49. Léger N., *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*. Allia, 2006;
50. Le Pestipon Y., *Samuel Beckett à Fougax-et-Barrineuf*, Clapotements, 2003;
51. Maupassant G., *Pierre et Jean*, Préface, éd. Arnaud Rochelois et Valérie Lagier, Paris, Gallimard,1987 ;

52. Mélése P., *Samual Beckett*, Seghers, 1997, 190 pp. (Théâtre de tous les temps) ;
53. Mélése P., *Arthur Adamov*, Paris, Seghers (coll. : « Théâtre de tous les temps »), 1973 ;
54. Mayoux J.- J., *Le Théâtre de Samuel Beckett* , 1988;
55. Mimologiques, *Voyage en Cratile*, Le Seuil, 1976;
56. N. Coe R., *Eugène Ionesco*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1961;
57. Organon, « Approche de Samual Beckett », Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II, 1997;
58. Piacentini G., *Samuel Beckett mis à nu par ses auteurs, même*. Nizet, 2006;
59. Ricks C., *Beckett's Dying Words*, Oxford University Press, 1995;
60. Schopenhauer A., *Le Monde comme volonté et comme représentation*, coll. en 2 volumes: Ed: Folio-Gallimard, 2009, vol. I. ;
61. Sahnoun M., *Samuel Beckett. Une sémiotique des objets de valeur*, École normale supérieure, « Études de littérature, langue et civilisation », vol. VI, 1998, 352 p.;
62. Sénart P., *Ionesco*, Paris, Édition Universitaire, 1964;
63. Tagliferri A., *Beckett et la surdétermination littéraire* Payot, 1977, 181 pp.

სამეცნიერო პუბლიკაციები :

64. Blin R., *Témoignages*, 28.05.1965;
65. *Cahiers de saisons*, n. 15 – Numéro spécial Ionesco;
66. *Cahiers Renaud Barrault*, n.93 (1976), (n. spécial : « Samuel Beckett ») – n. 102 (1981), (n. intitulé : « Japon – Beckett »);

67. Entretiens avec Eugène Ionesco. Paris : Éditions Pierre Belfond, 1966 ;
68. Entretien avec Israel Shenker New york Times, 6 05, 1956;
69. Ferrato-Combe B. et Salha S. (textes réunis par), *Recherches & Travaux : Fictions biographiques et arts visuels XLXe-XXIe siècles*, n° 68, 2006, Ellug / Revues (Éditions Littéraires et Linguistiques de l'université de Grenoble) ;
70. Hubert M.-C., *La Grande et la Petite Manoeuvre ou la "révolution trahie"*, Jean Yves Gérin (dir.), *Fiction et engagement politique : la représentation du parti et du militant dans le roman et le théâtre du XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008 ;
71. Knowlson E. & Haynes j., *Images of Beckett*, Cambridge University Press, 2003 (traduction de l'Institut de Littérature);
72. Knowlson J., *Samuel Beckett*, Actes Sud, 1999 (biographie de référence, l'original anglais date de 1996);
73. L'Hernie, n. 31 (1976) , 366pp. (n. spécial « Beckett »);
74. Les Lettres Modernes, 100 (1998) (n. spécial « Configuration critique de Samuel Beckett »);
75. Lynes C. *Adamov or «Le sens littéral» in the Theater*. N 14, 1954- 1955;
76. Revue d'Esthétique, Numéro spécial Beckett, 1998;
77. Rousseau J., *Un entretien avec Roger Blin*, Comedie-Frarupise, 116, February- March 1983.

P.S.: ნაშრომში მოყვანილი ციტატები შეესაბამება მითითებულ ფრანგულენოვან გამოცემებს. ნაშრომში წარმოდგენილი ციტატების თარგმანები ეკუთვნის ავტორს.

LA CRISE DE LA FORME DRAMATIQUE ET LA MÉTAMORPHOSE DU DIALOGUE DANS LE DISCOURS THÉÂTRAL DU XX ÈME SIÈCLE

CONTENU :

Le problème de communication, un des plus importants, est au cœur de la réflexion linguistique, littéraire et philosophique du siècle précédent. La question de l'identité, au centre des recherches menées par Lévi-Strauss, a provoqué la mise en question de l'être, en tant que l'individu. De nombreuses recherches dans le domaine linguistique ont souligné les difficultés du langage à véhiculer un sens. La psychanalyse de sa part a montré que l'homme, soumis au totalitarisme de l'ordre symbolique, reste prisonnier de son langage. Les logiciens modernes, depuis Gödel, dont les théories datent de 1930, affirment unanimement que le langage enferme l'homme dans un dilemme.

