

ირმა რატიანი

Irma Ratiani

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

აბსურდის კონცეპტი და მისი რეფლექსია
ქართულ მწერლობაში

The Concept of *Absurdity* and its Reflection
in Georgian Writing

The concept of absurdity appears in world literature even with the authors of the ancient era (Aristophanes, Plautus, etc.), however, in a more established form it occurs in later works ("Gulliver's Travels", "Tristram Shandy", "Alice in Wonderland") and Calderon's dramaturgy ("Life is a dream"). In the above-mentioned texts, the characteristic features of the concept of the absurd begin to be realized which in the 20th century landed in the philosophy of absurd, and the theater of absurd. French existentialists – Jean-Paul Sartre and Albert Camus are at the head of absurd philosophy: It was in their philosophy that the theory of absurd was formed, which, in both cases, took an individual form. Albert Camus dedicated to this issue a brilliant essay – "The myth of Sisyphus", in which he formulated his views on the philosophy of absurd. The most intense manifestation of the philosophy of absurd in literature became the Theatre of Absurd, which was formed in Europe in the 1950s due to the creative work of Samuel Beckett and his dramaturgy. Beckett, Ionesco, Adamov and other play-writers broke a new page in the world dramaturgy and writing.

It is significant that the Georgian literature even being within the framework of the Soviet ideology was able to reflect this event and give different forms to the literary mode of the absurd. From this point of view,

particular attention deserves the creative work of Georgian writers – Guram Rcheulishvili and Revaz Cheishvili. The “special term Soviet Absurd” is implemented by the author of the essay in relation to their novels as a manifestation of resistance against the totalitarian ideology.

საკვანძო სიტყვები: აბსურდი, ლიტერატურა, ფილოსოფია, თეორია, ქართული ლიტერატურა, საბჭოთა აბსურდი.

Key words: Absurd, Literature, Philosophy, Theory, Georgian literature, Soviet Absurd.

„მას შემდეგ, რაც განათდა სცენა, რომელიც ჯოჯობეთის კარიბჭეს წააგავდა (რობინ ვაგნერის ბრწყინვალე სცენოგრაფიის წყალობით), ვიდრე ორი მაწანწალას ბოლო ხელისჩამორთმევამდე, მაყურებელი მსახიობების ტყვეობაში იმყოფებოდა“, – ასე აღწერდა „სან-ფრანცისკოს ქრონიკების“ ჟურნალისტი სემუელ ბეკეტის პიესის – „გოდოს მოლოდინი“ – წარმატებას სან-ფრანცისკოს სან-კვენტინის ციხეში, 1957 წლის 19 ნოემბერს (<https://eventstreetwear.ru/13454/>). „გოდო – საზოგადოება“, „გოდო – ხელმოცარულია“, „გოდო – სჯობს სულაც არ მოვიდეს, იმიტომ რომ ისევ გაგვიცრუვდება იმედები“... – აფასებდნენ აღელვებული პატიმრები პიესას, ხოლო ჟურნალისტს ისლა დარჩენოდა, დაესკვნა: „პიესა არაფრისკენ არ მოუწოდებდა მაყურებლებს, არ ახდენდა მორალურ ზეწოლას და არ აღავსებდა იმედებით... ჩვენ ხომ კვლავაც ველოდებით გოდოს და მუდამ დაველოდებით. როდესაც ცხოვრება მოსაწყენად ერთფეროვანია და ენერგია კლებულობს, ჩვენ ერთმანეთს ვამხნევეთ და ფიცს ვდებთ, რომ არასდროს დავშორდებით, თუმცა... წასასვლელი მაინც აღარსადაა!“ (<https://eventstreetwear.ru/13454/>).

აბსურდის კონცეპტი მსოფლიო ლიტერატურაში ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქის ავტორებთან იჩენს თავს (არისტოფანე, პლაუტუსი და სხვ.), თუმცა, უფრო ჩამოყალიბებული სახით შედარებით გვიანდელ თზულებებსა („გულივერის მოგზაურობა“, „ტრისტრამ

შენდი“, „ელისი საოცრებათა ქვეყანაში“) და კალდერონის დრამატურგიაში („ცხოვრება სიზმარია“) გვხვდება. აღნიშნულ ტექსტებში რეალიზებას იწყებს აბსურდის კონცეპტისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები, რაც XX საუკუნეში, ჯერ აბსურდის ფილოსოფიის, შემდეგ კი – აბსურდის თეატრის სახეს მიიღებს. კერძოდ, ჩვენ ვაკვირდებით ავტორების მცდელობას:

- სახელი დაარქვან „იმას“, „რასაც“ სახელი არ ერქმევა;
- წარმოაჩინონ ფუჭი ილუზიებითა და წარმოდგენებით შემპყრობილი სამყარო;
- გამოაცალონ დიალოგებს დიალექტიკური საზრისი.

დასახელებულ ტექსტებსა და აბსურდის თეატრს შორის ნახევარ საუკუნეზე მეტი და ექსისტენციალიზმის ფილოსოფია ძვეს.

• აბსურდის თეორია

ფრანგი ექსისტენციალისტებისა და მწერლების – ჟან პოლ სარტრისა (1905-1980) და ალბერ კამიუს (1913-1960) – მსოფლმხედველობრივი პოზიციის ფორმირებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ფრიდრიჰ ნიცშესა და მისი წინამორბედის – სიორენ კირკეგორის ფილოსოფიამ, თავად ფრანგი მოაზროვნეების შრომებმა კი გავლენა იქონია როგორც აბსურდის თეატრის აღმოცენებაზე, ისე – შემდგომი ეპოქების ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ აზროვნებაზე.

აბსურდის ხელოვნება (ლიტერატურა, თეატრი, სახვითი ხელოვნება და სხვ.) ელიტარული ცნობიერების ნიჰილისტური ირონიის განვითარების საბოლოო ფაზად მოგვევლინა, რომელშიც ფოკუსირებული იყო, ერთი მხრივ, მოდერნიზმის ფილოსოფია, ხოლო, მეორე მხრივ, ყველა მოდერნისტული მიმდინარეობა. ჯ. უოლესი მიუთითებს:

„სიორენ კირკეგორისგან მათ [სარტრმა და კამიუმ – ი.რ.] აბსურდისა და შფოთვის კონცეპტები გადმოიღეს (*angst* კირკეგორთან, *angoisse* – სარტრთან). კირკეგორის აბსურდულობა გულისხმობდა სამყაროს, რომელიც განსაზღვრული იყო არა გონებით, არამედ – *აუხსნელითა და მოულოდნელით, იდუმალით, რწმენით შთაგონებულით*; აბსურდის შემეცნება თავბრუსხვე-

ვას იწვევდა, თუმცაღა, მუდმივად იგრძნობოდა იდუმალი ღმერთის მხარდაჭერა. ნიცშესგან კი კამიუმ და სარტრმა მემკვიდრეობით მიიღეს თეზა, რომ *ღმერთი არ არსებობს* და რომ მორალი თუ ღვთიური მიზანდასახულობა მხოლოდ ადამიანური წარმოსახვის ნაყოფია“ (უოლესი, 2009, გვ. 131).

თუკი კირკვეგორისეულ აბსურდს გამოეცლება ღვთიური საყრდენი, სამყარო მართლაც რომ ცარიელი, უაზრო და ნიჰილისტური წარმოჩნდება. მიუხედავად სარტრის მტკიცებისა, რომ მისი თეორია ოპტიმისტური იყო, ფილოსოფოსის ნააზრევი, რომელიც ღმერთისგან მიტოვებული სამყაროს ლოგიკური შედეგების ანალიზს წარმოადგენდა, სრულიად საწინააღმდეგოს ამტკიცებს: „ადამიანი განწირულია თავისუფლებისათვის“, – წერს სარტრი (სარტრი, 1973, გვ. 34), მერთისაგან გათავისუფლება კი სხვა არაფერია, თუ არა *მიუსაფრობა*. ადამიანი მარტოდმარტოა სამყაროში და მუდმივად იტანჯება „სწორი გადაწყვეტილების მიღების“ წნეხის ქვეშ. ერთადერთი გამოსავალი ამ დილემიდან არის „ქმედება“ და „კომუნიკაციის ძიება“, რაც, უმეტეს შემთხვევაში, კრახით სრულდება.

