

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სამაგისტრო პროგრამა ფრანგული ფილოლოგია

ხოსიაშვილი გვანცა

გოდოს მოლოდინში- თეატრი ახალი ესთეტიკისა და
ეგზისტენციალური ტრაგიზმის ზღვარზე

ნაშრომი შესრულებულია ფილოლოგიის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად

ნაშრომის ხელმძღვანელი ნანა გუნცაძე
ფილოლოგიის დოქტორი, თსუ ასოცირებული პროფესორი

თბილისი
2019

ანოტაცია

აბსურდის თეატრი XX საუკუნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავანგარდული მოვლენაა, რომლის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი მიუძღვის საფრანგეთში მოღვაწე ირლანდიელ მწერალ სამუელ ბეკეტს. მას უდიდესი აღიარება მოუტანა პიესა „გოდოს მოლოდინმა“, რომლითაც შეძლო ომის შემდგომი კრიზისისგან სასოწარკვეთილი საზოგადოება თეატრისკენ მოებრუნებინა. 1969 წელს სამუელ ბეკეტს მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში და მსოფლიო დრამატურგიის ისტორიაში თეატრის რეფორმატორის სახელით შევიდა.

სამაგისტრო ნაშრომის კვლევის მიზანია სიღრმისეულად შეისწავლოს ბეკეტისეული თეატრის კონცეფცია და წარმოაჩინოს ავტორის ორიგინალრი მიგნებები. ნაშრომის მთავარი ამოცანაა გამოიკვლიოს, თუ რაში მდგომარეობს ბეკეტის, როგორც დრამატურგის ნოვატორობა. კვლევის საგანია პიესა „გოდოს მოლოდინი“ რომელიც განიხილება სიზიფეს მითთან (ა.კამიუ) კონტრასტში.

ორი პიესის შედარებითმა ანლიზმა საშუალება მოგვცა დაგვედგინა თუ რა მიმართებები არსებობს ბეკეტის ახალ ესთეტიკასა და ეგზისტენციალურ ტრაგიზმს შორის. გამოვლინდა მრავალი ფაქტორი, რამაც გავლენა იქონია მწერლის სტილზე, მის მსოფლმხედველობასა და შინაგან ბუნებაზე.

Abstract

The theatre of the Absurd is an important movement of the Avant-garde in the XX century with a great contribution of Samuel Beckett –french writer of Irish origin. His great gratitude is related to the piece “Waiting for Godot” with which he was able to return the anxious society by the posterior crisis of the war towards the theaters. In 1969 Samuel Beckett was awarded the Nobel Prize in Literature and entered the history of world drama as the theater reformer.

This Master's thesis aims to study the concept of Beckett's theater profoundly and demonstrate its original findings. The main task of this work is to examine Beckett's innovations in the history of drama. The subject of the research is a piece “Waiting for Godot” discussed in the opposition with Mith of Sysiphe (A.Camus).

Comparative analysis has shown us all the connections between the new aesthetics of Beckett's theater and existential tragism. Many factors influenced the writer's style, worldview and inner nature.

სარჩევი

შესავალი.....	5
კვლევის მეთოდები	9
აბსურდის თეატრის ჩამოყალიბების ისტორიული კონტექსტი.....	11
აბსურდის თეატრი , ანტი_თეატრი თუ ახალი თეატრი? 50-იანი წლების დრამატურგები ტრადიციული თეატრის წინააღმდეგ	15
იონესკო და ბეკეტი- სტილური მახასიათებლები	18
სამუელ ბეკეტის ბიოგრაფიული პორტრეტი.....	21
XX საუკუნის თეატრის ახალი ესთეტიკა	23
კომუნიკაციის შეუძლებლობა- სასცენო მოქმედებაში გამომხატველობის ერთდერთი გზა.....	26
დიალოგის დესტრუქცია და ტექსტუალური ალოგიზმი	28
ბეკეტი, შემოქმედება და გავლენები	328
დეენილობის როლი ბეკეტთან და გაუცხოების თემა	48
პიესა „გოდოს მოლოდინი“	38
პერსონაჟები, პირველი სცენა, სასცენო სივრცე.....	39
წყვილთა ურთიერთშენაცვლება, სხეულისა და გონის ჭიდილი	41
ეგზისტენციალიზმი - ყოფიერების ტრაგიზმი აბსურდის სათავეებთან, სიზიფეს მითის და გოდოს მოლოდინის შედარებითი ანალიზი	43
დასკვნა	52
გამოყენებული ლიტერატურის ბიბლიოგრაფიული ნუსხა.....	54

შესავალი

წინამდებარე სამაგისტრო ნაშრომი განიხილავს აბსურდის თეატრს, როგორც XX საუკუნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოწვევას, რომელმაც უდიდეს გადატრიალება მოახდინა არამარტო დრამატურგიის, არამედ ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ისტორიის, აზროვნების, და ზოგადად კაცობრიობის ისტორიაში. ამ პერიოდის სიღრმისეული შესწავლა და გაანალიზება მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც ომებმა და უთანასწორო სისხლისღვრამ მნიშვნელოვანი კვალი დაამჩნია მეცნიერებისა და ხელოვნების თითქმის ყველა სფეროს. ტოტალურმა კრიზისმა და მასობრივმა სასოწარკვეთამ განაპრიობა ახალი ხედვის, ახალი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება სხვადასხვა კულტურებში. 50-იანი წლების დიდი ტრანსფორმაციების სამიზნედ იქცა ევროპული თეატრი, რომლის რეფორმატორებად გვევლინებიან წარმოშობით ირლანდიელი მწერალი და დრამატურგი სამუელ ბეკეტი, რუმინელი ეჟენ იონესკო და სომეხი დრამატურგი არტურ ადამოვი. სამი მნიშვნელოვანი ფიგურა, რომელთაც აერთიანებთ ერთი რამ - დრო და ადგილი - მე-20 საუკუნის პარიზი. მიგრაცია სწორედ რომ მნიშვნელოვანი შტრიხია სამივე ავტორის ბიოგრაფიაში, რამაც გარკვეულწილად გავლენა იქონია მათ შემოქმედებაში ნაჩვენებ სამყაროსთან და საკუთარ თავთან გაუცხოების ხარისხზე.

თეატრის კვალდაკვალ სრულ მეტამორფოზას განიცდის რომანიც, რომელმაც უღალატა კლასიკური რომანის ტრადიციულ ჩარჩოს და სრულიად ახალ ორბიტაზე გადაინაცვლა. ახლმა რომანისტებმა პროვოკაციულად დაიწყეს მოზრდილი რომანების წერა, სადაც მნიშვნელოვანია არა სიუჟეტი, რომლისთვისაც მხატვრულ ღირებულებას ქმნის წერის სტილი, არამედ თვით წერის პროცესი. მათ მკითხველი შეიტყუეს უშინაარსო სამყაროში, სადაც არაფერს განსაზღვრება არ მოეძებნება, მათ შორის არც პერსონაჟებს, ისინი არიან უსახელონი, არ ვიცით მათი ასაკი, მათი მისწრაფებები. მკითხველისთვის მთავარი პერსონაჟის ფიზიკური ან ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნა არ არის ახალი რომანისტისთვის ამბავზე გადასვლის წინაპირობა. ის იწყებს თხრობას

მოქმედების აღწერით, თუმცა ნარატივს განვითარება არ გააჩნია. ახალი რომანის ჟანრის კითხვისას მკითხველს არ უნდა ჰქონდეს კვანძის შეკვრისა და გახსნის მოლოდინი, რომანის ბოლოს არაფერი არ გაცხადდება, მასში არ არსებობს სიუჟეტური ქარგა, შესაბამისად არც მორალი. აზრობრივი ჰორიზონტების შერწყმა აღსაქმელსა და აღმქმელს შორის არის ინდივიდუალური, სპონტანური და არა წინასწარ, ავტორის მიერ განჭვრეტილი.

XX საუკუნის ხელოვანებმა გაბედეს და ფერწერის სადავეები ხელიდან გამოგლიჯეს რენესანსს, იგი ახალ სიცარიელეში გადაიყვანეს და დაუნდობლად დაასახიჩრეს. კუბისტებიდან დაწყებული აბსტრაქციონიზმით დამთავრებული, ყველა ფერმწერი მხოლოდ იმას ცდილობდა როგორმე შეულამაზებელი ფორმით ეჩვენებინა რეალობა, მათ ფერწერას გამოაკლეს ფერი, ფორმა და შინაარსი. ფაქტობრივად ის რასაც ფერწერა გულისხმობდა მხოლოდ სახელმა შემოინახა, თუმცა ხშირად უსახური ნახატი უფრო სწორად აღიქმება ფსიქოლოგიურად ტრამვირებული საზოგადოების თვალთ, ვიდრე ესთეტიკურად სასიამოვნო ტილო. სიურრეალიზმმა, XX საუკუნის ყველაზე კომპლექსურმა მოძრაობამ ასახვა ჰპოვა სამ განსხვავებულ სფეროში, ფილოსოფიაში, მხატვრობასა და ლიტერატურაში. ეს იყო ხელოვანთა და მწერალთა დაჯგუფება, რომელიც ეწინააღმდეგებოდა ყოველგვარ მორალურ და სოციალურ თემატიკას და გზას უთმობდა სურვილებისა თუ ოცნებების გათავისუფლებას, ინსტიქტებისა და პიროვნული თავისუფლების მაქსიმალურ გამომსახველობას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ „*არაფერს არ შეუძლია ხელი შეუშალოს შემოქმედების პროცესს, მათ შორის არც ძალის გამოყენებით და არც ლოგიკით*“ (ა.ბრეტონი). ამ მიმდინარეობის მამა გახლდათ **ანდრე ბრეტონი**, რომელმაც სიურრეალიზმის მთელი არსი 1925 წლის მანიფესტში (სიურრეალიზმის მანიფესტი) გადმოსცა. პოლ ელუარი, პიერ რევერდი, ანტუან არტო, ლუი არაგონო, მხატვარი სალვადორ დალი, ჟან მირო, შაგალი და მაგრიტი ამ მოძრაობამ ქვეცნობიერის კვლევის და მისი სიღრმისეული გამოცემის მიზნით გააერთიანა.

ამავე მიზანს უკავშირდება ზიგმუნდ ფროიდის მიერ ფსიქოანალიზის, როგორც ფილოსოფიური მიმართულების ჩამოყალიბება. ფილოსოფოსი ავლენს ადამიანის ფსიქიკური აპარატის ტოპიკურ მოდელს ყოველდღიურობაში და ამტკიცებს, რომ ცნობიერება განუყოფელია ფსიქიკური აქტივობების სიღრმისეული დონეებისგან, და რომ ვერბალური შემთხვევითობა მხოლოდ ცნობიერის მიერ აზრის დათრგუნვის მცდელობაა.

ამის პარალელურად, ყოველდღიურობასთან მჭიდრო კონტაქტში XX საუკუნის ლიტერატურა და ფილოსოფია კიდევ ერთ საერთო წერტილს პოულობს, ამჯერად - ეგზისტენციალურ მიმდინარეობაში, რომელიც მიიჩნევს, რომ ადამიანი თავისი ქცევებით, ქმედებებით, არჩევანით განსაზღვრავს თავისი არსებობის მიზანს. ეგზისტენციალიზმში ინდივიდის საწყისი წერტილი უკავშირდება „ეგზისტენციალურ მდგომარეობას“, როდესაც ადამიანი კარგავს ორიენტირების უნარს სამყაროში, სადაც ყველაფერი უაზრო და აბსურდულია. თავად აბსურდი კი გულისხმობს ყოველდღიურობას რომელიც სტატიკურია და ახასიათებს მხოლოდ ერთი ცვლილება-გარდაცვალება.

აბსურდის თეატრი XX საუკუნის ავანგარდულ მიმდინარეობათა შორის თავისთავადი მოვლენა გახლდათ იმდენად, რამდენადაც მის სულის ჩამდგმელებს თავი არ მიაჩნდათ არც რაიმე სკოლის და არც მიმდინარეობის წევრებად. ისინი ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ამსხვრევდნენ ენას, როგორც თვითგამოხატვის ტრადიციულ საშუალებას და ექპერიმენტალური მანერით, პარადოქსულად, დანაწევრებული კომუნიკაციით ცდილობდნენ კომუნიკაციის დამყარებას მაყურებელსა და სცენაზე მოქმედ პირს, მკითხველსა და პერსონაჟს შორის.

ახალბედა დრამატურგების ბეკეტის, იონესკოს და ადამოვის ნოვატორული მიგნებები სწრაფადვე მოექცა 50-იანი წლების ყურადღების ცენტრში და მალევე მოინათლა მიმდინარეობა „აბსურდის თეატრის“ სახელით. თუმცა თავად ახალგაზრდა დრამატურგებისათვის მეტად უჩვეულო იყო ეს ფაქტი. იონესკო თავის „შენიშვნებსა და კონტრშენიშვნებში“ მოკრძალებულად განაცხადებს „შესაძლოა თითოეული ჩვენგანი

თავისებურად აგრძელებს იმ არტისტულ, ლიტერატურულ თუ ზოგადად აზროვნების პლანში მიმდინარე რევოლუციას, რომელმაც 1915-1920 წლებში იფეთქა და გერაც არ დასრულებულა. რევოლუციას, რომელმაც გამოხატულება ჰპოვა ახალ სამცნიერო აღმოჩენებში, სიღრმისეულ ფსიქოლოგიაში, აბსტრაქტულ ხელოვნებაში, სიურეალიზმსა და სხვა.... კაცმა არ იცის, ვართ თუ არა ჩვენ ამ ტრანსფორმაციის შემოქმედები, ამას მომავალი უჩვენებს.“ (25, 8-10) ¹, ხოლო ბეკეტს, რომელსაც 1969 წელს ნობელის პრემია მიენიჭა, საერთოდ ვერ გაეგო თუ რა დამსახურება ჰქონდა ასეთი. მისი მეგობარი ჯერომ ლინდონი, რომელმაც ბეკეტი რომან „მოლოითი“ (Molloy, 1951წ.) აღმოაჩინა, ერთ-ერთ ინტერვიუში ჟურნალისტის კითხვაზე „წარმოდგინეთ რომ გირეკავთ თქვენი მეგობარი, სამუელ ბეკეტი, რომელმაც გერ კიდევ არ იცის რომ ნობელის პრემია მიენიჭა, როგორ მიიღებდა ის ამ დიდ აღიარებას?“ ასე პასუხობს:

„Ça, je ne sais pas très bien. Je pense que par bien des côtés, il en sera très gêné. Il sera, sans doute, certainement, sensible à l'honneur que lui ont fait les membres du jury de Stockholm, qui ont voulu lui apporter cette consécration. Mais en même temps, c'est l'homme le plus retiré, le plus, qui a le mieux protégé peut-être sa vie privée de tous les écrivains connus vivant aujourd'hui en France. Enfin, c'est un de ceux en tout cas qui a fait le plus d'effort pour qu'on ne parle pas d'eux, n'est-ce pas. Il ne voyait bien sûr aucun inconvénient à ce qu'on parle de son œuvre, puisque c'est pour ça qu'il l'écrivait. Mais lui-même n'a jamais par exemple accordé d'interview en vingt ans en France malgré le succès d'une pièce comme Godot. Il n'a jamais donné d'interview, il ne s'est jamais, presque jamais laissé photographier, ou c'était par surprise. C'est quelqu'un qui a toujours pensé que sa personne, son personnage n'était pas intéressant du tout. Et c'est pour cela que je ne voudrais pas avoir à le livrer, en quelque sorte, étant son ami, et ayant pour lui, je vous dis, une admiration sans borne.“²

¹ ხაბეიშვილი ბ., დისერტაცია_ „კომუნიკაციის პრობლემა და დიალოგის მეტამორფოზა 50-იანი წლების ფრანგულ თეატრში“, თბილისი 2011წ.

² Portrait de Samuel Beckett par son éditeur Jérôme Lindon à l'occasion de l'attribution du Prix Nobel de Littérature en 1969. Date de diffusion : 23 oct. 1969; Source :ORTF (Collection : JT 20H), Référence : 05422, Type de média : Vidéo -

ლინდონი აცხადებს რომ ბეკეტის უამრავ თვისებათა შორის გამორჩეულია მისი დისკრეტულობა და თავმდაბლობა, რაც მას არასოდეს აძლევდა საშუალებას, რომ საკუთარი წარმატების შესახებ ინტერვიუ ჩაეწერა, ნობელიანტად დასახელების (1969წ.) შემდეგაც კი. ბეკეტისთვის საერთაშორისო აღიარება არ ყოფილა „გოდოს მოლოდინის“ დაწერის თვითმიზანი. მეტიც, ის ვარაუდობდა რომ მკითხველი მის პიესას ვერ გაიგებდა. თუმცა მოლოდინი სრულიად საპირისპირო შედეგით დასრულდა, რითაც ბეკეტი ლიტერატურისა და ევროპული დრამატურგიის ისტორიაში თეატრის რეფორმატორის სახელით შევიდა.

კვლევის მეთოდები

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია გლობალურად შეისაწავლოს და გააანალიზოს აბსურდის თეატრი ისტორიულ და ესთეტიკურ ტრანსფორმაციათა კონტექსტში, აჩვენოს მისი ჩამოყალიბების გარდაუვალობა და ძირითად ტექსტზე (ამ შემთხვევაში სამუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“) დაყრდნობით გამოავლინოს ის ნოვატორული ნიუანსები და ლიტერატურულ-დრამატურგიული მიგნებები, რომელმაც ომისგან ღრმა პესიმიზმში გადავარდნილი კაცობრიობა თეატრისაკენ მოაბრუნა.