Dans les années cinquante le théâtre français, avec Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Arthur Adamov en tête, a subi une transformation totale. Le langage et le corps, toujours au centre de la réflexion philosophique contemporaine, sont devenus deux axes dominants de la problématique des dramaturges du milieu du siècle passé. La révolution artistique a bouleversé l'essence de l'expression théâtrale. La nouvelle scénographie, basée sur des formes de représentation totalement individuelles, avec l'expression verbale complètement chaotique, ont constitué le nouveau langage dramatique.

Ionesco et Beckett, qui sont unanimes pour constater l'effondrement du langage, sont dévorés par le désir de rétablir une

communication, de retrouver un sens profond dans le langage. Ce désir complètement protestataire a bouleversé l'expression théâtrale et poussé les dramaturges à la recherche des formes de substitution. Réduisant au minimum le totalitarisme de la parole (en tant qu'une forme unique de communication), les nouveaux dramaturges ont proclamé le pouvoir d'autres facteurs d'expression dramatique. se sont mis à raconter au spectateur une histoire de l'existence des prisonniers de ce monde, incapables de s'exprimer, de s'entendre, de se quitter, bref une histoire de ceux qu'on s'est habitué à nommer les êtres humains.

Le travail sur le nouveau langage et la mise en œuvre des éléments d'expression spatiaux, physiques, ont été précédés des travaux de « balayage » ou de préparation du terrain pour le système sans précédent. Ce stade préparatoire a passé par une vaste série de refus des acquis du passé, surtout des formes inadéquates à la nouvelle expression.

Le nouveau langage, de premier abord chaotique et choquant, a nécessité une sorte de décodage minutieux. Des nouvelles pièces, pratiquement rejetées par les critiques, toujours à la recherche de la vérité d'expression verbale, ont été largement soutenues par un petit groupe de metteurs en scène. Ces derniers, malgré une vague de protestation ardente, ont réussi à prédisposer le spectateur pour cet art, à l'époque – scandaleux et ont mené à bien un volumineux travail de matérialisation de la protestation, initié par les dramaturges des années cinquante.

L'œuvre touche de près la question de protestation contre les valeurs obsolètes du passé ainsi que la volonté d'une matérialisation des principes fondamentaux à la base de toute nouveauté artistique de cette époque théâtrale avant-gardiste.

Les dramaturges et les romanciers européens des années cinquante (et de la période plus tardive), mettent unanimement en question la fonction de communication du langage. Tous sont d'accord que la communication de l'expérience intime, strictement individuelle, de l'émotion , de l'expérience affective du sujet, surtout d'ordre esthétique ne peut être proprement communicable par le langage : qu'on pense à Paul Valéry, à Maurice Blanchot, à Georges Bataille, Alfred Jarry, Roger Vitrac et tant d'autres précurseurs de cette mise en question du langage ainsi qu'initiateurs de la mise en pratique de nouvelles formes d'expression. Dans le théâtre de l'absurde l'expérience linguistique de Jakobson n'est maintenue qu'au niveau de simple signifiant, tout procès métaphoriques et métonymiques sont laissés à côté.

L'œuvre est principalement consacrée à la transformation du dialogue théâtral et aux moyens originaux que Ionesco et Beckett ont retrouvés pour faire progresser ce « tas des phrases chaotique », états physiques des pièces théâtrales, qu'on aurait du mal à appeler le dialogue (dans le sens uniquement verbal, par opposition au dialogue novateur du théâtre de l'absurde).

Dans le nouveau théâtre le dialogue verbal est privé de fonction classique -faire véhiculer de l'information. Parce que le langage est en question, les dramaturges sont amenés à l'utiliser dans sa « fonction phatique » et sa « fonction métalinguistique ». La communication entre les héros est si précaire que la parole apparaît comme le moyen d'instaurer un contact, les mots ne servent qu'à remplir le vide. On comprend alors l'importance de la parole : s'il n'y a plus rien à faire, il ne reste plus qu'à parler.