სარტრისაგან განსხვავებით, ალბერ კამიუს ფილოსოფიაში ბედისწერას არ განსაზღვრავს სწორი ან თუნდაც არასწორი გადაწყვეტილება, არც კომუნიკაციის შესაძლებლობა ან შეუძლებლობა, არამედ „ზიზნარევი ამაღლება“ „საკუთარ მდგომარეობაზე“, როგორც რეფლექსია „უაზრო“ რეალობაზე. ერთხელაც ადამიანი შეიმეცნებს საკუთარ „*არაავთენტურობას*“ და „*უაზრობას*“ და გაიაზრებს თავისი არსებობის „*აბსურდულობას*“, რაც მას *სამყაროსთან ტრაგიკულ შეჯახებამდე* მიიყვანს. ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბედისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუ „ადამიანის ძახილისა და სამყაროს ჭკუიდან შემშლელი სიჩუმის შეჯახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“ (კამიუ, 1996, გვ. 8). „*შეიძლება გულწრფელად ვაღიაროთ*, – წერს კამიუ, – *რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის*“ (კამიუ, 1996, გვ. 8). მაგრამ... ადამიანი წინ უნდა აღუდგეს შექმნილ აბსურდულ მოცემულობას, და, იქვე, თითქოს საკუთარ თავს ედავებოდ, კამიუ სვამს კითხვას: – მაინც რა გზით უნდა შეეწინაღ-

მდეგოს ადამიანი აბსურდულ მოცემულობას? თვითმკვლელობით? მაგრამ თვითმკვლელობა ხომ ლაჩრული საქციელია; თვითმკვლელობა ამართლებს აბსურდის ლოგიკას, ამართლებს, რომ არსებობას არა აქვს აზრი... მაშასადამე, ადამიანი სხვა გზით უნდა შეეწინააღმდეგოს აბსურდს, კერძოდ, *მისი განცდის/მასში ცხოვრების* გზით. თავისი თეორიის საილუსტრაციოდ ალბერ კამიუს სიზიფეს მითი მოჰყავს. მითის თანახმად, სიზიფემ ღმერთები განარისხა: სიკვდილის ჟამი რომ დაუდგა, ჰადესისათვის თავის დაღწევა მოინდომა; ღმერთებმაც დასაჯეს სიზიფე და სამუდამო ტანჯვისთვის გაწირეს: კლდის ლოდებს შეაჭიდეს ურჩი სიზიფე; ეჭიდება სიზიფე ლოდებს, რათა მწვერვალზე ააგოროს ისინი, მაგრამ ააგორებს თუ არა, ქვა ისევ დაღმა დაგორდება... სიზიფე სუნთქვას მოიბრუნებს და კვლავაც შეეჭიდება ქვას, და ასე – უსასრულოდ; არაფერია იმაზე უფრო მძიმე, ვიდრე *უშედეგო შრომა*; სიზიფეს მუდმივად განმეორებადი ქმედება *უაზროა*, ის ვერასოდეს მიაღწევს მიზანს, რაც, მწერლის გადმოსახედიდან, კიდევ ერთხელ ადასტურებს „ბანალური ყოველდღიურობის რუტინაში“ ჩაძირული რეალობის სიცარიელესა და მიზნების სიყალბეს. მაგრამ კამიუსათვის მაშინ უფრო საინტერესოა სიზიფე, როდესაც ის ლოდებს კი არ ეზიდება, არამედ თავისი მდგომარეობის ტრაგიზმს უღრმავდება: მას აღარაფერი დარჩენია ზიზღის გარდა! სიზიფე „ზიზღნარევად მალდება“ „საკუთარ მდგომარეობაზე“ და სრულად იაზრებს ვითარების აბსურდულობას; თუმცა, ის მაინც ჯიუტად ეჭიდება ლოდებს და ზევით მიაგორებს... რატომ? იმიტომ, რომ „ზიზღნარევი ამალღების“ წყალობით სიზიფე სრულად შეიმეცნებს თავისი ბედის აბსურდულობას, მეტიც, ის თავისუფალია საკუთარი მდგომარეობის აბსურდულობის შემეცნებაში, რაც ეხმარება დაძლიოს სასოწარკვეთილება და „შესაძლებელი“ და „ასატანი“ გახადოს დაკვირვება თავის ტრაგედიაზე. შესაბამისად, „შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სიზიფე ბედნიერია“, – ასკვნის კამიუ.

„ექსისტენციალიზმის ფილოსოფიაში, საიდანაც გამოდევნილი იყო ობიექტურობა, ხოლო ცნობიერება „არარად“ იყო მიჩნეული, მაინც იმკვიდრებდა თავს ინდივიდუალური მგრძნობელობა, რომელიც, მართალია, არ იძლეოდა ცხოვრების *მნიშვნელობით* ადვსების საშუალებას, მაგრამ უნარი შესწევდა, ღირსება მიენიჭებინა პიროვნებისთვის“ (http://www.urginfo/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_

paragraf_3-7.htm). ნიჰილისტური ირონია, რომელიც კამიუს ფილოსოფიაში და აბსურდის ხელოვნებაში უმაღლეს საფეხურს აღწევს და წინა პლანზე წამოსწევს ყოფიერების ტრაგიზმს, თავადვე ცდილობს მის გადალახვას და ინარჩუნებს შემოქმედებითი ოპტიმიზმის ინტრიგას: მიუხედავად ნიჰილისტური ირონიის თითქმის აბსოლუტური ხასიათისა, აბსურდის თეორიის ავტორი, შემოქმედებითი პროცესის თვალსაზრისით, ვერ მიდის „სრულ უარყოფამდე“, არამედ „რადც მნიშვნელობებს“ მაინც ინარჩუნებს, თუნდაც – „წარმოსახვითს“, რომელთა წიაღშიც უნდა „გათამაშდეს“ დრამა. მაგრამ, ეს, ცხადია, არ ნიშნავს ცხოვრების საზრისის აღმოჩენას: ნიჰილისტი-ავტორი მხატვრულ ტექსტს ცნობიერისა და არაცნობიერის, რაციონალურისა და ირაციონალურის განუწყვეტელი თამაშის, აგრეთვე აზრის ფრაგმენტირებისა და ენის დეკონსტრუქციის სარბიელად აქცევს, აზრის ძიების პროცესს კი – უშედეგო შრომად.

• *აბსურდის თეატრი*

სწორედ ექსისტენციალიზმის დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ ის მეტაფიზიკური სიღრმე, რასაც აბსურდის თეატრის წამყვანი დრამატურგების პიესები ავლენს, როდესაც ავტორები *ღირებულეებისაგან დაცლილი სამყაროს აღწერიდან* (სვიფტი, სტერნი, კალდერონი, კეროლი) *სამყაროს ტრაგიკულ გააზრებამდე* მიდიან (ბეკეტი, იონესკო, ადამოვი, პინტერი და სხვ.), ხოლო მთავარ პრობლემას წარმოადგენს არა წინააღმდეგობა შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და საზოგადოების მიღებულ ნორმებს შორის, არამედ – განხეთქილება ადამიანსა და სამყაროს შორის, როგორც პოსტნიცმეანური ეპოქის მთავარი შედეგი.

ახალი თეატრალური ტრადიცია, რომელმაც *აბსურდის თეატრის* სახელი მიიღო, 1950-იანი წლების მიჯნაზე ჩამოყალიბდა ევროპულ სივრცეში და უშუალოდ დაუკავშირდა თანამედროვე ადამიანის ტრაგიკული არსებობის თემას.