სამუელ ბეკეტის გოდოს მოლოდინმა შეჯიბრებითობის პრინციპით დაჩრდილა მანამდე ეგზისტენციალისტ-ჰუმანისტთა დრამატურგიული ექსპერიმენტების სერია. ის, რაც სამუელ ბეკეტმა ამ პიესაში გვიჩვენა, ნამდვილად არის ცხოვრების აბსურდულობა, აბსურდულობა იმისა, რაც ჯერ კიდევ შორსაა, ჩვენამდე არ მოუღწევია და არც მომავალშია დაგეგმილია. მთავარი საკითხი ამ პიესაში არის არა სიუჟეტის არ არსებობა, არსის ან მიზნის, არამედ ადამიანის მდგომარეობა, ურთიერთობები, კომუნიკაცია, მარტოობა, და რა თქმა უნდა მოლოდინი. ამ ნაშრომში წარმოდგენილი მსჯელობის

მთავარი ამოცანაა იმის გარკვევა, თუ როგორ მოახერხა ბეკეტმა ადამიანის მდგომარეობა ეჩვენებინა პიესის მეშვეობით, ისე რომ არ დაეკმაყოფილებინა კლასიკური თეატრისათვის დამახასიათებელი არცერთი პირობა. სად გადის რეალურად ზღვარი ახალი ესთეტიკასა და ადამიანურ ტრაგიზმს შორის? გახლავთ შეკითხვა რომელიც აბსურდის მოვლენას განიხილავს ორ პლანში, აქ კი რთულია პიესის სიღრმისეული ანალიზის გარეშე ცალსახად ვუპასუხოთ თუ რომელი უფრო იყო აბსურდის თეატრის ჩამოყალიბების მიზანი, ნაწარმოების ფორმა თუ იდეა?

რა უნდოდა სინამდვილეში ეთქვა ბეკეტს „გოდოს მოლოდინით“, იყო ეს უბრალოდ ახალი სიტყვა ლიტერატურაში, ახალი ღირებულების შემოტანის მცდელობა თუ მხოლოდ საშუალება, რომელმაც საკუთარ თავთან გაუცხოვებული, მიზანდაკარგული მაყურებელი სარკის ეფექტით დააყენა იმ რეალობის წინაშე რომელიც საკუთარი ქცევის შედეგად მოიმკო, რათა ბოლოს და ბოლოს გამოეფხიზლებინა და გადმოეყვანა ახალ ორბიტაზე, რომელიც დროსა და სივრცეშია განფენილი?

და საერთოდ ვინ არის გოდო? თავად კითხვა, თუ ვინ არის გოდო ბეკეტი ასე პასუხობს *“რომ მცოდნოდა, ტექსტში ხომ დავწერდიო?!“* იგი არც სიტყვა აბსურდს არ ახსენებს, თუმცა მისი ერთი პიესაც საკმარისი გახდა რომ აბსურდი, როგორც ფენომენი ლიტერატურულ მიმდინარეობად გაფორმებულიყო.

გარდა ამ საკითხებისა, ნაშრომში განხილულია ყველა ის ფორმა და პრინციპი, რომლითაც აბსურდის თეატრის დრამატურგებმა 50-იანი წლების მაყურებელს ადამიანის მიუსაფრობისა და მარტოსულობის ხარისხი მაქსიმალური სიზუსტით აჩვენეს. ამისთვის მათ ბევრი ძალისხმევა არ დაუხარჯავთ, არც სასცენო დეკორაციებზე, არც ლოგიკურ სტრუქტურაზე და მით უფრო, არც ფაბულის მოფიქრებაზე. თუმცა მათმა პიესებმა გამოიწვია ის რეაქცია, რასაც თავად აბსურდის დრამატურგები არ ელოდნენ. თუ როგორ მიაღწიეს მათ ამ წარმატებას და რამ განაპირობა ტრადიციულ თეატრს მიჩვეული მაყურებლის აღფრთოვანება, დეტალურად განვიხილავთ ნაშრომში.

კვლევის ძირითადი ფორმაა კომპარატიული მეთოდი, შედარებისთვის ავიღეთ ეგზისტენციალიზმის უდიდესი წარმომადგენლის, ალბერ კამიუს “სიზიფის მითი”, რომელიც ცხოვრების აბსურდულობის უდავოდ კარგი მაგალითია, ვინაიდან აბსურდი მჭიდრო კავშირშია ცხოვრების ყოველდღიურობასთან, რომელიც აუტანელი ხდება. ადამიანი ცდილობს ეს აუტანლობა დაძლიოს, მაგრამ საბოლოოდ აცნობიერებს რომ მისი ეს შრომა ფუჭია. თუმცა არ ნებდება და იმედით საზრდოობს. სწორედ ესაა არსებობით გამოწვეული ტრაგიზმი. ანალიზური კრიტიკის საშუალებით ვეცდებით გავარკვიოთ თემატურად ეს ორი განსხვავებული მიმდინარეობა, ეგზისტენციალიზმი და აბსურდი (ერთი ფილოსოფიური და მეორე დრამატურგიული) სად იკვეთება და რამდენად შესაძლებელია განვილიხით ადამიანის არსებობის ტრაგიზმთან კავშირში.

დამუშავებული მასალის ძირითადი ნაწილი შედგება ფრანგულენოვანი სამეცნიერო სტატიებიდან, რომლებიც განთავსებულია საერთაშორისო სამეცნიერო პლატფორმა **Cairn.info-ზე**, ასევე გამოყენებულია ემანუელ ჟაკარის “Le théâtre de dérision”, მარტინ ესლინის “აბსურდის თეატრი” და ჩვენამდე დაწერილი სადისერტაციო ნაშრომები. მწერლის შემოქმედებითი პორტრეტის შესაქმნელად მოძიებულია საინტერესო მასალა სამუელ ბეკეტის და ჯეიმს ჯოისის ურთიერთგავლენების შესახებ (ძირითადად ინგლისურ ენაზე). დამატებით ლიტერატურად მოშველიებულია თანამედროვე ფრანგ ლიტერატურათმცოდნეთა კრიტიკა და ფრანგულ პრესაში გამოქვეყნებული რადიო ინტერვიუების ტრანსკრიპტი.

1. აბსურდის თეატრის ჩამოყალიბების ისტორიული კონტექსტი

აბსურდის თეატრი იმავე ისტორიულ კონტექსტში იღებს სათავეს, რომელშიც ეგზისტენციალიზმი, ანუ მეორე მსოფლიო ომამდე და შემდგომ პერიოდში (1940-1950 წ-წ.). მას შემდეგ, რაც ადამიანებმა დაინახეს თუ რა მოუტანა კაცობრიობას ტექნიკურმა პროგრესმა, იხილეს ბომბები ხიროსიმაზე, გამოსცადეს საკონცენტრაციო ბანაკები,

გაიაზრეს, რომ ყველაფერი რაც ადამიანის ხელით იქმნება მარტივი იარაღიდან დაწყებული ატომური ბომბით დამთავრებული, ადამიანის გასანადგურებლადაა მომართული. მათ დაკარგეს სოციალური და რელიგიური იდენტობა, დაკარგეს საკუთარი თავის რწმენა, დაკარგეს ღმერთი და მივიდნენ აბსურდამდე. ეს მიმდინარეობა შთაგონებული იყო დადაისტების მიერ, და მასზე დიდი გავლენა მოახდინეს სიურეალისტებმა, ასევე კამიუს და სარტრის ეგზისტენციალუსტურმა თეორიებმა. აბსურდი, როგორც მიმდინარეობა უპირველესად გამოჩნდა ევროპაში კერძოდ საფრანგეთსა და ინგლისში. ფართო გავრცელება კი მან 1970-იან წლებში ჰპოვა, მათ შორის ამერიკის კონტინენტზეც.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ აბსურდი, როგორც ფენომენი ფრანგულ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ კულტურაში იქამდე ბევრად ადრე არსებობდა ვიდრე მიმდინარეობად მოინათლებოდა. თვით ეგზისტენციალიზმის მამა- ალბერ კამიუ, რომელიც ჰუმანიზმის უდიდეს წარმომადგენლად ითვლება, ხშირად მიდის აბსურდისა და ლოგიკის, ცნობიერისა და არაცნობიერის ოპოზიციათა განხილვამდე, რადგან ეგზისტენციალიზმიც და აბსურდიც, ორივე ომებით შეშფოთებულმა ადამიანებმა შექმნეს, თუმცა ამის წინამორბედად დადაისტები უფრო ჩაითვლებიან რომელთაც მთელი ევროპული კულტურა და ისტორია ბარბაროსობის წყაროდ გამოაცხადეს და დაიწყეს ახალი ეპოქის შექმნა, ძველის მოსპობისა და მისი გაქილიკების ხარჯზე. სწორედ დადაისტთა შორის იყვენენ ეგზისტენციალისტებიც და არ არის გასაკვირი რომ ამგვარი რევოლუციური მიდგომა ბოლოს ერთ მოძრაობად ჩამოყალიბდა, რომლის მიზანი იყო თვით მიზნის არქონა. აბსურდის თეატრმა მასხრად აიგდო ადამიანის არსებობა, მისი არსებობის მიზანი და დაასკვნა რომ მისი ქმედება არის უსარგებლო შემთხვევითობა. ამ მოძრაობის ერთ-ერთი დიდი პიონერი ექენ იონესკო ამბობს: « *L'homme est perdu dans le monde, toutes ses actions deviennent insensées, absurdes, inutiles.* » - « ადამიანი დაკარგულია სამყაროში, მისი ყველა ქმედება ხდება უაზრო, აბსურდული, უსარგებლო »³

³ Ionesco.E., Notes et Contre-Notes, (Nouvelle édition augmentée) (Collection Idées, n°107), Gallimard,1966

მიუხედავად იმისა, რომ აბსურდის თეატრის უდიდესი წარმომადგენლის სამუელ ბეკეტის შესახებ არსებობს ერთხმად გამოთქმული აზრი მისი ათეისტობის შესახებ, პიესა „გოდოს მოლოდინში“ თავისი არსით მაინც იკვეთება ქრისტიანული მეტაფიზიკის ჰორიზონტებთან, რის დასამტკიცებლადაც მხოლოდ სახელი „გოდო“ც საკმარისია. გოდო არის ინგლისური GOD (ღმერთი) და ფრანგული სუფიქს OT-ის შედეგად შექმნილი აბსტრაქტული პერსონაჟის სახელი. პიესაში პერსონაჟი ელოდება ღმერთს რომ გადაარჩინოს, მაგრამ ის არ მოვა. კაცობრიობა, რომელმაც საუკუნეების მანძილზე ნაშენები ცივილიზაცია ძალაუფლების მოპოვების მიზნით ატომური იარაღით გაანადგურა, გააცნობიერა, რომ მან დაკარგა მთავარი იარაღი- რწმენა, იგი ვერ ხედავს მომავალს, აღარ გააჩნია წარსული და აწმყოში მარტო დარჩენილი ეძებს ახალ გზებს რომ დაიბრუნოს იმედი. იგი ელოდება გოდოს, რომელიც არ მოვა, იცის რომ არ მოვა, მაგრამ მაინც ელოდება, რადგან ლოდინი ერთადერთი კონდიციაა სიცარიელისგან თავდასაღწევად. მორის ნადო, სიურეალიზმის ცნობილი თეორეტიკოსო ამბობს, რომ ომების შედეგად ცივილიზაციამ განიცადა უნივერსალური მარცხი, იგი ბრუნავს საკუთარი ღერძის გარშემო და თვითგანადრგურების გზას ადგას. იგი ამბობს, რომ ომში გამარჯვებულებიც ისეთივე დამარცხებულნი, როგორც ომში დამარცხებულნი.

„საზოგადოება რომელიც ტაშს უკრავს ყოველგავრ გენოციდს და თავდაუზოგავად იღწვის საკუთარი მატერიალური კეთილდღეობის გასახანგრძლივებლად, გამარჯვების შემდგომ უძღურად, იდენტობა და კლასობრივ კუთვნილება- დაკარგულად იგრძნობს თავს, რადგან მოუწევს დანგრეული ხელახლა ააშენოს. მეცნიერება, რომელიც ყველაზე დიდ აღმოჩენად უმაღლესი ხარისხის ასაფეთქებელი საშუალების შექმნას მიიჩნევს, ამავე იარაღის სამიზნე თავადვე აღმოჩნდება. ფიზიკური მარცხის მსგავსად ომში დამარცხებულია ფისლოსოფიაც, რომელიც ადამიანში ხედავს მხოლოდ უნიფორმას, მის აზროვნებას აყალიბებს ისე, რომ მან არასოდეს განიცადოს სირცხვილი საკუთარი საქმიანობის გამო. ხოლო ხელოვნება, ლიტერატურას საუკეთესო კამუფლაჟად გადააქცევს და ბოლოს თავადვე იქცევა სამხედრო პრესის აპედნიციტად, ომში ყველა

სფერო ემსახურება გონის დესტრუქციას⁴. ანდრე ბრეტონმა სიურეალიზმის ფუძემდებელმა “Defaitisme de la guerre “ „ომის წარუმატებლობა“ „ომის მარცხი“ უწოდა 20-იან წლებში, ომის შემდგომი ევროპის ვითარებას.

⁴ Maurice Nadeau “Histoire du Surrealisme , Editions su Seuil 1964. Pages 9-31

2. ბსურდის თეატრი, ანტი_თეატრი თუ ახალი თეატრი? 50-იანი წლების დრამატურგები ტრადიციული თეატრის წინააღმდეგ

სიტყვა აბსურდი მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან „absurdus” რაც ნიშნავს ყრუს საუბარს, ანუ აზრს მოკლებულს, მცდარს, შეუსაბამოს. პირველად ეს ტერმინი გამოიყენა უნგრელმა მწერალმა და კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა, 1962 წელს, და ამავე სახელწოდების „Theatre of the Absurd“ წიგნიც გამოსცა სწორედ იმ დრამატურგიული სტილის დაასახასიათებლად, რომელმაც ერთ მთლიანობაში მოაქცია 1950-იანი წლების რამდენიმე ცნობილი დრამატურგის შემოქმედება და უდიდესი გავლენა ამოახდინა ზოგადად მე-20 საუკუნის ფრანგულ თეატრზე. ამ თეატრს აღარაფერი აკავშირებდა დასავლურ ტრადიციულ თეატრთან, მოქმედებათა აბსურდულობა, ენის რღვევა, მოშლილი კომუნიკაცია, თვით სტილი, მოქმედების არ არსებობა.... დრამატურგებმა ერთხმად უარყვეს თეატრის წესები, ქრონოტოპის პრინციპი, მათ დაივიწყეს დროის, სივრცის და მოქმედების ერთიანობის კანონი. მათ უპირატესობა მიანიჭეს მაყურებელზე ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ტექნიკას, გადაწყვიტეს რა კომუნიკაცია მოქმედებაში შემდგარიყო, ქაოტური და გაურკვეველი დაილოგებისგან, და ამით შემოეტანათ მთავარი ინტრიგა სცენაზე. ანტი-თეატრი თუ théâtre de dérision? -ანუ დაცინვის, ქილიკის, განქიქების თეატრი, როგორც ემანუელ ჟაკარი (ჰარვარდის ყოფილი პროფესორი და სტრასბურგის თეატრმცოდნეობის ინსტიტუტის დირექტორი) უწოდებს ჯერ კიდევ რჩევა XX-XXI საუკუნის კრიტიკოსთა და თეორეტიკოსთა განსახილველ თემად. „ეს გახლავთ თეატრი თავისთავად, არც კომედია და არც ტრაგიკომედია, არამედ უშინაარსო, არაკონსტრუქციული დიალოგის მქონე სასცენო მოქმედება, რომელიც დასცინის მაყურებელს⁵“.

აბსურდის თეატრის დაბადების გეოგრაფიული არეალი იწყება ომის შემდგომი პარიზიდან. იონესკოს ადამოვის და ბეკეტის გარდა ამ მიმდინარეობის უდიდესი წარმომადგენლებად ითვლებიან საფრანგეთში იმიგრირებული კიდევ ერთი მწერალ-

⁵ Emanuel Jacqart, Le theatre de derision

დრამატურგი ფერნანდო არაბიალი, ასევე ფრანგი მწერლები, ჟან ჟენე და ჟან ტარდიე. ყოველი მათგანი პესებს წერდა ლათინური კვარტალის პატარა თეატრებისთვის, ისინი ვერც ვერასოდეს წარმოიდგენდნენ, რომ XX საუკუნის ავანგარდისტული მიმდინარეობათა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოძრაობის, აბსურდის უდიდეს დრამატურგებად შევიდოდნენ თეატრის და ზოგადად მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში. ისინი არც მიმდინარეობას, არც ლიტერატურულ მოძრაობას, და მით უფრო არც რაიმე სკოლას არ წარმოადგენდნენ იქამდე, სანამ მარტინ ესლინმა არ დასვა აბსურდის საკითხი ლიტერატურაში. მათი იდეები, განსაკუთრებით იონესკოსი და ბეკეტის, მართალია სხვადასხვა იყო მაგრამ ერთგვარ „ლიტერატურულ კლიმატს“ უფრო ავანგარდულ სამყაროში, ვიდრე მიმდინარეობას. თუმცა ეს კლიმატი, რომელიც იდეალების დაკარგვითა და უიმედობით იყო ნასაზრდოვები, მანამდეც იყო ჩამოყალიბებული სარტრისა და კამიუს ფილოსოფიურ ნაწარმოებებში. ორივე მათგანი მას წარმოადგენდა ტრადიციული თეატრალური ფორმით და მაყურებელი ლოგიკური და კონსტრუქციული სასცენო მოქმედებებით მიჰყავდა საბოლოო პასუხამდე. აბსურდის თეატრის ორიგინალურობა კი იმაშია, რომ მისი ცენტრალური საკითხი „აბსურდულობა და არსებობა“ სრულად შეესაბამება თეატრის ახალ ესთეტიკას და მის არატრადიციულ გამომსახველობით ფორმას. „აბსურდის თეატრის ავტორები იყვნენ რეფორმატორები პარიზული სცენაზე. ისინი გამოჩნდნენ „ყოველივეს ნგრევის“ ლოზუნგით“⁶.

