

თამარ შარაბიძე, თამარ ციციშვილი

Tamar Sharabidze, Tamar Tsitsishvili

თსუ შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

TSU Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

ირმა რატიანის წიგნი

„დრამის პოეტიკა ქართული აქცენტით“

Irma Ratiani's book

„The Poetics of Drama with Georgian Accent“

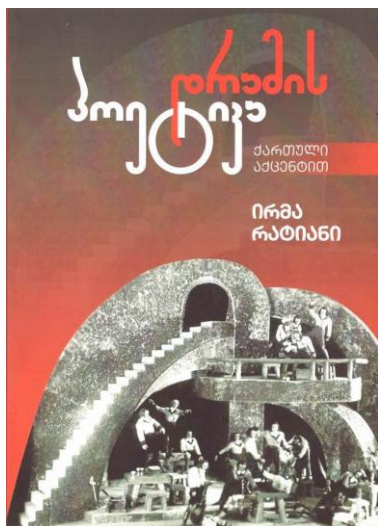
DOI: <https://doi.org/10.62119/lr.45.2025.10034>

Who is Irma Ratiani's *The Poetics of Drama with Georgian Accent* intended for? Naturally, it is written for philologists and future philologists, since drama is a literary category that demands deep understanding of its origins and historical development. At the same time, it is equally relevant for theater professionals and students of theatrical arts, who must grasp the genre's specific features and perceive the imprint of different eras within it. And of course, it is for every culturally minded reader who loves literature – not merely as a story, however stirring or tragic, but as a complex artistic structure. The book opens with the genesis of the genre of tragedy and gradually outlines the process by which tragedy evolved into a literary form. Irma Ratiani not only explains the Aristotelian essence of poetry but also clarifies its function. However, her aim is not to provide a comprehensive analysis of Aristotle's *Poetics*. Her primary interest lies in the poetics of drama, which is why she focuses on the rigorously structured framework of tragedy as a form of mimesis. Ratiani traces the trajectory of tragedy from antiquity to modernism – a history as compelling as the course of human civilization itself. Even a genre as “majestic” as tragedy, she reveals, can lose its “royal” status in certain epochs, only to reemerge in transformed guises in others. In describing this evolution, the author devotes special attention to William Shakespeare, recognizing his contribution as marking a new era in the history of tragic drama. Ratiani does not limit herself to examining the

creative principles of dramatists across periods; she also brings in the perspectives of key theorists of the genre. The author approaches literary values from a scholarly standpoint. Her position – possibly controversial but resolutely principled – is clearly articulated in the following statement: “Nothing of value, including literary texts, is created within a set of predetermined rules defined in advance by the author. However, the interpreter – the researcher – who reconstructs a text by considering its explicit or implied rules, often arrives at a more accurate explanation of its hidden and obscure layers than the author themselves” (Ratiani, 2025, p. 95). This stance permeates the entire book. For Georgian readers, the most intriguing section is the third chapter: *“Reflections of the Tragic Genre’s Canon in Georgian Literature and Possibilities for Theoretical Readings.”* This chapter begins by noting that since the era of “late realism,” Georgian literature has aligned itself with the leading trends in European dramaturgy and has assimilated new theories of tragedy. Despite the fact that the repertoire of early Georgian drama does not include classical tragedies, Ratiani argues that “original Georgian prose texts are constructed on the framework and techniques of drama and possess a hybrid character.” Moreover, she suggests that Georgia’s relatively “modest” dramatic tradition is bolstered by specific examples of fictional prose that, both in content and structure, align with the principles of classical drama. For this reason, the author conditionally refers to these works as examples of “Georgian dramatic prose,” through which Georgian literature both engages with the theories of tragedy and expresses its own original nature. The book’s particular significance lies in its interpretation of Georgian literary texts within the context of global literary processes. What makes this study distinctive is that the researcher identifies in original Georgian prose the structure, techniques, principles, and developmental tendencies of drama – thus connecting Georgian literature to the global theory of tragedy and analyzing it in relation to European literary traditions. This original approach renders Irma Ratiani’s work especially valuable from an academic standpoint.

საკვანძო სიტყვები: დრამის პოეტიკა, ტრაგედია, ჟანრის თეორია, დრამატურგიული პროზა

Keywords: The Poetics of Drama, Tragedy, Genre theory, dramaturgical prose



ტურული ადამიანისათვის, ვისაც უყვარს ლიტერატურა და ვისთვისაც ლიტერატურა მხოლოდ ამბავი, თუნდაც მღელვარე ან ტრაგიკული ისტორია არ არის.