აბსურდის თეატრის წამყვანი დრამატურგები – სემუელ ბეკეტი („გოდოს მოლოდინში“, „პარტიის დასასრული“, „პა და ოთხი ესკიზი“), ეჟენ იონესკო („მელოტი მომღერალი ქალი“, „სკამები“, „მარტორქა“), არტურ ადამოვი („პაროდია“, „შემოსევა“, „ყველანი ყველას

წინააღმდეგ“), ჰაროლდ პინტერი („ოთახი“) 1950-იანი წლებიდან იპყრობენ თეატრალურ სცენებს და მაყურებელს „განახლებულ“ თეატრს სთავაზობენ, ვინაიდან, მარტინ იესლინის დაკვირვებით, „*აბსურდის თეატრი წარმოადგენს დაბრუნებას უძველეს, არქაულ ტრადიციებთან. მისი სიახლე უკვე არსებული გამოცდილების უჩვეულოდ კომბინირებაში მდგომარეობს... სახეზეა ნაცნობი ღირებულებების გადაფასება, გაფართოება, გაღრმავება, და გადანერგვაც რამდენადმე განსხვავებულ კონტექსტში*“ (იესლინი, 1991, გვ. 327).

განიხილავს რა *აბსურდის თეატრის* ფუძემდებლის, სემუელ ბეკეტისა და *თანამედროვე ტრაგედიის* ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ანტონ ჩეხოვის შემოქმედების ურთიერთმიმართებას, ჯენიფერ უოლესი წერს:

„ჩეხოვისა და ბეკეტის პერსონაჟები, თანაბრად განიცდიან ექსისტენციალურ აბსურდს; იმ გაგებით, რომ მათი რწმენა ობიექტურ რეალობასა და მის უცვლელ, საიმედო საზრისში მხოლოდ ილუზია აღმოჩნდება. მაგრამ ჩეხოვისეული აბსურდი ისტორიას ეფუძნება, საუკუნის დასაწყისისათვის ნიშანდობლივ შფოთვას, როდესაც ძველი მტკიცებულებები იშლებოდა და აღარაფერი აღარ მოჩანდა მყარი ან მნიშვნელოვანი. მეორეს მხრივ, ბეკეტის აბსურდის ძირები თეატრშია, დახურულ ჰერმენევტიკურ სისტემაში, რომელშიც უარყოფილია რეპრეზენტაციისა და რეფერენტულობის ცნებები“ (უოლესი, 2009, გვ. 100).

ბეკეტისათვის ისტორია დროის მხოლოდ ის მონაკვეთია, რომელიც სცენზე გაედინება. შესაბამისად, რეიმონდ უილიამსის მართებული შენიშვნით, ბეკეტმა მოახდინა ტრაგედიის დეპოლიტიზაცია და ნიჰილისტური სულისკვეთებით აღავსო იგი (იხ. უილიამსი, 1966).

აბსურდის დრამატურგიის კრებისთი მახასიათებლები შემდეგნაირად შეიძლება განისაზღვროს:

- სიუჟეტის მკვეთრი დეფიციტი (როდესაც სიუჟეტურობა აღარ წარმოადგენს ავტორის მიზანს);
- ხასიათების მხატვრული მთლიანობის ნაკლებობა (როდესაც ავტორი აღარ მიისწრაფვის ხასიათების სრულყოფისკენ);
- ლოგიკისგან დაცლილი დიალოგების გამოყენება (როდესაც დიალოგები კარგავს ტრადიციულ ფორმას და მნიშვნელობას,

რადგანაც მათში არ გამოსჭვივის აზრების ჭეშმარიტად დიალექტიკური გაცვლა-გამოცვლა; სიტყვები მნიშვნელობადაკარგულია და დიალოგი მხოლოდ ფუჭი დროის გაყვანის ფუნქციას ასრულებს ტექსტში („უბედური ხართ? – „არ ვიცი, სერ“; „ან სწრაფადვე დამავიწყდა, ანაც – არ დამვიწყებია არასოდეს...“ და სხვ.);

- დრო-სივრცული სიცარიელის შექმნა (როდესაც დროის თითქმის ყველა ფრაგმენტი მონოტონური და ერთშრეობრივია, ხოლო სივრცე – სტატიკური; პერსონაჟები ცდილობენ შეავსონ დრო აზრდაკარგული დიალოგებით ან არაფრისმთქმელი ამბების მოთხრობით)¹;
- სიტუაციის კომიზმის ხაზგასმა (როდესაც ავტორი ამცირებს დისტანციას კომედიასა და ტრაგედიას შორის, მსგავსად შექსპირისა, მაგრამ, ამავდროს, დაკავებულია სიტუაციის ფარსული გაშარჟებით, მსგავსად კომედია დელ არტეს სცენებისა, სადაც დაკარგულია სტრუქტურული წესრიგის განცდა).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს აბსურდის პიესების *ენა*. ცნობილია, რომ ამ ჟანრის თითქმის არცერთი გახმაურებული პიესა არ არის დაწერილი ავტორის მშობლიურ ენაზე. სემუელ ბეკეტი თითქოს ხაზგასმით მიელტვოდა ენობრივი კრიზისის შექმნას. ბეკეტი ფრანგულად წერდა, რაც თავისთავად კურიოზული მოვლენა იყო. მარტინ იესლინი მიუთითებს:

„ცხადია, ჩვენ ვიცნობთ შემთხვევებს, როდესაც მწერლები წერენ არამშობლიურ ენებზე, რაც, უმეტეს შემთხვევებში, გარკვეული გარემოებებითაა გამოწვეული, კერძოდ, ემიგრაციით, ან მწერლის პოლიტიკური გადაწყვეტილებით, გაწყვიტოს კონტაქტი საკუთარ ქვეყანასთან, მის იდეოლოგიასთან; ანაც სურვილით, მიიპყროს მსოფლიო მკითხველის ყურადღება და საკუთარი, პატარა ერის ენიდან გადაინაცვლოს საერთაშორისო ენებზე, როგორცაა – ფრანგული ან ინგლისური“ (იესლინი, 1991, გვ. 37).

¹ „ბეკეტის პიესებში გამეფებულია სიცარიელე, როგორც გარე, ასევე მოქმედ გმირთა სულიერ სამყაროშიც. აქ ვერ შევხვდებით ფსიქოლოგიზმს. მათ არაფერი აქვთ სათქმელი, მაგრამ მაინც საუბრობენ იმისთვის, რომ ეს სიცარიელე შეავსონ“ (წერედანი, 2012, <https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/nomer1/tserediani.pdf>)

მაგრამ ეს ნამდვილად არ იყო ბეკეტის შემთხვევა. ის ირჩევს ფრანგულ ენას მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩამოშალოს ტექსტის ენობრივი სრულყოფილების განცდა: თუ მშობლიურ ენაზე წერა მუდმივად უბიძგებს მწერალს სტილისტური მრავალფეროვნების ძიებისკენ, არამშობლიურ ენაზე წერა თითქოს ათავისუფლებს მას მსგავსი მისწრაფებისგან და, სანაცვლოდ, საშუალებას აძლევს, იყოს დაუდევარი, შედარებით მარტივად გამოთქვას სათქმელი, ნაკლებად დაიხარჯოს სტილისტურ „მოჩუქურთმებაზე“ და მაქსიმალურად „ეკონომიური“ მეტყველება დაამკვიდროს ტექსტში. ბეკეტის ექსპერიმენტი მალევე იქნება გადაღებული ეჟენ იონესკოსა და არტურ ადამოვის მიერ. მათ ტექსტებში (მაგ. „სკამები“, „მელოტი მომდერალი ქალი“ და სხვ.) ენა ემსახურება ენობრივი სტრუქტურის დაშლასა და დაქუცმაცებას. თუ არ არსებობს რწმენა საკუთარ თავში, როგორ შეიძლება არსებობდეს ზუსტი ენობრივი დეფინიციები? მით უფრო, რომ აბსურდის პიესის პერსონაჟები ვერასდროს მიაღწევენ რწმენას საკუთარ თავში.

• **გმირის ამბოხის ტრაექტორია.**
გურამ რჩეულიშვილი – „ალავერდობა“

„ისეც ხდება, რომ დეკორაცია ჩამოინგრევა...
ერთ დღესაც ჩნდება კითხვა – „რატომ?“, და იწყება
დაღლილობით შეფერილი ტანჯვა“. (კამიუ)

საინტერესოა, რამდენად გაარღვია ფრანგულმა ექსისტენციალიზმმა და აბსურდის ფილოსოფიამ და დრამატურგიამ საბჭოთა სააზროვნო და ლიტერატურული სივრცე და რა გავლენები მოახდინა სალიტერატურო პროცესზე?