XX საუკუნის თეატრი, რომელც ისედაც იყო ექსპერიმენტების სამიზნე, სადაც იდგმებოდა სარტრისა და კამიუს ფილოსოფიური პიესები, მათ აქციეს ლაბორატორიად. აბსურდის დაბადება ნიშნავდა ტრანსფორმაციას - ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლას, რომელიც მოცემულ დროსა და მოცემულ მომენტში აღმოჩნდა სოციო-კულტურული ასპექტების რელევანტური სიახლე. მან მაყურებელი მიიზიდა და დაატყვევა. თუმცა მის გამოჩენამდე აბსურდის თეატრის საჭირობას იმ ეპოქის დრამატურგიული გამოცოცხლებისათვის წინასწარ ვერავინ განსაზღვავდა. აბსურდის

⁶ ხაბეიშვილი ბ., დისერტაცია_ „კომუნიკაციის პრობლემა და დიალოგის მეტამორფოზა 50-იანი წლების ფრანგულ თეატრში“, თბილისი 2011წ.

თეატრის დრამატურგები აჩვენებენ აბსურდულ სიტუაციებს სრულიად ნათლად, აშკარად, სადაც ენა დაიყვანება მინიმალურ ექსპრესიულობამდე, პერსონაჟები იყენებენ ისეთ სიტყვებს, რომლებიც დაშორებულია მათივე რეალისტურ სურვილებს, რათა წინ წამოწიონ ენის ფიქსირებული ფორმები, შინაარსისგან დაცლილი გამონათქვამები. მათი მოქმედებებიც ასეთივე აბსურდულობას ირეკლავს. პერსონაჟთა რუტინული ქესტები ამოდის მათი ცხოვრებისეული კონტექსტიდან, რომელიც ხდება მექანიკური და უაზრო. ამის საუკეთესო მაგალითია ლაკის მიერ ტვირთის ტარება, მაშინაც კი, როდესაც იგი სცენაზე უძრავად დგას. აბსურდის თეატრი არც ფსიქოლოგიურია და არც ნარატიული, მასში არ ვხვდებით ინტრიგას, არც სადებატო თემატიკას, რომლის ირგვლივაც კამათის განვითარება შეიძლებოდა ათასობით განსახვავებული მოსაზრების გამო. ავტორები წარმოგვიდგენენ თვითგამოხატვის შესაძლებლობას მოკლებულ პერსონაჟებს, რომლებიც მოქმედებენ ერთადერთ ჩაკეტილობაში, ეს ჩაკეტილობაა - ყოველდღიურობა, რომელშიც ყველა მათგანი არის ირაციონალური, სადაც არ არსებობს არც დრო და არც ისტორია. პერსონაჟებისთვისაც და მაყურებლისთვისაც ამოსავალი წერტილია ცხოვრების რუტინული არსი, რათა ჩასწვდნენ ადამიანური ყოფის ფუნდამენტურ საკითხს. სიკვდილი, თავისუფლება, მორალი, კომუნიკაცია, მარტოობა. ეს უკანაქსნელი უმნიშვნელოვანესია ამ თეატრში რადგან პერსონაჟები და მაყურებელი არიან მარტონი, კოლექტიური აზროვნების სისტემისგან შორს მყოფი ინდივიდები, უპირველესად ღმერთისგან მიტოვებულნი და იზოლირებულნი მისტერიულ ეგზისტენციაში. ამ სამი მწერლის საერთო წერტილია ის, რომ სამივე მათგანი ქმნის ტრაგიკულ დრამას, სადაც ადამიანური მდგომარეობა ყველაზე უკეთეს შემთხვევაში დაიყვანება ეგზისტენციალურ მწუხარებამდე უპერსპექტივო და დარდით მოცულ სამყაროში. ზოგადად აბსურდის თეატრი თავისი არსით უპირისპირდება ფსიქოლოგიურ თეატრს, რომელიც არსებობდა ორ ომს შორის პერიოდში. აბსურდის თეატრში მოქმედება არის არ არსებული, პერსონაჟები არიან ასოციალურნი, ზოგჯერ უსახელონი, კლოუნად ქცეულნი, მარიონეტები, მექანიკური ქმნილებები. ისინი არ მიეკუთვნებიან არც რომელიმე ლიტერატურული გმირის არქეტიპს და არც რაიმე ხასიათი არ გააჩნიათ. დეკორი

შემცირებულია არსებითამდე და ხშირად ასახავს ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, რაც ხშირად ტრადიციულ თეატრს, არა თუ დეკორაციით, არამედ ენობრივი საშუალებებითაც ვერ მოაქვს საკმარისად მაყურებლამდე

აბსურდის თეატრში ვხვდებით თემების ურთიერთგადაფარვას, მაგალითად იუმორი ერწყმის დარდს, ყველაზე ტრაგიკული თემები სიკვდილი და ძალადობა კი ხშირად გადადის პაროდიაში. დამცინავი ტონი, ისევე როგორც დისლოცირებული ენა წარმოშობს მცდარ ფრაზებს. ყველაფერი ხდება სცენაზე, სიტყვები გაცვეთილია, ხოლო სხეულები ტრაგიზმსა და ადამიანური მდგომარეობის აზრდაკარგულ არსებობას აირეკლავენ. თუმცა ბეკეტი იონესკო და ადამოვი ამ ტოტალურ პესიმიზმს განსახვავებელი ესთეტიკით წარმოადგენენ. ბეკეტი დროსა და სივრცეში აჩქარებულ პერსონაჟებს გვიჩვენებს, რომელთაც სურთ თავი დაააღწიონ მოცემულ მდგომარეობას, მაგრამ რეალობიდან გაქცევის ყოველ მათი მცდელობა არის კომიკური. იონესკო კონცენტრირებულია ნონსენსსა (ფრ.non-sens-უაზრო) და ქილიკზე, იგი პერსონაჟებს მარიონეტებად წარმოადგენს სუბსტანციებისაგან დაცლილ სამყაროში. თეატრის ამგვარ რევოლუციურ ხასიათს ასოციაციურად მივყავართ იტალიელ პირანდელოსა და გერმანელ ბერთოლდ ბრეხტის შემოქმედებამდე, რომელთაც ხშირად განიხილავენ აბსურდის წინამორბედებად.

2.1. იონესკო და ბეკეტი -სტილური მახასიათებლები

- იონესკო

ეჟენ იონესკო, წარმოშობით რუმუნელი დრამატურგი და მწერალი ფრანგული აბსურდის ერთერთი უდიდესი წარმომადგენელია. იონესკოს თეატრი არის აბსურდი იმდენად, რამდენადაც ის თავის პიესებში წარმოადგენს აბსურდულ სიტუაციებსა და

აბსურდულ, თითქმის სიურ-რეალურ (ფრ. sur-réal) პერსონაჟებს. მისი შემოქმედების მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებია: „მელოტი მომღერალი ქალი“ (1950), „სკამები“ (1952), „მარტორქა“ (1958), და „მეფე კვდება“ (1962).

იონესკო დაიბადა სლატინაში (რუმინეთი) დედით ფრანგი და მამით რუმინელი მწერალი 1913 წელს საცხოვრებლად გადადის საფრანგეთში, სადაც 11 წლის ასაკიდან წერს თავის პირველ ტექსტებს. მშობლების განქორწინების გამო 1952 წელს მას უკან რუმინეთში, მამასთან დაბრუნება მოუწია. ბუქარესტის უნივერსიტეტში სწავლა დაასრულა ფრანგული ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულებით. მამასთან კონფლიქტის გამო, რომელსაც არ ესმოდა თუ რატომ უნდა აინტერესებდეს მამაკაცს ლიტერატურა, იონესკო გადაწყვეტს დედასთან საცხოვრებლად გადასვლას (რუმინეთი). 1938 წელს იგი მიემგზავრება საფრანგეთში თავისი სადისერტაციო თემის მოსამზადებლად. მეორე მსოფლიო ომის დაწყების ექიმ მალევე აიძულა რუმინეთში დაბრუნებულიყო და იქ დარჩენილიყო 1942 წლამდე, ვიდრე საფრანგეთი არ გათავისუფლებოდა. მან საფრანგეთის მოქალაქეობა მოიპოვა 1950 წელს. მისმა პირველმა პიესამ „მელოტი მომღერალი ქალი“ რომელიც პირველად 1950 წელს თეატრ ნოქტამბულუს-ში (*Noctambulus*) დაიდგა, კრახით დასრულდა. მიუხედავად ამისა, იონესკომ წარუშლელი კვალი დატოვა თეატრის ისტორიაში და დღემდე მიიჩნევა მეტაფიზიკისა და გროტესკის ბერკეტად. მას უწოდებენ აბსურდის თეატრის მამას, რომელსაც თავად აბსურდს აფასებს ერთი სიტყვით „უჩვეულო“. 1953 წლიდან ის უკვე იპოვებს საყოველთაო აღიარებას, განსკუთრებული ყურადღების ცენტრში ექცევა მისი „მარტორქა“ (1959წ), სადაც იგი უარყოფს ტოტალიტარიზმის ყოველგვარ ფორმას. იონესკო ავტორია ნაშრომისა თეატრის შესახებ, რომელსაც ქვია შენიშვნები და კონტრ შენიშვნები. 1971 წელს ის შევიდა ფრანგულ აკადემიაში (Academie Francaise). ცნობილია, რომ სიცოცხლის ბოლოს იგი წერდა რომანს და ავტობიოგრაფიას.

იონესკოსთან ძირითადი თემაა სიკვდილის შიში. იგი ყოველთვის შეპყრობილი იყო ამ შიშით, დაახლოებით 4 წლის ასაკიდან, როდესაც პირველად გააცნობიერა რომ მოკვდებოდა, მას შემდეგ ამაზე ფიქრს იგი არაოდეს მიუტოვებია .

„ერთ დღესაც მე მივხვდი რომ ვერაფერს გავაკეთებდი სიკვდილისგან თავდასაღწევად, და რომ არც არაფერი დამრჩენოდა ამ ცხოვრებაში. სხვათაშორის ყოველთვის მქონდა კომუნიკაციის შეუძლებლობის შეგრძნება, იზოლირების და შემოსაზღვრულობის , სწორედ ამ ჩარჩოების გამტკრების სურვილი მიბიძგებდა რომ მეწერა. ვწერდი, არა იმიტომ რომ მეყვირა სიკვდილის შიშისგან თავდასაღწევად, არამედ სიკვდილის დასათრგუნავად. აბსურდი არ არის იცხოვრო იმისათვის რომ მოკვდე. ეს ასეც უნდა იყოს. ამ სასოწარკვეთილების სათავეები არ შეიძლება მოიძებნებოდეს ბურჟუაზიას ან ანტიბურჟუაზიაში, ისინი ძალიან შორს არიან.“⁷

• ბეკეტი

წარმოშობით ირლანდიელი, XX საუკუნის უდიდესი მწერალი სამუელ ბეკეტი გახლავთ პირველი დრამატურგი მსოფლიო ლიტერატურაში, ვინც ერთი პიესით მოახდინა თეატრის სრული ტრანსფორმაცია და თავდაყირა დააყენა ანტიკური დროიდან მოყოლებული ფაქიზად შემონახული პრინციპები და ტრადიციები. თავისი დრამატურგიული მიგნებებით, სტილითა და ესთეტიკით ბეკეტი დამსახურებულად შევიდა ლიტერატურის ისტორიაში, არა მხოლოდ ტრანსფორმატორის არამედ ნოვატორის სახელითაც. დიახ, სწორედ ნოვაცია იყო მისი პიესა „გოდოს მოლოდინში“, რომელმაც დაატყვევა ნიუ-იურკის თეატრში სარკასტული განწყობით მისული მაყურებელი, რომელსაც გამიზნული ჰქონდა სპექტაკლის ჩაშლა, როგორც კი სცენაზე ქალი გამოჩნდებოდა, თუმცა ბეკეტის სარკაზმი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ

⁷ Ionesco.E., Notes et Contre-Notes, (Nouvelle édition augmentée) (Collection Idées, n°107), Gallimard,1966

მაყურებელი ვერც კი მიხვდა სად გაეპარა დრო ისეთი პიესის ყურებისას, რომელშიც თავად დრო, როგორც განზომილება საერთოდ არც კი არსებობს.

2.2. სამუელ ბეკეტის ბიოგრაფიული პორტრეტი

სამუელ ბეკეტი დაიბადა 1906 წელს დუბლინის სამხრეთით მდებარე ფოქსროკში, ირლანდიელ პროტესტანტთა ბურჟუაზიულ ოჯახში. 1923 წელს ის ჩაეწერა დუბლინის სამების კოლეჯში ფრანგულ-იტალიური ენების შესასწავლად და 4 წელიწადში მიიღო დიპლომი. შემდეგ წელს გაემგზავრა პარიზში და l'École Normale Supérieure-ში დაიწყო მუშაობა ინგლისური ენის მასწავლებლად. სწორედ 30-იან წლების, პარიზს უკავშირდება მისი სამწერლობო კარიერა. ამ დროის პარიზი მასპინძლობდა ახალგაზრდა გავლენიან ფრანგებს, დევნილ ირლანდიელებს და ამერიკელ მწერლებს. ირლანდიელები ჯეიმს ჯოისის ირგვლივ შემოიკრიბნენ, ბეკეტს მასთან ახლო მეგობრობა აკავშირებდა. მან 1929 წელს გამოაქვეყნა კვლევა ჯოისზე „დანტედან ბრუნომდე, ვიკოდან ჯოისამდე“ ასევე კვლევა პრუსტზე (1930 წ.), დაწერა ლექსი ვოროსკოპი (Whoroscope, 1930წ), რომელმაც პირველი ადგილი მოიპოვა პოეზიის კონკურსზე, თარგმნა საკუთარი ლექსები ფრაგულიდან ინგლისურად.

1930 წელს ბეკეტი ბრუნდება ირლანდიაში რათა დაიკავოს რომანული ენების პროფესორის ასისტენტის პოსტი სამების კოლეჯში, მაგრამ მას სძულს სწავლება. 4 სემესტრიანი აკადემიური მოღვაწეობის დროს იგი მუშაობს დეკარტეზე, შემდეგ თავს ანებებს და იწყება მისი ხშირი გადასახლების წლები, ჯერ ლონდონში, შემდეგ კი გერმანიასა და საფრანგეთში. ლონდონში ცხოვრებისას მან ფრანგულიდან ინგლისურად თარგმნა ფრანგი სიურეალისტები და რემბოს Le Bateau hivre. ამ პერიოდში მან დაკარგა მამა და სუიციდზეც კი ფიქრობდა. ამის გამო ლონდონში ჩაიტარა ფსიქოანალიზური კურსი, შემდეგ დაიწყო ნოველებისა და ლექსების გამოქვეყნება, რასაც არანაირი

წარმატება არ მოჰყოლია. 1937 წელს იგი სამუდამოდ გადადის პარიზში და ჯეიმს ჯოისის მარჯვენა ხელი ხდება. ბეკეტი ცხოვრობდა მონპარნასზე და ბევრს წერდა იმ ნახატების შესახებ, რომელთაც პარიზში სეირნობისას ქუჩებში ხედავდა. გადასახლების პერიოდში მას უმძიმეს პირობებში უწევდა ცხოვრება, თავის გასატანად ასრულებდა სხვადასხვა ტიპის მძიმე სამუშაოს. შემთხვევითი არაა რომ მისი ლიტერატურული გმირები არიან მაწანწალები და მიუსაფარნი, მარტოსულნი უბრალონი. ყოველ ჯერზე როცა ბეკეტი პარიზში ჩადიოდა მიდიოდა ჯოისის სანახავად. რიჩრდ ელმანი თავის ნაშრომში „ბიოგრაფია ჯეიმს ჯოისზე“ წერს.

„Beckett was addicted to silences, and so was Joyce ; they engaged in conversations which consisted often in silences directed towards each other, both suffused with sadness, Beckett mostly for the world, Joyce mostly for himself. »⁸

„ბეკეტი შეპყრობლი იყო სიჩუმით, მაშასადამე ჯოისით“ მათი საუბრები ხშირად წარიმართებოდა დუმბილში, ხან ერთი დუმდა ხან მეორე, თუმცა ორივე მათაგანში იგრძნობოდა დიდი სევდა, ბეკეტთან სამყაროს გამო ხოლო ჯოისთან საკუთარი თავის გამო“.

1938 წელს 42 უარის შემდეგ ბეკეტი აქვეყნებს თავის პირველ რომანს „მერფი“. Bordas-ი აღმოჩნდა ერთადერთი გამომცემლობა, ვისაც გამოქვეყნებისას ამ რომანის წარუმატებლობის არ შეშინებია (1947წ). ბეკეტი რჩება საფრანგეთში მეორე მსოფლიო ომის დროსაც და სურვილისამებრ მონაწილეობს ფრანგულ ანტისაოკუპაციო მოძრაობებში. 1945 წლის 30 მარტს იგი ოქროს ვარსკვლავიანი ომის ჯვრით დააჯილდოვეს. მისი ნაწერები განიცდიან დეპორტაციის ისტორიათა გავლენას. საფრანგეთის გერმანიისგან გათავისუფლების შემდგომ პერიოდში ის წერს ტრილოგიას, მოლოი (Molloy) მკვდარი მალონე (Malone Meurt) და უსახელო (L'Innommable). ამავე პერიოდში გამოდის მისი ყველაზე ცნობილი პიესა „გოდოს მოლოდინი“. 1945-1950 წლებს სამუელ ბეკეტის ყველაზე პროდუქტიული ხანაა. 1960 წელს იქ ქორწინდება სიუზან

⁸ (Esslin, 2001, p. 32-34) The thatre of Absurd, Bucchastel (1992)

დეშვი-დამენილზე. 1960 წელს იგი იღებს ნობელის პრემიას ლიტერატურაში. სამუელ ბეკეტი, რომელიც ყოველთვის უარს ეუბნებოდა ჟურნალისტებს ინტერვიუზე, არც კი მოუკითხავს თავისი პრიზი. ცხოვრების ბოლოს მისი ხელწერა კიდევ უფრო გავრცელდა ყველაგან. მას არასოდეს შეუწყვეტავს ენისთვის ძირის გამოთხრა ისეთი ტექსტებით როგორცაა „Soubresauts et Cap au pire“. იგი გარდაიცვალა პარიზის პანსიონში 1989 წლის 22 დეკემბერს თუმცა სიცოცხლის ბოლომდე აქვეყნებდა თავის პიესებს. Cap au pire მისი ბოლო ნაშრომია, რომლის თარგმანი მხოლოდ 1991 წელს გამოვიდა საფრანგეთში, გამომცემლობა Edith Fournier-ს მიერ. ბეკეტის პიესებს ათსობით მკითხველი და მაცურებელი მოუთმენლად ელოდა, რომ მაშინვე თეატრში გაქცეულიყო. სამუელ ბეკეტი განსაკუთრებით ცნობილი გახდა 1950 წლიდან მას შემდეგ რაც ფრანგულად წერა დაიწყო და საკუთარი პიესების თავადვე თარგმნა. პიესა - „გოდოს მოლოდინი“ რომელმაც მას საოცველთაო აღიარება მოუტანა, არის ყველაფერი, რაც მთელმა მსოფლიომ საკუთარ თავზე გამოსცადა.