წიგნი ტრაგედიის ჟანრის გენეზისის წარმოჩენით იწყება, რომელიც, რასაკვირველია, ღმერთ დიონისეს სახელს უკავშირდება, თხის ტყავით შემოსვას და დითირამების აღვლენას, შემდეგ *სიტყვის ხელოვნების „თამაშის“ ხელოვნებით* შეცვლას, ჩვ. წ. აღ.-მდე V-IV საუკუნეებში კი ტრაგედიის ლიტერატურულ ჟანრად ქცევას, რომელმაც დაჩრდილა ათენის ფილოსოფიური აკადემიები და პლატონის რისხვაც კი გამოიწვია. ირმა რატიანი საფუძვლიანად ხსნის ამ რისხვის მიზეზს პლატონის ფილოსოფიური ხედვით, რომლის მიხედვითაც, რეალური სამყარო იდეების სფეროში არსებობს და არა მატერიალური საგნებისა; პოეტი კი, ანუ ხელოვანი, მხატვარი ... ბამავს არა იდეას, არამედ ოსტატის მიერ შექმნილ ნივთს, ანუ რეალურის ასლს, ამიტომ მიმბაძველის მიმბაძველია და შორს დგება სინამდვილისგან – „*პოეზიის უმთავრესი დანაშაული (კი) ტყუილზე აგებული ამბავია*“ (რატიანი, 2005, გვ. 18). მკვლევარი ასკვნის, რომ ტრაგედია პლატონისათვის სიყალბის მაღალი ხარისხით გამოირჩევა, რადგან მასში „*დაბრმავებული გონის ირაციონალური მდგომარეობა*“ აისახება.

პლატონის შეფასებას, რასაკვირველია, მოჰყვება არისტოტელეს კონცეფციის ანალიზი: არისტოტელე, ერთი მხრივ, ეთანხმება პლატონის მსჯელობას პოეზიის, როგორც ბამვის, გააზრების შესახებ, მეორე მხრივ კი, მატერიალური სამყარო რეალობად წარმოუდგება და არა ასლად, რაც ძირეულად ეწინააღმდეგება მასწავლებლის მსოფლხედ-

ვას. ამასთანავე, არისტოტელესთვის პოეზია არ არის რეალისტური სურათის შექმნის მხოლოდ მცდელობა, ის „პირობითობაა შესაძლებლობასა და აუცილობლობას შორის“; ამ მსჯელობებით, ირმა რატიანი მიახვედრებს მკითხველს, რომელი მათგანი (პლატონი თუ არისტოტელე) უფრო ახლოსაა პოეზიის სიღრმისეულ გაგებასთან. ირმა რატიანი არა მხოლოდ პოეზიის არისტოტელესეულ არსს ხსნის, არამედ მის დანიშნულებასაც – შემოქმედებითი ბაძვა შესაძლებლობას აძლევს პოეზიას რეალობა რადიკალურად შეეცვალოს; ბაძვა მისთვის ბუნებრივი პროცესია, რომელიც აბედნიერებს ადამიანს. აქედან გამომდინარე, პოეზიაც ჰარმონიისა და რიტმის მეშვეობით სიამოვნებას ანიჭებს მკითხველსა თუ მაყურებელს. რატიანის მიზანი არ არის არისტოტელეს „პოეტიკის“ სრულყოფილი ანალიზი, მას დრამის პოეტიკა აინტერესებს, ამიტომაც ტრაგედიის, როგორც მიბაძვის ფორმის, მკაცრად სტრუქტურირებულ ჩარჩოზე საუბრობს და უხსნის მკითხველს, ამგვარი სტრუქტურა როგორ არეგულირებს და აკონტროლებს მაყურებლის ემოციებს. ტრაგედიის „ფორმის თეორიას“ ირმა რატიანი არისტოტელეს პოეტიკის უმნიშვნელოვანეს დამსახურებად მიიჩნევს. ზოგადად, მკვლევარი აქცენტებს აკეთებს არისტოტელეს თეორიული ანალიზის ისეთ დიდ მიღწევებზე, როგორებიცაა *ტრაგედიის ფორმის ეთიკურობის იდეასთან* შერწყმა, *კათარსის* ცნება, ტრაგედიის განსაკუთრებული ხასიათის დანახვა ინდივიდუალობით გამორჩეულ გმირებში და ა.შ.

ტრაგედიის გზას ირმა რატიანი ანტიკურიდან მოდერნიზმის ეპოქამდე მოუყვება. ეს „ისტორიაც“ ისეთივე საინტერესოა, როგორც კაცობრიობის განვითარების პროცესი, რადგან ასეთი „დიდებული“ ჟანრიც კი, როგორიც ტრაგედიაა, ეპოქებთან მიმართებაში ხშირად კარგავს თურმე „გვირგვინოსნის“ სტატუსს და შემდეგ კვლავ აღორძინდება სახეცვლილი ფორმით. რატიანის აზრით, ასეთი დრო ტრაგედიას შუა საუკუნეებში დაუდგა ქრისტიანული კულტურის გავრცელების მიზეზით, მისი ხელახალი აღორძინება კი რენესანსის ეპოქაში მოხდა უილიამ შექსპირის წყალობით, რომელმაც ეს ჟანრი ახალ წესებზე დააფუძნა და გზა გაუხსნა შემდგომ ეპოქებშიც. თუმცა წინააღმდეგობები კვლავაც არსებობდა: რენესანსის ეპოქის აღქმას დაუპირისპირდა კლასიციზტური ხედვა, კლასიციზტურს – რომანტიკული, რომანტიკულს – მოდერნისტული და ირმა რატიანი ცდილობს დაწვრილებით წარმოაჩინოს ამ დაპირისპირებათა მიზეზები, რომელთაც საბოლოოდ თეორიული შეფასებების განახლება მოჰყვება, მაგრამ