აბსურდის პიესების თარგმნა უპირატესად ე.წ. „პერესტროიკის“ შემდეგ დაიწყო, რაც ადასტურებს, რომ საბჭოთა კრიტიკამ იმთავითვე ფრთხილად მიიღო აბსურდის თეატრი, როგორც სრულიად განსხვავებული საბჭოური ხელოვნებისგან. რაც შეეხება ექსისტენციალიზმისა და აბსურდის ფილოსოფიის ფუძემდებლებს, მათი შრომების „თავგადასავალი“ საინტერესო დინამიკას გვთავაზობს.

შარლოტ ბოლერი, რომელიც წლების განმავლობაში იკვლევდა აბსურდის ფილოსოფიის რეფლექსის საბჭოთა კავშირის კულტურ-

რულ ცხოვრებაში, თავის წერილში – „ფრანგი ექსისტენციელისტების ბედი საბჭოეთში: ჟან პოლ სარტრისა და ალბერ კამიუს თარგმანების აღქმის ანალიზი“ (2014), რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტზე მიუთითებს:

- სარტრი და კამიუ, რომლებიც ფრანგული მწერლობის მემარცხენე ფრთას მიეკუთვნებოდნენ, წესით, ფართო სპექტრით უნდა ყოფილიყვნენ წარმოდგენილნი საბჭოთა სივრცეში, რაც არ დაადასტურა კვლევამ;
- საბჭოთა ცენზურას კარგად მოეხსენებოდა, რომ მემარცხენე შეხედულებებისადმი სიმპათია არ ნიშნავდა ფრანგი ფილოსოფოსების გაიგივებას ფილოსოფიის საბჭოურ მოდელთან, ანუ მარქსიზმ-ლენინიზმთან. შესაბამისად, სარტრისა და კამიუს ფილოსოფიის გააზრებაც „დასავლური ბურჟუაზიული ფილოსოფიის კრიტიკის“ კონტექსტში იქნა გადატანილი;
- კამიუმ, მიუხედავად იმისა, რომ მემარცხენე ინტელექტუალების ფრთას წარმოადგენდა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, სრულიად აშკარად დაიკავა დასავლეთის მხარე, როდესაც დაგმო სტალინური ბანაკები და საბჭოთა ხელისუფლების ქმედებები ბერლინში, პოლონეთსა და უნგრეთში. აგრეთვე, ის მხარს უჭერდა პოლიტიკურ თავისუფლებას, აკრიტიკებდა საბჭოთა ხელისუფლების დესპოტიზმსა და ჩადენილ მასობრივ მკვლელობებს, რასაც ნებისმიერი რევოლუციის გარდაუვალ შედეგად მიიჩნევდა;
- კამიუსა და სარტრის ერთგვარი „რეაბილიტაცია“ განხორციელდა პოსტსტალინურ ეპოქაში, ე.წ. პოლიტიკური და კულტურული „ოტტეპელის“ პერიოდში, როდესაც „დასაშვები“ გახდა ნაკლებად რადიკალი და-სავლელი ფილოსოფოსების ნააზრევის გაცნობა საბჭოთა მკითხველისათვის. განსაკუთრებული „ფასი დაედო“ კამიუს ანტირელიგიურ და ანტიბურჟუაზიულ შეხედულებებს, რაც „ინდივიდის ტოტალურ იმედგაცრუებაში“ გამოიხატებოდა, თუმცაღა მისი ფილოსოფია თითქმის „პერესტროიკამდე“ ფასდებოდა როგორც „ლიბერალური“, „წინააღმდეგობრივი“ და „შეზღუდული“.

სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ემილი თოლი:

„საბჭოთა კრიტიკოსების უმრავლესობა მხოლოდ „გაკეთილშობილებული“ კამიუთია აღტაცებული, რომელიც შეესაბამება ბურჟუაზიისადმი კოლექტიური წინააღმდეგობისა და მტრობის საბჭოთა იდეალებს, და „გასუფთავებულია“ (საბჭოთა კრიტიკის მიერ – ი.რ.) ყველანაირი უხერხულობისაგან. მაგრამ, კამიუს ერთგულება ადამიანის ბედნიერებისადმი, უარის თქმა სამართლიანობაზე თავისუფლების სასარგებლოდ, ანარქიზმი, სოლიდარობა მშრომელებისადმი, კომუნიზმსა და კაპიტალიზმს შორის მესამე გზის ძიება – ეს ყველაფერი უგულვებელყოფილია, ანაც – უარყოფითად შეფასებული საბჭოთა კრიტიკაში“ (თოლი, 1980, გვ. 336).

შესაბამისად, კამიუს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ტექსტი, რომელიც ყველაზე ნათლად გამოხატავდა მის „თავისუფლებისმოყვარე“ პოზიციას – „სიზიფეს მითი“ – არასდროს წარმოადგენდა საბჭოთა კრიტიკოსების „საყვარელ ტექსტს“ და 1990-იან წლებამდე „ფარდის მიღმა“ რჩებოდა. ამის მიზეზი გახლდათ ტექსტის მსოფლმხედველობრივი სიღრმე: სიზიფეს მითის ექსისტენციალისტური რეფლექსიით კამიუ ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ ადამიანის აბსურდული არსებობის დამღვევის ერთადერთი გზა იყო *ინდივიდის ამბობება*; ტექსტი წარმოაჩენდა არა მარტო აბსურდის ფილოსოფიის მთავარ კონცეპტებს, როგორცაა ადამიანის არსებობის საზრისის პრობლემის აქტუალიზება, ანაც სამყაროში ადამიანის „მიტოვებულობის“ განსაზღვრა, არამედ მწერლის ჭეშმარიტად დაუოკებელ, მემბოხე, მშფოთვარე პათოსს, მიმართულს ყველა ტიპის მონობის წინააღმდეგ.

მიუხედავად საბჭოთა კრიტიკის მიერ აღმართული ბარიერებისა, ნობელიანტი მწერლის Magnum Opus-ის ექო მაინც მოსწვდა საბჭოეთში, მათ შორის, საქართველოში მცხოვრებ ინტელექტუალებს და უდიდესი ზეგავლენა იქონია მათ შემოქმედებაზე, თუმცა სხვადასხვა ფორმითა და მიდგომით.

პირველ რიგში, დავასახელებთ გურამ რჩეულიშვილის აწ უკვე კლასიკად ქცეულ ტექსტს – „ალავერდობა“, რომელიც 1954 წელს დაიწერა. ამ დროისათვის ალბერ კამიუს „სიზიფეს მითის“ დაწერიდან თორმეტი წელია გასული, მაგრამ ტექსტი არც თარგმნილია

რუსულ ენაზე და, ცხადია, არც დაბეჭდილი¹. მაშ, როგორც შეიძლება აიხსნას კამიუს ექსისტენციალური ფილოსოფიისა და აბსურდის თეორიის რეფლექსია გურამ რჩელიშვილის დასახელებულ მოთხრობაში?

შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში არსებობს ე.წ. „პარალელის“ ცნება, რომელიც რამდენიმე ვარიანტად იშლება, თუმცა, მათ შორის ყველაზე გავრცელებულია „პარალელიზმები“, რომლებიც განპირობებულია *იდენტური ან ძალიან მსგავსი ისტორიული მიზეზებით, თუმცაღა, ყოველგვარი „გენეტიკური კავშირებისა და კონტაქტების, დიფუზიური ფენომენების და ა.შ. ჩართვის გარეშე“* (მარინო, 2010, 196). მსგავს პარალელებს თან ახლავს ე.წ. „თანადამთხვევები“, რომლებიც წარმოიქმნება სხვადასხვა ქვეყნების ნაციონალურ ლიტერატურებს შორის და მიუთითებს *„ეროვნული ლიტერატურების განვითარების ერთსა და იმავე მდგომარეობაზე“* (მარინო, 2010, გვ. 196). ასეთ დროს საქმე გვაქვს ე.წ. „ტიპოლოგიურ შედარებასთან“, რაც გულისხმობს *ტექსტების „არამიზეზობრივ“ შედარებას*, რომელიც „არ აიხსნება არც თავდაპირველი ერთობებით და არც ორმხრივი გავლენებით“ (მარინო, 2010, გვ. 205), არამედ – სტრუქტურებისა და ტიპების „თანადამთხვევით“, და ხასიათდება სრული დრო-სივრცული თავისუფლებით. მიგვაჩნია, რომ სწორედ აღნიშნული მეთოდოლოგია წარმოადგენს ერთადერთ თეორიულ ჩარჩოს გურამ რჩელიშვილისა და ალბერ კამიუს ტექსტების კონცეპტუალური კავშირის გამოსავლენად, თუმცა, კონცეპტუალური კავშირი არ ნიშნავს *იდენტურობას*.