2.3. XX საუკუნის თეატრის ახალი ესთეტიკა

აბსურდის თეატრის გამოჩენამდე სასცენო ხელოვნებას მნიშვნელოვანი ცვლილებები არ განუცდია, ანტიკური ხანიდან მოყოლებული იგი ერთგულად მიჰყვებოდა ტრადიციებსა და ძირითად პრინციპებს. მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურაში ყოველი ახალი მიმდინარეობა, რომელიც წინა მიმდინარეობის წიაღში იშვებოდა და ამ უკანასკნელის მიმართ წინააღდეგობრივ ხასიათს ატარებდა, კომედია დელ-არტედან კლასიციზმამდე, კლასიციზმიდან რომანტიზმამდე, რომანტიზმიდან მოდერნიზმამდე, თეატრს არ გადაუხვევია არისტოტელესეულ პრინციპთა კალაპოტიდან, სანამ მისი სწორხაზოვანი ევოლუცია ბეკეტმა, ადამოვმა და იონესკომ მწარე განქიქების ობიექტად არ აქციეს.

აბსურდის თეატრში არ არსებობს ინტრიგა, ნარატოლოგიურ კონტექსტში სიტუაცია არ ვითარდება, გაურკვეველია დრო და ადგილი, პერსონაჟები არიან იდენტობადაკარგულნი, მათ არ გააჩნიათ ერთიმეორისაგან განმასხვავებელი პერსონალური მარკერები, არ ახსოვთ რა მოხდა გუშინ და რის გაკეთებას აპირებენ ხვალ. მათ შორის კომუნიკაცია მოშლილია, ენა არ არის საკომუნიკაციო საშუალება არამედ სიცარიელის შევსების გზა. სამეტყველო ნაკადი დეკონსტრუირებულია, მეტყველება მოკლებულია ყოველგვარ თანხვედრას ინტრიგასთან და ლოგიკასთან. ენა წარმოადგენს პერსონაჟთა ცხოვრებას, მაგრამ მათ შორის ვერბალური კომუნიკაცია შეუძლებელია. თეატრი ესთეტიკური ნოვაციაა თავისი განსხვავებული მიზანსცენით. პიესათა უმრავლესობას არ გააჩნია პირველსცენა, სადაც პერსონაჟთა ექსპოზიცია ხდება, არც აქტი. მასში ყველა სცენა ერთნაირია, აქტები ქმნიან მოქმედებათა რეპეტიტიულ ერთიერთმონაცვლე თანწყობას. აბსურდის თეატრში მნიშვნელოვანია ჟესტები და პერსონაჟთა ქცევა, წუხილი უმნიშვნელო დეტალების გამო, რაც ქმნის სპექტაკლის ერთიანობას. მიმეზისი, კლოუნთა ჟესტები, ვიზუალური ელემენტები, სინათლე ხმა, საუბრის ტონი კიდევ უფრო ამძაფრებს აბსურდის გააზრების დრამას. აბსურდის თეატრი არ ფლობს არც სასცენო ატრიბუტიკას, არ ახლავს მუსიკა, მხოლოდ სიჩუმე, სადაც ისმის პერსონაჟთა უთავბოლო დიალოგი. აქ მთავარი ტრაგიზმია - მარტოობა, დარდი, ადამიანური ყოფის ამაოება. სცენაზე ტრიალებს კლიმატი, რომელიც არის ნაზავი კატასტროფისა და კომიკურისა, თუმცა ის სრულიად არ ჯდება ტრაგიკომედიის თემატურ ჩარჩოში. აბსურდი არ სრულდება პერსონაჟთა ჩართულობით, როგორც ეს სარტრთანაა, ან მათი ამბოხით, როგორც კამიუსთან. პერსონაჟები და აბსურდის თეატრის მოქმედებები არიან გაუნძრევლად ტოტალურ ტრაგიზმში განფენილნი.

აბსურდულობის მთავარი მაჩვენებელია იუმორი, თუმცა ეს იუმორი ემსახურება ადამიანის აბსურდული არსებობით გამოწვეული დარდის და ღელვის აქცენტირებას. აბსურდის თეატრში ხომ მოშლილია დიალოგიზმი და მისი ლოგიკური განვითარება. ბეკეტისეული დიალოგის სტილი ერთ-ერთი ნოვატირული მიდგომაა, რომლის გამოც ამ თეატრს ეწოდა Théâtre de dérision-ანუ დაციზისი, ქილიკის, განქიქების თეატრი.

2.4. ფორმისა და შინაარსის რღვევა-ნულოვანი ქრონოტოპი

ბეკეტის პიესის უდიდესი წარმატება ქრონოტოპის ახალმა ესთეტიკამ, უფრო სწორად ქრონოტოპის საერთოდ გაქრობამაც განაპირობა. დრო არ არის მხოლოდ ჩარჩო, რომლის შიგნითაც ქრონოლოგიურად მოქმედებენ პერსონაჟები, არამედ თავად მოქმედების ელემენტი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დრო წარმოადგენს ამ დრამატური მოქმედების ერთ-ერთ გამოწვევას, ისევე როგორც ლოდინით დაღლილი პერსონაჟები, მაგრამ პარადოქსი ისაა, რომ ეს ლოდინი არის უპერსპექტივო უსასრულო, რომელიც მიყვება სამყაროს უძრავი გულისცემის ხმას. რაც შეეხება სივრცეს, იგი შემცირებულია და დაყვანილია ერთ სცენამდე იმდენად, რამდენადაც სამყარო და ცხოვრება თავისი არსით განფენილია ერთ სიბრტყეზე. შეჩერებული დრო, გაყინული სივრცე, გარკვეულ წილად მიუთითებს ავტორის ლაკონურობაზე და მის სიტყვაძუნწობაზე. არაფერი სხვა, მხოლოდ რეალიზმი.... ის საშუალებები რასაც ბეკეტი იყენებს სრულიად საკმარისია იდეის გადმოსაცემად.

აბსურდის თეატრში მეხსიერება არარეკონსტრუირებადია ისევე როგორც პრუსტთან. წარსული არის წარსული, აწმყო არის აქ და ახლა, ხოლო მომავალი განუსაზღვრელი, წარმოუდგენელი. პერსონაჟებს არ ახსოვთ გუშინ რა მოხდა, რაც წარსულის არ არსებობის მეტაფორაა. ადამიანმა გაანადგურა ის რაც თავისი არსებობით შექმნა ამ ქვეყნად, რითაც ასაზრდოვებდა საკუთარ აწმყოს და რაზეც აშენებდა მომავალს. მას აღარ გააჩნია ისტორია, არ იცის საიდან მოდის და სად მიდის, ამიტომაც ისღა დარჩენია ჩაებღაუჭოს აწმყოს, თუნდაც ფუჭად გალიოს. მისთვის მთავარია აწმყოში იგრძნოს რომ არსებობს. ასე არიან „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟებიც, ისინი არსებობენ, მოძრაობენ უმიზნოდ, სხეულის ტარებით დამძიმებულნი ოცნებობენ სუიციდზე, მაგრამ მაინც საზრისდაკარგული არსებობა ურჩევნიათ.

„თეატრი არის აბსურდი როგორც ცხოვრება“⁹ ამბობდა იონესკო. ინტრიგის არ არსებობა, უშინაარსობა, არათანწყობილ მოქმედებათა ქარგა, ენობრივი დესტრუქცია, ყველაფერ ამას შევყავართ აბსურდის ლაბირინთში. იონესკოსთვის, რომელიც არის კირეკეგორის მემეკვიდრე და ამავე დროს სარტრისა და კამიუს ეგზისტენციალური ძიებების გამგრძელებელი, მიიჩნევდა რომ აბსურდს არანაირი კავშირი არ ჰქონდა ფილოსოფიურ კონცეპტთან. იონესკო თვლიდა რომ აბსურდი იბადება ყველაზე უფრო ტრივიალურ და არაორდინალურ ვითარებებში, რაც საკმაოდ უცნაურად გამოიყურება ეგზისტენციალური ბანალურობისა და ბურჟუაზიული ყოველდღიურობის ფონზე, ამბობდა იგი. სწორედ ასეთი ვითარებები, სასაცილო, უხერხული, წარმოქმნილი კომიკური დიალოგებით, სადაც ჭარბობს სიტყვათა გადათამაშება, შავი იუმორი, სცენაზე ახდენენ აბსტრაქციას, აბსურდის მატერიალიზაციას, შინაარსი აქ უმნიშვნელოა. მაგალითად „მელოტი მომღერალი ქალი“ არის ცოლ-ქმრის დიალოგი. ჩვენ მოწმენი ვართ მათი უწყვეტი დიალოგისა, საიდანაც ვიგებთ თუ როგორ დაქორწინდნენ ისინი, შემდეგ როგორ გაუუცხოვდნენ ერთმანეთს და საუბრის ბოლოს როგორ აღმოაჩინეს რომ ერთი იგივე რამ გადახდათ თავს. პიესის დასაწყიდიან დასასრულამდე ჩვენ ვერ ვიგებთ პიესის არსს, მხოლოდ დაშვებისა და ვარაუდის პრინციპით გამოგვაქვს წინასწარი დასკვნები, რომელიც პიესის დასრულებისთანავე მცდარი აღმოჩნდება, ვინაიდან საქმე გვაქვს აბსურდთან. აბსურდის თეატრის მთავარი ფორმაა აზრგამოცლილი, უმიზნო დიალოგი.

2.5. კომუნიკაციის შეუძლებლობა- სასცენო მოქმედებაში გამომხატველობის ერთდერთი გზა

აბსურდის თეატრში შინაარსის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ადამიანურ ურთიერთობათა დეგრადაცია. იონესკო უარყოფს ენას, როგორც ადამიანურ

⁹ Ionesco.E., Notes et Contre-Notes, (Nouvelle édition augmentée) (Collection Idées, n°107), Gallimard,1966

უპირატესობას, კომუნიკაციის ინსტრუმენტს, და შესაბამისად მაკავშირებელს ადამიანებს შორის. „მელოტ მომღერალ ქალში“, სადაც დიალოგი ინსპირირებულია ინგლისური ენის შესწავლის მეთოდის მაგალითებით, ჩნდება ბანალურ წინადადებათა კოლაჟი, რომელიც მუშაობს მექანიკურად საერთო თავშეყრის ადგილებზე, რითაც იონესკო მიუთითებს საზოგადოების დეგრადაციის დონეზე. სწორედ ამ დეგრადაციას ასახავს იგი თავის პიესაში გაკვეთილი. პიესაში გაკვეთილი მთავარი გმირია ცნობისმოყვარე მასწავლებელი, რომლის დამრიგებლური დისკურსი უეცრად უაზრო ფრაზების ნაკადად გარდაიქმნება. მთელი პიესა კი არის ერთი მოქმედება, თუ როგორ კლავს მოსწავლის წუწუნით (რომელსაც კბილი სტკივა) გაღიზიანებული მასწავლებელი ერთი მეორეს მიყოლებით 40 მოსწავლეს. იონესკო ხშირად საუბრობს ადამიანში მიძინებულ ცხოველურ ინსტიქტებზე, ვინაიდან ცხოველი წარმოადგენს ადამიანის რეგრესულ სახეს. ამ საკითხს მიუძღვნა მან პიესა მარტორქა. იგი საუბრობს იმაზე, თუ როგორ განიცდის მეტამორფოზას ადამიანი. მარტორქა სიმბოლურად განასახიერებს ტოტალიტარიზმს, რომელიც აჯადოვებს ადამიანებს და აიძულებს ერთი მიმართულებით იარონ. ასეთ პიესებში ენას დაკარგული აქვს ფუნქცია, მნიშვნელოვანი ხდება ჟესტები, პერსონაჟები და თვითონ მოქმედება. ენა, როგორც გამოხატვის საშუალება გადაფასებულია, რადგან პერსონაჟები არიან კომუნიკაციის უნარს მოკლებულნი, ისინი რეაგირებენ ინსტიქტებით. იონესკო თამამად ამბობს უარს მიემსგავსოს დადაისტურ თეატრს. მისი მიზანია არა სალონური კომედიები, არამედ ფარსი, ძლიერი პაროდია, იუმორი, ბურლესკის ელემენტებით, მწარე ქილიკი, უსაზღვრო, გადაჭარბებული, არა დრამატური კომედიები, არამედ აუტანელი. მისი მიზანი იყო შეექმნა მოძალადე თეატრი, ერთნაირად კომიკურიც და დრამატულიც. ამგვარად მისი პიესები გახლავთ ერთდროულად ტრაგიკული და ბურლესკური, რეალისტური და ფანტასტიკური, ნეხევრად ყოველდღიურობა და ნახევრად უჩვეულობა, დროებითი და მარადიული, ერთდროულად თეატრის ენის უარყოფელიც და ახალი ენობრივი ფორმების შემომტანიც.

2.6. დიალოგის დესტრუქცია და ტექსტუალური ალოგიზმი

ენის როლი უმნიშვნელოვანესია თეატრში, რადგან იგი გამომსახველობის და აზრის გადაცემის ერთადერთი გზაა. ანტიკური თეატრიდან მოყოლებული რეჟისორები თავად ირჩევდნენ როგორ მიეტანათ სათქმელი მაცურებლამდე, ვერბალური კომუნიკაციის თუ ქესტების ენის მეშვეობით. ორივე შემთხვევაში კომუნიკაცია ასრულებდა თავის ფუნქციას, აბსურდის თეატრის დრამატურგებმა სრულიად ახალი მიმართულება მისცეს თეატრის ენობრივ განვითარებას, მათ მოშალეს კომუნიკაცია პერსონაჟებს შორის და შესაბამისად პერსონაჟებსა და მაცურებელს შორისაც. კომუნიკაციამ დაკარგა თავისი სწორხაზოვანი განვითარება და ლოგიკური ბმა. გაუცხოვებული პერსონაჟები ერთმანეთს უსმენენ, მათ შორის დიალოგია, ერთმანეთს უსვამენ კითხვებს, მაგრამ ყოველი მათი პასუხი არაადეკვატურია. სწორედ კომუნიკაციის მოშლა, მისი ვერ განვითარება იქცა აბსურდის თეატრის მთავარ პრინციპად, რაც, იონესკოს ბაბილონის გოდოლის ამბავს აგონებდა: „*მეჩვენება, რომ ბაბილონის გოდოლის განახლებულ თავგადასავალს ვუბრუნდებით*“ (91,334)¹⁰, იგი აღფთოვანებით საუბრობდა ფრანც კაფკაზე, რომელიც ბაბილონის გოდოლის თქმულებაზე თავისებურ ხედვას სთავაზობდა მკითხველს. იგი შთამბეჭდავად წარმოადგენდა უშველებელი კონსტრუქციის აგების მოსურნე ადამიანებს, რომელთაც ერთმანეთთან ურთიერთობის უნარი აღარ შესწევთ, კომუნიკაციის შეუძლებლობის წინაშე აღმოჩენილნი სრულიად პარალიზებულნი უარს ამბობენ საკუთარ წამოწყებაზე.¹¹

აბსურდის თეატრში ენის როლის დაკნინება სრულებით არ ნიშნავდა დიალოგის, როგორც საკომუნიკაციო ფორმის მოსპობას, პირიქით დიალოგი რჩება აბსურდის თეატრში გამოხატვის მთავარ საშუალებად, უბრალოდ ის მოკლებულია საკომინუკაციო ფუნქციის შესრულებას. იგი არსებობს თავისთავად კოჰერენტული სტრუქტურის გარეშე. ენის დანაწევრების დადებითი მხარე ის იყო, რომ მან პერსონაჟებს მოუსპო ყოველგვარი

¹⁰ ე.იონესკო „შენიშვნები და კონტრშინიშვნები“ (ბ.ხაბეიშვილი)

¹¹ ხაბეიშვილი ბ., დისერტაცია_ „კომუნიკაციის პრობლემა და დიალოგის მეტამორფოზა 50-იანი წლების ფრანგულ თეატრში“, თბილისი 2011წ. გვ 44.

ფარისევლობის და აზრის შელამაზების პერსპექტივა. მან ისინი დატოვა რეალობის პირისპირ და გააშიშვლა მათი აზრები. ისინი გულწრფელად ამბობენ იმას, რასაც ფიქრობენ, მათ არ აინტერესებთ სხვისი აზრი, არ ფიქრობენ რა რეაქცია მოყვება მათ ნათქვამს, მათ აქვთ სამყაროს შიში, გოდოს არ მოსვლის შიში, მარტო დარჩენის შიში და არა ერთმანეთის.