ამავე დროს – ჟანრის აღორძინებაც. ირმა რატიანი ცოტა პოეტურადაც კი გამოხატავს ჟამთა ცვლის ასეთ მდინარებას: „XVIII საუკუნიდან პლატონისა და არისტოტელეს მიერ დაწყებულ დიალოგში ეტაპობრივად ჩაერთვებიან ლესინგი, ჰეგელი, შოპენჰაუერი, კირკეგორი, ნიცშე, კამიუ, შტაინერი, ბენიამინი, ჟირარი და სხვა მოაზროვნეები, რომლებიც საკუთარი ფილოსოფიური და თეორიული პლატფორმიდან განსაზღვრავენ ტრაგედიის არსს“. მკვლევარიც ფეხდაფეხ მიუყვება იმ ცვლილებებსა და დაზუსტებებს, რომლებსაც ეს მოაზროვნეები გამოკვეთენ ახალ მიდგომებსა და მიმართულებებში. რატიანი უაღრესად საინტერესოდ შლის „თანაგრძნობის თეატრის“ (ლესინგი) თუ „ორი სიმართლის“ (ჰეგელი), ტრაგედიის მუსიკიდან დაბადების (ნიცშე), „ოიდიპოსის კომპლექსის“ (ფროიდი), კომედიის გარდაცვლილ ჟანრად გამოცხადების (შტაინერი), ცხოვრების ტრაგიკული აბსურდულობის (კამიუ), მსხვერპლშეწირვის (რენე ჟირარი) თეორიების კონცეფციებს. ის ყურადღებას ამახვილებს არა მხოლოდ ეპოქათა ფილოსოფიურ-იდეოლოგიურ ხედვებზე, რომლებიც ცვლის ჟანრის სპეციფიკას, არამედ ტრაგედიის ტრანსფორმაციის სოციალურ პირობებზეც.

განვითარების პროცესის აღწერისას მკვლევარი საგანგებოდ ჩერდება უილიამ შექსპირის დამსახურებაზე და მის შემოქმედებას ტრაგედიის ჟანრის ისტორიაში ახალი ერის დასაწყისად მიიჩნევს; გამოყოფს ამ პერიოდის (რენესანსის) ესთეტიკის მთავარ პრინციპებს და მათგან გამომდინარე იმ სიახლეებს, რომლებითაც შექსპირმა გაამდიდრა ტრაგედიის ჟანრი. ირმა რატიანი მსჯელობს კლასიციზმის ეპოქის ფრანგულ და ბაროკოს ეპოქის ესპანურ ტრაგედიებზე, კლასიციზმის კანონის დამღევის მიზეზებზე (ბურჟუაზიული დრამა, „ვაიმარული კლასიციზმი“ და პოსტრომანტიკული ტრაგედიები); ხსნის, თუ როგორ იცვლება ტრაგედიის სტრუქტურა და თემატიკა ეპოქათა ესთეტიკისა და „მეამბოხე გენიოსთა“ წყალობით; როგორ ინაცვლებს ტრაგედიის „სიმძიმის ცენტრიც“ ამბიდან პიროვნებაზე, პიროვნებიდან მის ხასიათზე, „გმირიდან“ „მსხვერპლზე“ და ა.შ. გამოჰკვეთს მთავარ ასპექტებს პიერ კორნელის, ჟაკ რასინის, ლოპე დე ვეგას, ტირსო დე მოლინას, პედრო კალდერონ დე ლა ბარკას, იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს, ფრიდრიხ შილერის, ჰენრიკ იბსენის ტრაგედიებიდან; საგანგებოდ განიხილავს აბსურდის თეატრის ფუძემდებლის – სემუელ ბეკეტის შემოქმედებას, ხოლო თავად აბსურდის თეატრს „მოდერნულობის ეპოქის ლოგიკურ პირმშოს“ უწოდებს.

ირმა რატიანი არ კმაყოფილდება მხოლოდ დრამატურგთა შემოქმედებითი პრინციპების განხილვით ეპოქათა კვალდაკვალ და ჟანრის თეორეტიკოსთა შეხედულებებსაც წარმოაჩენს. მათგან გამოყოფს ლესინგს, რომელიც ფლობდა დიდ ინფორმაციას დასავლურ ქვეყნებში მიმდინარე ლიტერატურული პროცესებისა და ფილოსოფიური აზრის შესახებ, რომელიც დაუპირისპირდა ნიკოლა ბუალოს მიერ შემუშავებულ ნეოკლასიციზტურ კონცეფციას; ვილჰელმ ჰეგელს, რომელმაც არისტოტელეს შემდეგ ტრაგედიის ყველაზე თანმიმდევრული თეორია შეიმუშავა; ფრიდრიხ ნიცშეს, რომელიც ჰეგელის ტრაგედიის თეორიას დაუპირისპირდა ევროპული კულტურის გადაფასებით; ზიგმუნდ ფროიდს, რომელმაც *ხასიათების ფსიქოანალიზზე* დაყრდნობით ტრაგედიის მიზნად გმირის, ავტორისა და მაყურებლის სუბლიმაცია დასახა; რენე ჟირარს, რომელმაც ტრაგედია აბრაამისა და ისააკის ბიბლიურ მითზე (მსხვერპლშეწირვაზე) წარმოდგენილ რეფლექსიად მიიჩნია ... ირმა რატიანი ჟანრის თეორეტიკოსთა ნააზრევის კრიტიკულ მიმოხილვასაც გვთავაზობს როგორც თავად მის მიერ შენიშნულს, ასევე სხვა მნიშვნელოვანი ავტორების მიერ გაანალიზებულსაც: მაგალითად, რეინოლდ უილიამსის მიერ ლესინგის კრიტიკას, მარკ რომესა და ჯენიფერ უელესის ნაშრომებში წარმოჩენილ ჰეგელის ტრაგედიის თეორიის ძლიერ და სუსტ მხარეებს; ნიცშეს თეორიის ანალიზს ჯეიმს პორტერისა და ჯენიფერ უოლესის მიერ; ფროიდის შეცდომების წარმოჩენას იუნგის მიერ და ა.შ. ირმა რატიანი დასკვნების სახით წარმოადგენს იმ მიზეზებს, რომლებმაც ტრაგედიის ჟანრის თეორიათა ანალიზისას განსჯა და კამათი გამოიწვია.