Le dialogue chez Beckett et chez Ionesco est parfois un moyen, pour chaque personnage, de reconnaître la présence de l'autre, d'établir le contact avec le partenaire et d'essayer de faire

durer le plus longtemps possible cet échange, toujours menacé. Les répliques sont alors très brèves. La communication est minimale, le langage est utilisé dans ce que Roman Jakobson a appelé sa « fonction phatique ». Les dramaturges, lorsqu'ils font dialoguer ses personnages, leur prêtent souvent des propos vides de sens, qui ont pour seul but de maintenir un semblant de contact, de masquer leur solitude profonde. Ce langage vide dénonce le fait que la pseudo-communication qui s'établit entre les êtres est superficielle et sert en même temps à faire avancer ce soi-disant dialogue.

Constatant l'échec du langage à assurer sa fonction de communication, les dramaturges sont bien conscients de la nécessité de transformer le système des répliques. L'écriture dramatique de Beckett et de Ionesco se caractérise, bel et bien, par cette modification du système des répliques, le dialogue ne fonctionne plus toujours comme un jeu de demandes et de réponses. Leur œuvre est marquée par une série de faux dialogues et des monologues où chacun suit ses idées. Les dialogues du théâtre de l'absurde fonctionnent comme de vastes monologues qui ne s'adressent à personne. En cas de présence du système de répliques, les phrases, toujours sans destinataires, poursuivent le principe d'un monologue.

La présence des vastes monologues, n'exclue guère celle des répliques. Un certain totalitarisme des passages monologués (qui trouve une explication profonde sur le plan symbolique) ralentit le rythme du dialogue et crée une ambiance propre aux nouvelles pièces. Mais il est évident que le spectacle, voire passif, nécessite d'être continué dans le temps et dans l'espace. Cette circonstance explique la transformation du langage dramatique qui se manifeste par l'alternance des monologues interminables et des répliques très courtes qui crée le rythme contrasté et fait progresser le dialogue.

Le dialogue de nouveau théâtre, presque entièrement dépourvu du sens verbal, trouve ses propres ressources pour le développement. Grâce aux procédés originaux les auteurs réussissent à rester fidèles à leur but originel, tel que la protestation contre le langage, et, en même temps de faire progresser tout ce qu'ils nomment le dialogue- cet enchaînement des phrases arbitraires qui via les passages d'accélération avance pour créer le corpus en répliques. La structure du dialogue se trouve désormais « amputée ». La partie représentative a largement évolué au détriment du dialogue verbal. Malgré l'affluence des passages monologués, ce dernier a maintenu la structure en réplique, mais l'absurdité des propos dialogués a poussé les dramaturges à inventer une sorte de logique interne au sein de ce concert d'illogisme. Cette logique reposait sur la mise en pratique des mécanismes de progression du dialogue tels que la répétition, différents types de progression sérielle (alphabétique, mathématique), opposition, structure cyclique avec la répétition cyclique au cœur.

La progression formelle de la structure du propos dialogué s'est avérée insuffisante pour l'établissement du contact entre la scène et le public. Le travail fondamental, étroitement lié avec la transformation de la conception du jeu théâtral, a accentué le problème du manque de communication et a poussé les dramaturges audacieux à la recherche des nouvelles formes d'expression. L'hardiesse des metteurs en scène, l'importance croissante du mime, les théories d'Artaud, la naissance du cinéma, ont transformé radicalement la conception du jeu théâtral, soulignant le pouvoir expressif du geste. A partir des années cinquante l'écriture dramatique s'est modifiée. Dans l'œuvre de Beckett et Ionesco, où le geste joue un rôle essentiel, le discours didascalique vient doubler celui des personnages, et parfois même le remplacer. Comme le

langage n'est plus lieu de certitude, pour ces écrivains, comme ils l'ont dépouillé, partiellement du moins, de sa fonction de communication, ils en ont investi le geste, devenu message. Ils ont utilisé le geste, comme le langage, dans sa fonction phatique et dans sa fonction métalinguistique.

A la découverte des nouvelles pistes, le théâtre français, appelé plus tard celui de l'absurde, est devenu un laboratoire des nouvelles formes de communication, plus vraies, plus adéquates à l'état des êtres les utilisant. Les « scientifiques du laboratoire », connus par leurs œuvres prosaïques, se sont lancés dans un processus de transformation ou d'invention totale. Becket et Ionesco, complètement ambitieux de retourner le langage dans son vrai lit, se sont retrouvés dans l'avant-garde des travaux de recherche nourris d'une imaginaire et pleins d'un artisme provocateur.