აბსურდის თეატრის დრამატურგებმა ბეკეტმა, ადამოვმა, იონესკომ დიალოგის ინდივიდუალური ხელწერა დატოვეს თეატრის ახალ ესთეტიკაში. სამივე მათგანის მიზანს წარმოადგენდა დიალოგის დესტრუქცია ფრაზების ქაოტურ კორიანტელად, საიდანაც არათუ აზრის გამოტანა, არამედ დალაგებაც გაუჭირდებოდა მკითხველს. ყოველივე ამისათვის სამივე მათგანმა სხვადასხვა ტექნიკა აირჩია. მაგალითად ბეკეტთან კითხვასა და პასუხს შორის ლოგიკური კავშირი არ არსებობს, ზოგჯერ კი ერთი მეორეს კითხვაზე წინა შეკითხვის პასუხს იძლევა, თითქოს პერსონაჟები დროში არიან აცდენილნი, ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონის დიალოგი ერთი ადამიანის უწყვეტ აზრთა ნაკადია, ისინი თითოს ავსებენ ერთსა და იმავე ნარატივს, თუმცა საბლოოდ მაინც ვერ ვიღებთ შინაარსობრივად გამართულ სიუჟეტს. ლაკის მონოლოგი პირველ მოქმედებაში, როდესაც მას ქუდს დაახურავენ, არის სიტყვათა აღრეული უწყვეტი ნაკადი, რომელიც, მკითხველს ჰგონია, ეს ესაა დასრულდება, რათა აზრი გამოიტანოს, მაგრამ გრძელდება უსასრულოდ, სანამ ასეთივე უსასრულობაში მოულოდნელად არ შეწყდება. იონესკოსთან დიალოგი რეგულარულად არაკოჰერენტულია. მაგალითად პიესაში „მელოტი მომღერალი ქალი“ დიალოგი ვითარდება შემდეგნაირად:

ფრაგმენტი XI სცენიდან, სმითები და მარტინები:

ქ-ნი სმითი : ავტომობილი ძალიან სწრაფად კი მოძრაობს, მაგრამ მზარეული მაინც უკეთ ამზადებს კერძებს

ბ-ნი სმითი: ნუ იქნებით ინდაურები, სჯობს შეთქმულებს გადაეხვიოთ

ბ-ნი მარტინი: charity begins at home

ქ-ნი სმითი: აკვედუკს ველოდები, უნდა მინახულოს!

ბ-ნი მარტინი: შემძლია დავამტკიცო, რომ სოციალური პროგრესი გაცილებით უკეთესია შაქრით

ბ-ნი სმითი: ძირს ფეხსაცმლის საცხი !

[....]

თუმცა იონესკოს ინდივიდუალიზმი ამავე პიესაში თავიდანვე იკვეთება, პირველ სცენაში, როდესაც ქ-ნი სმითი იწყებს კომუნიკაციას ბ-ნ სმითთან. ქ-ნი სმითის ყოველ რეპლიკას ბ-ნი სმითი ენის ტკაცუნით პასუხობს, ავტორი წერს: გაზეთს კითხსულობს და ენას ატკაცუნებს, და ასე გრძელდება დიდხანს. ქ-ნი სმითის რეაქცია ამაზე ნულოვანია, იგი აგრძელებს საუბარს და სულაც არ აწუხებს ის ფაქტი რომ ბ-ნი სმითი საკუთარ აზრს არ გამოხატავს. თითქოს ეს ასეც უნდა ყოფილიყო. ქ-ნი სმითი საკუთარ კითხვებს თვითონვე პასუხობს. მაგ:

[...]

ბ-ნი სმითი: კითხულობს და ენას ატკაცუნებს

ქ-ნი სმითი: მაგრამ ყველას მაინც კუთხის მაღაზიის ზეთი სჯობს

ბ-ნი სმითი: კითხულობს და ენას ატკაცუნებს

ქ-ნი სმითი: მერის ამჯერად კარგად მოუხარშავს კარტოფილი. ამასწინათ კარგად არ მოხარშა, მე კი მხოლოდ კარგად მოხარშული კარტოფილი მიყვარს.

ბ-ნი სმითი: კითხულობს და ენას ატკაცუნებს

ქ-ნი სმითი: თევზი ახალი იყო. ლამის თითები ჩავატანე. ორჯერ დავიმატე, არა სამჯერ, ტუალეტში წასვლა მომანდომა. შენც სამჯერ დაიმატე, მაგრამ მესამეჯერ გაცილებით

უფრო ნაკლები ვიდრე პირველად და მეორეჯერ, მე კი -გაცილებით მეტი. ამ საღამოს მე შენზე უკეთ ვჭამე. კი მაგრამ რატომ? როგორც წესი შენ ჭამ ყველაზე მეტს. მადა ნამდვილად არ გაკლია.

და ბოლოს, პიესაში აბსურდის პიკი დგება მაშინ, როდესაც პიესა დასასრულს უახლოვდება და მელოტი მომღერალი ქალი ისევ არ ჩანს. ბ-სმითის კითხვაზე „-კი მაგრამ მელოტი მომღერალი ქალი!“ ქ-ნი სმითი პასუხობს: „-ის, როგორც ყოველთვის, ერთსა და იმავე ვარცხნილობას იკეთებს¹²

¹² Ionesco.E., *La Cantatrice chauve*, dans Théâtre I, Gallimard, 1972.

3. ბეკეტი, შემოქმედება და გავლენები

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბეკეტი ინსპირაციას სიურრეალისტებისგან და დადაისტებისგან იღებდა, მათი იდეები კი მეორე მსოფლიო ომის მიერ გამოწვეული ტრამვისგან საზრდოობდა. აბსურდის პიესებში გამოირჩევა „გოდოს მოლოდინი“, როგორც მსოფლიოში ყველზე ცნობილი და მრავალ ქვეყანაში შესრულებული პიესა.

„გოდოს მოლოდინისა“ და ავტორის სხვა ნაწარმოებების გვერდით, ნანახმა შრომებმა შეგვიქმნა ძირითადი წარმოდგენა ბეკეტსა და მის შემოქმედებაზე. მაგ: რიშარის „ბეკეტი“ (1964 წ), ტორსტენ ეკბომის „ნ.კოე და სამუელ ბეკეტი“ (1991 წ), ასევე მნიშვნელოვანი ნაშრომი აბსურდის თეატრზე - მარტის ესლინის „აბსურდის თეატრი“ (2001 წ). ძალიან სიღრმისეული და მდიდარი კვლევა პიესაზე, ჯენიფერ ბირკეტის „გოდოს მოლოდინი“.

ბეკეტის, როგორც ნოვატორი დრამატურგის წარმატების გასაღებს მრავალი კრიტიკოსი და ლიტერატურათმცოდნე ჯეიმს ჯოისთან მის მეგობრობაში პოულობს, რაც რეალობას ნამდვილად არ არის მოკლებული. ჩვენ უკვე ვახსენეთ, რომ პარიზში გადმოსახლებისას ბეკეტი ჯოისის მარჯვენა ხელი იყო, და მეტიც წერდა კიდევ მის შესახებ, ამიტომ გასაკვირი არაა მის სტილსა და წერის მანერაზე ჯოისის აზრების გავლენის აღმოჩენა.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ცხოვრების აბსურდულობის შესახებ მსჯელობა მჭიდროდ უკავშირდება ეგზისტენციალიზმის თემას რასაც ვხვდებით სარტრთან და კამიუსთან. ბევრი ამ ორ მიმდინარეობას ერთად განიხილავს რაც არასწორია, თუმცა არ უარვყოფთ რომ ბეკეტი განიცდიდა სარტრის ფილოსოფიის გავლენებსაც, როგორც შემოქმედი ადამიანი.¹³

¹³ Arvidson P., Mémoire de 15 credits « En attendant Godot- une étude sur les conditions humaines dans le théâtre de l'absurde » 2011.

- ფრანგული ენა- მწერლის არჩევანი

არსებობს მოსაზრება იმ კითხვაზე, რომელსაც ხშირად სვამენ კრიტიკოსები, თუ რატომ აირჩია ფრანგული ბეკეტმა თავისი პიესებისთვის? ერთი შეხედულებაა, ის რომ მას სურდა დისტანცირებული ყოფილიყო ჯოისისაგან და მის ჩრდილქვეშ არ ეცხოვრა როგორ ხელოვანს, თუმცა ვიცით რომ მას დიდი მეგობრობა აკავშირებს ჯოისთან, რომელიც თვლიდა რომ ინგლისური ენა (მისთვის მშობლიური) ყველაზე დიდი პოტენციალის მქონეა ვერბალური კომბინაციების საშუალებით აზრის გამოხატვის მხრივ. ბეკეტმა უცხოენოვანი იდიომები საოცრად მორგო ფრანგულს, რითაც უდიდესი ლოგიკური ძალა მიანიჭა ამ პიესას. მისი თქმით, ფრანგული არის არგუმენტაციისა და დისკურსის ენა. ბეკეტის დრამატური პროდუქცია მსოფლიო დონის თეატრად იქცა სწორედ კლასიკური თეატრის უგულვებელყოფით. არარსებული დეკორი, უსასრულო ლოდინი, ნონსენსზე აგებული დაილოგი, არასტაბილური და გარდამავალი ტონი, ამ ყველაფრით ბეკეტმა შექმნა ფარსი, რომლის შუაგულშიც წარმოადგინა საბრალო ადამიანი. ეს ყოველივე იწვევს სიცილს, თავისი კომიკური ელემენტებით (სიტყვათა გადათამაშებით, ვულგარიზმებით, ჟესტებით, მიმიკებით) მაგრამ ამავედროულად ტკივილსაც.

3.1. დევნილობის როლი ბეკეტთან და გაუხოვების თემა

ჯოისი აღფრთოვანებული იყო ბეკეტის კრიტიკული აზრებით, მისი პირველი ესე სადაც მან დაწერა კრიტიკა ჯოისის შესახებ, გახლდათ „დანტედან ბრუნომდე და ვიკოდან ჯოისამდე“. ეს კრიტიკა სწორედ ჯოისის დიდი ხელშეწყობით დაიბეჭდა Eugène et Maria Jolas-ების მიერ გაზეთ Transition.-ში, რომელსაც უნდა დაებეჭდა ჯოისის კიდევ ერთი, ულისეზე უფრო ამბიციური წიგნი „Work in progress“, მოგვიანებით წოდებული „Finnegans Wake“ (ფინეგანის სამძიმარი), რომელიც ჯოისს დაუსრულებელი დარჩა

ქალიშვილის, ლუსია ჯოისის გარდაცვალებით გამოწვეული ტრაგედიის და ჯანმრთელობის გაუარესების გამო. სწორედ ამ ნაწარმოების შესახებ, რომლის დასრულებაში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ბეკეტს, თავის კრიტიკაში წერს :

„ Here [in Work in Progress] form is content, content is form.

You complain that this stuff is not written in English. It is not

written at all. It is not to be read – or rather it is not only to

be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not

about something; it is that something itself“

“აქ ფორმა შინაარსია და შინაარსი ფორმა, თქვენ წუწუნებთ, რომ იგი არაა ინგლისურად დაწერილი. საქმე წერაში სრულებითაც არ არის, არ შეიძლება ამის [Work in Progress] წაკითხვა მხოლოდ იმიტომ რომ წაკითხული გქონდეთ. მას უნდა მოუსმინოთ და უყუროთ, ის (ჯოისი) კი არ წერს ამბის შესახებ, თავად წერაა ამბავი”¹⁴

სწორედ ეს იდეა ამოიკითხეს მოგვიანებით კრიტიკოსებმა ბეკეტის ინდიციდუალურ სტილში. იგი არ წერდა აბსურდის შესახებ, როგორც სარტრი ან კამიუ. ის თავად ქმნიდა აბსურდს თავისი მხატვრული ხერხებით, ასე რომ ჯოისი და ბეკეტი მასწავლებლისა და შეგირდის ისეთივე წყვილია, როგორც პლატონი და არისტოტელე. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ ასეთ წყვილში რაც კი ლიტერატურის ისტორიას ახსოვს, ყველა შეგირდი შემოქმედების პროცესს თითქმის იმავე პრინციპებით აგრძელებს, როგორსაც მისი მასწავლებელი, მასში ყოველთვის მოიძებნება ინოვაციის მარცვალი. ჯოისმა თავის დროზე დაინახა ბეკეტის ძლიერი შემოქმედებითი მხარე და აღფთოვანება ვერ დამალა. ერთ-ერთი დადასტურებული ფაქტია, ის რომ როდესაც ბეკეტი ჯოისის სანახავად ჩამოდიოდა, ისინი ერთმანეთს სრულ სიჩუმეში უყურდებდნენ და ხმის ამოუღებლად ესმოდათ ერთმანეთის. მათ ჰქონდათ საერთო დარდი, რომლის შესახებაც არც ღირდა

¹⁴ Beckett is Joyce (გვ. 8/ Susan Schreibman in „Beckett is Joyce Body“ / (კრებული, ბეკეტი არის ჯოისი)

აზრების გაცვლა-გამოცვლა. გარდა იმისა, რომ ორივე მათგანი ხედავდა ღრმა პესიმიზმში გადავარდნილ საზოგადოებას და მასში საკუთარ თავსაც მოიაზრებდა, ძლიერად განიცდიდა დევნილობის ფაქტს. პარიზმა ირლანდიელები მთელი გულით მიიღო და ამას ირლანდიელი ხელოვანები აფასებდნენ კიდევ, სამაგიეროდ ევროპამ ებრაელები ბარბაროსებად მიიჩნია და სკონცენტრაციო ბანაკებისკენ უჩვენა გზა. ამ ყველაფრის საკუთარი თვალთ ნახვის შემდეგ რთულია არ იყო ანგაჟირებული, მით უფრო თუ ხარ მწერალი ან დრამატურგი, რადგან ლიტერატურა ადამიანში ჰუმანიზმის გაღვიძების, ხოლო თეატრი კათარზისის ერთადერთი საშუალებაა.

Terry Eagleton- მანჩესტერის უნივერსიტეტის ცნობილი მკვლევარი და კრიტიკოსი ინგლისურ ლიტერატურაში ბეკეტის შესახებ წერს: „1941 წლის სექტემბერში მე-20 საუკუნის ერთმა პოლიტიკურად ნაკლებად ცნობილმა ხელოვანმა ხელში აიღო ანტიფაშისტური იარაღი“¹⁵ (იარაღში, იგი რა თქმა უნდა სიმბოლურად კალამს, ამ შემთხვევაში კი “გოდოს მოლოდინს“ გულისხმობდა).

ბეკეტს არამხოლოდ იდეოლოგიურად, ფიზიკურადაც სურდა დახმარება აღმოეჩინა ფრანგული არმიისათვის (1940წ.), მაგრამ, როდესაც გერმანელებმა საფრანგეთი დაიპყრეს, მეუღლესთან სიუზანთან ერთად სამხრეთისკენ გაიქცა. ცოტახანში მთელი პარიზი ნაცისტურმა არმიებმა დაიკავეს. ბეკეტი და სიუზანი ტულუზაში, დევნილთა ბანაკში გაჩერდნენ, შემდეგ კი გზა გააგრძელეს ატლანტის ოკეანის სანაპიროსკენ და ძალაგამოცლილებმა ძლივს მიაღწიეს არკაშონამდე, სადაც მათი მეგობარი ცხოვრობდა. რამდენიმე თვის შემდეგ, როგორც კი გერმანელების მხრიდან საშიშროების ტალღამ გადაიარა, ცოლ-ქმარი ისევ პარიზში დაბრუნდა. მათ პარიზულ ბინაში დახვდათ ცოტაოდენი დამჭკნარი ბოსტნეული ზამთარში, რითაც მთელი ზამთარი თავი უნდა გაეტანათ (1940-1919 წ.წ.). ჯეიმს ნოულსონი, ბეკეტის ბიოგრაფი ამბობს რომ ესტრაგონის და ვლადიმირის დიალოგი, როდესაც ისინი სტაფილოსა და თაღვამზე საუბრობენ, სწორედ ამ გამოცდილებით არის ინსპირირებული (Damned to

¹⁵ Terry Eagleton, სამეცნიერო სტატია : Beckett politique ? (n° 45), pages 80 à 87, Dans Actuel Marx 2009/1. p-80

fame). პარიზში დაბრუნებული ბეკეტი მოწმე ხდება, თუ როგორ გააგზავნიან მის ებრაელ მეგობარს საკონცენტრაციო ბანაკში და იმ დღესვე გადაწყვეტს შეურეთდეს პარიზულ ანტისაოკუპაციო მოძრაობას. იგი ეწერება 80 კაციან მოწინააღმდეგეთა დაჯგუფებაში, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელიც გახლდათ ჟანინ პიკაბია, ცნობილი დადაისტი მხატვრის ფრანსის პიკაბიას ქალიშვილი. იგი ამავდრეულად ბრიტანულ სპეციალურ მოქმედებათა დირექციის წევრიც იყო. ამ მოძრაობამ ბეკეტს თავისი ლიტერატურული ტალანტის გამოყენების შესაძლებლობა მისცა. იგი თარგმნიდა და აგროვებდა ყველანაირ ინფორმაციას, აკეთებდა ჩანაწერებს ნაცისტური მოძრაობის ქმედებების შესახებ, რომელსაც აგენტები გადასცემდნენ, იგი აღწერდა უცნობ ადამიანთა ტრაგიკულ ისტორიებს იქამდე ბევრად ადრე, ვიდრე ზემოთხსენებული მოვლენების შესახებ საფრანგეთში მოკლე მეტრაჟიანი ფილმების გადაღება დაიწყებოდა. სამწუხაროდ, როგორც პატარა ბიჭი - გოდოს მოლოდინში, ისე ზოგიერთი ინფორმაცია არასანდო აღმოჩნდა მის ჩანაწერებში. ბეკეტი აცნობიერებდა რომ, ეს სამუშაო იყო საშიში ბეკეტისთვის, მისი ნომადური ცხოვრების სტილიდან გამომდინარე, მაგრამ მაინც აგრძელებდა წერას. მოგვიანებით მას მედალი მიენიჭა საფრანგეთისთვის გაწეული სამსახურისთვის. 80 კაციან ანტინაცისტურ დაჯგუფებას ნილაბი მალევე ჩამოხსნეს და დააკავეს 50 მათგანი, უმრავლესობა კი საკონცენტრაციო ბანაკში გაუშვეს. ბეკეტს ურჩიეს დაუყოვნებლივ დაეტოვებინა ქალაქი. მან რისკის ფასად გააფრთხილა მოძრაობის ყველა წევრი თავი გადაერჩინათ, ამასობაში კი სიუზანი გესტაპომ დააკავა. მან შეძლო გაქცევა და წყვილი სასწრაფოდ გაიქცა ქალაქიდან იქამდე, სანამ პოლიცია მათ ადგილსამყოფელს მიაგნებდა. როგორღაც ყალბი საბუთებით მოახერხეს ღამე სასტუმროში გაეტარებინათ, მოგვიანებით კი ნატალი საროტთან შეაფარეს თავი. ბოლოს გადაწყვიტეს რუსიონ-ან-პორვანსში (Roussillon-en-Provence) დასახლებულიყვნენ, სადაც მაცხოვრებელთა უმრავლესობას ისინი დევნილი ებრაელები ეგონა.

როცა ბეკეტმა წერა დაიწყო მას გრძნობა დაკარგული ჰქონდა ორ თითში, რომელიც სიცივისგან გაეთიშა ანტიფშისრული აქტივობების დროს. მან ამ პერიოდში უდიდესი დეპრესია გადაიტანა და ფსიქოთერაპიული კურსიც კი გაიარა Wilfred Bion-თან.

ბეკეტი იყო იშვიათი მოდერნისტი არტისტი, რომელიც მემარცხენეთა მოძრაობებში მეტად იყო ჩართული ვიდრე მემერჯვენეთა ბანაკის იდეოლოგიურ ომში. ჯეიმს ნოულსონი ამტკიცებს რომ ბეკეტის პროზასა და პოეზიაში ძირითადი მარკერები სათავეს იღებს ორიენტაციადაკარგული სამაყაროს, აბსოლუტური გაურკვევლობის, დევნილობის, შიმშილისა და ტყვეობის პერიოდებიდან.¹⁶ ის, რასაც მის ნაწარმოებებში ვხედავთ ნამდვივლად არ არის დროებითი. მე -20 საუკუნის ევროპა ნაფლეთებდა აქცია დაუსრულებელმა ომებმა. აღორნომ ამ პერიოდის ლიტერატურას უწოდა „ხელოვნება აუშვიცცის შემდგომ“.¹⁷ ნოულსონი საყურადღებო ფაქტად მიიჩნევს იმასაც, რომ ომისდროინდელი კატაკლიზმებისა და ომისშემდგომი კრიზისის ფონზე ჯოისი არ წყვეტდა წერას, ბეკეტს კი მიაჩნდა, რომ სიტყვა უკვე განმარცვული იყო აზრისაგან და მისი შემატება კი არა შემცირება იყო საჭირო / „*Il a compris qu'il allait dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement et dans la soustraction plutôt que l'addition*“.¹⁸

ბეკეტის ხელოვნება იყო ნაციისტური ტრიუმფალიზმის წინააღმდეგ წარმატებული ქმედება, რომლითაც მან დაამარცხა მომაკვდავი აბსოლუტიზმი, მის წინააღმდეგ იარაღად გამოიყენა გაურკვევლობა და ბუნდოვანება. როდესაც გოდო პირველად ლონდონში დაიდგა მაყრუებელმა სკანდალურად იყვირა: „ახლა კი გასაგებია როგორ დავკარგეთ ჩვენი კოლონიები“ - „*Quand Godot fut monté pour la première fois à Londres, en 1955, on entendit du public scandalisé fuser le cri : « Voilà comment nous avons perdu les colonies ! »*¹⁹.

¹⁶ James Knowlson, Beckett, op. cit., p. 452.

¹⁷ Adorno" notes sur Beckett

¹⁸ Esslin, The theatre of Absurd, Bucchastel (1992)

¹⁹ Esslin, The theatre of Absurd, Bucchastel (1992)

4. პიესა „გოდოს მოლოდინი“

„გოდოს მოლოდინში“ დაიწერა 1948-1949 წლებში და გამოქვეყნდა 1952 წელს. პირველი მიზანსცენა შედგა 1953 წლის იანვარში, როჟე ბლინის რეჟისორობით, პარიზში, ბაბილონის თეატრში. ამ დროს აბსურდის თეატრს ვერც იგებდნენ და ვერც დეფინიციას უძებნიდნენ, რადგან ის თეატრის ფორმირებას უწყობდა ხელს, მის ახალ კონცეფციებს ავითარებდა. ამ ახალი კონცეფციების მიხედვით დაწერილი პიესები შეიძლება მიჩნეული ყოფილიყო თავხედობად ან და თაღლითობად. მაშინ როდესაც კარგ თეატრალურ პიესას უნდა ჰქონოდა კარგად აგებული ისტორია, მკაფიო სიუჟეტი, ზუსტი დიალოგი და ყოფილიყო ჩვენი ეპოქის კარგი რეპრეზენტაცია, აბსურდის თეატრი არ პასუხობდა არც ერთს ამ კრიტერიუმთაგან.

თუმცა მოლოდინის მიუხედავად „გოდოს მოლოდინში“ აღმოჩნდა ერთ-ერთი წარმატებული პიესა ომის შემდგომ, რომელსაც თან ახლდა 100 განმეორებითი მიზანსცენა, მხოლოდ ბაბილონის თეატრში, ითარგმნა 25 ენაზე მთელს მსოფლიოში და დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ნიუ-იორკის თეატრებში. მომდევნო 5 წლის მანძილზე, პირველი სასცენო დადგმიდან მოყოლებული პიესას ჰყავდა მილიონი მაყურებელი პარიზში, რაც წამოუდგენლად დიდი რიცხვია ისეთი პიესისთვის რომელსაც გაწყვეტილი აქვს კავშირი კლასიკური თეატრის პრინციპებთან.

ფრანგი დრამატურგი არმან სალაკრუ (1899-1989) პირველი მიზანსცენის შემდეგ წერს:

„Nous avons attendu cette pièce, une pièce de son époque avec un nouveau ton et une langue simple et naturelle. En attendant Godot n'est pas un coup de chance temporaire. Un écrivain a apparu, et il a pris notre main pour nous diriger vers son monde” (Ekbom, 1991, p. 167. Notre traduction.)

„ ჩვენ ველოდით ამ პიესას როგორც ჩვენი დროის პიესას, ახალი ტონით და მარტივი, ბუნებრივი ენით. „გოდოს მოლოდინმა“ დროებით თავის დაღწევის მანსიც არ

დაგვიტოვა. მწერალი გამოჩნდა ჩაგვკიდა ხელი და თავის სამყაროსკენ გაგვაქანა“. (არმან სალაკრუ)

4.1. პერსონაჟები, პირველი სცენა, სასცენო სივრცე

„ არაფერია იმაზე უფრო გრეტესკული ვიდრე უბედურება. ხოლო შენი მათ შორის ყველაზე რეალურია“ (ს.ბეკეტი)

ბეკეტის მთელი შემოქმედება ეფუძნება გაორებას. საუბრის აუცილებლობას და ამავე დროს მის შეუძლებლობას. მასთან პერსონაჟები არიან კლოუნები. თუმცა ბეკეტთან კლოუნი და მაწანწალა შეუქცევადი სახეებია, ერთი მოწყენილი და უიმედო მეორე კი სასაცილო. მან სხვა პიესებშიც, მოლოი და თამაშის დასასრული პერსონაჟები გარდაქმნა კლოუნ მაწანწალებად. სწორედ ასეთ კლოუნ მაწანწალათა გალერიაა მთელი მისი შემოქმედება: ბრმა , ყრუ, მოხუცი, მიუსაფარი, დამონებული. ისინი არიან უსახური ფიგურები, ჩრდილები და ადამიანური მდგომარების პერსონიფიკაციები.

„გოდოს მოლოდინში“ წარმოდგენილია 4 პერსონაჟი. მაწანწალები : ვლადიმირი და ესტრაგონი, და პოცო და ლაკის წყვილი. მათი ურთოერთობა dominant-dominé-ს პოზიციაა, ლაკი მონასავით ასრულებს პოცოს დავალებას და იმდენად მიჩვეულია ამ ყოველივეს, რომ სცენაზე ხშირად გაუნძრევლად დგას, თითქოს დავიწყებია რომ ადამიანია და პოცოს ბარგისთვის საკიდის ფუნქციაა მისი ერთადერთი მოვალეობა. პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სიმძიმე ამ პიესაში არ იკვეთება, არც ადგილია განსაზღვრული. სივრცეში სადაც მოქმედება ხდება, ერთადერთი დეკორაციაა ხე. ბეკეტს შემოაქვს ცირკის ელემენტები. პოცო და ლაკი არიან კლოუნი და მარიონეტებივით მოქმედებენ, ამის საპირისპიროდ ესტრაგონი და ვლადიმერი თითქოს ავგუსტუსის ტრადიციას აგრძელებენ, ტრაგიკული სცენები ერთიმეორეს ენაცვლება, როგორც ცირკში,

სადაც პერსონაჟები ერთიმეორეს მიყოლებით ძირს ეცემიან ჩხუბსა და აყალ-მაცალში. პიესა ისეა სტრუქტურირებული, რომ 50-იანი წლების და არამართო ამ პერიოდის მაყურებელი უდავოდ საკუთარ თავს ამოიცნობდა, რაც დასტურდება კიდევ პიესის წარმატებით.

„გოდოს მოლოდინი“ აგებულია 2 სიმეტრიულ მოქმედებად. მთავარი პერსონაჟები მოხეტიალე ვლადიმირი და ასევე მოხეტიალე ესტრაგონი, ერთმანეთს სოფლის გზაზე შეხვდებიან, რათა ერთად ელოდონ გოდოს, პერსონაჟს, რომელსაც არც კი იცნობენ და რომლის შესახებაც არაფერი იციან. სასცენო სივრცე ამ პიესაში სამი განზომილებით ხასიათდება: სოფლის გზა, მხოლოდ ხე, საღამო. გარემო ისეთივე აბსტრაქტულია, როგორც გოდოს არსებობა.

მეორე აქტი, მეორე დღე, იგივე დრო, იგივე ადგილი, იგივე მინიშნებები ადგილისა, სადაც იმყოფებიან. ვლადიმირსა და ესტრაგონს დრო საუბარში გაჰყავთ, იქამდე სანამ გოდო მოვა. პირველი აქტის შუაში ჩნდება მეორე წყვილი, სცენაზე ლაქი და პოცო შემოდინან. პოცო უსიამოვნო კაცია, რომელიც ლაქის მონათმფლობელივით ექცევა. შემფოთება და გაუგებრობა თანდათან ძლიერდება. თუმცა ვლადიმირი და ესტრაგონი რჩებიან იმავე ადგილას რათა გააგრძელონ ლოდინი. ისინი ადგილიდან არ იძვრიან, არც არაფერი იციან იმის შესახებ, თუ რას მოუტანს მათ გოდო (უდავოდ მცირეოდენი იმედის გარდა). პირველია აქტის ბოლოს სცენაზე შემოდის ბიჭი, რათა მათ აცნობოს რომ გოდო ამ საღამოსაც არ მოვა, და რომ მომდევნო დღემდე უნდა მოიცადონ, რადგან უდავოდ მოვა.

მეორე აქტი მიდის იგივენაირად, მეორე დღეს მაწანწალები ერთმანეთს ისევ სოფლის გზაზე ხვდებიან. პოცო და ლაქი ისევ ჩნდებიან, მაგრამ ერთი სხვაობით, აქ პოცო ბრმაა, ხოლო ლაქი ყრუ. გოდო ამ საღამოსაც არ მოვა, განაცხადა ბიჭმა რომელიც პიესის ბოლოს გამოჩნდა.

საექსპოზიციო სცენა უმეტეს წილად ასახულია პიესის პირველი სცენაში, სადაც ყალიბდება სამოქმედო ქარგა (ეპოქა, ადგილი და გარემოებები) პერსონაჟების წარსადგენად და ინტრიგის დასაანონსებლად. ეს არის პიესის ის ნაწილი, რომელშიც

მაყურებელს ეძლევა საჭირო ელემენტები რომ ჩაუხვდეს ინტრიგას იქამდე, სანამ სიუჟეტურ სიღრმეებში შეაბიჯებს.

საექსპოზიციო სცენა გოდოს მოლოდინში არ პასუხობს არცერთ კრიტერიუმს, რაც გავძლევს იმის უფლებას რომ ვისაუბროთ ანტისცენაზე, ვინაიდან და რადაგანაც სცენა როგორც ასეთი არ არსებობს. ეს ანტისცენა კი იწყება მე-15 გვერდიდან, როცა ესტრაგონი ამბობს: „წარმატაცი ადგილი“ და გრძელდება მე 19-ე გვერდამდე. სწორედ აქ ესტრაგონი ცივად იკითხავს: „ხომ არ აჯობებდა ჩვენ ჩვენი გზით წავსულიყავით მეთქი?“ მას შემდეგ რაც მან საკუთარი აზრი გამოთქვა ადგილზე, გადაწყვეტს რომ აქედან უნდა წავიდნენ და ინტრიგაც ჩდება.

4.2. წყვილთა ურთიერთშენაცვლება, სხეულისა და გონის ჭიდილი

როლების გადანაწილება ორ მაწანწალა პერსონაჟს შორის საკმაოდ ნათელია. მათ აქვთ ურთიერთშემავსებელი ხასიათი. ვლადიმირი პრაქტიკულია, ესტრაგონი ძველი პოეტი, და მეოცნებე. ვლადიმირს ახსენდება განვლილი მოვლენები, ესტრაგონი კი მათ უმაღვე ივიწყებს. ვლადიმირი არ კარგავს იმედს რომ გოდო მოვა. ესტრაგონს ავიწყდება გოდოს სახელი და სურს წასვლა. ესტრაგონი სუსტია, მას ყოველ ღამე სცემენ, ვლადიმირი კი სულ მის დაცვას ცდილობს, ხან იანვანანას უმღერის ხან კი თავის პიჯაკს შემოასხამს. მათ განსახვავებულ ბუნებას ისინი მიჰყავს უთანხმოებამდე, განცალკევების გადაწყვეტილებამდე, მაგრამ მათი განსხვავებულობა განაპირობებს, იმას რომ ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ერთ მთლიანობად რჩებიან. ბირეკტის აზრით ისინი წარმოადგენენ ერთი ადამიანის ორმაგ ბუნებას, დანახულს ბეკეტის თვალით. „ესტრაგონთან ჩვენ ვხედავთ სურვილს, რომ მან გაწყვიტოს კავშირი საზოგადოების მოთხოვნებთან და დაუბრუნდეს დუმბილს, ამის საწინააღმდეგოდ, ვლადიმირთან ვლინდება წინსვლის, ცხოვრების გაგრძელების სურვილი“ (Birkett, 1987, p. 16). ჩვენ მას ვხედავთ ერთერთ მაგალითში, რომლიც პიესის პირველი ფრაზაა:

ESTRAGON (renonçant à nouveau). – Rien à faire.¹

VLADIMIR (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées). – Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. Tu n'as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (Beckett, 1952, p. 9)

კოე ამტკიცებს, რომ ბეკეტის შემოქმედების ძირითადი თემაა სულიერი და ხორციელი უძლურება. რაც შეეხება ვლადიმირს და ესტრაგონს, ეს ორი მაწანწალა უუნაროა შეცვალოს საკუთარი მდგომარეობა და ამ მიზეზით ერთსა და იმავე მოცემულობაში რჩებიან გაყინულნი. განსხვავებით ვინისგან, პიესაში „*ბედნიერ დღეებში*“ (1962წ.), რომელიც წელს ქვემოთ ჩამარხულია, თამაშის დასასრულში კი პერსონაჟები ნაგვის ყუთში ცხოვრობენ, ვლადიმირი და ესტრაგონი რჩებიან უძრავად. მათ შეუძლიათ წავიდნენ, გამოსავალი მოძებნონ რათა შეცვალონ ყოველდღიურობა, მაგრამ არ იძვრიან. გარკვეულ წილად მათი ერთ მომენტში გაყინვა გამართლებულია, რადგან დარწმუნებულნი არიან, რომ გოდო მოვა და მათი არსებობა შეიცვლება.

ებკომს სურს თქვას, რომ „გოდოს მოლოდინის“ ცენტრში მოიძებნება ზედმეტად ნატურალისტური სიღრმეები, რომლებიც შლის ყველანაირი სიძულვილს, ვლადიმირი და ესტრაგონი არიან ადამიანები, ჩვეულებრივი მოკვდავნი, რომელნიც ადამიანური ტკივილით იტანჯებიან. ამ ნატურალისტურ ფონს მიღმა პიესაში უფრო და უფრო ფართოვდება ირეალურის განცდა. მეორე წყვილი ლაკი და პოცო წარმოადგენს ძალაუფლებისა და ძალადობის ალეგორიას. მათ გვერდით გოდო, კიდევ უფრო ზეადმატებული ძალაუფლების მქონდეს, რომელიც ახერხებს სტატუსის შენარჩუნებას ისე რომ საერთოდ არ ჩანს.²⁰

პირველი მოქმედების შუა ნაწილში საშინელი ყვირილი სუსტდება, სცენაზე შემოდინა ლაკი და პოცო. პოცო მართავს ლაკის ყელზე შემოჭერილი თოკით. ლაკის მოაქვს ჩემოდანი, დასაკეცი სკამი, კალათა და პალტო, ხოლო პოცოს ხელში უკავია სახრე.

²⁰ პაოლა არვიდსონი : მინი-დისერტაცია „გოდოს მოლოდინი-ადამიანური მდგომარეობის შესწავლა აბსურდის თეატრში“ 2011წ. (ფრ ენაზე)

დასაწყისში ესტრაგონი ფიქრობს რომ გოდო მოვიდა, მაგრამ მალევე იგებს რომ ასე არაა, როდესაც პოცო საშინელი ხმით განაცხადებს. „ მე ვარ პოცო“

პოცოსა და ლაკის ბუნება ისეთივე ურთიერთშემავსებელია როგორც ვლადიმირის და ესტრაგონის, თუმცა ურთიერთობა მათ შორის ბევრად უფრო პრიმიტიულია, მათ შორის ბატონ-ყმური კავშირია. პირველ მოქმედებაში პოცო მდიდარია, რაც მის ძალაუფლებას განსაზღვრავს. იგი საკუთარ თავს ღმერთს ადარებს, « De la même espèce que moi. [...] D'origine divine !»²¹ და ცხოვრობს მუდმივი ძალაუფლების ილუზიით. თუმცა ერთ-ერთ მონაკვეთში პოცო ამბობს რომ მან ბევრი რამ ისწავლა ლაკისგან («Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable. »).

პოცოსი და ლაკის წყვილი წარმოადგენს რეპრესიული ურთიერთობის მაგალითს, რომელიც დამყარებულია ურთიერთმიჯაჭვულობაზე. ეს მიჯაჭვულობა მკაფიოდ ვლინდება მეორე აქტში, როცა პოცო დაბრმავდება და ამ ორს შორის თოკი უფრო დამოკლდება, ისევე როგორც ფსიქოლოგიური დისტანცია. პეისის მეორე აქტში ლაკი არა პოცოს მონად, არამედ მის ერთადერთ გადამრჩენად გვევლინება.

4.3. ეგზისტენციალიზმი - ყოფიერების ტრაგიზმი აბსურდის სათავეებთან სიზიფეს მითის ანალიზი

ბეკეტი გახლავთ ერთადერთი მოაზროვნე თავის ჟანრში, რომელიც წერდა მისთვის უცხო ენაზე და შემდგომ მშობლიურ ენაზე თარგმნიდა. მწერლისათვის წერა აღმოჩნდა შინაგანი საჭიროება პირადი, დამალული გამოცდილების შესახებ რომელმაც იგი მიიყვანა უნივერსალური ნაწარმოების შექმნამდე. ბეკეტი არ ცდლობას მკითხველს თავი მოაწონოს ან დაარწმუნოს რამეზე. ის არც ფილოსოფიური და არც მეტაფიზიკური მსჯელობების ილუსტრირებას არ ახდენს. იგი მკითხველსა და მაცურებელს აჩვენებს ილუზიებს

²¹ გოდოს მოლოდინი (p. 28)

მოკლებულ, გრძნობებისგან, რწმენისგან, ფიქრებისგან გამარცვულ ადამიანებს. „მისი პერსონაჟები შეპყრობილნი არიან დარდითა და წუხილით თითქმის ძვლებამდე“ - ამბობს მორის ნადო, ბეკეტის თანამედროვე კრიტიკოსი თავის კრიტიკულ ნაშრომებში. ტრადიციულ თეატრთან პრინციპული წინააღმდეგობით ბეკეტი კარს უხსნის ლიტერატურაში მანამდე დაუშვებელი გზებით სიუჟეტის განვითარებას.

ბეკეტთან ხშირად ვხვდებით რელიგიის უგულვებელყოფას და ღმერთის უარყოფას. ბეკეტის მსოფლმხედველობა სიღრმისეულად პესიმისტურია, რადგან თეატრში მთავარი განათება მიმართულია ადამიანური მდგომარეობის ტრაგიზმზე, თუმცა იგი არასოდეს საუბრობს ტრაგიზმის მიზეზშედეგობრიობაზე არც ჰუმანიზმთან და არც ღმერთთან კავშირში. მიუხედავად კრიტიკოსთა მრავალი მოსაზრებისა პერსონაჟ „გოდოს“ სახელთან დაკავშირებული ყველა ასოციაცია უდავოდ უკავშირდება ღმერთს.

ბეკეტთან ცხოვრების აბსურდულობა გადაჭარბებული პესიმიზმის ჩვენებით გამოიხატება. ადამიანის ცხოვრება აბსურდია, იგი იტანჯება მარტოობით, მიუსაფრობით, და სიკვდილით. პიესა „გოდოს მოლოდინში“ არ ყოფილა ბეკეტის ლიბერალისტურ-გასართობი ძიებების ნიმუში, თუმცა თავად პიესის იდეამ მკითხველში უამრავი ინტერპრეტაცია გამოიწვია. „გოდო“ არ არის ღმერთის უარყოფის მეტაფორა (Dieu=God=Godot), არც იმედის პერსონიფიკაცია. იგი საშუალებაა, აბსტრაქტული პერსონაჟი, რომლის არსებობაც ლოდინის სიმძიმეს ამსუბუქებს.

„გოდოს მოლოდინისგან“ განსხვავებით თამაშის დასასრული კიდეც უფრო ტრაგიკულ ასპექტზე აქცენტირდება. ცხოვრების აბსურდულობა გამოიხატება სწორედ იმაში, რომ ადამიანები ნელი ნაბიჯით მიდიან სიკვდილისკენ. მათთვის სიკვდილი ერთერთი ვალდებულებაა, რომელიც გარდაუვალია და ამის გაცნობიერებით იწყება ადამიანის გონებაში მთელ რიგ მსჯელობათა ჯაჭვი, რომლის დასკვნითი რგოლი გახლავთ აბსურდი. რა საჭიროა ამ დროს კომუნიკაცია, თუკი ორ ადამიანს რაციონალურად გადაწყვეტილი აქვს რომ ცხოვრების არსი არის აბსურდი? ისინი ერთმანეთს მაინც ვერ გაამხნევებენ და არც ცდილობენ, რადგან იციან ფუჭი შრომაა, ისინი ელიან გოდოს და

საუბრობენ გაურკვეველად, უმისამართოდ, ლოგიკის გარეშე, მათ დისკუსიას არ აქვს მიზანი, არც განვთარება, ისინი არ ცდილობენ მივიდნენ კონსენსუსამდე, რდაგან შინაარსგამოცლილი დიალოგი არის მიზნის (შეხვდნენ გოდოს) მიღწევის საშუალება, დროის გაყვანის მცდელობა, სიჩუმის ჩახშობა იქამდე სანამ გოდო არ გამოჩნდება.

ვლადიმირისა და ესტრაგონის ლოდინი ქმნის თავიდან ბოლომდე ეგზისტენციალური სიცარიელის სურათს, ისინი არიან სასაცილო, ტრაგიკული მარიონეტები, რომელთაც არ გააჩიათარ იდენტობა, დასჯილნი არიან იმით რომ დაიბადნენ და უნდა იცხოვრონ არაფრისთვის, არაფრის გასაკეთებლად, ვიდრე სიკდილი თავად არ მოისურვებს მათ წაყვანას. მათი კომუნიკაცია არის პაროდია, ხშირია გამეორებაც, არ შეუძლიათ კომუნიკაცია სხვებთან.

ალბერ კამიუ გახლდათ პირველი ვინც საუბარი დაიწყო აბსურდიზმზე თავის ესეში „სიზიფეს მითი“ 1942 წელი. მისმა მსჯელობამ განსაზღვრა მოძრაობა აბსურდიზმის სახელი. თავის ესეში ის ამბობს რომ კაცობრიობის არსი არის აბსურდი ადამიანის სულსა და სამყაროს შორის არსებული დისიტანციის გამო, რომელშიც ის არსებობს. იგი წერს :

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une partie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. (Camus, 1942, p. 18)

თუმცა კამიუ და სარტრი აღწერდნენ ადამიანურ აბსურდს უფრო გასაგებად და ლოგიკურად, განიხილვდნენ რა ამ ფენომენს კლასიკური პირობითობის (პრინციპიების) მიღმა. აბსურდის მწერლები უგულვებელყოფდნენ ამ რაციონალურ, დისკურსულ მოდელებს. ისინი უფრო მეტად ცდილობდნენ გაეერთიანებინათ აზრები ადამიანური აბსურდის შესახებ ისე როგორც ეს იყო აღწერილი.

კამიუს აზრი როდესაც ის საუბრობს აბსურდის თეატრზე, ამოიკითხება იონესკოსთანაც, როდესაც ვსაუბრობთ კაფკაზე. „ აბსურდი არის ის რასაც არ გააჩნია მიზანი, ამოძირკვეული რელიგიური მეტაფიზიკური და ტრანსცენდენტული ფესვებიდან, ადამიანი დაკარგულია, ყველა მისი ქმედება აზრს მოკლებული, აბსურდული და უსარგებლო. (« Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless. » (Ibid, p. 23)

ბეკეტი არ განიხილავდა ადამიანს როგორც პოლიტიკურ და სოციალურ არსებას, არამედ მის მეტაფიზიკურ მდგომარეობას , ანუ არსებას როგორც ასეთს. ბეკეტი უკეთესად გამოხატავდა სათქმელს ვიდრე სხვა ნებისმიერი მწერალი, ეჭვებს ადამიანურ უნარჩვევების შესახებ რომლითაც შეგიძლია შეიცნო და მართო სამყარო.

მარტენ ესლინი ამტკიცებს, რომ აბსურდის თეატრი შესაძლოა მიჩნეული იყო როგორც ჩვენი დროის ყველაზე ნამდვილი გამომსახველობა. ამ გამომსახველობითი ფორმისთვის დამახასიათებელია მხოლოდ სიმართლე და ეჭვები გრადასულ დროთა შესახებ, რომელნიც უკუვყავდეთ, ახლა კი მათ ექსპერიმენტისთვის ვიყენებთ, რომ შემდგომ ინფანტილურ ილუზიებად გამოვაცხადოთ.

აბსურდის, როგორც კატეგორიის, სამი მიმართულებით განიხილვა შეგვიძლია: პირველი, როგორც ესთეტიური კატეგორია, მეორე, როგორც ლოგიკის აბსოლიტური უარყოფა და მესამე – მეტაფიზიკური აბსურდი. მეორე და მესამე გარკვეულწილად ერთმანეთის მსგავსია, რამდენადაც ორივე მათაგანი ემიჯნება ლოგიკის სფეროს, ერთი მის უარყოფაზეა კონცენტრირებული, მეორე კი მის ფარგლებს გარეთ გადის, რამდენადაც უახლოვდება იმ სფეროს სადაც ლოგიკა, ამ შემთხვევაში ადამიანური ლოგიკა უძლურია. ეგზისტენციალიზმი, შეიძლება ეპოქალურ დაავადებად ჩავთვალოდ და რამდენადაც იგი ლიტერატურაში უფრო მორგებული ხერხი გამოდგა ვიდრე ფილოსოფიაში, განვიხილოთ იგი, როგორც მხატვრული მიდგომა. საინტერესოა ის ფაქტი თუ რატომ მოერგო იგი უფრო მეტად ხელოვნებას ვიდრე ფილოსოფიას, ეს სხვა თემაა, ამიტომ ორი სიტყვით ვიტყვი,

რომ ეგზისტენციალიზმი თავის თავში მოიცავს არსებობის პრობლემას, ონტოსი ფილოსოფიის დაბადებიდანვე მნიშვნელოვანი საკვლევითი თემაა, თუმცა ეგზისტენციალური პრობლემა თანამედროვეობაში არა აზროვნებით არამედ შეგრძნებით შეიმეცნება. ლოგიკა და აზროვნება ჭეშმარიტების დამალვის ხერხებია, საჭირო ხდება გაოცება, გაკვირვება, აღმაფრენა, საჭიროა უნარი ამ ყველაფრის უარყოფისთვის და რამდენადაც სარტრი მისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსის საუკეთესო ასპარეზად სცენას მიიჩნევდა აქედან გამომდინარე ირონიზებული, ნილაბაფარებული ეგზისტენციალიზმი თავისი გამომხატველობით პირდაპირ შედეგს იძლევა ადამიანის ცნობიერებაზე. სარტრი თავისთავად უხეში და დამთრგუნველი შეიძლება მოგვეჩვენოს, რამდენადაც ინტელექტუალური დრამა, რომლის ყველაზე გამორჩეულ ავტორად სწორედ სარტრი ითვლება, წინ აყენებს ზნეობრივ პრობლემატიკას, ადამიანის სოციალურ არსებობას და ადამიანს, როგორც პრობლემატურ ინდივიდს. ორი სიტყვით ეს ტრაგიზმის აპოთეოზია. სარტრის სიტყვებით: „აუცილებელია, რომ ადამიანები საბოლოოდ ჩასწვდნენ იმას, რომ რეალურად მხოლოდ რეალობა უნდა მივიჩნიოთ, რომ ოცნება, მოლოდინი და იმედი გვადლევს საშუალებას განვიხილოთ ადამიანი, როგორც ფუჭი ზმანება, როგორც არშემდგარი იმედები, ანუ უნდა შევაფასოთ ადამიანი რეალურად – უარყოფითად და არავითარ შემთხვევაში დადებითად.“[1] ეს პირდაპირი მნიშვნელობით ხდება ათეისტური ეგზისტენციალიზმი, რომელიც ადამიანს როგორც ღმერთის ასევე რაიმე სარწმუნოსადმი დასაყრდენს უსპობს, იგი ვერ პოულობს სამყაროში თავის თავს, ეწინააღმდეგება ყოველგვარ ობიექტურობას და ინფანტილური აჟიტირების ექვივალენტი ხდება.

ეგზისტენციალიზმში არსებობის კრიზისი, სიტყვიდან გამომდინარეც არსებობას უკავშირდება, თუმცა თუ აქამდე ბერძენ და გერმანელ ფილოსოფოსებთან არსებობა, მაგალითად, როგორც ეს ნიცშეს აქვს, უკავშირდებოდა ადამიანის მიმართებას ღმერთთან, პირობითად რომ ვთქვათ, ანუ უზენაეს არსებასთან, აქ ადამიანის არსებობის მიმართება არის არარსებობასთან. და რამდენადაც ეს არარსებობა გაურკვეველია, იმდენად ინგრევა არსებობის მითი, თუმცა ეგზისტენციალიზმი არ არის ხისტი განაჩენი არსებობისა, ის არსებობს, რამდენადაც არსებობს ადამიანის ყოველდღიურობა და სწორედ ეს

ყოველდღიურობა ქმნის არსებობის ტრაგედიას, რადგანაც დანგრეულ ევროპაში არსებობა დრამატულია. აქ საუბარია არსებობის აბსურდზე, აბსურდის თეატრიც არსებობის უაზრობის შეფარვითი და ამავე დროს ხისტად დასმული აქცენტირებაა, კრიტიკაა და არა მისი უარყოფა. ამ მხრივ უპირისპირდება ალბერ კამიუ სარტრს, რომელიც გამოდის სიმახინჯიდან და ტრაგედიიდან. „ეგზისტენციალური ესთეტიკის საფუძვლების მიხედვით ხელოვნება ადამიანის ყოფას გარკვეულ ფორმა-შინაარსს უნდა ანიჭებდეს ს.(ბეკეტი)

ამ მხრივ სემუელ ბეკეტი კიდევ უფრო შორს მიდის და გვთავაზობს აბსურდს როგორც ყოვლისმომცველ ჰიპოთეზას. ბეკეტის აბსურდი ამ შემთხვევაში ყოველდღიურობაა, ჩვეულებრივობა და ბეკეტის პიესის გმირები კი ჩვეულებრივ ადამიანებს შორის ყველაზე ჩვეულებრივები არიან.

- **სიზიფეს მითის და გოდოს მოლოდინის შედარებითი ანალიზი**

ტიციანის ნახატი „სიზიფე“. ალბერ კამიუ აბსურდის ილუსტრირებას ახდენს „სიზიფეს მითში“. ღმერთებმა სიზიფეს მიუსაჯეს უზარმაზარი ლოდის მთის მწვერვალზე დაუსრულებლად ატანა, საიდანაც ყოველ ჯერზე ლოდი მთელი სიმძიმით ძირს გორდება. მათ ჩათვალეს, რომ არ არსებობს უნაყოფო დაუიმედო შრომაზე საშინელი სასჯელი.

აბსურდის ცნების იდეა მდგომარეობს იმაში, რომ სამყაროში არ არსებობს არანირი წინასწარგანსაზღვრული საზრისი, მხოლოდ ჩვენ შეგვიძლია მივანიჭოთ ჩვენს ცხოვრებას აზრი. საზრისს მოკლებული არსებობა მოისაზრებს ასევე ამორალურობას და უსამართლობას. აბსურდიზმის ცნება უპირისპირდება ფართოდ გავრცელებულ გამონათქვამს „კარგ ადამიანებს ცუდი რამ არ ემართებათ“. სამყაროში, მეტაფორული

თვალსაზრისით, არ შეიძლება არსებობდნენ კარგი ან ცუდი ადამიანები. რაც ხდება, ხდება და ის შეიძლება დაემართოს როგორც „კარგ“, ასევე „ცუდ“ ადამიანსაც.[27]

სწორედ სამყაროს აბსურდულობის გამო, ნებისმიერ დროს, ნებისმიერი რამ შეიძლება დაემართოს ადამიანს. ტრაგიკულმა შემთხვევამ შეიძლება ადამიანი აბსურდამდე მიიყვანოს. აბსურდის ცნება ლიტერატურაში მნიშვნელოვან თემატიკას წარმოადგენდა მთელი ისტორიის განმავლობაში. სიორენ კირკეგორის, სემიუელ ბეკეტის, ფრანც კაფკას, ფიოდორ დოსტოევსკის, ეჟენ იონესკოს, ჟან-პოლ სარტრის და ალბერ კამიუს ნაშრომთა უმეტესი ნაწილი სწორედ აბსურდულ ნაწარმოებებს განეკუთვნება და აღწერს ადამიანებს, რომლებიც შეეჯახნენ ცხოვრების აბსურდულობას. „გაღვიძება, ტრამვაი, ოთხი სამუშაო საათი, ჭამა, ძილი და ორშაბათს, სამშაბათს, ოთხშაბათს, ხუთშაბათს, პარასკევს და შაბათს, ეს უცვლელი რიტმი მეორდება. მხოლოდ ერთ დღეს გაისმის კითხვა, რატომ?“ სწორედ ეს არის ის მომენტი, როდესაც ადამიანი აცნობიერებს თავისი რუტინული ცხოვრების აბსურდულობას. მისი გააზრების შემდეგ, ის ან კვლავ ამ უაზრო მოქმედებების ჯაჭვში აგრძელებს ცხოვრებას ან საბოლოოდ ფხიზლდება.

თავის მხრივ, სამყაროს აბსურდულობის გაცნობიერება, განადგურების სურვილს ბადებს პიროვნებაში. როგორც კამიუ აცხადებს „სიზიფეს მითში“: „მხოლოდ ერთი სერიოზული ფილოსოფიურ პრობლემა არსებობს: თვითმკვლელობა. გადაწყვიტო, ეს ცხოვრება ღირს თუ არა იმად, რომ ბოლომდე გალიო, იგივეა, რაც ძირითად ფილოსოფიურ კითხვას გასცე პასუხი“. თვითმკვლელობის თემატიკა ერთ-ერთ ძირითად ბირთვს წარმოადგენს ფიოდორ დოსტოევსკის შემოქმედებაშიც: „თუკი ადამიანისთვის უკვდავების რწმენა ასე აუცილებელია. და თუკი უიმისოდ, მან თავი უნდა მოიკლას, მაშინ ეს რწმენა კაცობრიობის ნორმალური მდგომარეობაა. ხოლო, რამდენადაც ეს ასეა, იმდენად სულის უკვდავება უეჭველად უნდა არსებობდეს“. სამყაროს აბსურდულობასთან შეჯახებისას, მავნებლური შედეგებისგან თავის ასაცილებლად ფილოსოფოსები სხვადასხვა გზებს სთავაზობენ ადამიანებს. კირკეგორის რელიგიური „საფეხურიდან“ დაწყებული კამიუს უდრეკი შეუპოვრობით დამთავრებული, ეგზისტენციალისტი

ფილოსოფოსები ცდილობენ, დაეხმარონ ადამიანებს ცხოვრებისეული საზრისის პოვნაში. როგორც კამიუ წერს „სარჩული და პირში“, „შიდლება საკუთარი უბედობის ნაღველგარეული შეცნობაა ბედნიერების თავი და თავი“. სრულ აბსურდულ ყოფაშიც კი ადამიანმა საკუთარ ცხოვრებას თავად უნდა შეუქმნას ცხოვრების აზრი და ღირებულება. ეგზისტენციალიზმი არ ცდილობს აბსურდულობის გააზრებით ყველაფერი უაზრობად და აბსურდად დაანახოს ადამიანებს, რასაც კვიეტიზმი მოისაზრებს, არამედ ეგზისტენციალიზმი უპირისპირდება მას. ის ცდილობს საზრისის პოვნას სამყაროში, სადაც ყოველივე აბსურდულია. თუმცა გზა საზრისის პოვნისკენ გადის მხოლოდ ინდივიდზე. პიროვნებამ არა საზოგადოების, რელიგიის, გარკვეული ინსტიტუტების თუ ავტორიტეტების გავლენით, არამედ საკუთარი თავისუფალი ნებით უნდა შეიქმნას ღირებულებები. როგორც ამბობენ, თვითმკვლელობის შესაძლებლობა, ყველა ადამიანს ეგზისტენციალისტად აქცევს..

მიუხედავად იმისა, რომ „გოდოს მოლოდინში“ შიდლება დავახასიათოთ როგორც უკიდურესად ავანგარდული პიესა და იგი პოსტ-მოდერნიზმის სფეროშიც მოვაქციოთ, რამდენადაც აქ შიდლება ჟანრები ერთმანეთში იყოს არეული: ტრაგედია, კომედია, საცირკო წარმოდგენები, და ა.შ. ის მაინც ტრადიციული თეატრის ფარგლებში ჯდება, “ფორმა, სტრუქტურა, მხატვრული გადმოცემის განწყობა შინაარსის და კონცეფტუალური იდეისგან განუყოფელია.“ მიჩნეულია, რომ ზოგადად აბსურდის დრამა, იგივე ანტიდრამა, (თავისი ფუძიდან გამომდინარე) არანაირ დრამატურგიულ კანონს არ ექვემდებარება, მაგრამ თუკი მივიღებთ ანტიდრამის მიმდევრების კონცეპტუალურ მიდგომას დრამატურგიისადმი, არა როგორც კანონების დანგრევა დანგრევის გამო, არამედ როგორც არსებით ფუძემდებლობით წინააღმდეგობას, ავდმოვაჩინთ, რომ აბსურდისტული დრამატურგიის ნაწარმოებები, მსგავსად სხვა დრამატურგიული ნაწარმოებებისა კლასიკური დრამის კრიტერიუმებით შეგვიძლია განვიხილოთ. პირველი ნაწილი- კვანძის შეკვრა, მეორე, მესამე და მეოთხე – ქმედების განვითარება და კულმინაცია, მეხუთე კი ფინალს წამოადგენს. და რაც აბსურდის თეატრისთვისაა დამახასიათებელი გრძელი და დაბალ ტემპში განვითარებული ექსპოზიცია ნატურალისტური ჭრილით, შინაგანი

დაძაბულობით. ამ შემთხვევაში კვანძი იკვრება, რამდენადაც გმირები გოდოსთან შესახვედრად ხის ქვეშ მოექცევიან. მოქმედება ვითარდება, რამდენადაც აქ არაფერი ხდება, ეს ყველაფერი ჩვეულებრივია და მათი ქმედებები, როგორც არაფრისმომცემი, ასევე ალოგიკურია. კულმინაციას პატარა ბიჭის შემოსვლა წარმოადგენს მეორე მოქმედებაში, რომელიც იმედს უსახავს სასოწარკვეთილ გმირებს, რომ გოდო დღეს არა და ხვალ მოვა. ფინალი კი ისეთივე ჩვეულებრივია, როგორც ყოველდიურობა, რომელშიც უმარავი ჩვენგანი რადაცის მოლოდინში ფუჭად ატარებს დროს, თუმცა დროის სხვაგვარად გამოყენება არც არის შესაძლებელი, რამდენადაც ყველაფერი ისედაც ფუჭი და აბსურდულია და ჩვენ ამას უნდა შევეგუოთ. თავისუფლება ერთგვარად მოიტანა ათეისტურმა ეგზისტენციალიზმმა, როდესაც არც ღმერთზე და არც სამყაროზე აღარ არის ადამიანი დამოკიდებული, მაგრამ ეს ჩაკეტილი წრეა, ღმერთის გარეშე ქრება მიზანი და რამდენადაც არ არსებობს არაფერი და თავად შენი არსებობაც გაუმართლებელი და უმიზნოა, სიკვილსაც არ აქვს აზრი, ამიტომ მიდიხარ შეგუების მომენტამდე, თუმცა ეს შეგუებაც მძიმეა, და სწორედ აქ არის ადამიანის არსებობის კრიზისი, შეგუებას თავს ვერაფრით დააღწევ, სიზიფეს მდგომარეობაც შეგუების სფეროა რამდენადაც იგი თავისი სიამაყით არ ნებდება ზევსს და მიაგორებს ლოდს, რომელიც ისევ და ისევ უკან გორდება და ყველაფერი თავიდან იწყება. ამ წრის გარღვევა შეუძლებელია, მხოლოდ ადამიანმა უნდა გაიმარჯვოს საკუთარ არსებობაზე, ისევე როგორც სიზიფემ გიმარჯვა ზევსზე და მოიპოვა თავისუფლება.

დასკვნა

მე-20 საუკუნის ავანგარდულ მიმდინარეობათა შორის აბსურდის თეატრი იყო ბეკეტის მიერ გონივურლად დაგეგმილი პროვოკაცია, რომელშიც სათქმელი თქვა არარსებულმა, ფაქტობრვად შეუძლებელმა კომუნიკაციამ.

და მაინც, რატომ გადაწყვიტა ბეკეტმა რომ ეს პიესა თავიდან ბოლომდე ყოფილიყო კომუნიკაციის დესტრუქცია,? რას ემსახურებოდა ეს გადაწყვეტილება? იქნებ სიმბოლური გამოხატულება იყო იმისა, რომ სამყაროში ჰარმონია ერთმანეთის არ მოსმენამ ერთიერთგამოცხოვებამ და გაურებრობამ გამოწვია? ეს ხომ იგივეა, რომ ადამიანის სხეულში ორგანოები ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შეუთანხმებლად ფუნქციონირებდნენ. რა ხდება მაშინ როცა ერთი ორგანო სუსტდება და შველას ითხოვს? ტვინი სამაშველო სიგნალებს აგზავნის მთელს ორგანიზმში და ამის საპასუხოდ იცვლება გულისცემა, სუნთქვის სიხშირე, ადამიანის სხეული სუსტდება მაგრამ სხვა ორგანოები არ წყვეტენ ფუნქციონირებას, ისინი არ ჩერდებიან დროში და შესაძლებლობების ფარგლებში შეთანხმებულად მოქმედებენ იქმადე სანამ ორგანიზმის ჰარმონიული მოქმედება სრულად არ აღდგება. აბსურდის თეატრში სამყარომ დაკარგა პულსი და სწორედ ამიტომ გაიყინა დროში, იგი გამოვიდა ჰარმონიული ზონიდან, რადგან ადამიანებმა ერთმანეთის მოსმენის ნაცვლად გადაწყვიტეს ერთმანეთის განადგურება. მათ შორის კომუნიკაცია მოიშალა, გაუუცხოვდნენ ერთმანეთსაც და საკუთარ თავსაც. ისინი არიან ერთად, ცხოვრობენ ერთსა და იმავე დროით და სივრცით გაზომილებაში, მაგრამ თავს გრძნობენ მარტო, ღმერთისგან მიტოვებულად.

უნდა აღინიშნოს რომ ბეკეტის პიესას ერქვა მხოლოდ „მოლოდინი“, შემდგომ კი „გოდოს მოლოდინი“ დაურქმევია, სიტყვა „გოდო“ შემთხვევითი არ არის და არც ბეკეტის რელიგიულ შეხედულებებზე გვაძლევს რაიმე მინიშნებას. თუმცა ზოგიერთი კრიტიკოსის შეხედულებას რომ პერსონაჟები არიან დაკარგული ღმერთის ძიებაში და რომ პიესა მეტაფიზიკურ ხასიათს ატარებს, ბეკეტი სასტიკად უარყოფდა. მან განაცხადა „

არავითარი რელიგიური გრძნობა არ გამაჩნია“ მისი პიესა თავიდან ბოლომდე არის გაორებათა სისტემა. ღმერთის შემთხვევაშიც, შესაძლოა ის უარყოფ ღმერთს, მის უსარგებლობაზე საუბრობს, ან ერთადერთ მხსნელად მიაჩნია და მის მომლოდინე გმირებს გულუბრყვილობისთვის დასცინის, რომელთგან ერთი მწარე მატერიალისტი (ვლადიმირი), მეორე უმწეო ინტელიგენტი (ესტრაგონი), პოცო და ლაკი კი ბატონ-ყმა. შესაძლოა ხე ჯვრის სიმბოლური გამოხატულება იყოს, ხოლო გზა გოლგოთისკენ მიმავალი გზა. ქრისტეს მიერ ჯვრის ტარების სიმძიმეს ვხედავთ სიზიფეს მითშიც. აქ მახსენდება ადამოვი, რომელიც ამბობს „ცხოვრება აბსურდული კი არ არის ცხოვრება არის რთული, მხოლოდ და მხოლოდ ძალიან რთული“. სწორედ რომ ცხოვრების სირთულე, ფუჭი შრომა, სიკვდილის გარდაუვალობა პესიმისმიის ძირითადი წყაროა, რაც ეგზისტენციალიზმმაც და აბსურდმაც სათანადოდ გამოხატა, თუმცა აბსურდმა ამ ყოველივეს დაამატა გამომსახველობითი ინოვაცია. ბეკეტმა ერთ პიესაში თავი მოუყარა ყველაფერს, რაც მკითხველში თუ მაყურებელში სასიგნალო ნიშანივით უსწრაფესად გავრცელდა და მის ქვეცნობიერში ამოატივტივა გლობლური პესიმისმიის მიზეზებს. ამის მიღწევა თავის დროზე ვერ შეძლო ვერცერთმა ჰუმანისტურმა თუ ავანგარდისტულმა მიმდინარეობამ იმ დოზით რა დოზითაც ბეკეტმა და მისმა თეატმმა. როგორც ჰაიდეგერი ამბობდა „ადამიანური ცხოვრების წინაპირობა ეს არის ყოფნა იქ“. სწორედ 50-იანი წლების თეატრზე იყო ნათქვამი - პერსონაჟები კი არ თამაშობენ საკუთარ ცხოვრებას, არამედ აჩვენებენ. ისინი ტქსტებს კი არ სწავლობენ, არამედ იმას ლაარაკობენ რაც ენაზე მოადგებათ. ბეკეტმა მნიშვნელობა დაცლილი დიალოგებით გვაგრძნობინა საკუთარი წარმოდგენებით შექმნილი სამყარო, მისი თეატრის სცენა ადამიანური ყოფაა, მარადიული უცვლელი სამყარო დასაბამიდან დღემდე. „ორი მოქმედების ტაკიმასხარულ ფერხულში ცაივლის კაცობრიობის სურათი ისე, როგორც ეს ესმის ბეკეტს, ამიტომ შეცდომა იქნებოდა ამ პიესის ტრაგიკულად აღქმა, რადგან მასში დიდ დოზითაა ირლანდიური იუმორი. პიესა არ უნდა დამთავრდეს ჯვარცმის შთაბეჭდილებით ან ცრემლებით, ეს არ არის ცრემლების თეატრი, ეს არის დაუნდობელი მაგრამ ადამიანური თეატრი“ როჟე ბლანი.

გამოყენებული ლიტერატურის ბიბლიოგრაფიული ნუსხა;

- ძირითადი ლიტერატურა:

1. ბეკეტი ს., გოდოს მოლოდინში les Editiond de Minuit, Paris , (1957).
2. ესლინი მ., „აბსურდის თეატრი“ Bucchastel (1992)
3. იონესკო ე., მელოტი მომღერალი ქალი
4. კამიუ ა., სიზიფეს მითი
5. ჟაკარი ე., „ le Theatre de derision” Paris Gallimard, (1975)
6. ჯეიმს ნოულსონი,“ ბეკეტი“.

- სამეცნიერო სტატიები, დისერტაციები

7. არვიდსონი პ., : მინი-დისერტაცია „გოდოს მოლოდინი-ადამიანური მდგომარეობის შესწავლა აბსურდის თეატრში“ 2011წ. / Arvidson p., dissertation_” En attendant de Godot-une etude sur les conditions humaines dans le theatre de l’absurde » 2011.
იგლტონი ტ., სამეცნიერო სტატია_“ბეკეტი პოლიტიკოსი?” (n° 45), გვ.80-87; 2009.
8. Eagleto T., article scientifique_”Beckett politique ?” (n° 45), pages 80 à 87, article disponible sur Cairn.info <https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-80.htm#no2>
9. კახიანი თ., დისერტაცია_“თანამედროვე ქართული რეჟისურის ტენდენციები 1990-2000წწ.“თბილისი, 2016წ. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს სახ. უნივერსიტეტი
10. ჟღენტი ი., დისერტაცია_ „გაუცხოების პრობლემა სემიუელ ბეკეტის დრამაში“ თბილისი, 2017წ. http://press.tsu.ge/data/image_db_innova/Disertaciebi/inga_zhgenti.pdf
11. ხაბეიშვილი ბ., დისერტაცია_ „კომუნიკაციის პრობლემა და დიალოგის მეტამორფოზა 50-იანი წლების ფრანგულ თეატრში“, თბილისი 2011წ.
https://www.tsu.ge/data/file_db/library/bela%20xabeiSvili.pdf
12. შეიბმანი ს., სამეცნიერო სტატია_“ The Penman and his Bleaters, In principle Beckett is Joyce” // Scheibman S., article scientifique_“The Penman and his Bleaters” კრებულში “ In principle Beckett is Joyce” <http://www.riverrun.org.uk/tools/BeckettisJoyce.pdf>
13. ბადიალი მ., კვლევა_“მე-20 საუკუნის ფრანგული ლიტერატურა, პოეზია და აბსურდის თეატრი“ // Badiali M., Littérature française XXème siècle poésie et théâtre de l’absurde

<http://www.massimilianobadiali.it/ESABAC-QUINTA-ABSURDE-7.pdf> , Publie par Liceo *Vittoria Colonna*

- ვიდეო-რადიო ტრანსკრიპტები

14. ბერძენიშვილი ლ., „სამუელ ბეკეტი, "გოდოს მოლოდინში", გადაცემა "წიგნები" - 09.04.2015
<https://soundcloud.com/radio-shokoladi-985fm/tsignebi-samuel-bekett-09-04-2015?fbclid=IwAR16E7CdcME5DHI4n8H51UoJt2gc06nDEc7Nh3ZgY3YZAE6E-Kd4HC>
15. ლინდონი ჟ., „სამუელ ბეკეტის პორტრეტი“ // Portrait de Samuel Beckett par son éditeur Jérôme Lindon à l'occasion de l'attribution du Prix Nobel de Littérature en 1969. Date de diffusion : 23 oct. 1969; Source :ORTF (Collection : JT 20H), Référence : 05422, Type de média : Vidéo - Journal télévisé
<https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05422/samuel-beckett-prix-nobel-de-litterature.html#notice>

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Faculty of Humanities

Master's Program French Philology

Khosiashvili Gvantsa

Waiting for Godot-Theatre on the edge of new Aesthetics and

Existential Tragism

The work is executed for obtaining the academic degree of Master in Philology

Supervisor Nana Guntsadze

Doctor of Philological Sciences TSU Associate Professor

Tbilisi

2019