საქმე ისაა, რომ, ომისშემდგომ და სტალინისშემდგომ პერიოდში საქართველო უფრო მეტად იყო დაახლოვებული ევროპულ რეალობასთან, ვიდრე 1942 წელს, როდესაც კამიუ თავის შედევრს წერდა. დაახლოების მიზეზი კი იყო პოლიტიკური ლიბერალიზაცია და თავისუფლების ცნების გააქტიურების შესაძლებლობა, რამაც ძირეულად შეცვალა საბჭოეთში მცხოვრები ქართველი მწერლების მიდგომები. ახალ მიდგომებს შორის, ერთი მხრივ, ნეორეალისტური, ხოლო, მეორე მხრივ, ექსისტენციალური განწყობები და ხედვები პრევალირებს. *„ქვეყანაში დაუფარავად იზრდება ზეგავლენა დასავლუ-*

¹ რუსული იყო საერთაშორისო ენა საბჭოთა კავშირში შემავალი რესპუბლიკების მოქალაქეებისათვის.

რი ლიტერატურული ტენდენციებისა, რომლებიც ჰემინგუეისეული თემებითა და თამამი ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით იჭრება საბჭოთა რესპუბლიკების ტერიტორიებზე და თან მოიყოლებს რომანტიკულ ოცნებებს მეგობრობაზე, გულახდილობაზე, ურთიერთობების სიფაქიზეზე და ესოდენ ნანატრ თავისუფლებაზეც კი!“ (რატიანი, 2018, გვ. 174-175). თუმცა, საბჭოთა ქვეყნებში ფორმირებული ნეორეალისტური ნარატივი განსხვავდება დასავლეთევროპულისგან: თუკი ევროპული ნეორეალიზმი ასახავდა რიგითი ადამიანის რთულ მდგომარეობას XX საუკუნის შუაწლების პოსტფაშისტურ ევროპულ საზოგადოებაში, როგორც პოლიტიკური, ისე სოციალური და ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, საბჭოეთში ფორმირებული ნეორეალიზმი მოკლებული იყო აქტიური პოზიციის გამომჟღავნების პრივილეგიას, რის მიზეზსაც საბჭოთა ხელისუფლების კვლავ არსებობა წარმოადგენდა:

„საბჭოთა ხელისუფლება, განსხვავებით დამარცხებული ფაშიზმისაგან, მართალია სახეცვლილი, მაგრამ კვლავაც მტკიცედ განაგრძობდა არსებობას – ის კვლავაც რეალობა იყო და „ლენინური პრინციპების“ აღდგენასა და დაცვას სთავაზობდა საზოგადოებას, რითაც წინ ეღობებოდა ნეორეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპის – იდეოლოგიური ძალადობის, ეკონომიური სიდუხჭირისა და ზნეობრივი დამცირების წინაშე პიროვნების სამართლიანი ამბოხის რეალიზებას! მიუხედავად ამისა, საბჭოთა მწერლებმა, რომლებიც ნეორეალიზმის ლიტერატურულ მოდელში ინტუიტიურად ჰვრეტდნენ სამამულო ომის შემდგომი საბჭოთა და არასაბჭოთა ევროპული ქვეყნების ლიტერატურების დაახლოვების პერსპექტივას, გადაწყვიტეს ესარგებლათ ხელისუფლების „მილულული თვალეებით“ და ჩასჭიდებოდნენ ნაპირზე მომდგარ ნავს. გამოსავალიც მოიძებნა: საბჭოთა ნეორეალიზმი¹ იმთავითვე ჩამოშორდა პოლიტიკურ თემატიკას და იდეოლოგიისაგან დისტანცირებულ ფიქრიან ლიტერატურად ჩამოყალიბდა, რომელიც გაჯერებული იყო

¹ ტერმინი პირველად იქნა გამოყენებული ირმა რატიანის მიერ მონოგრაფიაში „ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი“. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2018.

უფრო თავისუფლების მოლოდინითა და შეგრძნებით, ვიდრე მისი რეალური შედეგების ძიებითა და ანალიზით¹. იდეოლოგიისაგან დისტანცირება მას არსებობის საშუალებას აძლევდა, ხოლო იდეოლოგიური მანქანის ძრავის შეცვლა – ადამიანურ პრობლემებზე ორიენტირებისა და ღრმა, ხშირად მოუშუშებელ რეალურ ჭრილობებზე რეაგირების შესაძლებლობას“ (რატიანი, 2018, გვ. 176-177).

შესაბამისად, 1950 –იანი წლების მიწურულის ქართველი ავტორების – გურამ რჩეულიშვილის, არჩილ სულაკაურის, ერლომ ახვლედიანის, ადრეული ნოდარ დუმბაძის – შემოქმედება არის დასტური ნეორეალისტური დისკურსის დამკვიდრებისა ქართულ მწერლობაში, ლიტერატურული თემატიკის და სტილის ძირეული და პრინციპული ცვლილებისა, როდესაც მწერალი სრულად ემიჯნება „Homo Sovieticus“-ის კულტურულ-სტილისტურ მოდელს და მიმართულია კონცეპტუალური, ემოციური და რეპრეზენტაციული თავისუფლებისაკენ. მაგრამ, თაობის ლიდერი, გურამ რჩეულიშვილი, იმასაც ზედმიწევნით იაზრებდა, რომ თავისუფლების მოლოდინი ერთია და თავისუფლების მიღწევა – მეორე: თავისუფლება არ მიიღწევა ამბოხებისა და უარყოფის ფაზების გადალახვის გარეშე. ვინმელო ამიტომაც მკვიდრდება ნეორეალისტური ექსპერიმენტებით გატაცებული გურამ რჩეულიშვილის შემოქმედებაში ექსისტენციალური დისკურსი, რომელიც თავის დროზე გაკრთა 1930-იანი წლების ქართველი ავტორების შემოქმედებაში (მიხ. ჯავახიშვილი, ლეო ქიაჩელი, ქართული მოდერნისტული პოეზია), მაგრამ აღკვეთილ იქნა საბჭოთა დიქტატურის მეცადინეობით. სწორედ ამ დისკურსის რეკონსტრუირებასა და დამკვიდრებას ვხვდებით 1950-იან წლების მიწურულის ქართულ მწერლობაში, გურამ რჩეულიშვილის თაოსნობით²; ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშს კი მოთხრობა „ალავერდობა“ წარმოადგენს.

¹ ამის ერთ-ერთ დადასტურებას ისიც წარმოადგენს, რომ 1956 წლის 9 მარტის საქართველოს მოვლენებმა პრაქტიკულად არ ჰპოვა ადეკვატური ასახვა ქართულ ლიტერატურაში და მხოლოდ ყრუ თემის სახით გაიელვა რამდენიმე ტექსტში.

² მოგვიანებით, 1960-70-იან წლებში, ექსისტენციალური ხედვა ცალკე დისკურსად ჩამოყალიბდება ოთარ ჭილაძის, გურამ დოჩანაშვილის, ჯემალ ქარჩხაძის და სხვ. შემოქმედებაში.

სამართლიანად მიუთითებს მ. კვაჭანტირაძე:

„ალავერდობის“ გმირი თანამედროვეობას აღიქვამს როგორც ქაოსს, კულტურულ დესტრუქციას. ქაოსის მოწესრიგება კი, ადამიანის ფილოსოფიის თანახმად, პოტენციურადაა ჩადებული ცნობიერების ინტენციურობაში, როგორც ყოფიერების ცვლილებისა და განვითარების პირობა. გენეტიკურ-კულტურულ გარემოსთან ადამიანის არაცნობიერი ფსიქოსომატური კავშირის საფუძველზე ხორციელდება ისტორიასთან, როგორც ყოფიერებასთან შეხვედრის აქტი... ამ პერიოდის ქართული პროზის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინტერესის საგნად იქცევა „სიტუაციის“ ეგზისტენციალური სიღრმეების გახსნა, ასახვა ყოფიერების იმ მომენტებისა, რომლებიც თავისთავად ატარებენ „შიშველ ფილოსოფიურ მუხტს“. სიტუაცია თავისუფლების ტოპოსია (გ. რჩეულიშვილის „იულონი“, „ალავერდობა“, გ. გეგეშიძის „შურისძიება“, „აპრილი“, ა. სულაკაურის „ლუკა“ და სხვ.). მის სივრცეში არაფერია გაჩერებული, სტატიკური, ყველაფერი ხდომილებაა, გამოვლინება და თავისჩენაა. პერსონაჟი მძაფრად, გამახვილებულად აღიქვამს ხდომილება-ტოპოსის შინაგან მოძრაობას, მის განსხვავებულ რიტმებს. ამ მოთხრობათა ეგზისტენციალისტური პერსონაჟები ცნობიერების მოუსვენრობით, „ვერმილწეულის ვნებით შეპყრობილობით“ და მისი თანამდევნი „ამბოხებებით“ სწორედ თავისუფალი არჩევანის სუბიექტურ ნებას ახორციელებენ“ (კვაჭანტირაძე, 2016, გვ. 184-185).

„ალავერდობის“ გმირი – გურამი, ამბოხებული გმირია. მსგავსად სიზიფესა, გურამიც მალღდება საკუთარ მდგომარეობაზე და შეიმეცნებს საკუთარი ყოფის აბსურდულობას; მისი „უპირატესობა“ ალავერდის გარშემო შეკრებილ მთვრალ და დეზორიენტირებულ საზოგადოებასთან არის „ზიზღნარევი ამაღლება“ „საკუთარ მდგომარეობაზე“, როგორც რეფლექსია „უაზრო რეალობაზე“; გურამი გააჭენებს ცხენს, შევარდება ალავერდის კიბეებზე და ტაძრის გუმბათზე მოექცევა, რათა ზემოდან დახედოს დიონისურ ექსტაზში – თრობაში, ცეკვასა და ღრიანცელში ჩართულ ხალხს... არა იმიტომ, რომ მიიღოს დიონისური ქაოსი, არამედ იმიტომ, რომ შეეწინააღმდეგოს მას! მისი ჭენება იგივეა, რაც სიზიფეს ლოდის აგორება: მსგავსად

ლოდისა, რომელიც კლდიდან დადმა დაეშვება, გურამიც, ადრე თუ გვიან, ჩამოხტება ცხენიდან და იმავე ხალხში გაერევა, ვისაც ახლა დასცინის; მაგრამ, საიმისოდ, რომ კვლავაც განიცადოს „ზიზღნარევი ამალღება საკუთარ მდგომარეობაზე“, მას ისევ მოუწევს ცხენის გაჭენება და აჭრა ალავერდის გუმბათზე, რადგანაც ეს „ბანალური ყოველდღიურობის რუტინაში“ ჩაძირული რეალობის სიცარიელისა და სიყალბის და საკუთარი სასოწარკვეთილი მდგომარეობის შემეცნების ერთადერთი გზაა; გურამი მაშინ კი არაა საინტერესო ავტორისათვის, როდესაც ცხენს აჭენებს, არამედ – როდესაც ცხენიდან ჩამოქვეითდება და, ტაძრის გუმბათზე მდგომი, გარშემო არსებული მდგომარეობის აბსურდულობას უღრმავდება. გურამი ბედნიერია, ისევე როგორც სიზიფე: „ზიზღნარევი ამალღების“ წყალობით სიზიფე სრულად შეიმეცნებს თავისი ბედის აბსურდულობას, მეტიც, ის თავისუფალია საკუთარი მდგომარეობის აბსურდულობის შემეცნებაში, რაც ეხმარება დაძლიოს სასოწარკვეთილება და „შესაძლებელი“ და „ასატანი“ გახადოს დაკვირვება თავის ტრაგედიაზე; ჩვენ კი „შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სიზიფე ბედნიერია“. გურამიც ბედნიერია, რადგანაც უნარი აქვს შეიგრძნოს „ზიზღნარევი ამალღების“ ენერგეტიკა და საკუთარი ამბოხის მიღმა შეიმეცნოს რეალობის აბსურდულობა, თუმცა... არც ნეორეალისტი გურამ რჩეულიშვილი გაუჩინარებულა სადმე, ომისშემდგომი ეპოქის პირშო, რომლის შემოქმედებაშიც „თითქოს ოკეანის სიღრმიდან ამოტივტივდება ომისშემდგომი ქალაქები, ადამიანები, რომლებიც გრძნობენ სევდას, ტკივილს, უმკლავდებიან მოძველებულ სტერეოტიპებს, ყოველდღიურობის ერთფეროვნებას და წვრილ-წვრილ პრობლემებს, იცავენ მაღალ ზნეობრივ პრინციპებსა და მოქალაქეობრივ ღირებულებებს და, ამავე დროს, ისინი სავსენი არიან შინაგანი თავისუფლებით, სიყვარულით, მონატრებით, ერთმანეთის მხარში დგომის დაუოკებელი სურვილით“ (რატიანი, 2018, გვ. 177-178). ამიტომაც სწამს მომავლისაკენ მომზირალ გურამს, რომ „ვნების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით ტკობაში“ (რჩეულიშვილი, 2004, გვ. 243).

„ალავერდობის“ გმირის ამბოხი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პირველი ექსისტენციალური ამბოხება ქართულ მწერლობაში აბსურდული რეალობისა და მონობის იმ ტიპის წინააღმდეგ, რომელიც საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში სუფევდა საქარ-

თველოში. თუმცა, კამიუს ფილოსოფიისა და მწერლობის გავლენა ამაზე არ შეჩერდება და ნაირგვარ სახესხვაობებად ჩაიშლება ქართულ ლიტერატურაში. მათ შორის კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი იქნება ახალი ტიპის დისკურსის – *საბჭოთა აბსურდის* – ფორმირება, რომელიც ნიჰილიზმის, გროტესკულისა და კომიკურის ნიღბით რეალიზდება ლიტერატურულ ტექსტში.

- *საბჭოთა აბსურდი. რევაზ ჭეიშვილი – „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“*

„გზა უსასრულო გეჩვენება, როდესაც მარტო მიდიხარ“.
(ბეკეტი)

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ალბერ კამიუს საეტაპო ნაშრომში – „სიზიფეს მითი“ – გაჟღერებული მემამბოხე პათოსი ნაირგვარ სახესხვაობებად ჩაიშალა ქართულ ლიტერატურაში, მათ შორის კი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო ახალი ტიპის დისკურსის – *საბჭოთა აბსურდის* – ფორმირება, რომელიც იუმორისა და კომიკურის ნიღბით რეალიზდა. მიგვაჩნია, რომ საბჭოთა აბსურდი, ისევე როგორც *საბჭოთა ავანგარდი*¹ და *საბჭოთა ნეორეალიზმი*², კონკრეტული ლიტერატურული მიმდინარეობის, ამ შემთხვევაში – ლიტერატურული აბსურდის, სპეციფიკური ფორმაა, განპირობებული რეალური კონტექსტით, კერძოდ, საბჭოთა წეს-წყობილებითა და იდეოლოგიით. თუკი აბსურდული რეალობის რეპრეზენტაციისა და რეფლექსირებისათვის დასავლელმა ავტორებმა და დრამატურგებმა ლიტერატურული წესების გარკვეული სიმრავლე შეიმუშავეს (იხ. ზემოთ), ქართველმა მწერლებმა და დრამატურგებმა (რეზო ჭეიშვილი, რევაზ გაბრიამე) ამ სიმრავლის მოდიფიცირება და რეგენერირება მოახდინეს, კერძოდ, საბჭოთა აბსურდის მთავარ იარაღად *კომიზმი* და *იუმორი* აქციეს, რომელსაც *დამცავი მექანიზმის* ფუნქცია მიანიჭეს ტექსტში. პარადოქსი ისაა, რომ კომიკურის აქცენტირებამ აბ-

¹ ავანგარდისტების ის ფრთა, რომლებიც ბოლშევიკური რევოლუციის პათოსის გავლენის ქვეშ მოექცა.

² იხ. ზემოთ.

სურდის დრამის ფუძემდებლების მიერ დადგენილი ხერხების გარკვეული ნაწილიც კი ჩაანაცვლა, კერძოდ:

- დიალექტიკური საზრისი გამოცლილი აქვს არა დიალოგებს, არამედ – თავად ამზავს;
- სიუჟეტი არსებობს, მაგრამ ის არაერთგვაროვანია: ან ალოგიკურად სასტიკია, ანაც – ალოგიკურად კომიკური;
- ხასიათები მხატვრული თვალსაზრისით სრულყოფილია, თუმცა მერყეობს აღწერის რეალისტურ და ირონიულ მანერებს შორის.

აბსურდის დრამის ყველა სხვა მახასიათებელი სახეზეა, კერძოდ კი, ქართველი ავტორები ცდილობენ:

- სახელი დაარქვან „იმას“, „რასაც“ სახელი არ ერქმევა;
- წარმოაჩინონ ფუჭი ილუზიებითა და წარმოდგენებით შემპყრობილი სამყარო;
- შექმნან დრო-სივრცული სიცარიელის განცდა;
- ხაზი გაუსვან სიტუაციის კომიზმს.

გამომდინარე სიუჟეტის ზ.ა. არაერთგვაროვნებიდან, საბოთა აბსურდის სტილში შექმნილი ქართული ტექსტების ფინალი ყოველთვის განსხვავებულია, დამოკიდებული კონკრეტული ჟანრის, სუფთა ან ჰინრიდულის, კანონზე. შესაბამისად, ფინალი შეიძლება იყოს კომიკური, ტრაგიკული, ტრაგი-კომიკური, სამეცნიერო-ფანტასტიკური, ანტიუტოპიური და სხვ. (მაგ. რევაზ ჭეიშვილი – „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, „ცისფერი მთები“, რევაზ გაბრიამე – „შერეკილები“, „ქინ-ძამა“ და სხვ.). ჩვენი ინტერესის საგანს ამ ეტაპზე წარმოადგენს ტექსტი, რომლის ფინალიც გამოკვეთილად ტრაგიკულია, თუმცა, ნარატივი და სტრუქტურა – ტრაგი-კომიკური.

რევაზ ჭეიშვილის „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“ 1963 წელს დაიწერა, *თანამედროვე ქართული ლიტერატურისა და დრამატურგიის* გარიჟრაჟზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია“, ისევე როგორც გურამ რჩეულიშვილის „ალავერდობა“, თანამედროვე ქართული მწერლობის ფორმირების ერთ-ერთი მაცნე-ტექსტია. მოთხრობაში მკითხველი თვალს ადევნებს ქუთაისის რიგითი მოქალაქის, ბიჭიკო ერეთელის ცხოვრების დრამას, გადმოცემულს კომიკური, იუმორისტული და გროტესკული ელემენტების აქცენტირების ფონზე. მამაპაპისეულ ფუძეზე ცხოვრობს წესიერი, კანონმორჩილი, არაფრით გამორჩეული და თავისი

ყოველდღიურობით მეტ-ნაკლებად კმაყოფილი ბიჭიკო („ბიჭიკო ინჟინერი კაცი გახლდათ“, „ელექტროსადგურის დამთავრების შემდეგ იმ ქალაქის მნიშვნელოვანი სამშენებლო ობიექტის უფროსად გადაიყვანეს“, „ბიჭიკოს მთელი ქალაქი იცნობდა“)¹; მისი ყოველდღიურობა ქართულ პროვინციულ ქალაქში მცხოვრები მარტოხელა კაცის ყოველდღიურობაა – ქუჩა, სამუშაო, სამუშოს შემდეგ – გართობა და ქეიფი („ბიჭიკო მოდის, ბიჭიკო ჩხუბობს, ბიჭიკო ქეიფობს, ბიჭიკოს თავი გამოუჩენია, გაზეთში ხატიაო“, „გულგაღელილი ბიჭიკო კოფოზე მეეტლის გვერდით იჯდა ხოლმე, ეტლში მისი ქუდი იდო. მეორე, მესამე ეტლში ამხანაგები ისხდნენ, მეოთხეში დამკვირვლები იყვნენ, თუ – პირიქით, დანამდვილებით ვერ ვიტყვი“). მაგრამ ერთ „მშვენიერ დღეს“ „ჩვეულებრივი ბიჭიკო“ დიდ შარში გაეხვევა – მოაკითხავს ვინმე ტუკვაძე და გაუგებარი მისამართით წაიყვანს („[ტუკვაძე] ტყავის პალტოს იცვამდა, ჯიბეებში ხელეზჩაწყობილი დადიოდა. სულ ახლა-ხან ერთმა დარბაისელმა კაცმა ამიხსნა: იმ დროსო, როცა კაცს ტყავის პალტო ეცვა და ხელებს ჯიბიდან არ იღებდა, ბევრ რამეს ნიშნავდაო. რატომ ნიშნავდა ეს ბევრ რამეს, არ უთქვამს“). თურმე, ნუ იტყვით და ბიჭიკო „ემეტებოდა“ ტუკვაძეს – საკუთარი ლალი და უდარდელი ცხოვრება ერჩინა მის ტყავის პალტოს; დაცინვასაც არ ერიდებოდა: რესტორანში, საჯაროდ და სახალხოდ შეარცხვინა – არ ადღეგრძელა ბიჭიკომ ტუკვაძე, მეტიც, მის ჯინაზე „შვიდი კაცის პურმარილით სავსე მაგიდა კბილებით ასწია და იცეკვა“; ტუკვაძემ, მაგიდა რომ კბილებით ვერ ასწია, სამაგიეროდ, შავ „ემადინში“ ჩააყუდა ბიჭიკო ბადრაგის თანხლებით და იქ წაათრია, „სადაც ჯერ იყო“... ასე ირონიულად, გროტესკულად, აბსურდულადაც კი, პირადი მიზეზით განაწყენებული ბოლშევიკის ხელით, ბიჭიკო ბოლშევიკური მანქანის რეპრესიების მსხვერპლად იქცევა... „ძალა აღმართსა ხნავსო, როგორც იტყვიან. „სამაგალითოდ“ დასჯილ ბიჭიკოს, შეურაცხყოფილს, დაშინებულს და სულიერად განადგურებულს, შინ დაბრუნებისთანავე ბევრი უცნაურობა დასჩემდება („მეზობლებმა და მდგმურებმა დაინახეს, როგორ დაგმანა ოჯახის პატრონმა დარაბები და მერე კარიც აჭედა შიგნიდან“, ოთახ-

¹ აქაც და ქვემოთაც ციტატები მოყვანილია წიგნიდან: *ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია. მოთხრობები საბჭოთა საართველოზე*. შემდგ. თამაზ ვასაძე. თბილისი: გამომცემლობა „ინტელექტი“, 2014.

ში ბოლთას სცემდა, გადაბმულად ეწეოდა ჰაპიროსს და ხმამაღლა ლაპარაკობდა. ვის ელაპარაკებოდა, რას ლაპარაკობდა, ძნელი გასარკვევი იყო“, „ბიჭიკო გაცოფებული ბრდღვინავდა და ეკლესიას გარშემო უვლიდა... – ტუკვამე, მოგლავ, სულერთია, ვერ გადამირჩები!.. – ყვიროდა ბიჭიკო“), ბოლოს კი ჭკუიდანაც შეიშალა („ამის შემდეგ ბიჭიკო ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში წაიყვანეს“).

ტექსტის კულმინაციას წარმოადგენს ავტორის მიერ ვირტუოზული ოსტატობით, ირონიითა და სევდიანი იუმორით აღწერილი „პაციენტის ავადმყოფობის ისტორია“, ე.წ. „ანკეტა“, რომელიც მთელი სისრულით გადმოსცემს ერთი რიგითი კაცის ცხოვრების ნგრევის ტრაექტორიას: დედა – დიასახლისი, რომელიც ადრე გარდაიცვალა, მამა – ადვოკატი, რომელიც „ზომიერად სვამდა“, თავად ბიჭიკო ერეთელი – კეთილსინდისიერი მუშა-მოსამსახურე, „გულისხმიერი, საქმიანი, ავტორიტეტული“, რომელიც... ბოლოს დროს რაღაც უცნაურად იქცევა: ყოველდღიურად, შუადღისას, ცოფდება, აგრესიული ხდება და მოსაკლავად დასდევს „ვილაცას“, ხოლო „ასოციაციური ექსპერიმენტის“ ჩატარებისას განუწყვეტლივ იმეორებს, რომ დამნაშავე არ არის... უშედეგო მკურნალობის შემდეგ, შემოდგომის ერთ ცივ დღეს ბიჭიკო ერეთელი სულსაც განუტევეს.

ბიჭიკოს ამბოხის ერთადერთი გამოხატულება მისი სიგიჟეა, სიმპტომი, რომელიც არაერთგზის და სხვადასხვა ინტენციით იქნა გამოყენებული სხვადასხვა ეპოქის ტრაგიკული პათოსის ტექსტებში. თუმცაღა, ბიჭიკოს სიგიჟე დროთა განმავლობაში კარგავს სიმწვავეს და, ბოლოს და ბოლოს, ბიჭიკოსავით „ბოსტნეულად“ გადაიქცევა. რეჟიმი, რომელსაც სიგიჟის მოთვინიერებაც კი ძალუძს, არავის ინდობს. თითქოს არც კი ყოფილა ბიჭიკო... მაგრამ, განა ტუკვამე კი იყო? განა მისი ცხოვრება იყო „ყოფნა“? ბიჭიკოს დასაფლავების პროცესიას აჩრდილივით მიუყვება მძიმედ დაავადებული ტუკვამე, თავადაც სასიკვდილოდ განწირული, როგორც რეჟიმი, რომელსაც ძალღური ერთგულებით ემსახურა: „ნელა. აუჩქარებლად მიდიოდა პროცესია სასაფლაოსკენ. უკან დაბრუნებულ, მართოდმარტრო მომავალ ტუკვამეს სიარული უჭირდა, ყოველი ფეხის გადადგმაზე ემანჭებოდა სახე; აუტანელი ტკივილები აწუხებდა, ეტყობოდა“.

ასეთია ტოტალიტარული სამყაროს დასასრული საბჭოთა აბსურდის ნარატივში.

მოგვიანებით, რევაზ ჭეიშვილი და, ზოგადად, საბჭოთა აბსურდის დისკურსი „მომწიფებული სოციალიზმის“ თემებზე გადაერთვება (მაგ. „ცისფერი მთები“, „ქინ-მა-მა“), რაც უკვე გვიანი სოციალიზმის ხანის ქართული დრამატურგიის ერთ-ერთი შემაღვენილი ნაწილი და სამომავლო კვლევების საგანია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- კამიუ, ა. (1996). სიზიფეს მითი. თბილისი: „ლომისი“.
- კვაჭანტირძე, მ. (2016). ნეორეალიზმის დასავლური მოდელი და ქართული ლიბერალური დისკურსი. წიგნში: ქართული ლიტერატურა. ისტორია საერთაშორისო ლიტერატურული პროცესების პრიზმაში (შუასაუკუნეებიდან პოსტსაბჭოთა ეპოქამდე), ნაწილი II. თბილისი: „საარი“.
- მარინო, ა. (2010). კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია. ფრანგულიდან თარგმნეს რუსულიდან თურნავამ და ნინო გაგოშაშვილმა. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
- რატიანი, ი. (2018). ქართული მწერლობა და მსოფლიო ლიტერატურული პროცესი. თბილისი: თსუ გამომცემლობა.
- რჩეულიშვილი, გ. (2004). თხზულებათა სრული კრებული 6 ტომად. ტ. 3, მოთხრობები, 1958-1960. რედ.მარინე რჩეულიშვილი. თბილისი: „საარი“.
- ქრონიკები. (1957). სან-ფრანცისკოს ქრონიკები
<https://eventstreetwear.ru/13454/>.
- წერედიანი, ა. (2012). აბსურდის დრამა. სტუდენტური კვლევები. ლიტერატურათმცოდნეობა და სხვ.
<https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/numeri1/tserediani.pdf>
- ჭეიშვილი, რ. (2014). ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია. წიგნიდან: ბიჭიკოს ავადმყოფობის ისტორია. მოთხრობები საბჭოთა საქართველოზე. შემდგ. თამაზ ვასაძე. თბილისი: „ინტელექტი“.
- Esslin, M. (1991). *The Theatre of Absurd* (Penguin Literary Criticism). Penguin.
- Sartre, J. P. (1973). *Existentialism and Humanism*, trans. Philip Mairet. London: Methuen.
- Talli, E. (1980). Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76. *Canadian Slavonic Papers*, 22(3), 319-337.
- Wallace, J. (2009). Wallace, J. *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge university Press.
- Williams, R. (1966). *Modern Tragedy*. Stanford University Press.
- Болер, III. (2014). Советская судьба французских экзистенциалистов: Анализ восприятия переводов произведений Жан Поля Сартра и Альбера Камю.
https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01002162250_2014_0001_AC.pdf

References:

- Bollaert, Ch. (2014). Sovetskaja sudjba francuzskich ekzistencialistov: analiz vos-prijatija perevodov proizvedenii Žan Polja Sartra I Aljbera Kamju [Soviet Fate of French Existentialists: Analysis of the Perception of Translations of the Works of Jean Paul Sartre and Albert Camus].
https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01-002162250_2014_0001_AC.pdf
- Ch'eishvili, R. (2014). Bich'ik'os avadmq'opobis ist'oria [The History of Bichiko's Illness]. Ts'ignidan: Bich'ik'os avadmq'opobis ist'oria. Motkxrobedi sab-ch'ota sakartveloze. Shemdg. Tamaz Vasadze. Tbilisi: "Int'elekt'i".
- Esslin, M. (1991). The Theatre of Absurd (Penguin Literary Criticism). Penguin.
- Kamiu, A. (1996). Sizipes miti [The Myth of Sisyphus]. Tbilisi: "Lomisi".
- Kronik'ebi. (1957). San-prantsisk'os kronik'ebi. [Chronicles of San Francisco].
<https://eventstreetwear.ru/13454/>.
- Kvach'ant'iradze, M. (2016). Neorealizmis dasavluri modeli da kartuli liberaluri disk'ursi [Western Model of Neorealism and Georgian Liberal Discourse]. Ts'ignshi: kartuli lit'erat'ura: ist'oria saertashoriso lit'erat'uruli p'rotsesebis prizmashi (shuasauk'uneebidan p'ost'sabch'ota ep'okamde), nats'ili II. Tbilisi: "Saari".
- Marino, A. (2010). K'omp'arat'ivizmi da lit'erat'uris teoria [Comparativism and the Theory of Literature]. Prangulidan targmnes rusudan turnavam da nino gagoshashvilma. Tbilisi: lit'erat'uris inst'it'ut'is gamomtsemloba.
- Rat'iani, I. (2018). Kartuli mts'erloba da msoplio lit'erat'uruli p'rotsesi [Georgian Literature and World Literary Process]. Tbilisi: TSU gamomtsemloba.
- Rcheulishvili, G. (2004). Tkhzulebata sruli k'rebuli 6 t'omad. T'. 3. Motkhrobedi, 1958-1960. [Complete collection of works in 6 volumes. V. 3, stories]. Red. Marine Rcheulishvili. Tbilisi: "Saari".
- Sartre, J. P. (1973). Existentialism and Humanism, trans. Philip Mairet. London: Methuen.
- Tall, E. (1980). Soviet Responses to Albert Camus, 1956-76. Canadian Slavonic Papers, 22(3), 319-337.
- Ts'erediani, A. (2012). Absurdis drama [A Drama of the Absurd]. St'udent'uri k'vle-vebi. Lit'erat'uratmtsodneoba da skxva.
<https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/nomer1/tserediani.pdf>
- Wallace, J. (2009). The Cambridge Introduction to Tragedy. Cambridge University Press.
- Williams, R. (1996). Modern Tragedy. Stanford University Press.