Dans ce système de communication le dialogue verbal ne tient place que d'un seul mot, d'un mot parmi bien d'autres composants du dialogue novateur de Ionesco. L'espace scénique et tous les personnages, les protagonistes ou les comparses, les objets, les gestes, le bruit, les entités concrètes ou abstraites, telles que le rêve, les métamorphoses physiques ou morales, les tournures stylistiques (la répétition, la nomination étrange etc.) servent à communiquer au public l'impossibilité de la communication basée uniquement sur une expression verbale. C'est d'ailleurs que dans le dialogue lui-même, hors des parties en répliques et des didascalies que sont situés des indices qui permettent de préciser l'emploi, au premier abord chaotique, de multiples moyens de représentation scénique, au service de la matérialisation du sentiment de protestation de Ionesco contre le monopole du verbe.

Convaincu de l'efficacité de son langage, Ionesco a transféré la fonction de communication aux éléments de représentation scénique,

transformés aux codes communicatifs au sein de son dialogue. Ces codes, de premier abord difficiles à décoder, ont intrigué le spectateur tout en l'invitant dans une sorte de jeu de cache-cache où chacun devait détecter la présence du code latent sur la scène ou dans le discours incohérent des personnages. La matérialisation du sujet majeur de son dialogue- le drame d'incommunicabilité, a poussé le dramaturge à multiplier les moyens d'expression alternatifs, non verbaux, qui nécessitent une mobilisation extrême de la part du spectateur désireux de déchiffrer ou rassembler ça et là les pensées dissociées de l'auteur. Toutes les structures dramaturgiques, présentes dans son dialogue novateur, structures de la représentation cyclique ou répétitive, métamorphose et changement de rôle, organisation de l'espace scénique avec des ponts stratégiques qui sont lieux d'encerclement et de mise à mort, mouvements scéniques, changement de rôle, convergent pour faire du héros de Ionesco un être persécuté de toutes parts, tragiquement seul dans un monde dévasté par la folie.

Samuel Beckett, qui partage entièrement la conviction de son ami Ionesco, dans son modèle dramatique soutient l'élan de protestation contre le langage logique, la communication uniquement verbal. La différence est ce que Beckett pousse à l'extrême le degré d'aliénation de ses personnages. Son modèle de la représentation scénique utilise le système de la représentation générale du théâtre de l'absurde, qu'on a touché de près dans un chapitre précédent, à la différence que toutes les tendances symboliques ou représentatives dans le théâtre beckettien sont poussées au paroxysme. Depuis la nomination, y compris toutes les structures de la représentation, toutes les formes de matérialisation de la parole sont dix fois plus dramatiques et choquantes. C'est un monde peuplé des infirmes, borgnes, boiteux, aveugles, où tout les attributs, tous les supports de

communication scénique servent à traduire les relations d'interdépendance qui unissent ses personnages. Par les procédés voisins, utilisés comme des entités non verbales au sein de son dialogue novateur, Samuel Beckett réussit à porter jusqu'au spectateur le drame de la condition humaine dans ce monde délaissé par Dieu, en l'attente permanente de Godot, qui n'a aucune volonté de se rendre dans ce monde des fausseté et de l'impuissance.

Le radicalisme propre à Beckett, est flagrant dès son choix de transformation du système de nomination. Le nom ne confère pas d'identité au héros beckettien. Il ne renseigne pas sur son métier ou son appartenance sociale, comme c'est parfois le cas dans le théâtre de Ionesco, car les personnages beckettien sont déracinés. Tantôt empreint d'un symbolisme ludique, tantôt pur signe mathématique, il n'est qu'un pauvre repère, une source d'ambiguïté, lorsque le personnage se confond avec certains points de l'espace scénique. L'identité de personnage beckettien est à rechercher ailleurs, dans son corps, dans ses rapports à l'espace, dans ses relations à l'autre, dans la répétition qui est à l'origine de ses gestes.