წიგნის ავტორი ღირებულებებს ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით აფასებს. მისი მყარი პოზიცია, შეიძლება საკამათოც, მაგრამ უაღრესად პრინციპული, ავტორის შემდეგ სიტყვებში ცხადდება: *„არაფერი ღირებული, მათ შორის არც ლიტერატურული ტექსტი, არ იქმნება ავტორის მიერ წინასწარ დადგენილი წესების ფარგლებში, მაგრამ ინტერპრეტატორი, ანუ კვლავშემქმნელი, რომელიც ახდენს ტექსტის რეკონსტრუქციას მასში გამოკვეთილი თუ ნაგულისხმევი წესების გათვალისწინებით, ხშირად უფრო სწორ ახსნას აძლევს ტექსტის დაფარულ და გაუგებარ შრეებს, ვიდრე ავტორი“* (რატიანი, 2025, გვ. 95). მკვლევრის პოზიცია მთელ წიგნში შეიგრძნობა.

ქართველი მკითხველისათვის ყველაზე საინტერესო მესამე თავია – *„ტრაგედიის ჟანრის კანონის რეფლექსია ქართულ მწერლობაში და თეორიული წაკითხვების შესაძლებლობები“*. მკითხველი ამ

თავში გაეცნობა ავტორიდ საყურადღებო მოსაზრებას რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხზე: რამდენად აისახა ქართულ დრამატურგიაში ზოგადად ტრაგედიის ჟანრის განვითარების ეტაპები, რამდენად არის ის მსოფლიოს დრამატურგიის ნაწილი და რა ადგილს იკავებს მასში, რამდენად შეესაბამება მას ტრაგედიის ჟანრის თეორიები, რომლებიც ეპოქათა კვალდაკვალ იქმნებოდა? თუნდაც, განვითარების რა ეტაპი გამოტოვა ქართულმა დრამატურგიამ?

ეს თავი სწორედ იმის აღნიშვნით იწყება, რომ ქართული მწერლობა „გვიანი რეალიზმის“ ეპოქიდან მოყოლებული უერთდება ევროპული დრამატურგიის წამყვან ტრენდებს და ასევე ასიმილირდება ტრაგედიის ახალ თეორიებთანაც. და, მიუხედავად იმისა, რომ ახალფეხადგმული ქართული დრამატურგიის რეპერტუარში არ მოგვეპოვება კლასიკური ტრაგედიები, ირმა რატიანი თვლის, რომ „*ორიგინალური ქართული პროზაული ტექსტები დრამის ქარგასა და ხერხეზეა აგებული და ჰიბრიდულ ხასიათს ატარებს*“. უფრო მეტიც, „შედარებით მწირ“ ქართულ დრამატურგიას ზურგს უმაგრებს მხატვრული პროზის სწორედ ის ნიმუშები, რომლებიც შინაარსობლივადაც და სტრუქტურულადაც შეესაბამება კლასიკური დრამის პრინციპებს; ამიტომაც მათ ავტორი პირობითად უწოდებს ქართულ დრამატურგიულ პროზას, რომლის წყალობითაც ქართული მწერლობა უერთდება ტრაგედიის თეორიებს და, ამავე დროს, თავის ორიგინალურ ბუნებას წარმოაჩენს.

ქართული დრამატურგიული პროზის ანალიზს ირმა რატიანი ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩათი“ იწყებს, ხოლო მის ავტორს ქართველ ტრაგიკოსს უწოდებს. მსხვერპლის ნიშნებითა და მოდელით, ბედისწერის ფაქტორით, ჩანაცვლების რიტუალითა (ჯვრისწერაზე ონისე ანაცვლებს გუგუას, გუგუა ანაცვლებს ონისეს მოღალატის როლში) და ეთიკურ-ღირებულებითი ანტაგონიზმიდან გამოსავლის გზის ძიებით (მამის მიერ შვილის მოკვლით) მკვლევარი ნაწარმოებს ანტიკურ ტრაგედიებს უკავშირებს, ვნებათაღელვით – შექსპირისას, ტანჯვის პარადიგმის დეკლარირებით (როდესაც გოჩა არიგებს ონისეს) – შოპენჰაუერისეულ კონცეფციას, თუმცა კარგად ამჩნევს იმ განსხვავებებსაც, რომელთაც ქართული ტექსტი („ხევისბერი გოჩა“) შეიცავს. ირმა რატიანის ანალიზის შეჯამება შემდეგია: „*სახეზეა ანტიკური დრამის კანონებით დაწერილი თანამედროვე მოთხრობა, როგორც ჰიბრიდული ჟანრული მოდელი, სრულიად ინოვაციური XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისათვის (და არა მარტო)*“.

ირმა რატიანს მიაჩნია, რომ სრულფასოვანი დრამის მოთხოვნებს XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში მხოლოდ დავით ერისთავის „სამშობლო“ აკმაყოფილებს; ამავე დროს პიესა ტრაგიკული დრამის (და არა ტრაგედიის) რომანტიკულ და პოსტრომანტიკულ რეფლექსი-ასაც წარმოადგენს. მკვლევარი დაწვრილებით განიხილავს ამ ჟანრის მახასიათებლებს სწორედ დავით ერისთავის „სამშობლოს“ მაგალითზე.

ჰეგელის ორი სიმართლის ფორმულას ირმა რატიანი საინტერესოდ აკავშირებს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასთან და საანალიზოდ არჩევს ორ თხზულებას – „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“, თუმცა შენიშნავს, რომ ქართველი რეალისტი მწერლის ტექსტებში ის მხოლოდ სოციალურ სიბრტყეზე იკითხება. გიორგის ტრაგიკული სიკვდილი დილემიდან ერთადერთ გამოსავლად და ოთარაანთ ქვრივის კვდომის დასაწყისად მიჩნია (ვფიქრობთ, არცაა საკამათო). ბოლო სცენაში ოთარაანთ ქვრივის სიკვდილს ქრისტეშობის ღამეს, გიორგის დაბადების დღეს, მკვლევარი „ქრისტეს დაბადების ბიბლიური არქეტიპის სიუჟეტურ დამდაბლებას“ უწოდებს, მთლიანად მოთხრობას კი, ფრაის მეთოდოლოგიით, შემოდგომისა და ზამთრის მითების მოდელს მიაკუთვნებს.

„გმირის“ „მსხვერპლად“ ტრანსფორმაციის პარადიგმა, რომელიც ევროპულ მწერლობაში გვიანი რეალიზმისა და მოდერნიზმის დასაწყისში (1880-90-იანი წლები) აისახა, ირმა რატიანის აზრით, სახეზეა ვაჟა-ფშაველას პოემებში – „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „გველის მჭამელი“. სწორედ ამ ხედვის ახალი პერსპექტივის გამო მკვლევარს ვაჟას შემოქმედება ესახება „*გზად ახალი ლიტერატურული ეპოქისაკენ*“. ამ გზის პიონერად კი დავით კლდიაშვილი მიაჩნია მსხვერპლთა მრავალფეროვანი გალერეით. კლდიაშვილის სტილი, რატიანის აზრით, თანამედროვე ტრაგედიის ნაზავია შექსპირისეულ ტრაგიკომედიასთან, რომლის შედეგიცაა ქართული თანაგრძნობის თეატრის ფორმირება. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირით“ და „ირინეს ბედნიერებით“, მკვლევარის მართებული მტკიცებულებით, „შედგა თანამედროვე ევროპული ტრაგედიის პრემიერა ქართულ ეროვნულ დრამატურგიაში“, ხოლო მოთხრობით „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელსაც რატიანი ტრაგედიის ქარგაზე აგებულ ჰიბრიდული ჟანრების რიგს განაკუთვნებს და რომელიც მრავალჯერ დაიდგა ქართულ სცენაზე, საფუძველი ჩაეყარა ლესინგისეულ თანაგრძნობის თეატრის ფორმას. ზოგადად, თეორიული თვალსაზრისითაც ირმა რატიანს მართებულად მიაჩნია მისი წაკითხვა სწო-

რედ ლესინგის თანაგრძნობის თეატრის ჭრილში. რადგან „ტექსტის/პიესის“ ბოლოს თავიდან იზადება მკითხველი/მყურებელი“ და ეს გზა გადის სწორედ „ლესინგისეულ თანაგრძნობაზე, როგორც მკითხველის/მყურებლის მორალური გაუმჯობესების ფორმაზე“.

ირმა რატიანი ამჩნევს, რომ ქართული მოდერნისტული მწერლობის ღირებული ნაწილი ნიცშეანური ნიჰილიზმითაა გაჟღენთილი, ხოლო მწერლობის ამ ფრთის ერთ-ერთი საეტაპო ტექსტი არის ნ. ლორთქიფანიძის „ტრაგედია უგმირთ“. „ნარაციული თვალსაზრისით, – წერს ი. რატიანი, – ტექსტი მოდერნისტულია, კერძოდ, იმპრესიონისტული, ხოლო ჟანრული თვალსაზრისით – ტრაგედიის ნიცშეანურ სქემაზეა გამართული“. ავტორი განიხილავს საკითხს, თუ რამდენად ესადაგება თხრობის იმპრესიონისტული მანერა ტრაგედიის გათამაშების მოდერნისტულ ტენდენციას და დაწვრილებით ჩამოთვლის ლიტერატურული იმპრესიონიზმის „კომბინირებულ“ (მხატვრობისა და ლიტერატურისათვის საერთოს) მახასიათებლებს. ამის შემდეგ მკითხველი თავისთავად ხვდება, რომ ამ მახასიათებლების კომბინაცია იდეალურად ესადაგება ტრაგედიის იმპრესიონისტურ ინსცენირებას, რომელშიც განსაკუთრებული სიმძაფრით აისახება გმირიდან მსხვერპლადქცევის პროცესი. ლორთქიფანიძის ორგვერდიან ნოველაში მკვლევარი ამჩნევს და გამოკვეთს პარალელებს სოფოკლეს, შილერისა და იბსენის ტრაგედიებთან. ნოველიდან მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე მკვლევარი ასკვნის: „ქართველი ავტორის ამ უადრესად დრამატულ ტექსტში არისტოტელესეული „უნებლიე დანაშაული“ შილერისეულ „ცხოველურის პრევალირებაში“ ტრანსფორმირდება და იბსენისეულ სოციალურ ტრაგედიად ყალიბდება.

ნიცშეანური თეორიის ჭრილში კითხულობს ირმა რატიანი ლეო ქიაჩელის ერთ-ერთ საუკეთესო მოთხრობას – „თავადის ქალი მაია“ და მასში ანტიკური ტრაგედიის არაერთ საკვანძო ცნებას გამოყოფს, ასევე შექსპირის ტრაგედიის მოტივებს, რომლებიც ერწყმის მოდერნიზმის ეპოქისა და პოსტნიცშეანური სამყაროს მთავარ კითხვას: „*სად მიიღრიკოს თავი ღმერთისაგან მიტოვებულმა ადამიანმა?*“

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობას „კურდღელი“ ირმა რატიანი მართებულად მიიჩნევს ფროიდის ფსიქოანალიტიკურ სეანსად, იმ განსხვავებით, რომ „კლინიკური ნარატივს“ მწერალი „მხატვრულ ნარატივად“ გარდაქმნის. ტექსტის მთელ რიგ ფრაზებს კი დრამატული პიესისათვის დამახასიათებელ ფრაზეოლოგიად თვლის. ამ მოთხრო-

ბაშიც ირმა რატიანი მწერლის მხატვრული ოსტატობის წარმოსაჩენად გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს დანაშულისა და მსხვერპლის თემას.

კამიუს ეგზისტენციალური ფილოსოფიისა და აბსურდის თეორიის რეფლექსიას ხედავს ავტორი გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობაში „ალავერდობა“ და შემოქმედთა მსგავსებას „პარალელიზმებითა“ და „თანადამთხვევებით“ ხსნის, ხოლო რჩეულიშვილის შემოქმედებით მეთოდს ნეორეალისტურს უწოდებს, თუმცა იმასაც აღნიშნავს, რომ საბჭოთა ქვეყნებში ფორმირებული ნეორეალისტური ნარატივი რიგი მიზეზების გამო განსხვავდება დასავლეთ ევროპულისგან, ის ჩამოშორებულია პოლიტიკურ თემატიკასა და იდეოლოგიას და თავისუფლების მოლოდინით გაჯერებულ ფიქრიან ლიტერატურადაა ჩამოყალიბებული. ირმა რატიანი წერს: *„ალავერდობის“ გმირის ამბოხი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პირველი ეგზისტენციალური ამბოხება ქართულ მწერლობაში აბსურდული რეალობისა და მონობის იმ ტიპის წინააღმდეგ, რომელიც საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში სუფევდა საქართველოში“.*

კამიუს ფილოსოფიის გავლენად მიიჩნევს მკვლევარი ახალი ტიპის დისკურსის – *საბჭოთა აბსურდის* – ფორმირებასაც ქართულ ლიტერატურაში, რომელიც რეალიზდა ნიჰილიზმის, გროტესკულისა და კომიკურის ნიღბის მიღმა. კამიუს „სიზიფეს მითის“ მემბოხე პათოსი კი ნაირგვარ სახეობად ჩაიშალა. რევაზ ინანიშვილის „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორიას“ მკვლევარი ქართული მწერლობის ამ ფორმირების ერთ-ერთ მაცნე ტექსტად სახავს, მიუხედავად იმისა, რომ ბიჭიკოს ამბოხის გამოხატულება – სიგიჟე - სხვადასხვა ეპოქის ტრაგიკული პათოსის მრავალ ტექსტშია გაჟღერებული.

ჩვენთვის, ქართული დრამატურგიის კვლევის თვალსაზრისით, უაღრესად მნიშვნელოვანია მეოთხე თავი, რომლის სათაურშივეა გამოკვეთილი ავტორის მთავარი სათქმელი – **„არა-ტრაგედია: ქართული ორიგინალური დრამატურგიის ფორმირება და მისი ბმა ევროპულ დრამატურგიასთან“**. XIX საუკუნის ახალფეხადგმულ თეატრს გიორგი ერისთავის ხელმძღვანელობით ირმა რატიანი მართებულად აკავშირებს მოლიერის სახელთან. ეს დაკავშირება მთავარმართებელ გრაფ ვორონცოვისგან მოდის, თუმცა რატიანის მიზანი მხოლოდ დაკავშირება როდია, მკვლევარი მიმოიხილავს კლასიციზმის პოეტიკური კანონის როგორც სუსტ, ისე ძლიერ მხარეებს, განსაკუთრებით „სამთა ერთიანობის“ კანონს, ჟანრებისა და სალიტერატურო ენის დიფერენცირებას, იმ შინაარსობლივ დაპირისპირებულობას, რომელიც არსე-

ბოზდა „სოციალურ ფასადსა“ და რეალურ მდგომარეობას შორის, მოლიერის მიერ კომედიის ჟანრის წინ წამოწევას და უპირატესობის მინიჭებას, მის უნარს – „მოახდინოს რთული რეალობის რეცეფცია სიცილის მეშვეობით“, ნიღბების მორგების განსაკუთრებულ ხელოვნებას და დრამატურგის ლიტერატურულ მეთოდს რატიანი **„მოლიერისეულ რეალიზმს“** უწოდებს. მოლიერის მხატვრული პრინციპების რეფლექსირებას კი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კომედიაში ხედავს და ეჭვით სვამს რიტორიკულ კითხვასაც – *„ვინდლო იმიტომ, რომ პოლიტიკურ და სოციალურ ორმაგ სტანდარტს ამოფარებულ ქართულ საზოგადოებას სწორედ მოლიერისეული ნიღბები ესაჭიროებოდა?“* ის იმ მთავარ განმასხვავებელ ნიშანსაც შენიშნავს, რომ 50-60-იანი წლების ქართული პროზა და დრამატურგია შორს იდგა ბურჟუას დასავლური გაგებისაგან და მომდევნო სოციალური პროცესების გამოვერც მოასწრო მისი ჩანასახოვანი ფაზის დამლევა.

გიორგი ერისთავის კომედიებში ირმა რატიანი გამოყოფს არისტოკრატის, ბიუროკრატისა და ვაჭრის ნიღბებს და მსჯელობს ნიღბების „ორგემაგე“ ბუნებაზე. ერისთავის შემდგომ ავტორი გადადის ზურაბ ანტონოვის პიესების მიმოხილვაზე, რომლებიც *„არანაკლები სოციალური სიმწვავით გამოირჩევა და ისევე, როგორც მოლიერის კომედიები, ორმაგი შრის სტრუქტურას ეფუძნება“*. ირმა რატიანი იმასაც შენიშნავს, რომ მოლიერისეულ „სულელების ენას“ (ულოგიკოს) ქართველი დრამატურგები *„ბაბილონის გოდოლის“ (ერთმანეთის არ ესმით) ეფექტით ამდიდრებენ და ენის გამდიდრების უაღრესად ორიგინალურ ვერსიას გვთავაზობენ“*.

XIX საუკუნის მწერლობიდან ირმა რატიანი XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ მწერლობაზე გადადის, რომელშიც ნიღბის ესთეტიკამ და სატირულ-გროტესკურმა სიცილმა საინტერესო განვითარება ჰპოვა. ირმა რატიანი ამჩნევს, რომ ამ ეპოქაში, როცა საქართველომ ჯერ თავისუფლება იგემა (1918-1921), ხოლო შემდეგ ბოლშევიკური ხელისუფლების დიქტატურაში მოექცა და მწერალიც საკუთარი პრინციპების მსხვერპლად იქცა, ტრაგედიის იდეას დაუპირისპირდა რევოლუციური ცვლილებების იდეა და ტრაგედიის იდეა ტრანსფორმირდა სხვადასხვა მოდელებში (სოციალური ტრაგედია და ე.წ. „პირადი ტრაგედია“), რომლებმაც ზუსტად აირეკლეს თანამედროვე დრამატურგიის სულისკვეთება – პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებების დაპირისპირება ტრადიციულ კლასობრივ აზროვნებასთან და სათქმელის გამოხატვა ალეგორიის ხერხით. ამ მხრივ ირმა რატიანს

სამაგალითოდ მოჰყავს პოლიკარპე კაკაბაძის პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“, რომლის სტილური ორიგინალობის წყაროდ მკვლევარი ეროვნულ დრამატურგიას მიიჩნევს, კონცეპტუალურ წყაროდ კი გერმანული დრამატურგის, ბერტოლდ ბრეხტის შემოქმედებას, რომელმაც გაააქტიურა ისტორიულ-პოლიტიკური დისკურსი თანამედროვე რეალობის სტილში. სწორედ ამ კუთხით განიხილავს ირმა რატიანი შალვა დადიანის პიესას „გუშინდელნი“, რომელიც აირეკლავს როგორც ქართული სოციალური კომედიების, ასევე XX საუკუნის დასაწყისის რევოლუციური და სოციოპოლიტიკური დრამის ტენდენციებს და პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“, რომელიც კრიტიკაა ყალბ მორალზე დაფუძნებული პოლიტიკური სისტემისა გროტესკის, სატირისა და იუმორის მეშვეობით, რომლის ფინალიც წინასწარმეტყველურია და ირმა რატიანის სიტყვებით ასე გამოიხატება – „სანამ ტოტალიტარული რეჟიმები და დიქტატურები იარსებებს, ყვარყვარეებიც იბარტყებიან და ისევ „აცოცდებიან“.

„თავის დავიწყების ქართული გზა“ ჰქვია მეოთხე თავის ერთ-ერთ ქვეთავს, რომელიც, ირმა რატიანის აზრით, უნებლიეთ გვაბრუნებს კარნავალურ მოდელთან. პიესის ბოლოს ვერ სცნობენ გადაცმულ ყვარყვარე თუთაბერს; ავქსენტი ცაგარელის ხანუმაც საპატარძლოდ გადაცმული ეჩვენება სონას საქმროს, რათა უარყოფითი ზემოქმედებით გადააფიქრებინოს ქორწინება. „გადაცმის“ კარნავალური ეფექტი, მკვლევრის აზრით, არ აცხადებს პრეტენზიას კონცეპტუალურ სიღრმეზე, მას მხოლოდ გროტესკულობის დატვირთვა აქვს; და მოულოდნელად ირმა რატიანს მსჯელობა კონსტანტინე გამსახურდიას რომანზე – „დიდოსტატის მარჯვენა“ – გადააქვს, რომელიც, მიუხედავად ისტორიულობისა, წარმოადგენს რეფლექსიას რეალურ სოციო-პოლიტიკურ კონტექსტზე. მრავალ ეპიზოდთაგან მკვლევარი გამოარჩევს მეფე გიორგის გლახუნად გარდასახვის სცენას და მას იტალიური კომედია დელ'არტეს ესთეტიკის და, მეორე მხრივ, ბახტინისეული კარნავალიზაციის თეორიის ერთ-ერთ კლასიკურ რეპრეზენტაციად მიიჩნევს. ამ ეპიზოდს ის თვლის საკუთარი თავისა და საკუთარი ცხოვრების წესის მიმართ პერსონაჟის ამბოხების მცდელობად, რაც ამავდროულად ამბოხების მცდელობაა არსებული ოფიციალის (რომლის უმაღლეს რგოლს მეფე თავად წარმოადგენს) და საეკლესიო დიქტატურის წინააღმდეგ, „რომელსაც, როგორც მონარქი თავად საჭიროებს“. რატიანი იმასაც აღნიშნავს, რომ „გადაცმის“ ეპიზოდი რადიკალურად ცვლის პერსონაჟთა ბედისწერას ტექსტში (სწორედ ამ დროს ხდება მეფე

კონსტანტინე არსაკიძეს, რომელსაც მოგვიანებით სვეტიცხოვლის აგებას ავალებს და ა.შ.) და, აქედან გამომდინარე, სახეზეა ეპიზოდის როგორც კონცეპტუალური სიღრმე, ასევე კარნავალური ამბოხის დელიგირებაც.

ირმა რატიანი ქართულ დრამატურგიაში ახალი ეტაპის მანიშნებლად თვლის გიორგი ნახუცრიშვილის პიესას „ჭინჭრაქა“, რომელშიც 1930-40-იანი წლების პოლიტიკური ალეგორია პოლიტიკური ფენტეზის ჟანრში ტრანსფორმირდება. მკვლევარი ამ ჟანრის წარმოქმნას ქართულ ლიტერატურაში პოსტსტალინურ პერიოდში დაწყებულ პოლიტიკური ლიბერალიზაციის შედეგად აღიქვამს, ხოლო დრამატურგის ერთ-ერთ დამსახურებად მიიჩნევს „შხამსაწინააღმდეგო“ საშუალების აღმოჩენას ტანჯვის მიზეზის წინააღმდეგ, რაც, მისი აზრით, აზროვნების ახალი ეტაპის დასაწყისია ქართულ მწერლობასა და დრამატურგიაში. ეს საწინააღმდეგო საშუალება ბოროტი პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ კი სიყვარულია.

თანამედროვე ქართული დრამატურგია, რატიანის აზრით, თანამედროვე ადამიანის, შემდეგ კი პოსტსაბჭოთა ადამიანის ფორმირებას მოემსახურება, რაც სამომავლო კვლევის საგნად იქცევა.

ჩვენ მოკლედ განვიხილეთ წიგნში დასმული ამოცანები, მსოფლიო და ქართული დრამატურგიის განვითარების ეტაპები და ტენდენციები. წიგნის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ქართული ორიგინალური ტექსტების გააზრებაა საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესის ჭრილში. აქვე გვინდა იმ კითხვაზეც გავცეთ პასუხი, რომელიც წიგნის კითხვისას დაგვებადა: რამდენად მიზანშეწონილია დრამის პოეტიკის განხილვა დრამატურგიულ ტექსტებთან ერთად ისეთი პროზაული ტექსტებით, როგორებიცაა, ვთქვათ, ილია ჭავჭავაძის „ოთარანთ ქვრივი“, „სარჩობელაზედ“, ვაჟა-ფშაველას პოემები, დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ნ. ლორთქიფანიძის „ტრაგედია უგმიროთ“, ლეო ქიაჩელის „თავადის ქალი მია“, მიხ. ჯავახიშვილის „კურდღელი“, გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობა“ და კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“ ?! დრამა ხომ მსახიობთათვის დაწერილი დიალოგური ტექსტია, რომელიც ცოცხალი შესრულებით უნდა დაიდგას სცენაზე, სწორედ ამ ნიშნით განსხვავდება ის თხრობითი ეპოსისაგან! წიგნის განსხვავებულობა სწორედ ისაა, რომ მკვლევარმა ორიგინალურ ქართულ პროზაულ ტექსტებში დაინახა დრამის ქარგა, ხერხები, პრინციპები და განვითარების ტენდენციები (მათ პირობითად **დრამატურგიული პროზა** უწოდა),

რითაც ქართული მწერლობა ტრაგედიის მსოფლიო თეორიებს და-
უკავშირა და ევროპული ლიტერატურის კვალდაკვალ განიხილა ისე,
რომ მისი ორიგინალური ბუნებაც წარმოაჩინა. ეს ორიგინალური
მიდგომა ირმა რატიანის ნაშრომს განსაკუთრებულად ღირებულს
ხდის სამეცნიერო თვალსაზრისით და წარმოაჩენს მისი ავტორის
პროფესიონალიზმს.