Le dialogue beckettien transmet au spectateur une vaste histoire des relations malades qui obligent ses héros à cohabiter, à rester côte à côte. Nonobstant tout mépris, l'un est obligé de supporter l'autre. Ce type de relations soude l'un à l'autre les deux partenaires. Cécité et troubles de vue viennent renforcer l'aliénation créée par les troubles de la marche. Le corps beckettien crée la dépendance. Sa souffrance trahit une détresse intérieure. Beckett offre au spectateur la vision d'un être dont le corps lui-même est une énigme, miroir pour le spectateur. De nombreux signes communicatifs de son dialogue novateur sont incontestablement à rechercher dans le corps de ses héros. Il est tout à fait logique que le geste, langage du corps, joue un rôle tout aussi important que la

parole, dans le théâtre de Beckett. Personnages clownesques, les héros beckettien tombent gauchement, gisent sur le sol, ont beaucoup de peine à se relever, avec leurs yeux ils sont incapables de distinguer des objets tout proches.

Dans le système communicatif de Beckett l'espace scénique est investi d'une fonction importante. Il est matérialisation concrète de l'aliénation du héros. Il prolonge le corps du personnage, il l'enferme étroitement. Prisonnier de leur corps et de l'espace scénique, dépendants de leur partenaire, les héros beckettien ne peuvent que jouer une action, identique d'une pièce à l'autre : la tentative de séparation.

Dans son dialogue novateur, à travers du drame d'incommunicabilité, Beckett a peint le tableau naturaliste de la condition humaine. Tous les composants du dialogue beckettien se mettent ensemble pour nous faire part de ce drame d'existence humaine, d'existence terrifiante, qui dégrade la nature de l'homme. Son dialogue novateur, c'est une histoire de l'aliénation des hommes, l'impossibilité d'établir un contact avec quoi qu'il soit, un contact voire formel, sans rien dire de celui, vrai. Tout comme chez Ionesco, ce dramatisme est à lire ailleurs, dans tous les éléments communicatifs que Beckett utilise en créant son langage de vraie communication, tenant plus à faire sentir qu'à dire tout simplement.

Grâce à leur génie, les nouveaux dramaturges ont réussi à transformer le dialogue théâtral. En minimisant le rôle de la communication uniquement verbale, ils ont proposé au spectateur un dialogue sans précédent, appelé – novateur où le dialogue verbal, déjà transformé, n'est qu'un composant parmi les autres. Moyennant de nombreuses ressources expressives, dans leurs dialogues novateurs Ionesco et Beckett ont communiqué au spectateur le drame d'incommunicabilité dont leurs héros sont atteints. Pour compléter le

reste du dialogue verbal, ils y ont inséré de nouveaux éléments communicatifs. Ils ont recouru à l'insertion dans le corpus des pièces théâtrale, des facteurs physiques et sonores. Au résultat, l'axe de communication verbale, uniquement basée sur les répliques (dont la vanité ils ont aisément démontré), s'est penché en faveur des facteurs physiques, où le corps a pris sa place de domination.

Dans le nouveau théâtre tous les facteurs ont été mise en œuvre pour un seul but :à travers la ridiculisation de la parole, porter jusqu'au spectateur la vérité de l'existence humaine, raconter au public l'histoire de l'absurdité de la vie des créatures privées d'individualisme, réduites au zéro, sans avenir, ni passé. L'émergence des facteurs linguistiques ou spatiaux (dans ce cas-là scéniques), l'emploi inhabituel des mots et des objet de décor, ont donné naissance au nouveau langage dramatique où tout servait à exprimer un sens : le décor, la lumière, le geste, le bruit, tout comme la parole, ont pris leur place indépendante dans un vaste processus de communication de l'artiste avec son public.

Les dramaturges des années cinquante ont finalement réussi à rétablir une communication. Par l'introduction de nouvelles formes d'expressions, surtout non verbales, leur personnage a pu transmettre au spectateur son sentiment d'incommunicabilité. Cette mise en question du langage les a conduits à réaliser le désir profond d'Artaud, qui souhaitait que la théâtre se libère des mots, que le geste supplée à la parole. Les facteurs physiques et les éléments structuraux, conçus comme des moyens de sortir de l'impasse d'incommunicabilité, ont constitué un nouveau langage dramaturgique qui a permis au théâtre d'échapper à une monopole du Verbe.



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, 0. შავაშვიძის ბაზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge