

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ინგლისური ფილოლოგიის დეპარტამენტი

სალომე დავითულიანი

რეალობა და აბსურდი ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებაში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი  
დავით მაზიაშვილი

თბილისი

2020

## სარჩევი

შესავალი.....	3
თავი I: პოსტმოდერნისტული რეალობა და აბსურდი.....	17
1.1 პოსტმოდერნიზმის ელემენტები პიესაში „შინდაბრუნება“.....	20
1.2. წარმოსახვითი რეალობა ჰაროლდ პინტერის პიესებში „პეიზაჟი“ და „სიჩუმე“. .....	41
თავი II: წარსულის გავლენა და აბსურდული რეალობა.....	64
2.1. წარსულის მნიშვნელობა პიესაში „მტკერი მტვრადვე მიიქცევი“.....	68
2.2. მეხსიერების როლი პიესაში „ძველი დრო“.....	85
თავი III: დროის აბსურდულობა და ქაოტური რეალობა.....	110
3.1. დროის განსხვავებული გააზრება პიესაში „ღალატი“.....	113
3.2. შეგრძნებების ცვლილება და ილუზიური რეალობა მოთხრობასა და პიესაში „ჩაის წვეულება“.....	128
დასკვნები:.....	148
ბიბლიოგრაფია:.....	151
დანართი.....	156

## შესავალი

სხვადასხვა ეპოქაში, გამოხატვის გზების ცვლილება ქმნიდა ახალ მიმდინარეობებს ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. მნიშვნელოვანია „როგორ“ და არა „რა“. მთელ სურათს ქმნის ის ფორმა, რომლითაც გარკვეული მოვლენაა გადმოცემული. თანამედროვე სამყარო, რომელშიც დღეს ვცხოვრობთ, ნამდვილად ის სივრცეა, სადაც უამრავი სხვადასხვა გამოხატვის ფორმა გვხვდება. აქ არაა მარტივი იპოვო რელობა ან აბსურდი. მიხვდე ზღვარს ჭეშმარიტებასა და გამონაგონს შორის. გლობალიზაციის ეპოქაში მოშლილია ყოველგვარი განმსაზღვრელები და ყველაფერი ერთადაა თავმოყრილი.

პირველი, რაც ცნება რეალობის განმატებისთვის ჩვენს თავში პასუხად მოდის ისაა რაც ყველაზე მეტად ახლოსაა სინამდვილესთან. ხოლო, აბსურდად ძირითადად მიიჩნევა ის, რაც ხშირ შემთხვევაში არალოგიკური და აზრს მოკლებულია. თანამედროვე სამყაროში, ძალიან ხშირად ის რაც ერთი შეხედვით რეალობად აღიქმება, საბოლოოდ შეიძლება აბსურდთან უფრო ახლოს აღმოჩნდეს, ან პირიქით.

მარტინ ესლინი, მის ნაშრომში „აბსურდის თეატრი“ (“The Theatre of the Absurd”) აღწერს, თუ როგორ შეიძლება განიმარტოს ან განისაზღვროს აბსურდი. ნაშრომის დასაწყისშივე იხსენებს 1957 წლის 19 ნოემბერს, როცა სან კუენტინში უნდა დადგმულიყო სამუელ ბეკეტის პიესა, „გოდოს მოლოდინში“ და რეჟისორი იყო ჰერბერტ ბლაუ. ესლინი იხსენებს, რომ ისევე, როგორც რეჟისორისთვის, ასევე მსახიობებისთვის საკმაოდ რთული იყო აუდიტორიის წინაშე გამოსვლა. ჰერბერტ ბლაუმ გადაწყვიტა, რომ აუდიტორია წინასწარ შეემზადებინა სპექტაკლისთვის. სცენაზე გავიდა და თქვა: „მოციმციმე ასანთების ზღვა, რომლებიც მსჯავრდებულებმა, მხარს უკან მოისროლეს სიგარეტის მოკიდების შემდეგ“. (ესლინი 2001:14). ესლინი, აქვე განმარტავს, რომ ბლაუმ პიესა ჯაზს შეადარა, სადაც იმას ისმენ, რასაც მასში იპოვი. ასევე მისი აზრით, ბლაუმ ამით, პიესის შესახებ გარკვეული ინფორმაცია წარადგინა. ის იმედოვნებდა, რომ პიესაში, ყველა სხვადასხვა რამეს დაინახავდა. „გოდოს მოლოდინი“ სხვადასხვა პიროვნებისთვის სხვადასხვა მნიშვნელობის აღმოჩნდებოდა. (ესლინი 2001:14) აქვე, ამ ყველაფერთან ერთად ესლინი იონესკოს ფრაზას და მისეულ განმარტებას გვთავაზობს აბსურთან

დაკავშირებით. „აბსურდია, ის რაც მიზანს მოკლებულია, თავისი რელიგიური, მეტაფიზიკური და ტრანსცენდენტური ფესვებიდან მოწყვეტილი, ადამიანი დაკარგულია. ყველა მისი ქმედება გახდა უაზრო, აბსურდული და უსარგებლო.“ (ესლინი 2001:16). ესლინის მიხედვით, შეგვიძლია თანამედროვე სამყაროს მახასიათებლები განვსაზღვროთ. ვფიქრობ, დღევანდელ სამყაროში სწორედ, რომ ძირეული საკითხების მნიშვნელობები და მათი ღირებულებებია გამქარლი.

არსებული სხვადასხვა სოციალური სივრცეები, ხშირად გვაფიქრებს იმაზე, თუ რამდენადაა გარკვეული მოცემულობა რეალური ან აბსურდული. სწორედ ამავე განცდას ტოვებს ცნობილი ბრიტანელი დრამატურგის შემოქმედება.

ჰაროლდ პინტერი მის პიესებში რეალობასა და აბსურდს ერთად გვთავაზობს. ეს ორი ცნება იმდენადაა ერთმანეთთან შერწყმული, რომ რთულია იპოვო მათ შორის ზღვარი. სხვადასხვა დეტალებით, ტექნიკური მხარეებით, წერის მანერით, განსხვავებული ლექსიკით, პინტერი ნამდვილად ახერხებს მკითხველის დაბნევას. 1970 წელს, დასავლეთ გერმანიაში, ჰამბურგში, შექსპირის პრიზის მიღების ცერემონიაზე, პინტერმა მის სიტყვაში აღნიშნა: „მე ვერ შევაფასებ ჩემს ვერც ერთ პიესას. არც ერთი მათგანის აღწერა არ შემიძლია, გარდა იმისა, რომ ვთქვა: ეს ისაა რაც მოხდა. ისაა რაც მათ თქვეს. ისაა რაც მათ გააკეთეს.“ (პინტერი 1997:10) სწორედ ასე იქცევინა მისი პერსონაჟები. ისინი სრულიად სხვადასხვა გზებით მიდიან და ხშირად რთულია ამ გზების განსაზღვრა.

2005 წელს მიღებულ, ნობელის ლიტერატურული პრემიისადმი მიძღვნილ ლექციაში, „ხელოვნება, ჭეშმარიტება და პოლიტიკა“ ჰაროლდ პინტერი აღნიშნავდა: “არ არის მკვეთრი განსხვავება რეალურსა და ირეალურს, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის. ესა თუ ის მოვლენა, თავისთავად არ არის მხოლოდ სიმართლე ან მხოლოდ ტყუილი: ის შეიძლება ორივე ერთად იყოს.” (პინტერი 2005:3). ვფიქრობ, ეს სწორედ ის სინამდილეა, რომელშიც ვცხოვრობთ. სინამდვილე სადაც, სიცრუე და ჭეშმარიტება თანაარსებობს ერთმანეთის გვერდით. ეს ყველაფერი კი ყოფითი ცხოვრების ნორმად იქცა. შეიძლება ითქვას კიდევ, რომ არსებული მოცემულობა, გარკვეულწილად პოსტმოდერნისტული ეპოქის მახასიათებელია. ვფიქრობ, თანამედროვე სამყაროსთვის კარგად ნაცნობია ეს მოვლენა. ძალიან ხშირად ვხვდებით სხვადასხვა ფორმით წარმოჩენილ რეალობას, რომელიც საბოლოო ჯამში

აბსურდულობის შეგრძნებას გვიტოვებს. თანამედროვე სამყარო კი ისეთ ადგილს წარმოადგენს, სადაც რეალობა და აბსურდი თანაარსებობს და ძალიან ხშირად რთულია მათ შორის ზღვარის გავლება.

ჰაროლდ პინტერი ის ავტორია, რომელმაც სრულიად სხვა ფორმით შეძლო წარმოეჩინა დრამატურგია. თუკი, ოდესღაც დრამის დანიშნულება კათარზისი იყო, პინტერთან მან სხვა ფუნქცია შეიძინა. სანობელე ლექციაში, იგი ასევე აღნიშნავს, რომ დრამატურგიაში ჭეშმარიტება თავიდანვე არამყარი ცნება იყო. ის დრამაში, სამუდამოდ არასასიამოვნოა. მისი აღმოჩენა საკმაოდ გვიჭირს, თუმცა სულ მის ძიებაში ვართ. ეს ძიება ძალისხმევას ითხოვს და ეს ჩვენი მოვალეობაა. ხშირად გაუცნობიერებლად გადავეყრებით ხოლმე წყვილიაღში ჭეშმარიტებას, ან მხოლოდ მის ფორმას მოვკრავთ თვალს, იმას რაც სიმართლეს შეესაბამება. მაგრამ მისი აზრით, ჭეშმარიტება ისაა, რომ დრამატურგიაში არ არსებობს ერთადერთი ჭეშმარიტება. ის იქ ბევრია. ეს ჭეშმარიტებები კი ერთმანეთს იწვევენ და გაურბიან, ერთმანეთს ასახავენ და უარყოფენ, თანხვედრაში მოდიან ერთმანეთთან და თან ერთმანეთს ვერაფერს უგებენ. ზოგჯერ გვეჩვენება, რომ წამიერი ჭეშმარიტება ვიხილეთ, მუჭში გვაქვს გამომწყვდეული, მაგრამ შემდეგ ის ხელიდან გასხლტება და დაიკარგება. (პინტერი, 2005:9) სწორედ ამ მახასიათებლებით გამოირჩევიან პინტერის პერსონაჟები. თითოეულ მათგანს საკუთარი ჭეშმარიტება გააჩნია. ისინი ცალკეული, ერთმანეთისგან განყენებული ნაწილები არიან. ხშირად პინტერი წარმოადგენს ხოლმე ოჯახს, მეგობრებს ან საყვარლებს. გარკვეულ ჯგუფს, რომლებსაც ჩვენი წინარე დალექილი ცოდნიდან გამომდინარე საერთო მახასიათებლები უნდა ჰქონდეთ. ის მახასიათებლები, რაც ნახსენებ სოციალურ ჯგუფებს (ოჯახს, მეგობრებს, საყვარლებს) გააჩნიათ. თუმცა ყველა ეს მახასიათებელი გამქრალია და დაცალკევებულ ინდივიდებს საკუთარი „ჭეშმარიტებები“ გააჩნიათ. ისინი ნაკლებად აღიქმებიან ერთობად, არამედ ძირითადად სწორედ ცალკეულ ნაწილებად წარმოაჩენს ხოლმე პინტერი.

დრამატურგიის ის მახასიათებლები, რასაც არისტოტელეს (ძწ. 384-322) მიხედვით, სხვადასხვა გზებით კათარზისამდე მივყავდით, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომმა პერიოდმა, სრულიად შეცვალა. სამყარო მივიდა იმ ეტაპამდე, სადაც სიტყვებმა და მოქმედებებმა მნიშვნელობები დაკარგეს. ამ პერიოდში, ნიცშე, (1844-

1900) თავის „ესე იტყოდა ზარატუსტრაში“ ამბობს, რომ ღმერთი მოკვდა. გაქრა ის სიმყარე, რაზეც ოდესღაც ადამიანი იყო დამოკიდებული. თავის ესეში, „აბსურდის დრამა“, არჩილ წერედნიანი განმარტავს აბსურდის დრამის წარმოშობის მიზეზებს და ის წერს, რომ ალბერ კამიუ (1913-1960) ადამიანების შესახებ, მიიჩნევს, რომ ჩვენ ფუჭი შრომისთვის ვართ გაჩენილები. ამის დასტურად კი სიზიფეს მითს იმოწმებს.<sup>1</sup>

სიზიფეს მისჯილი აქვს ლოდის აგორება მთაზე, მაგრამ ვერ ახერხებს, რადგან ბოლო მომენტში ლოდი ისევ ქვემოთ უგორდება და ასე გრძელდება უსასრულოდ. სწორედ ეს უსასრულობა ჩანს აბსურდის დრამაში, სადაც პერონაჟები იქ ამთავრებენ მოქმედებას საიდანაც დაიწყეს. ხანდახან კი შესაძლოა, საერთოდ არ მოქმედებდნენ. მაგალითად, ეჟენ-იონესკოსა (1909-1994) და სამუელ ბეკეტის (1906-1989) პიესებში, პერსონაჟებს ხშირად საკუთარი იდენტობაც კი არ გააჩნიათ, იმდენად რომ ერევათ და თითქმის არც კი ახსოვთ საიდან ან როგორ აღმოჩნდნენ იქ სადაც არიან. მათი მდგომარეობა, ჩაკეტილ წრეს გავს საიდანაც გამოსავალი არაა. აბსურდის დრამის ავტორებთან მეტყველებას არ აქვს ფუნქცია და თითქმის ყველა დიალოგი აზრს მოკლებულია, არ გააჩნია ლოგიკური განვითარება.<sup>2</sup> 1961 წელს მის ერთ-ერთ წერილში სამუელ ბეკეტი პინტერს მიმართავს: “თუ მაიმულებთ, რომ პიესის ფორმა გადმოვცე, ამას ასე განვმარტავდი. ერთხელ საავადმყოფოში ვიყავი. სხვა პალატაში კაცი იწვა, რომელიც ყელის კიბოთი კვდებოდა. სიჩუმეში მისი პერიოდული ხავილი მესმოდა. ეს ის ერთადერთი ფორმაა, რაც ჩემს შემოქმედებას გააჩნია”. (ბეილისი, ტილი 2014:124). ბეკეტის ამ წერილის მიხედვით შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ აბსურდის დრამა სწორედ მომაკვდავი ადამიანის ხავილს გავს. ეს ყველაფერი კი იმედის უკანასკელ ნაპერწკალს მოგვაგონებს.

კრიტიკოსების უმეტესი ნაწილი ჰაროლდ პინტერსაც აბსურდის დრამის წარმომადგენლად მიიჩნევს, თუმცა, პინტერი კიდევ უფრო განსხვავებულ სამყაროს გვთავაზობს თავისივე მახასიათებლებით. მაგალითად, მის შემოქმედებაში ვხვდებით პოსტმოდერნიზმის ზოგიერთ მახასიათებელს. ასევე პინტერთან წარმოდგენილი დროისა და სივრცის რღვევა საბოლოოდ ისევ რეალობისა და აბსურდულობის საკითხთან მიდის.

მნიშვნელოვანია, ის დეტალი, რომ პინტერი პერიოდულად პერსონაჟების

<sup>1</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/nomeri1/tserediani.pdf>

<sup>2</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.litinstitutu.ge/studentkvleva/nomeri1/tserediani.pdf>

წარმოსახვით სამყაროს წარმოაჩენს. ამ გზით ახერხებს დაგვაფიქროს იმ ცხოვრებისეულ დეტალებზე, რაც ჩვენს ყოველდღიურობას წარმოადგენს. რას ნიშნავს, ან რაში გვჭირდება წარმოსახვითი სამყარო? საკმაოდ მნიშვნელოვნად აქვს წარმოდგენილი ამ საკითხზე მსჯელობა დიმიტრი უზნაძეს (1887-1950) მის ნაშრომში „წარმოსახვის ფსიქოლოგია“. უზნაძე წერს, რომ ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრებისა და აქტივობის მიმდინარეობაში მრავალნაირი მოთხოვნილების ნიადაგზე, მრავალგვარი შთაბეჭდილების ზეგავლენით, არა ერთი განწყობა გვიჩნდება, რომლის რეალიზაციის, სრული გამოვლენის, შესაძლებლობას - მოცემული ობიექტური სინამდვილის პირობებში - მეტად თუ ნაკლებად, ანდა სრულიად მოკლებული ვართ. უზნაძე ასევე მიიჩნევს, რომ უდავოა, ჩვენი პიროვნების ეს განწყობები რეალიზაციას ესწრაფვიან და ფანტაზიაში თავისი ადეკვატური გამოვლენის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას პოულობენ. ის თვლის, რომ ადამიანს ბევრი რამ აქვს ისეთი რის სრულ დაკმაყოფილებისა და გამოვლენის საშუალებასაც რეალური სინამდვილე არ იძლევა. მაგრამ ადამიანი აქტიური არსებაა და იგი იმთავითვე თავისი არსის სრული გამოვლენისა და გაშლისკენ ისწრაფვის. წარმოსახვა სწორედ ის ფუნქციაა, რომელიც მას განსაზღვრულ ფარგლებში, სახელდობრ, ფსიქიკური რეალობის ფარგლებში, ამის შესაძლებლობას აძლევს. (უზნაძე, 2017:9). სწორედ ასევე, არიან პინტერის პერსონაჟები, მათ საკმაოდ ხშირად უწევთ საკუთარი წარმოსახვების სამყაროში ცხოვრება, რადგან ის რეალობა, რომელიც მათ ირგვლივაა, შედარებით მისაღები გახადონ, ვიდრე მოცემულ მომენტში არის.

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია, ჰაროლდ პინტერის დრამატურგიის სხვადასხვა პერიოდის პიესების შესწავლის საფუძველზე აჩვენოს როგორ იკვეთება რეალობისა და აბსურდის ელემენტები მის შემოქმედებაში. ნაშრომის სიახლე სწორედ ამ მიდგომაში მდგომარეობს. მთავარი საკვლევი თემა დრამატურგის რომელიმე ერთი პიესა არ არის, არამედ რამდენიმე პიესა სისტემურადაა განხილული საერთო თემატიკის ირგვლივ. გარდა ამისა ჰაროლდ პინტერის შემოქმედება რეალობისა და აბსურდის ერთიანობის კუთხით ფაქტობრივად არ არის შესწავლილი. არსებობს ცალკეული სტატიები ამ თემის ირგვლივ, თუმცა არ გვხვდება მონოგრაფიული კვლევა. შესაბამისად სადისერტაციო თემასთან დაკავშირებული საკითხები პირველად და შეძლებისდაგვარად სრულად არის

შესწავლილი. ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებასთან დაკავშირებით არსებული თემა, რეალობისა და აბსურდის განხილვა, ამ ცნებათა განსაზღვრა პიესებს შორის და თემატური კავშირის განხილვა მეცნიერულ დონეზე, სიახლეს წარმოადგენს როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

ნაშრომის თემატიკა აქტუალურია რადგან, ჯერ კიდევ მისი მოღვაწეობის პერიოდიდანვე, პინტერი საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო. მოგვიანებით კი მისი გარდაცვალებიდან სამ წელიწადში, 2011 წლის სექტემბერში „ამზასადორის თეატრის ჯგუფმა“ განაცხადა, რომ სახელს უცვლიდა კომედიის თეატრს ლონდონში და მას ახალი სახელი დაარქვეს: „ჰაროლდ პინტერის სახელობის თეატრი“. 2019 წელს კი მისი გარდაცვალებიდან ათი წლის აღსანიშნავად, სწორედ მისსავე სახელობის თეატრში დაიდგა მისი სხვადასხვა პიესა: „ღალატი“ (“The Betrayal”), „საყვარელი“ (“The Lover”), „პეიზაჟი“ (“Landscape”), „ოთახი“ (“The room”) და სხვა. ეს ფაქტი იმას მოწმობს, რომ პინტერი ისეთივე მნიშვნელოვანი ფიგურაა თანამედროვე სამყაროსთვისაც, როგორც მისი პერიოდისთვის. ხოლო, კაცობრიობას სწორედ იგივე საკითხები გვაღელვებს, რაც პინტერის ეპოქაში.

რაც შეეხება პინტერის შემოქმედების კვლევას საქართველოში, უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს რამდენიმე პიესის თარგმანი. მნიშვნელოვანია, რომ ჯერ კიდევ 1975 წელს ნიკო ყიასაშვილმა თარგმნა პიესა „დარაჯი“ (“The caretaker”). ასევე ზაზა ჭილაძემ თარგმნა პიესა „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“ (“Ashes to ashes”), რომელიც გამომცემლობა „არტემ“ გამოსცა 2005 წელს, თანამედროვე ევროპული პიესის ანთოლოგიაში. თარგმნილია „ქონდრისკაცები“ (“The caretaker”), რომელიც რუსუდან მახათაძემ თარგმნა და ინტელექტმა გამოსცა. 2014 წელს ნინო ხუნდაძემ თარგმნა პიესა „ოთახი“ (“The room”). ასევე ასმათ ლევიშვილმა თარგმნა მისი სანოლებე ლექცია, „ხელოვნება, ჭეშმარიტება და პოლიტიკა.“ (“Art, Truth and Politics”). თამარ მამულაშვილმა - პიესა „ღალატი“ (“The Betrayal”), რომელიც რეჟისორ დავით ანდლულაძის მოღვაწეობის პერიოდში ახმეტელის თეატრში დაიდგა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთაველის თეატრში 80-იან წლებში ნანა ხატისკაცმა დადგა მისი პიესა „კარისკაცი“ (“The caretaker”), ხოლო თეატრალურ სარდაფში რუსთაველზე დადგმულია პიესა „კოლექციონერი“ (“The Collection”), მარჯანიშვილზე „საყვარლები“ (“The Lover”). მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ თბილისის გარდა სხვა



ქალაქებშიც დაიდგა პინტერი. ქუთაისში ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრში 2012 წელს, კოტე აბაშიძემ დადგა სპექტაკლი „დუპლეტი“ (“Duplet”), რომელიც ვაცლავ ჰაველისა და ჰაროლდ პინტერის პიესებს აერთიანებს. მიუხედავად ამ ჩამონათვალისა, არ გვაქვს პინტერის საფუძვლიანი კვლევა.

ჰაროლდ პინტერის პიესებში არსებული სხვადასხვა აქტუალური თემა, სიუჟეტის რღვევა, კავშირი ირეალურისა რეალურთან, რეალობასა და აბსურდს შორის არსებული ზღვრის დადგენა, გამოგონილი და ილუზიური სამყაროს არსებობა არამყარი და განუსაზღვრელი პერსონაჟებით, ადამიანის შინაგანი სამყაროს წარმოდგენა-ეს იმ ჩამონათვალთაგან მცირეა, რაც ზუსტად ასახავს 21-ე საუკუნის მკითხველის მოთხოვნებს და ამდენად ამძაფრებს ინტერესს მწერლის შემოქმედებისადმი.

იგი წარმოაჩენს ისეთ თემებს როგორცაა ოჯახი და ოჯახური ურთიერთობები, ურთიერთობა ცოლ-ქმარსა და საყვარლებს შორის, შვილებსა და მამას შორის, ურთიერთობა მეგობრებს შორის. ასევე ამ ყველაფერთან ერთად საკმაოდ დიდი დოზით წარმოაჩენს ყოველდღიური ცხოვრების რუტინულ საკითხებს, როგორცაა ვახშამი, ჩაის სმა, გაზეთის კითხვა და ა.შ.

პინტერთან არ გვხვდება გამორჩეული პერსონაჟები თავიანთი საქმენი საგმირონით, არამედ მის პიესებში ვხვდებით ადამიანებს, სრულიად ჩვეულებრივებს, ისეთებს, როგორებიც ჩვენ ვართ, ან ჩვენს ირგვლივ თანაარსებობენ. ყველა გმირში შეგვიძლია დავინახოთ პერსონაჟი ჩვენი ცხოვრებიდან.

ჰაროლდ პინტერის შემოქმედების გარშემო არსებულ მონოგრაფიულ შრომებსა და სამეცნიერო კვლევებში ლიტერატურული კრიტიკოსები დაწვრილებით შეისწავლიან მის შემოქმედებას და განიხილავენ მას სხვადასხვა ჭრილში. პინტერის შემოქმედება მნიშვნელოვანია და მას იკვლევენ არა მხოლოდ ლიტერატურული არამედ დრამატურგიული მიღწევებითაც. როგორც ცნობილია, იგი თავად თამაშობდა რამდენიმე როლს თავისსავე პიესებში და მონაწილეობას იღებდა სპექტაკლის დადგმებში. ვფიქრობ, ასევე უნდა აღვნიშნოთ ის ფაქტი, რომ მის მიერ წაკითხული ნობელის პრემიისადმი მიძღვნილი ლექციის შემდეგ, სადაც მან აქტიურად განიხილა ამერიკის პოლიტიკა ერაყთან მიმართებაში და დაგმო მათი ქმედება, პინტერი საკმაოდ ხშირად აღიქმებოდა ხოლმე პოლიტიკური კუთხითაც.

გარკვეული პერიოდის შემდეგ კი, მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ სხვადასხვა კრიტიკულ წერილში, მას ძირითადად სწორედ პოლიტიკური სპექტრით წარმოაჩენდნენ.

დისერტაციის მეთოლოგიურ და თორიულ საფუძველს წარმოადგენს სხვადასხვა მკვლევართა სამეცნიერო შრომები, სადაც პინტერის შემოქმედება განხილული. ასევე, ის ლიტერატურულ-ფილოსოფიური კვლევები და სხვადასხვა ტექსტი, რომლებიც პინტერის პიესებთან მიმართებაში შეიძლება განიხილებოდეს.

პიტერის შემოქმედების შესახებ არსებული ლიტერატურული, დრამატურგიული თუ სამეცნიერო კვლევები სხვადასხვა ჯგუფად შეიძლება წარმოვაგდინოთ:

*ბიოგრაფიული ნაშრომები:* მაიკლ ბილინგტონის „ჰაროლდ პინტერის ცხოვრება და შემოქმედება“ და მელ გასოუს „დიალოგი პინტერთან“.

ვფიქრობ, ბილინგტონის ნაშრომი, სხვადასხვა ბიოგრაფიულ პერიოდებთან ერთად განიხილავს პინტერის შემოქმედების რამდენიმე ნიმუშს. ის, ნათლად წარმოაჩენს იმ სხვადასხვა ხაზს, რაც პინტერს, მისი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან აქვს გამოყენებული პიესებში “The Homecoming” (შინდაბრუნება) და “The Caretaker” (დარაჯი). ასევე ბილინგტონი პინტერს ნაწილობრივ პოლიტიკური კუთხითაც განიხილავს და წარმოადგენს მას როგორც ავტორიტარული სტრუქტურების მოწინააღმდეგეს. მისი ნაშრომი მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა პიესა „შინდაბრუნების“ განხილვისას. ბილინგტონთან წარმოდგენილი საკითხები პინტერის ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან, სადისერტაციო ნაშრომის მნიშვნელოვანი ნაწილია.

ასევე მნიშვნელოვანი ნაშრომია მელ გასოუს „დიალოგი პინტერთან“. მელ გასოუ, “New York Times” ის დრამის კრიტიკოსი, ოცი წლის განმავლობაში ხვდებოდა ხოლმე პინტერს და ისინი საუბრობდნენ შემოქმედებაზე, ცხოვრებაზე, პიესებსა და ხალხზე. წიგნში მოცემულია საკმაოდ გრძელი ინტერვიუები. ზოგიერთი მათგანი ყველაზე გრძელი ინტერვიუა რაც კი პინტერს ოდესმე ვინმესთვის მიუცია. ისინი ერთმანეთს პირველად 1971 წელს შეხვდნენ, როცა “Old Times” (ძველი დრო) ახალი პიესა იყო და პინტერს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ძირითადი ავტორის სტატუსი. შემდეგ ოთხმოციანებში იყო საზოგადო და პირადული საუბრები, როცა პირველად პინტერი

პოლიტიკასთან კავშირში მიიჩნის. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ წიგნი შეგვიძლია გარკვეულწილად პინტერის ავტობიოგრაფიად კი ჩავთვალოთ, რადგან აქ მას ისეთს ვხედავთ, რომელიც ყველაზე მეტს ლაპარაკობს, რაც კი ოდესმე მისგან მოგვისმენია. მოცემული ნაშრომი, საკმაოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა პიესა „ძველი დროის“ განხილვისას.

*მონოგრაფიები:* მარტინ ესლინის „აბსურდის თეატრი“ და მისივე, „პინტერი დრამატურგი“. კატერინ ბურკმანის „ჰაროლდ პინტერის დრამატული სამყარო: მისი რიტუალური საწყისები“. ოსტინ ქიგლის „პინტერის პრობლემა“.

მარტინ ესლინის „აბსურდის თეატრი“, განიხილავს „გოდოს მოლოდინს“ და იმას, თუ რა გავლენა მოახდინა პიესამ და მოგვიანებით, მისმა განსაცვიფრებელმა პოპულარობამ, როგორ შექმნა სრულიად ახალი ტიპის მიმდინარეობა თეატრისათვის. ესლინის მოცემული ნაშრომი ასევე წარმოადგენს კვლევას იმის თაობაზე, თუ როგორ დაანგრის და დაარღვიეს დრამატული შეთანხმებები, ბეკეტმა, იონესკომ და პინტერმა. მათთვის მნიშვნელოვანი გახდა ფსიქოლოგიური რეალიზმი და ისინი მნიშვნელოვნად მიიჩნევდნენ თავიანთი პერსონაჟების ერთმანეთის გაგების უნარს. მარტინ ესლინი მის ამ ნაშრომში, ასახელებს იმ ფენომენს რომელიც ადამიანის მდგომარეობის საფუძველში აბსურდულობას დრამატიზირებდა. ის კითხვები, კი რომლებიც მოცემულმა დრამატურგებმა წამოწიეს უაზრო და აბსურდულ სამყაროში, დღემდე აწუხებს თანამედროვე ადამიანს. ესლინის ნაშრომი მნიშვნელოვანი ამოჩნდა რეალობისა და აბსურდის კვლევის პროცესში. სწორედ მასზე დაყრდნობითაა, სადისერტაციო ნაშრომში პინტერის შემოქმედებაში არსებული აბსურდული ელემენტები წარმოდგენილი.

შემდეგი ნაშრომი, რომელიც ასევე მარტინ ესლინს ეკუთვნის, „პინტერი დრამატურგი“, წარმოადგენს მონოგრაფიას, სადაც საკმაოდ დაწვრილებით აქვს ავტორს განხილული პინტერის შემოქმედების რამდენიმე ნიმუში. როგორც ცნობილია, ესლინი საკმაოდ აქტიურად იკვლევდა დრამატურგიას და შესაბამისად, პინტერს განიხილავს სცენასთან მიმართებაში. ის წარმოაჩენს იმ სხვადასხვა ძალიან მნიშვნელოვან დეტალს, რაც უშუალოდ მისი შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი. სადისერტაციო ნაშრომში, სწორედ ესლინის ნაშრომზე დაყრდნობით არის წარმოდგენილი, წერის ის სხვადასხვა მანერა და ტექნიკა, რასაც

პინტერი მის შემოქმედებაში იყენებდა.

რაც შეეხება, კატერინ ბურკმანის ნაშრომს, ის პინტერის შემოქმედებას განიხილავს კონკრეტულად რიტუალურ საკითხებთან მიმართებაში. სადისერტაციო ნაშრომში განხილულ სხვადასხვა თემატიკასთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ყოველდღიური რუტინის რიტუალიზაციას. სწორედ ბურკმანის ნაშრომის განხილვის საფუძველზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პინტერთან ნამდვილად დიდი დოზით გვხვდება, ისეთი სხვადასხვა დეტალი, რასაც საბოლოოდ რიტუალურ საწყისებთან მივყავართ. მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში ბურკმანი სწორედ ასეთ რიტუალურ დეტალებს განიხილავს.

ასევე საკმაოდ მნიშვნელოვანია, ოსტინ ქიგლის „პინტერის პრობლემა“ რადგან ავტორი მის ნაშრომში გვთავაზობს საინტერესო კვლევას მისი შემოქმედების ენასთან დაკავშირებით. ქიგლი მიიჩნევს, რომ პინტერის მკითხველი იშვიათად აფასებს იმ გზებს, რასაც ის იყენებს, რომ დაგვანახოს, როგორ შეიძლება ინფორმაციის ცვლა ლექსიკურ დონეზე. დისერტაციაში მოცემული სხვადასხვა მონაკვეთი, რომელიც ენასა და მეტყველებას შეეხება, ასევე პინტერისეულ სიჩუმესა და პაუზას, სწორედ ქიგლის ნაშრომის განხილვის საფუძველზე არის წარმოდგენილი.

*წერილები და ხელნაწერები:* პინტერის და სამუელ ბეკეტის წერილები და პინტერისა და ტომ სტოპარდის წერილები, ასევე პინტერის პიესების ხელნაწერები.

პინტერის არქივში ინახება პინტერისა და ბეკეტის წერილები ერთმანეთისადმი მიწერილი. მოცემული წერილები, საკმაოდ ღირებულია, მათი მნიშვნელობის გამო. რამდენიმე მათგანი პინტერის პიესას შეეხება, ბეკეტი უშუალოდ აფასებდა პინტერის რამდენიმე პიესას, მათგან ერთ-ერთს “The Homecoming” (შინდაბრუნება). პინტერმა ბეკეტი პირველად 1950 წელს აღმოაჩინა, როცა ირლანდიაში მსახიობად მუშაობის პერიოდში, ბეკეტის პიესიდან მოუწია ფრაგმენტის წაკითხვა. მოგვიანებით კი მისით დაინტერესებულმა, ბეკეტის პიესა “Waiting for Godot” (გოდოს მოლოდინში) ნახა და მან ბეკეტს უწოდა: “The greatest writer of our time”.<sup>3</sup> ბეკეტმა კი პინტერის პიესა “Betrayal” (დალატი) შემდეგი სიტყვებით შეაფასა: „უკანასკნელი თვალის გადავლება იმ აჩრდილებზე, რაც

---

<sup>3</sup> ჩვენი დროის უდიდესი ავტორი. <https://www.bl.uk/collection-items/letters-from-samuel-beckett-to-harold-pinter>

სინათლის შემდეგ გამოჩნდა, ფარდების ფარდა“.<sup>4</sup>

ასევე საიტერესოა, პინტერის და სტოპარდის მიმოწერა ერთმანეთთან, რომელთაგან ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი წერილი ისაა, როცა პინტერი სტოპარდს მიპატიჟებაზე უარს ეუბნება. „მვირფასო ტომ, მადლობა ლონდონის ყველაზე მნიშვნელოვან რესტორანში სადილზე დაპატიჟებისთვის. მირჩევნია მოვკვდე“.<sup>5</sup>

მოცემულ წერილში, საკმაოდ კარგად ჩანს პინტერის ხასიათი და მისი პიროვნული თვისებები.

ასევე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს თავად პინტერის ხელნაწერებს. მისი პიესის პირველ ვერსიებს. აქ კარგად ჩანს, როგორ და რა ფორმით ცვლიდა პინტერი სიტყვებს და როგორ აგებდა დიალოგებს.

*კრებულები და თანამედროვე სტატიები:* “The Cambridge Companion to Harold Pinter” შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოცემაა, რომელიც საკმაოდ დიდ როლს ასრულებს პინტერის შემოქმედების კვლევაში. 2009 წლის გამოცემაში თავმოყრილია, სხვადასხვა ავტორის სტატია, ვინც მას სხვადასხვა კუთხით განიხილავს. ვფიქრობ, სწორედ ასეთმა მრავალფეროვნებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ სადისერტაციო ნაშრომში, თითქმის ყველა პიესასთან მიმართებაში არის წარმოდგენილი სხვადასხვა სტატიებიდან მოცემული მოსაზრებები.

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავის (ექვსი ქვეთავის) და დასკვნისაგან. შესავალში ზოგადად არის წარმოდგენილი პრობლემა. განსაზღვრულია კვლევის საგანი, მიმოხილულია სხვადასხვა კრიტიკული ლიტერატურა და პრობლემასთან დაკავშირებული საკვლევი წყაროები.

ნაშრომის პირველი თავი შეეხება პოსტმოდერნისტულ რეალობასა და აბსურდის ელემენტებს. განხილულია პოსტმოდერნიზმისა და აბსურდის დრამის ძირითადი მახასიათებლები. პირველ თავში წარმოდგენილია ორი ქვეთავი. პირველ ქვეთავში განხილულია პოსტმოდერნისტული ელემენტები პიესაში „შინდაბრუნება“ (“The Homecoming”). ძირითადი აქცენტი გაკეთებულია იმ რეალობაზე, რომელშიც პიესის პერსონაჟები არსებობენ. ასევე წარმოჩენილია, სხვადასხვა პასაჟი, სადაც პოსტმოდერნისტულ მახასიათებლებთან ერთად აშკარად იკვეთება აბსურდის დრამის დეტალები. აბსურდის დრამისა და პოსტმოდერნისტული ეპოქის

<sup>4</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.bl.uk/collection-items/letters-from-samuel-beckett-to-harold-pinter>

<sup>5</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.thestage.co.uk/opinion/tabard/2017/diary-no-pause-pinter-stoppar-rejection/>

მახასიათებლების განხილვისას აღნიშნულია პიესის ის სხვადასხვა ეპიზოდი, რომელშიც, შესაძლოა ორმაგი მხარე დავინახოთ. ერთი და იგივე პასაჟი, შეგვიძლია ერთი მხრივ პოსტმოდერნისტული, ხოლო მეორეს მხრივ - აბსურდის დრამის მახასიათებლად მივიჩნიოთ. პიესასთან მიმართებაში განვიხილავ, სხვადასხვა ალუზიებს, ბიბლიური და მითოლოგიური სიუჟეტებიდან. ასევე განხილულია სხვადასხვა დამოკიდებულებები იმის შესახებ, თუ როგორ აღიქმება ერთი და იგივე მოვლენა, სხვადასხვა დროში.

პირველი თავის მეორე ქვეთავში წარმოდგენილი იქნება წარმოსახვითი რეალობა პიესებში, „სიჩუმე“ (“Silence”) და „პეიზაჟი“ (“Landscape”). ხშირად პინტერი იმდენად დიდი დოზით გვთავაზობს წარმოსახვითი სამყაროს ელემენტებს, რომ რთულია რეალობასა და წარმოსახვას შორის ზღვარის გავლება. მოცემული ორი პიესა ერთმანეთის მსგავსია, მათი ფორმის გამო. განვიხილავ კომუნიკაციის იმ საშუალებას რასაც პინტერი გვთავაზობს მოცემულ პიესებში და ეს არის მონოლოგი. გამოკვეთილი იქნება, პინტერისეული გადმოცემის ფორმა, რომელშიც, საერთოდ არ წარმოადგენს დიალოგს და შესაბამისად არანაირ კომუნიკაციას პერსონაჟებს შორის. გვხვდება მხოლოდ მათივე მონათხრობი, ერთმანეთში არეული წარმოსახვითი სამყარო და წარსული მოვლენები.

დისერტაციის მეორე თავში წარმოდგენილი იქნება წარსულის გავლენა და აბსურდული რეალობა. აქცენტირებულია წარსული დროის საკითხი და მისი მნიშვნელობა უკვე თანამედროვეობაში. მეორე თავის პირველ ქვეთავში წარმოდგენილი იქნება წარსულის მნიშვნელობის შესახებ, პიესაში „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“ (“Ashes the ashes”). განვიხილავ, თუ რამდენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენს ცხოვრებაში წარსულს და რა დოზით ახდენს ის ჩვენზე გავლენას. ასევე კვლევის მნიშვნელოვანი დეტალი არის ის, თუ როგორ აღიქმება წარსული მოვლენები. რამდენად რეალური ან აბსურდულია ისინი მოცემულ აწმყო დროში და როგორ გავლენას ახდენს მათი წარმოჩენა ჩვენზე. მოცემულ ქვეთავში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, წარსული დროის სხვადასხვა მოვლენების განხილვა. მაგალითად ისეთი მოვლენის, როგორც მეორე მსოფლიო ომი იყო. განხილულია და ნაჩვენებია, ის შედეგები, რაც სწორედ ამ მოვლენამ განაპირობა საზოგადოებაში და მათ ცხოვრებაზე. ასევე, განზოგადებულია, ის სხვადასხვა პრობლემა, რაც მეორე

მსოფლიო ომის პერიოდიდან დღემდე მნიშვნელოვანწილად აიხსას ინდივიდებსა და მათ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია იმ სხვადასხვა ტექნიკური ხერხის, (განათება, ავეჯის განლაგება სცენაზე, პერსონაჟთა რაოდენობა) განხილვას რომლის საშუალებითაც პინტერი ახერხებს ემოციური ფონის შექმნას. ასევე წარმოდგენილია პინტერის შემოქმედების ის ძირითადი მახასიათებელი, რასაც თეატრის კრიტიკოსებმა „პინტერის პაუზა“ უწოდეს.

მეორე თავის მეორე ქვეთავი წარმოდგენს მეხსიერების როლის განხილვას პიესაში „ძველი დრო“ (“Old Time”). პიესაში, მეხსიერებას და მის ჩანართებს საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მოცემულ თავში წარმოდგენილია სხვადასხვა მეცნიერისა თუ მკვლევარის მოსაზრება მეხსიერებასთან დაკავშირებით და განხილულია მათი მოსაზრებები ამ საკითხთან მიმართებაში. აქვე განხილულია მეხსიერების ჩანართები, რომელთა გავლენის გამოც ხშირად ვერ ხერხდება იმის დადგენა თუ სად არის რეალობა და სად არის აბსურდი. წარმოდგენილია სხვადასხვა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ შესაძლოა, პინტერი საერთოდ არ წარმოგვიჩენს მის პერსონაჟებს რეალურად და უბრალოდ მათ გვთავაზობს მათსავე წარსულში ჩარჩენილებს. აქვე განვიხილავ რამდენიმე ავტორის მოსაზრებას, რომელთა მიხედვითაც შესაძლოა ერთ-ერთი პერსონაჟი ცოცხალიც კი არ იყოს და უბრალოდ მას წარსულში ვხედავდეთ.

დისერტაციის მესამე თავში წარმოდგენილია კვლევა დროის აბსურდულობისა და ქაოტური რეალობის შესახებ. მოცემულია დროის ტრადიციულ გაგებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა მოსაზრება. ამასთანავე განხილულია, თუ რამდენად სახეცვლილია დრო პინტერთან. მესამე თავის პირველი ქვეთავი სწორედ ამ სახეცვლილ დროს განიხილავს პიესა „დალატის“ (“The Betrayal”) მიხედვით. პიესაში დრო, საკმაოდ განსხვავებული ხერხით არის წარმოჩენილი. საბოლოოდ კი სწორედ ამ განსხვავებულობის გამო გახდა პიესა საკმაოდ პოპულარული.

მესამე თავის მეორე ქვეთავში წარმოდგენილი იქნება პიესა და მოთხრობა „ჩაის წვეულება“ (“Tea Party”) პიესის მაგალითზე კი განხილულია ისეთი საკითხები, როგორცაა შეგრძნებების ცვლილება და ილუზიური რეალობა. არანაკლებ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს იმ ფაქტორის განხილვას, რომ თანამედროვე სამყაროში, მატერიალურმა ღირებულებებმა უფრო წინა ფლანგზე დაიკავა ადგილი,

ვიდრე ადამიანურმა გრძნობებმა. ასევე წარმოდგენილია მოსაზრება იმის თაობაზე, თუ როგორ იცვლება რეალობისადმი დამოკიდებულება შეგრძნებების ცვლასთან ერთად. მთავარი პერსონაჟი პერიოდულად კარგავს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შეგრძნებას, მხედველობას და მოგვინებით სმენასაც. განვიხილული იქნება, თუ როგორ გადმოსცემს პინტერი, მოცემული პერსონაჟის შეგრძნებებს და როგორ ეტაპობრივად ახერხებს, რომ მანამდე მოცემული პერსონაჟის ცხოვრებაში არსებული რეალობა, სრულიად სხვა ფორმით წარმოგვიჩინოს, შეგრძნებების დაქვეითების შემდეგ. ის რეალობა, რასაც მოგვიანებით პინტერი თავისი ერთი პერსონაჟით წარმოადგენს, შეიძლება ითქვას რომ ილუზიურია. არც ერთ შრეზე არ ემთხვევა პიესაში არსებულ ობიექტურ რეალობას. ასევე წარმოდგენილი იქნება, სხვადასხვა მკვლევარის მოსაზრება რომელთა მიხედვითაც მოცემული პიესა მეტ-ნაკლებად პოლიტიკური კუთხით აღიქმება.

კვლევის შედეგები შეჯამებულია დასკვნებში.



## თავი I: პოსტმოდერნისტული რეალობა და აბსურდი.

მეოცე საუკუნის დასავლური კულტურის „ნიჰილიზმის“ აღწერისას გერმანელმა ფილოსოფოსმა რუდოლფ ჰანვიცმა პირველად გამოიყენა ცნება „პოსტმოდერნი“ 1917 წელს.<sup>6</sup> მას შემდეგ უამრავი სხვადასხვა თეორია არსებობს იმის თაობაზე, თუ რა არის პოსტმოდერნიზმი.

პროფესორი ბრაიან მაკჰეილი, სწორედ ამ სხვადასხვა თეორიებს განიხილავს მის ნაშრომში. ერთ-ერთი მოსაზრება, რომელზეც ის საუბრობს ფრანგ ფილოსოფოსს, ჟან-ფრანსუა ლიოტარს ეკუთვნის, რომლის მიხედვითაც, „თანამედროვე ზოგადი კულტურა ნულოვანი ხარისხისაა: უსმენ რეგის, უყურებ ვესტერნს, შუადღით მაკდონალდსის საკვებით იკვებები, ხოლო სადამოს - ადგილობრივი სამზარეულოს. ატარებ პარიზულ სუნამოს ტოკიოში და იცვამ რეტრო სტილის სამოსს ჰონგ კონგში. ცოდნა სატელევიზიო თამაშების ნაწილი გახდა.“ (მაკჰეილი 2015:2).<sup>7</sup> მოცემული მოსაზრების მიხედვით შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ეს ყველაფერი საბოლოოდ სწორედ გლობალიზაციამდე მიდის. იმ პროცესამდე, რაც ჯერ ისევ მიმდინარეობს.

გლობალიზაციასთან მიმართებაში კი პირველი - საზღვრის არ ქონა მოიაზრება. ეს თავისმხრივ გაერთიანებასაც ნიშნავს, თუმცა მნიშვნელოვანი დეტალი ახლავს თან. მოცემული გაერთიანება შეიძლება რიგ შემთხვევებში ინდივიდუალიზმის დაკარგვას უწყობდეს ხელს. სწორედ ამ მხრივ აღიქვამს პოსტმოდერნიზმს ლიტერატურის კრიტიკოსი ფრედერიკ ჯეიმსონი. მის ცნობილ ესეში „პოსტმოდერნიზმი და სამომხმარებლო საზოგადოება“ იგი აღნიშნავს, რომ პოსტმოდერნიზმს, ამ ახალ კომპონენტს ზოგადად „სუბიექტის აღსასრულს“ ან შედარებით კონვენციურ ენაზე ინდივიდუალიზმის, როგორც ასეთის დასასრულს უწოდებენ.<sup>8</sup>

ჯეიმსონი პოსტმოდერნისტული საზოგადოების ოთხ ძირითად ელემენტს გვთავაზობს. პირველად აღნიშნავს, რომ ზედაპირულობა და სიღრმის ნაკლებობა

<sup>6</sup> ბოლოს ვიხილე: <http://www.yourarticlelibrary.com/essay/postmodernism-origin-and-definition-of-postmodernism/38463>

<sup>7</sup> მოცემული ციტირების თარგმანის ავტორია ს. დავითულიანი.

<sup>8</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://emc.org.ge/ka/products/postmodernizmi-da-samomkhmareblo-sazogadoeba-frederik-jeimsoni>

გახდა საზოგადოებისთვის დამახასიათებელი. მაგალითად მოჰყავს, ენდი უორჰოლის ცნობილი ნახატი „კემპბელის სუპი“, რომელიც, კემპბელის სუპის კონსერვის იდეალური ასლია. რთულია, ორიგინალისა და ასლის განსხვავება ერთმანეთისაგან. მეორე მახასიათებელად აღნიშნავს, ემოციის და ეფექტის გაქრობას და ისევ უორჰოლის ნახატი, „მერლინ მონრო“ მოჰყავს, სადაც ემოციას ვერსად ვხვდებით. მესამე მახასიათებელად, საზოგადოებაში ისტორიული აღქმის დაკარგვას მიიჩნევს, და თვლის, რომ ჩვენ თანამედროვე საზოგადებას, წარსული აღარ გვაღელვებს. ჯეიმსონის აზრით, ჩვენ წარსულის შესახებ გვაქვს მხოლოდ გარკვეული ტექსტები, თუმცა, მათი რე-პროდუქცირება შეუძლებელია. იგი მიიჩნევს, რომ წარსული და აწმყო მჭიდროდაა გადამხული ერთმანეთზე. მეოთხე მახასიათებელად კი ახალ ტექნოლოგიებს განიხილავს და თვლის, რომ ეს ყველაფერი, ხელს უწყობს ჰიპერ სივრცის არსებობას.<sup>9</sup>

პოსტმოდერნიზმზე საუბრისას, ასევე მნიშვნელოვანია, ვახსენოთ ჟან ბოდრიარის თეორიები. იგი მიიჩნევს, რომ ნიშნებსა და რეალობას შორის განსხვავება წაიშალა. ბოდრიარი, საუბრობს სიმულაციის პროცესებზე და თვლის, რომ ამ ყველაფერს, ბოლოს საგნებისა და მოვლენების რე-პროდუქციამდე მივყავართ. მისი აზრით, თანამედროვე სამყარო ჰიპერრეალობად იქცა.<sup>10</sup>

სწორედ, ამას წარმოადგენს პინტერის პიესები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ ჰაროლდ პინტერი ის ავტორია, რომლის შემოქმედებაც ნამდვილად განსხვავებულად გამოიყურება მისი ეპოქის ლიტერატურის ფონზე. მისი დრამატურგია წარმოგვიდგენს რეალობასა და აბსურდს, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს ერთად, ერთმანეთთან შერწყმულს. პინტერის შემოქმედებაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება პოსტმოდერნიზმის ის მახასიათებლები რაც განვიხილეთ. პიესაში “The Homecoming” (შინდაბრუნება), ავტორი წარმოადგენს პერსონაჟებს, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულები არიან ნათესაური კავშირით. ისინი ერთი ოჯახის წევრები არიან. ეს ერთი შეხედვით მკითხველისათვის მარტივი აღსაქმელია და რეალობად შეიძლება ჩაითვალოს. თუმცა, პიესის მსვლელობისას ხვდები, რომ მოცემული რეალობა

<sup>9</sup> ბოლოს ვიხილე 2018. <https://emc.org.ge/ka/products/postmodernizmi-da-samomkhmareblo-sazogadoeba-frederik-jeimsoni>

<sup>10</sup> ბოლოს ვიხილე 2018 [https://studentresearch.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/09/simulakrebi\\_da\\_simulatsiebi.pdf](https://studentresearch.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/09/simulakrebi_da_simulatsiebi.pdf)

ამავდროულად აბსურდულია, რადგან მათი ოჯახური ურთიერთობა არ შეესაბამება ოჯახის ცნებას, იმას რომლის განმარტებაც ჩვენს გონებაშია დალექილი. პერიოდულად ხვდები, რომ მათ სრულიად ყალბი დამოკიდებულება აქვთ ერთმანეთისადმი. ანუ გამოდის, რომ პინტერი პიესაში, ერთდროულად, ერთსა და იმავე ცნებას წარმოაჩენს, როგორც რეალურს ასევე აბსურდულს. სწორედ ეს ხერხი გვაფიქრებს და ქმნის განცდას, რომ პიესაში რეალური თამაშია წარმოდგენილი. ეს თამაში კი ძალიან ახლოა, მათსავე რეალობასთან. ამავდროულად აშკარაა, ასეთი ურთიერთობების სიყალბე, იმდენად, რომ რთულიც კია მას ნამდვილი უწოდო.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ სხვა ავტორებისგან განსხვავებით, პინტერი სხვა ფორმით წარმოადგენს აბსურდულობას. აბსურდის დრამის ავტორები ხშირად ცილობენ აბსურდულობა სიცარიელით, არ შემდგარი დიალოგებით ან სცენის მინიმალური დეკორაციით წარმოადგინონ. პინტერი კი ამ ყველაფერს ძირითადად მკითხვეთან და მაყურებელთან მიმართებაში აკეთებს. ერთდროულად გვაფიქრებინებს ერთსა და იმავე მოვლენაზე, რომ ის ნამდვილად რეალურია და იმავე წამს გვაჩვენებს მის აბსურდულობას. შესაბამისად, არანაირი სიმყარე აღარ რჩება და ვხვდებით, რომ ჩვენს წინ წარმოსახული რეალობა, სინამდვილეში აბსურდულია. თანხვედრა მკითხველის განწყობასა და ტექსტს შორის თითქმის არასოდეს ხდება, შესაბამისად ეს ყოველივე განაპირობებს, იმედეგაცრუებისა და სიცარიელის განცდას.

საბოლოოდ, პინტერს სწორედ პოსტმოდერნისტულ რეალობასთან მივყავართ ისეთ სამყაროსთან რომელშიც ისეთი მყარი ცნებები, როგორცაა ოჯახი, სიყვარული, მეგობრობა, ნათესაობა, რომლებიც, აქამდე დალექილი იყო ჩვენს ცნობიერში, რეალურად არც თუ ისე მყარი აღმოჩნდა.

## 1.1 პოსტმოდერნიზმის ელემენტები პიესაში „შინდაბრუნება“.

პინტერი პიესას „შინდაბრუნება“ იწყებს ფრაზით: “What have you done with the scissors?”<sup>11</sup> (პინტერი, 1965:7)

როგორც თავად აღნიშნავს, სანობელე ლექციაში, მისთვის მხოლოდ და მხოლოდ ეს ფრაზა იყო პიესის საწყისი. ანუ ჩვეულებრივი მარტივი, ყოფითი ფრაზა, რომელმაც შემდეგ შექმნა პერსონაჟები. პინტერი ამავე ლექციაში აღნიშნავს, რომ პიესაში, რომელიც „შინდაბრუნება“ გახდა, დაინახა კაცი, ვინც ნათელ ოთახში შევიდა და მასზე უფრო ახალგაზრდას რომელიც სავარძელში იჯდა და გაზეთს კითხულობდა კითხვა დაუსვა. ის რატომღაც მოელოდა, რომ A იყო მამა და B მისი ვაჟი, მაგრამ ამის არანაირი დამამტკიცებელი საბუთი არ ჰქონია. ეს თავისით დამტკიცდა, როცა მოგვიანებით B-მ (ვინც შემდეგ ლენი გახდა) უთხრა A-ს ვინც შემდეგ მაქსი გახდა: მამა თემა რომ შევცვალე შეიძლება? რაღაც მინდა გკითხო. სადილად, რომ გვქონდა, რა ერქვა? რას ეძახი? ძაღლს რატომ არ ყიდულობ? ძაღლის მზარეული ხარ. მართლა ჰო. ალბათ ფიქრობ, რომ ბევრი ძაღლისთვის ამზადებ. აქ კი აღნიშნავს, რომ მას შემდეგ რაც A, B-ს მამას დაუძახებს, ნათელი ხდება, ისინი მამა-შვილი არიან. ასევე ნათლად ჩანს, რომ A მზარეულია და მისი მომზადებული დიდად ხარისხიანად არ მიიჩნევა. მოგვიანებით კი პინტერი კითხვას სვამს, ეს იმას ხომ არ ნიშნავდა, რომ იქ დედა არ იყო? არ ვიცოდი, მაგრამ როგორც ვთქვი, ჩვენ დასაწყისში არასოდეს ვიცით დასასრულის შესახებო. (პინტერი, 2005:10)

სწორედ ეს განცდა ჩნდება პიესის კითხვისას. პერსონაჟები თითქოს სრულიად დამოუკიდებლად არა წინასწარ განზრახულად მოქმედებენ და მათი ქმედებები, თითქმის არასდროს არ არის გათვლილი და დაგეგმილი. ისინი გარკვეულწილად ქაოტურები და მოუწესრიგებლები არიან. არ გააჩნიათ მკაფიო მახასიათებლები და არ არიან განსაზღვრულები.

პიესის ერთ-ერთი გმირი, თედი, შინ ბრუნდება ქალთან ერთად, რომელსაც რუთი ჰქვია და მისი ცოლია. მათი ჩამოსვლის მიზეზი ოჯახის გაცნობაა. თედის სურს საკუთარი ოჯახი გააცნოს რუთს. ისინი ბრუნდებიან ღამით და ცდილობენ, არ გააღვიძონ ოჯახის დანარჩენი წევრები. თედი გადაწყვეტს რუთს ოთახი აჩვენოს და

<sup>11</sup> სად წაიღე მაკრატელი? პიესა „შინდაბრუნების“ მონაკვეთებს აქ და შემდგომ დართული ექნება ს. დავითულიანის თარგმანი.

შესთავაზებს ზემოთ ასვლას. რუთი კი, რომელიც მანამდე, თითქმის არ საუბრობს, აღნიშნავს, რომ ძალიან ბედნიერია, თუმცა, მისი ეს ნათქვამი გაოცებას იწვევს, რადგანაც მისი სიტყვები სრულიად არ შეესაბამება მის მდგომარეობას.

„Teddy: Well... shall I show you the room?

Ruth: No, I'm happy at the moment.”<sup>12</sup> (პინტერი, 1965:23).

ამ დიალოგის შემდეგ ვხვდებით, რომ სიცარიელეა მათ ურთიერთობაში და ეს რეალობაა. თედი ცდილობს, აუხსნას რუთს თუ როგორები არიან მისი ნათესავები და საკმაოდ ბევრს საუბრობს მათზე. ამ დროს კი რუთი აღნიშნავს, რომ ჰაერი სჭირდება და გადაწყვეტს გაისეირნოს.

“Teddy: They're very warm people, really. Very warm. They're my family.

Ruth: I think I'll have a breath of air.”<sup>13</sup> (პინტერი, 1965:23)

ამ მონაკვეთიდან გამომდინარე, მარტივად აღსაქმელია, რომ მათ ერთმანეთის არ ესმით. სრულიად სხვადასხვა განწყობა აქვთ. მათი დიალოგი კი ყოველგვარ ლოგიკას მოკლებულია და დიდწილად აბსურდულია. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის დეტალი, რომ მოცემული ურთიერთობა, რომელიც მაყურებლისთვის ძირითადად აბსურდად აღიქმება, ამავდროულად რეალობას წარმოადგენს. აბსურდი, რომელიც რეალურია და რომელიც ჩვენთან ერთად მიმდინარეობს, ჩვენც მისი თანამონაწილეები ვხვდებით, რადგან, პიესაში სწორედ ჩვენნაირი გმირები არიან წარმოდგენილი. ისეთივე ჩვეულებრივები და არაფრით გამორჩეულები, როგორც ჩვენ დანარჩენი საზოგადოება.

პიესის განვითარებისას, ვხედავთ, რომ ოჯახის წევრები გადაწყვეტენ რუთი დაიტოვონ, და თითოეული მათგანი სხვადასხვა დანიშნულებას აძლევს მის მათთან დარჩენას. აღსანიშნავია რომ, რუთი ერთ-ერთი ყველაზე უცნაური პერსონაჟია მთელს პიესაში, თავისივე უცნაური ქნედებებით, რომელთაგან ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ბოლო გადაწყვეტილებაა. პიესის ფინალში იგი ინგლისში დარჩენას თანხმდება და თედის გაყოლაზე უარს ეუბნება, მაშინ, როდესაც მას შვილები ელოდებიან.

---

<sup>12</sup> თედი: აბა... გაჩვენო ოთახი?

რუთი: არა, ძალიან ბედნიერი ვარ ამ წამს.

<sup>13</sup> თედი: ისინი ძალიან თბილები არიან, მართლაც. ძალიან თბილები. ისინი ჩემი ოჯახია.

რუთი: მგონი ჰაერის ჩასუნთქვა მჭირდება.

სახელი რუთი გარკვეულად სიმბოლურია და მისი ხსენებისას აუცილებლად გვახსენდება ბიბლიური პერსონაჟი, მოაბი ქალი, ამავე სახელით. მოაბის ქვეყანაში საცხოვრებლად წასული რუთი, ბეთლემელი მეუღლის გარდაცვალების შემდეგ, დედამთილ ნაყომთან ერთად ცხოვრებას განაგრძობს. ძველი აღთქმის მიხედვით, შვილის გარდაცვალების შემდეგ, ნაყომი თხოვს რუთს, რომ დაბრუნდეს თავის ქვეყანაში და თავიდან ეძიოს თავისი ბედი. რუთი ამის წინააღმდეგია. თუმცა, როდესაც ქმრის ნათესავი ბოყაზი გადაწყვეტს, რუთის გარდაცვლილი მეუღლის მიწების ყიდვას, იგი რუთის ცოლად შერთვასაც მოითხოვს. ამით ბოყაყი ცდილობს მისი გარდაცვლილი მეუღლის სახელის აღდგენას მისსავე მიწაზე. მოცემულ წინადადებას რუთი თანხმდება და იგი შობს ვაჟ, ყობედს, რომელიც დავითის წინაპრად ითვლება.<sup>14</sup>

როგორც ვხედავთ, ბიბლიური პერსონაჟი რუთი, აღიქმება ერთგულების სიმბოლოდ, რომელიც საკმაოდ მყარი პერსონაჟია, იმ თვალსაზრისით, რომ მან მხოლოდ და მხოლოდ ქმრის ღირსების აღსადგენად, მიიღო ოჯახის თავიდან შექმნის გადაწყვეტილება. მანამდე კი, მიუხედავად მისი დედამთილის თხოვნისა, იგი არ იცვლიდა აზრს. საინტერესოა, რომ პინტერმა, თავისი პიესის ერთადერთ მდებრს, რუთი დაარქვა. ქალი, რომელიც სრულიად განსხვავებულია ამ სახელის მატარებელი, ძველი აღთქმის პერსონაჟისგან. ხშირ შემთხვევაში, პიესაში ვხვდებით, რამდენად არაადეკვატურია მისი ქმედებები და რამდენად ხშირად ხდება სიტუაციისთვის შეუსაბამო. ასე რომ, ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პიესაში წარმოდგენილია თითქოს სრულიად რეალური პერსონაჟების აბსურდული სამყარო. ამ ყველაფერს კი მათივე ქცევები ადასტურებს.

აქ გვხვდება პოსტმოდერნისტული დრამის ერთ-ერთი მახასიათებელი, როდესაც მანამდე არსებული გარკვეული მნიშვნელობის მქონე დეტალები ეხლა, მხოლოდ ნიშნებად შემორჩა. ანუ სახელ რუთს მივყავართ ძველი აღთქმის პერსონაჟის გარკვეულ მნიშვნელობამდე და ამავედროულად ვხვდებით მისი მნიშვნელობის გარდაქმნილ ვერსიას. ასევე, რუთის გარკვეულ გადაწყვეტილებებს თან სდევს პოსტმოდერნიზმისთვის კარგად ნაცნობი კომიკურობა. სწორედ ამიტომ, ვფიქრობ, პიესის ეს მონაკვეთი ორმაგი მნიშვნელობის მატარებელია, პირველი,

---

<sup>14</sup> ბოლოს ვიხილე: <http://orthodoxy.ge/tserili/biblia/ruti/ruti-2.htm>

პოსტმოდერნისტული კომიკურობისა და მეორე - აბსურდული ქმედებების.

სწორედ პოსტმოდერნიზმთან და კომიკურობასთან კავშირშია, პიესის კიდევ ერთი მონაკვეთი, სადაც საკითხი ფილოსოფიას ეხება.

“Lenny: Eh, Teddy, you haven’t told us much about your Doctorship of Philosophy. What do you teach?

Teddy: Philosophy.”<sup>15</sup> (Pinter 1965:51).

უცნაურია, რომ ყოველ ჯერზე, როდესაც ლენი თედის თხოვს რაიმე აუხსნას როგორც ფილოსოფოსმა, იგი პასუხობს, რომ მას ამაზე პასუხის გაცემა არ შეუძლია.

“Teddy: I’m afraid I’m the wrong person to ask.

Lenny: But you’re a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being?

Teddy: What do you make of it?

Lenny: Well, for instance, take a table. Philosophically speaking. What is it?

Teddy: A table.

Lenny: Ah. You mean it’s nothing else but a table. Well some people would envy your certainly.”<sup>16</sup> (პინტერი 1965:52)

როდესაც ვიგებთ, რომ თედი ფილოსოფოსია, მისგან რაღაც საინტერესოს მოველით, მინიმუმ ვფიქრობთ, რომ მასსა და ლენის შორის დიალოგი უნდა შედგეს, თუმცა, აღმოჩნდება, რომ თედი საერთოდ არ საუბრობს ფილოსოფიურ საკითხებზე.

ეს პასაჟი გარკვეულწილად გვახსენებს ერთ-ერთი საინტერესო, ლათინო ამერიკელი ავტორის, პედრო ემილიო კოლის, მოთხრობას, „ჩამტვრეული კბილი“.<sup>17</sup> მოთხრობა თორმეტი წლის, ხუან პენიას ამბავზეა, რომელიც ჩხუბის დროს კბილს ჩამტვრევს და მას შემდეგ ერთადერთი მისი ქმედება ენის წვერით კბილის

---

<sup>15</sup> ლენი: ეჰ, თედი ბევრი არაფერი გითქვამს ჩვენთვის შენი ფილოსოფიის სწავლებაზე, რას ასწავლი? თედი: ფილოსოფიას.

<sup>16</sup> თედი: ვშიშობ, მე არ ვარ ის ვისაც უნდა კითხო.

ლენი: მაგრამ შენ ფილოსოფოსი ხარ, მიდი გულახდილად. რას ფიქრობ ყოფნა-არ ყოფნის ამბავზე.

თედი: რას ვფიქრობ?

ლენი: კაი, მაგალითად მაგიდა აიღე, ფილოსოფიური განხილვისთვის. რა არის?

თედი: მაგიდა.

ლენი: შენ ფიქრობ ის არაფერია და უბრალოდ მაგიდა? ზოგიერთს ნამდვილად შემურდებოდა შენი.

<sup>17</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://medium.com/@jdinuncio/the-broken-tooth-7e5f67eb89dd>

მოსინჯვას. ხუანის მშობლები, რომლებსაც ბავშვის ყოფა-ქცევის გამო ხშირად საყვედურობდნენ, ამჯერად გაოცებულები იყვნენ თავიანთი შვილით. ცოტა შემინდნენ კიდევ. საბოლოოდ ისინი ხუანს ექიმს აჩვენებენ. ექიმი კი თავისმხრივ, დაასკვნის, რომ ბავშვის ასეთი მდგომარეობა მიანიშნებს მის ნაადრევ ფილოსოფოსობაზე, შესაძლოა გენიოსობაზეც კი. თუმცა, ავტორი ამავე დროს აღნიშნავს, რომ ჩვენი ხუანის თავში არანაირი აზრი და არანაირი ფიქრი არ არსებობდა. მოთხრობის განვითარებისას ვხედავთ, რომ ყველა გაოგნებულია და მოხიბლულია ხუანით. ისინი მას აღმერთებენ, მოჰყავთ მაგალითები გენიოსების ცხოვრებიდან და ხუანს მათ ადარებენ. ყველა ჩათვლის, რომ ბავშვი მართლაც ნაადრევი ფილოსოფოსია. ამ ყველაფრის ფონზე ავტორი ძალიან ხშირად იმეორებს ფრაზას, რომ ხუანის თავში არანაირი აზრი და ფიქრი არ არსებობდა. როდესაც ხუანი დავაჟკაცდა, ყველაზე ლამაზი ქალები ცდილობდნენ მის მოხიბვლას, იგი დეპუტატი გახდა, აკადემიკოსი, მინისტრიც და შესაძლოა რესპუბლიკის პრეზიდენტადაც აერჩიათ, დამბლა რომ არ დასცემოდა. მისი გარდაცვალების შემდეგ ეროვნული გლოვა გამოცხადდა, ყველა ტიროდა და განიცდიდა. ბოლოს კი კოლი წერს, რომ ეს იყო ადამიანი, რომელსაც ცხოვრების განმავლობაში ერთხელაც კი არ ჰქონია დრო რამეზე ფიქრისთვის, რადგანაც გამუდმებით ჩამტვრეულ კბილს ისინჯავდა ენით.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ემილიო კოლი, თავის მოთხრობაშივე წარმოდგენს აბსურდს, არარეალური რეალობიდან. უფრო დაწვრილებით თუ განვიხილავთ ხოსეს პერსონაჟის მდგომარეობას, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საზოგადოებამ, ჩათვალა ის ფილოსოფოსად, თუმცა, არც ერთი აზრი არ ჰქონია გონებაში. ამავე დროს აღიქმება ორმაგი რეალობა. პირველი საზოგადოების მცდარი აზრი და მეორე - ის სინამდვილე რაც მათ ავტორმა აჩვენა. გამოდის, რომ კოლის, პერსონაჟებმა შექმნეს ფილოსოფოსი, რომელიც მათთვის სრულიად რეალური იყო მისი უტყუობის გამო. ამავდროულად ეს მათი „რეალობა“, არანამდვილია, რადგანაც ავტორი დამატებით ინფორმაციას გვაწვდის ფილოსოფოსად აღიარებული პერსონაჟის უტყუობასთან დაკავშირებით.

ასევე, ვფიქრობ უნდა აღმნიშნოთ, ის ფაქტი, რომ ასეთი ფორმით ავტორი ცდილობს გარკვეული საკითხების ზედაპირული ფორმით წარმოჩენას. ეს ყველაფერი ისე პოსტმოდერნიზმის მახასიათებლებთან კავშირშია. როდესაც ცნება



„ფილოსოფოსის“ თავდაპირველი მნიშვნელობა არ ემთხვევა მოთხრობაში მოცემულ მის სახესხვაობას. ასევე, აღსანიშნავია, ის ფაქტორი რომ ეს მდგომარეობა ამ სამყაროს წარმომადგენელი პერსონაჟებისთვის მისაღებია. მოთხრობაში კოლი ერთადერთ პერსონაჟს წარმოადგენს, ხუანის მასწავლებელს, რომელსაც თავიდან არ სჯერა ურჩი ხუანის ასეთი სახეცვლილების შესახებ, თუმცა მალევე გახდება საზოგადოების დიდი ნაწილის მსხვერპლი და ისიც იჯერებს რომ ნამდვილ ფილოსოფოსთან აქვს საქმე. გამოდის, რომ პედრო ემილიო კოლი, წარმოადგენს ისეთ საზოგადოებას, სადაც სიყალბე იმაზე დიდ ადგილს იკავებს ვიდრე ჭეშმარიტება. და ამავდროულად სასიამოვნოდ მისაღებია ამავე საზოგადოებისთვის.

რაც შეეხება თედის, პინტერის ფილოსოფოს პერსონაჟს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მისდამი წინასწარი განწყობა გვექმნება მას შემდეგ რაც ვიგებთ, რომ იგი ფილოსოფოსია. ამავდროულად, ეს წინასწარი განწყობა არ ემთხვევა სიუჟეტის შემდეგ განვითარებას. აქ კი ვფიქრობ, რომ აბსურდულობის განცდა სწორედ ჩვენში შემოდის მოლოდინის არგამართლებით. ასევე აშკარაა ის ფაქტი, რომ ის რაც ჩვენთვის ხშირად ნათელია და უკვე წინასწარგანზრახული ან ნაფიქრი, შესაძლოა საერთოდ არ წარმოადგენდეს რეალობას.

ზემოთ მოცემულ დიალოგში, საინტერესოა, რომ ლენი თედის ეკითხება თუ რას ფიქრობს „ყოფნა არ ყოფნის შესახებ“ და ნათელი ხდება, რომ ეს ფრაზა სრულიად არაფრის მთქმელია „ფილოსოფოსი“ თედისთვის. ამ პასაჟის მიხედვით, პინტერი უბრალოდ გადაწყვეტს, რომ ამ ცნობილ ფრაზასთან დაკავშირებით უკვე აღარაფერია სათქმელი. მან მისი მნიშვნელობა დაკარგა და აღარც არავისთვისაა ამ კითხვის დასმა მნიშვნელოვანი. პიესაში ჩანს, რომ თავად ლენიც აღარ განიხილავს ამ ფრაზას.

შექსპირისეული ეს ფრაზა გარკვეული, გონისმიერი დანალექია, და ვიცით რამდენად მნიშვნელოვანი იყო იგი სხვადასხვა ლიტერატურული პერიოდებისათვის. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ ჩნდება ის წინასწარი განწყობა, რომელიც მანამდე განვიხილეთ. კიდევ ერთი ინტერპრეტაციის მოლოდინში ვიღებთ სიცარიელეს და ვფიქრობ, შეგვიძლია ეს სიცარიელე, სწორედ ერთ–ერთ ინტერპრეტაციად ჩავთვალოთ. საბოლოოდ კი სწორედ ამ მონაკვეთში, ნათლადაა გამოხატული პოსტმოდერნისტული რეალობა, თავისი კომიკურობით, რომელიც გარკვეულწილად გვაფიქრებინებს, რომ თანამედროვე სამყაროს ნაკლებად შემორჩა

ასეთ ფრაზებზე ფიქრისა და მსჯელობის დროც და ემოციაც. ამავდროულად, კვლავ აბსურდის შეგრძნებასთან მივყავართ, რომელშიც, ნებისმიერი ასეთი საკითხი სწორედ, რომ აზრს მოკლებულად და უმნიშვნელოდ იქცა. არათუ ასეთი ფრაზები და მათზე მსჯელობა, არამედ თავად სიტყვამაც კი დაკარგა მნიშვნელობა.

აქვე ამავე დიალოგში ლენი თხოვს თედის რომ ამჯერად მაგიდა განიხილოს ფილოსოფიური საუბრისთვის, თუმცა თედი ისევ დუმს. აქაც წინასწარი განწყობა იქმნება, პლატონის (ძვ.წ. 429–347) იდეათა თეორიის გათვალისწინებით. იგი მიიჩნევს, რომ იდეები ზოგადი ცნებებია, რომლებიც იდეალურ სამყაროში არსებობენ. ისინი ფორმები არიან რომლებიც ფუნქციას აძლევენ მუდმივად ცვალებად სამყაროს. პლატონისთვის ხის ნაჭერი მატერიაა, ხოლო მაგიდა იდეა. მასთან იდეა საგნისგან დამოუკიდებლად არსებობს და იდეათა სამყაროში, ყველა საგანს თავის იდეა გააჩნია.<sup>18</sup> როცა, გონებაში ეს ყველაფერი მოდის, ამ დროს თედისთვის ის მხოლოდ მაგიდაა და დამთავრდა.

სწორედ ასეთ დეტალებში შეგვიძლია იმ პოსტმოდერისტული პერიოდის საწყისები დავინახოთ რაც ჯეიმსონის მიხედვით, წარსული იდეალების ღირებულებების გაქრობას უკავშირდება. ეს ყველაფერი შეგვიძლია ჩვენსავე დღევანდელ რეალობას დავუკავშიროთ. პინტერის პიესები გვაჩვენებს, რომ მეორე მსოფლიო ომგამოვლილი, ადამიანისთვის რთულია ფილოსოფიურ საკითხებზე საუბარი და მსჯელობა. საგნებისა და მოვლენების ძირითადი მნიშვნელობები ყოფით პრობლემებამდეა ასახული. არაა მარტივი აქ იპოვო განმსაზღვრელები.

რიკი მორგანი, მის სტატიაში გვთავაზობს მარტინ ესლინის აზრს „შინდაბრუნებასთან“ დაკავშირებით. იგი მიიჩნევს, რომ ჩვენ ვხედავთ პინტერის პერსონაჟებს სამყაროსთან შეგუების პროცესში, როდესაც ისინი შეძლებენ დაპირისპირებას და მიახლოებას რეალობასთან. (მორგანი, 1973:490).

პინტერის პერსონაჟებს ნამდვილად აქვთ რეალობის აღქმის პრობლემა ისე როგორც ერთმანეთთან ურთიერთობისას, ასევე სამყაროს აღქმასთან მიმართებაში.

აქვე ძალიან საინტერესოა, რუთის ჩართვა დიალოგში ფილოსოფიაზე საუბრისას.

---

<sup>18</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://library.iliauni.edu.ge/wp-content/uploads/2017/03/platoni-V-I.pdf>

“Ruth: Look at me. I ... move my leg. That’s all it is. But I wear... underwear... which moves with me... it captures your attention... Perhaps you misinterpret... the action is simple... it’s a leg... moving... My lips move. Why don’t you restrict... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant... than the words which come through them. You must bear that... possibility... in mind.”<sup>19</sup> (პინტერი, 1965:52)

მარტინ ესლინის მიხედვით აქ რუთი მიიჩნევს, რომ თუკი შესაძლოა მაგიდაზე ვისაუბროთ ფილოსოფიურად მაშინ საკუთარი თავიც შეიძლება განიხილოს ამ მხრივ. „იმის გარდა რაც ჩანს, თუ რეალობის სხვა სახეც არსებობს, ეს მისთვისაც ანალოგიური იქნება. საპირისპირო იმისა რაც ქალის გარეგნულ მხარეში ჩანს და ის რაც მის მიღმაა: საცვალი, ხორცი, სექსი.“ (ესლინი, 1976:144).

ამ შემთხვევაში, ესლინის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ პინტერი გამოხატავს იმ ფაქტს, რომლის მიხედვითაც მის საუკუნეში ადამიანებისთვის ნებისმიერ ფილოსოფიურ საკითხზე მეტად მნიშვნელოვანი, ყოფითი საკითხები და გარეგნული ფორმებია. რუთი საუბრობს მისი ტუჩების მოძრაობაზე და სიტყვებზე, რომლებსაც იგი გამოთქვამს. ერთადერთი მნიშვნელობა ამ შემთხვევაში, რუთის სხეულს ენიჭება და სრულიად უმნიშვნელოა მისი სიტყვები. ისინი სწორედ მისი სხეულის მოძრაობას აღწერენ. მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნული სახე გვაქვს და ნაკლებად ღირებულია მნიშვნელობები.

ვფიქრობ, ეს ქმედება ერთგვარად იმ რეალობის ამსახველია, რომელშიც ვცხოვრობთ. აქ გარეგნული მახასიათებლები უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს, ვიდრე შინაარსობრივი მნიშვნელობები და მათი არსი. გარკვეულწილად, სხვადასხვა სიტყვებმა თავიანთი მნიშვნელობებითურთ აბსურდში გადაინაცვლეს, სადაც სიცარიელეა და სადაც მათ, სხვადასხვა აზრს თუ შინაარს მნიშვნელობა არ გააჩნია.

რუთის ქცევის ამსახველი მომენტი თედის ერთგვარ უხერხულობას უქმნის და სიტუაციის განმუხტვის მიზნით ცდილობს საუბრის თემის შეცვლას და იწყებს, რომ აქ დაიბადა. შემდეგ კი ამერიკაში წავიდა. და ბოლოს აღნიშნავს, რომ იქ ყველაფერი

---

<sup>19</sup>რუთი: შემომხედე, მე... ფეხს ვამოძრავებ. სულ ესაა. მაგრამ მე მაცვია...საცვავალი... რომელიც ჩემთან ერთად მოძრაობს... ის შენს ყურადღებას იპყრობს... შესაძლოა სწორად ვერ გაიგე... ქმედება მარტივია... ეს ფეხია... მოძრაობა... ჩემი ტუჩები მოძრაობენ. რატომ არ აკონტროლებ... შენს დაკვირვებებს ამაზე? შესაძლოა, იმიტომ რომ მათი მოძრაობის ფაქტი უფრო მნიშვნელოვანია... ვიდრე სიტყვები, რომლებიც მათგან მოდის. უნდა მიუშვა... შესაძლებლობა... გონებაში.

კლდეა და ქვიშა. (პინტერი, 1965:52). მოცემული დეტალი, ამერიკასთან დაკავშირებით, ვფიქრობ, შეიძლება გლობალიზაციასთან კავშირში განვიხილოთ. თუკი, ამერიკას მისი ისტორიულ-კულტურული და სოციალური ფონიდან გამომდინარე ისე აღვიქვამთ, როგორც თავისუფლების სიმბოლო, ის მახასიათებელი რასაც თედი წარმოადგენს, რომ იქ ყველაფერი ქვიშაა, სწორედ საზღვრების არ ქონასა და არაგანსაზღვრულობასთან შეიძლება დავაკავშიროთ.

აღსანიშნავია, რომ პიესებში სხვადასხვა გამოხატვის გზით გვაქვს წარმოდგენილი განსხვავებული რეალობა. ხშირად ეს წერის მანერიდან გამომდინარე ხდება ხოლმე. მაგალითად, აქტიურად გვაქვს წარმოდგენილი დიალოგებს შორის პაუზა და სიჩუმე. როგორც თავად პინტერი მიიჩნევს, ადამიანები სიჩუმეში და უსიტყვოდ უკეთესად ახერხებენ კომუნიკაციას. ბურკმანი, განიხილავს პინტერის მოსაზრებას და წერს, რომ მისი აზრით, ბევრჯერ მოგვისმენია ეს ფრაზა „კომუნიკაციის მარცხი“ და ეს ფრაზა მოარგეს მის შემოქმედებას. აღნიშნავს, რომ მას პირიქით სჯერა. სჯერა, რომ ჩვენ საუკეთესოდ შეგვიძლია კომუნიკაცია მხოლოდ ჩვენს სიჩუმეში, იმაში რაც არ თქმულა და რაც განგრძობადია. რისი საშუალებითაც ჩვენს თავს ჩვენადვე ვიტოვებთ. არ გთავაზობთ იმას, რომ არც ერთმა პერსონაჟმა, არ თქვას ის, რასაც გულისხმობს. საერთოდაც არა. აქვე აღნიშნავს, რომ ხანდახან ეს მომენტი დგება, როცა ასე ხდება. როცა ის იმას ამბობს, რაც შესაძლოა მანამდე არასოდეს უთქვამს. როცა ეს ხდება, როცა ის ამბობს, ის უკან აღარასოდეს მიდის. (ბურკმანი, 1971:323)

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ სიჩუმეს უპირატესობა ენიჭება სიტყვებთან შედარებით. ზოგადად, თუკი რაიმე აზრი არსებობს ჩვენს გონებაში, ის ყოველთვის მხოლოდ ჩვენია. და ასეთ მდგომარეობაში იგი ნამდვილია და ზუსტი. მისი სიზუსტის ხარჯზე ჩვენ შეგვიძლია დავრჩეთ ასეთივე ნამდვილები, როგორც ის აზრია ჩვენში. როგორც კი ამ აზრის გადმოცემას ვიწყებთ, ვცდილობთ შესაბამისი სიტყვების პოვნას. ამ ძიების დროს კი ხშირად ვერ ვახერხებთ აზრის ისე გადმოცემას, რომ მისი სრულყოფილება და მისი პირვანდელი მნიშვნელობა უცვლელი დავტოვოთ. როცა ის გაჟღერდება ის უკვე არსებობს. სწორედ სიტყვისა და მეტყველების ამ თვისების გამო აღიშნავს პინტერი, რომ არც ერთ პერსონაჟს არ შეუძლია ზუსტად იმის გადმოცემა რასაც იგი გულისხმობს. შესაბამისად, იგი

საკმაოდ ხშირად იყენებს პაუზას თავის პიესებში.

ის მიიჩნევს, რომ ენის დახმარებით, ამ შემთხვევაში იგულისხმება პერსონაჟების დიალოგები, უნდა მივხვდეთ მათ პიროვნებებს. მიუხედავად იმისა, რომ თვითონ არ გვთავაზობს მათ ბიოგრაფიებს, ან წინარე ინფორმაციას მათ ცხოვრებაზე, ნამდვილად ცხადად აღსაქმელია ხოლმე თითოეული პერსონაჟის პიროვნება. ხშირ შემთხვევაში კი მათივე დიალოგებიდან გამომდინარე უნდა შევძლოთ მათი დანახვა. ასევე აღნიშნავს რომ, ენის თვისება, რომლის მიხედვითაც ნათქვამის მიღმა არსებობს კიდევ რაღაც რაც უნდა დაინახო განაპირობებს ამ ყველაფერს.. ის რაღაც რაც ჯერ არ თქმულა. <sup>20</sup> აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ სიტყვებსა და სამეტყველო ენას პინტერისთვის ისეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც სიჩუმესა და უტყვობას.

პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი ჯონ ლარი წერს, რომ პიესამ „შინდაბრუნება“, მისი ცხოვრება შეცვალა. ის აღნიშნავს, რომ მანამდე სიტყვებს მისთვის მნიშვნელობები ჰქონდათ. შემდეგ კი დაინახა ისინი, როგორც თავდაცვის იარაღი. ფიქრობდა, რომ თეატრი ნათქვამის შესახებ იყო, შემდეგ კი გაიგო უთქმელობის სრულყოფილება. დაინახა სკამის პოზიცია, პაუზის ხანგრძლივობის, ჟესტების მანერა და აღნიშნავს, რომ გაანალიზა, და შემლო ხმების აღქმა.<sup>21</sup>

ლარი აქვე აღნიშნავს, რომ „შინდაბრუნება“ არანაირ თეორიას, ჭეშმარიტებას არანაირ სისწორესა და არანაირი ტიპის განსაზღვრულობას არ გვთავაზობს. ის წერს, რომ ისევე აღმოჩნდა ჩადირული საქმის ქარიზმაში, როგორც ერთ დროს შექსპირმა აიძულა პინტერი. ლარი იხსენებს, პინტერის წერილს შექსპირზე, რომლიც 1950 წელს დაწერა. აქ პინტერი აღნიშნავს, რომ შენ ებრძვი იმ პერსპექტივას, რომელშიც ალტერნატიული ჰორიზონტი ინგრევა და ფორმირდება შენს მიღმა, სადაც შენი გონება ატმოსფერული ინტენსიური მრავალფეროვნების ობიექტია. აქვე, ლარი წერს რომ 6 წლის წინ სწორედ იგივე გააკეთა პინტერმა თავის პიესებში.<sup>22</sup>

თუ ლარის მოსაზრებას დავეყრდნობით, შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ პიესები, ნამდვილად იძლევა იმის საშუალებას, რომ ჩვენი გონება „ატმოსფერული

---

<sup>20</sup> ბოლოს ვიხილე <https://mafiadoc.com/the-dramatic-world-harol-i-pinter-knowledge-bank-the-ohio-state-59fc0c751723dd7afae42492.html>

<sup>21</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://johnlahr.com/harold-pinter/>

<sup>22</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://johnlahr.com/harold-pinter/>

ინტენსიური მრავალფეროვნების ობიექტად“ წარმოვიდგინოთ. ამ ყველაფერს ამავდროულად პოსტმოდერნისტული და ნაწილობრივ აბსურდული მახასიათებების კუთხითაც შეგვიძლია შევხედოთ. ის ყველაფერი რაც პიესაშია თავმოყრილი სხვადასხვა დეტალები და ხშირად მათი კომიკურობა, პოსტმოდერნისტული მახასიათებლების არსებობას ადასტურებს. ხოლო სხვადასხვა სიტყვის მნიშვნელობის კარგვა და ხშირად აზრს მოკლებული, არალოგიკური დიალოგები, აბსურდის ელემენტების არსებობას მოწმობს.

ვფიქრობ, უნდა აღვნიშნოთ, ის გარკვეული რიტუალიზებული სცენები, სადაც ყოფითი ელემენტები დიდი დოზით შემოაქვს ავტორს. თითქმის ყველა ეს სცენა ყოველდღიური რუტინაა, რომლის შესრულებაც რიტუალად იქცა. მაგალითად, როგორცაა ჩაის სმის სცენები და ის დღიური ყოფა, რაც ბუნებრივია პიესის პერსონაჟებისათვის. ეს ყველაფერი შესაძლოა, აღიქმებოდეს როგორც კომიკურად, ასევე - ტრაგიკულად. ვფიქრობ, ასეთ პასაჟებს პიესიდან, პარალელურად აბსურდის დრამასთან მივყავართ, რადგან აბსურდის დრამაში ასეთი საკითხები მნიშვნელოვნად გვაქვს წარმოჩენილი. ჩვეულებრივ და უმარტივეს ყოფით დეტალების აბსურდის დრამისთვის ძირითადი მნიშვნელობა ენიჭება. ასევეა პინტერთან. ვფიქრობ, ასეთი ყოფითი ელემენტების წინა პლანზე წამოწევით, ცდილობს დაგვანახოს, რომ თავის სამყაროში, იქ სადაც თავისი პერსონაჟები არსებობენ, სწორედ ყოველდღიური საკითხები იკავებს დიდ ადგილს. საბოლოოდ, გამოდის, რომ სწორედ ეს ყოფითი ელემენტები უფრო მნიშვნელოვანია, თანამედროვე ადამიანისთვისაც, ვიდრე სხვა ღირებულებებით დატვირთული და მნიშვნელოვანი მოვლენა. „პინტერის მიერ აღწერილი ყოველდღიური რიტუალის მიხედვით შეგვიძლია დავინახოთ, თუ როგორ ფორმირდება ცივილიზაცია და როგორ წარმოჩინდება დრამის სახით პრიმიტიული ელემენტები ზედაპირზე. პინტერი ამბობს: „თუ მაიძულებთ განვმარტო ჩემი პიესები, ვიტყვი იმას, რომ რაც იქ ხდება რეალისტურია, მაგრამ რასაც მე ვაკეთებ არაა რეალიზმი“. (ბურკმანი, 1971:3)

სწორედაც, რაც მის პიესებში ხდება, როგორც თავად აღნიშნავს რეალურია, თუმცა, მის შემოქმედებას ვერ განვიხილავთ რეალისტურად.

რაც შეეხება აბსურდის დრამას, საინტერესოა ის ფაქტი რომ, ძალიან ხშირად ნაწარმოებებში, გაუცნობიერებლად მკითხველი ეძებს ტრაგიკულ გმირს. ისეთივე

გმირებს როგორცაა სოფოკლეს ოიდიპოსი, ან შექსპირის ჰამლეტი. თანამედროვე დრამაში კი ასეთი გმირები ჩაანაცვლა შემთხვევითმა გმირებმა, რომელთა დაცემა და ამაღლებაც უმინშვნელოა მკითხველისათვის. თითქოს ისინი მათ ყოველდღიურობაში არსებობენ. თუკი, გმირი მკითხველის ყოველდღიურობიდან არ გამოირჩევა, მაშინ იგი ჩვეულებრივია და მისი ტკივილიც ნაკლებად მნიშვნელოვანი ხდება.

პიესაში პერსონაჟები ხშირად საკუთარი თავის ძიებაში არიან და გაუცნობიერებლად განიცდიან ამ დანაკარგს. საკუთარი თავის ვერ პოვნა და მისი არამყარობა, იწვევს თანამედროვე სამყაროში ადგილის დაკარგვას და შესაბამისად, არარეალიზებას.

ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, პერსონაჟების აღქმა შეგვიძლია ტრაგიკომიკურად. და ისინი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც მსხვერპლისა და მოძალადის პოზიციებიდან. მაგალითად „დაბრუნებაში“ რუთი, თავისუფლად შესაძლოა, რომ ერთდროულად ორივე პოზიციაში აღვიქვათ, როგორც მსხვერპლი, რადგანაც დანარჩენი პერსონაჟები ცდილობენ დაგეგმონ თუ რა დადებითი მიზეზები ექნება რუთის მათთან დარჩენას და თუ როგორ გამოიყენებენ ისინი ამ შანსს. ამავედროულად, რუთი ის ერთადერთი ქალია მთელს პიესაში, რომელსაც შეუძლია დაიმორჩილოს თითოეული ოჯახის წევრი. აქედან გამომდინარე ვფიქრობ, რომ იგი ერთდროულად მსხვერპლიცაა და მოძალადეც.

ამის დამადასტურებლად ასევე შეგვიძლია ჩავთვალოთ მისი სახეცვლილება. პიესის დასაწყისში, როდესაც თედი მას ესაუბრება ოჯახზე, ვხვდებით, რომ რუთი მშვიდი მსმენელია. დიალოგიდან გამომდინარე, ხშირად განცდა ჩნდება, რომ იგი გარკვეულად დამაბულია და თავისუფლად ვერ გრძნობს თავს. გარდა ამისა როდესაც, თედი მას სთავაზობს რამდენიმე დღით მისი ბავშვობის სახლში დარჩენას, რუთი ბავშვებს იმიზეზებს და ამბობს, რომ მათ გაუჭირდებათ მშობლების გარეშე. (პინტერი, 1965:21)

ამ საწყისი სცენის დიალოგში ვხედავთ, როგორ განიცდის რუთი და თითქოს დამაბულია. თუმცა, პიესის ბოლოს, როდესაც იგივე ორი პერსონაჟი ამავე საკითხზე საუბრობს, სრულიად სახეცვლილია ორივე. ამ შემთხვევაში უკვე თედის სურს დაბრუნება, ხოლო რუთი მას არ პასუხობს თანხმობით. დასასრულს რუთს სრულიად

განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს დარჩენა წასვლასთან დაკავშირებით, ისევე როგორც თედის. ჩანს, რომ აშკარა ცვლილება მოხდა მათ განწყობაში. პიესის განმავლობაში თედი პერიოდულად კარგავს საკუთარ პრინციპებს და ძალაუფლებას ოჯახში და პირიქით, ასევე პერიოდულად რუთი, ნელ–ნელა იძენს ამ ძალაუფლებას.

საწყის სცენაში, ასევე საინტერესოა, როდესაც სახლში ახალმისულები არიან ორივენი და რუთი აღნიშნავს რომ დაღლილია. შემდეგ ჯერზე თედი ეკითხება, ხომ არ დაიღალა და ის პასუხობს რომ ცოტა, შემდეგ იმავე კითხვაზე უპასუხებს, რომ არაა დაღლილი და ბოლოს სასაქონლოდ გასვლას და სუფთა ჰაერის ჩასუნთქვას გადაწყვეტს.

ამ შემთხვევაში წარმოდგენილი გვაქვს პერსონაჟების ეტაპობრივი სახესხვაობა. ხშირ შემთხვევაში კი მათი დიალოგები კომიკურობამდე მიდის. მაგალითად ერთ–ერთ ჯერზე თედი აღნიშნავს, რომ ამერიკაში სისუფთავეა, როცა იქ დაბრუნებაზე საუბრობენ და ამ დროს რუთი ეკითხება არის თუ არა აქ სისუფთავე და შემდეგ რამდენჯერმე უმეორებს ამ კითხვას. (პინტერი, 1965:54).

ამ შემთხვევაში, ამ კომიკურობასთან ერთად თედის მიმართ, რომელიც ცდილობს თავი იმართლოს, თითქოს სიბრაღის განცდა ჩნდება. გარდა ამისა, აღსანიშნია, რომ მოცემულ დიალოგებს აბსურდულობის შეგრძნებასთანაც მივყავართ. როდესაც, ოჯახის წევრებს შორის, ამ შემთხვევაში რუთსა და თედის შორის ფაქტობრივად დიალოგი აზრს მოკლებულია და სიტყვებს მნიშვნელობები ნაწილობრივ დაკარგული აქვთ აბსურდულობის შეგრძნება მნიშვნელოვნად იზრდება. ვფიქრობ, ამ ფორმის დიალოგები ერთის მხრივ იმ აზრს ამყარებს, რომ გარკვეული ტიპის ურთიერთობები აბსურდად იქცა. მათ დაკარგეს აზრი და ღირებულება, მეორეს მხრივ კი, თუ განზოგადებულიდან უფრო მეტად დაკონკრეტდებით, თავად თითოეულმა პერსონაჟმა, და თითოეულმა ინდივიდმა დაკარგა ღირებულება და მნიშვნელობა. აქედან გამომდინარე, რეალობად წარმოჩინდება ის ფაქტი, რომ ინდივიდები, აბსურდულები ხდებიან თავიანთი ქმედებებითა და ამ ქმედებების განმსაზღვრელი სიტყვებით. საბოლოო ჯამში კი, ეს ყველაფერი ერთი შეხედვით, კვლავ კომიკურ სურათს ქმნის.

ვფიქრობ, აქვე მნიშვნელოვანი იქნება პოსტმოდერნიზმის იმ მახასიათებლის ხსენება, რომლის მიხედვითაც ინდივიდი ქრება და მის ადგილს გარკვეული



ჯგუფები იკავებს. საინტერესოა, პინტერის მოსაზრება ზოგადად კომედიის მიმართ. იგი თვლის, რომ ყველაფერი სასაცილოა, თვით ტრაგედიაც კი. „ყველაფერი სახალისოა, ტრაგედიაც კი სახალისოა. და მე ვფიქრობ, ის რასაც ვცდილობ ჩემს პიესებში გავაკეთო ესაა, აღსაქმელი გავხადო, აბსურდულობის ის რეალობა რასაც ვაკეთებთ, როგორც ვიქცევით, როგორც ვსაუბრობთ. ტრაგედიას რაც შეეხება, ის აღრავს სახალისო, იყო სახალისო და აღარაა.“ (ბურკმანი, 1971:36)

ნამდვილად, საინტერესოა ეს დამოკიდებულება. პიესის მოცემული მონაკვეთი, სწორედ ამ დამოკიდებულებას ადასტურებს. პირველი რეაქცია რაც ამ დიალოგის კითხვისას ჩნდება, კომიკურობაა. მოგვიანებით კი სიბრაღის გრძნობა გვეუფლება თედის პერსონაჟისადმი და ეს საბოლოოდ ტრაგიზმში იზრდება.

თედისაგან განსხვავებით, რუთის პერსონაჟს, პინტერი, მთელი პიესის განმავლობაში, წარმოადგენს, როგორც განახლების სიმბოლოს ოჯახისთვის. საბოლოოდ მას გარდაცვლილი დედის და მამის ცოლის ჩანაცვლება შეუძლია. მამსი აღნიშნავს, რომ ექვსი წელია მეძავი არ უნახავს. ის თედის მიმართავს და ეუბნება, რომ სახლში სიტყვის უთქმელად ბრუნდება და ტალახიან ქუჩის როსკიპს მოათრევს. წუწუნებს იმაზე, რომ ის მასთან შემოსახლდა. თედი კი ამ ყველაფერზე პასუხობს, რომ რუთი მისი ცოლია და ისინი დაქორწინებულები არიან. თედის ასეთი პასუხის მიუხედავად, მამსი კვლავ იმავეს იმეორებს და აგრძელებს, რომ კახპა არასდროს ჰყოლია ჭერქვეშ მას შემდეგ, რაც თედის დედა გარდაიცვალა. ბოლოს კი ამთავრებს, რომ ეს ყველაფერი საზოგადოებაა და უნდა რომ მოაშორონ ეს საზოგადოება. (პინტერი 1965:42)

რუთი ხვდება ამ დამოკიდებულებას, თუმცა, ამავდროულად იცის, რომ მას შეუძლია მაინც დარჩეს რადგან ადვილად მოახერხებს თავის დამკვიდრებას, თუკი ჩანაცვლებს ქალს ოჯახში. და ნაწარმოების ბოლოს მამსი ამბობს: “She’ll use us, she’ll make use of us, I can tell you! I can smell it! You want to bet?”<sup>23</sup> (პინტერი, 1965:81).

მნიშვნელოვანია, რომ პინტერი რუთის ასეთი სახეცვლილებით გვთავაზობს სწორედ იმ უნივერსალურ დამოკიდებულებას რაც კაცობრიობას საწყისი ეტაპებიდან მოჰყვება. ამ შემთხვევაში იგულისხმება ქალის ის რიტუალური ფუნქცია ოჯახში,

<sup>23</sup> „ის გამოგვიყენებს, ყველასგან სარგებელს ნახავს! გეუბნებით! შემოდისა წინასწარ გითხრათ! დაგაენადლეებით!“

რომელიც პიესაში მეტნაკლებად სახეცვლილი გვაქვს. თუმცა, საერთო ჯამში იგივეს წარმოაჩენს. გარდა ამისა, ქალის ამ ფორმით წარმოჩენა, შესაძლოა კარლ გუსტავ იუნგის არქეტიპებით აიხსნას. მის მიხედვით არქეტიპი კონკრეტული გამოცდილება, თუ ობიექტის უნივერსალური, თანდაყოლილი, პრიმიტიული და სიმბოლური წარმოდგენაა.<sup>24</sup> იუნგთან ასეთი არქეტიპი, ანიმა (ქალის საწყისი მამაკაცში) და ანიმუსი (მამაკაცის საწყისი ქალში), ქალური და მამაკაცური საწყისის ერთ სხეულში თანაარსებობის იდეაა, რომელსაც უხსოვარი დროიდან ვხვდებით მითებში. (იუნგი 2013:48) აქვე განიხილავს, რომ მოცემული ორი არაცნობიერი არქეტიპი რიგ სიზმრებში ნაწილობრივ პიროვნებებს წარმოადგენენ. მათ სულმდაბალი ქალის ან კაცის ხასიათი აქვთ და გამაღიზიანებლადც ამიტომ მოქმედებენ. მისი წყალობით კაცს ცვალებადი ახირებული გუნება-განწყობა ექმნება, ქალი კი სულ ვიღაცას ეპაექრება და უადგილო მოსაზრებებს გამოთქვამს. (იუნგი 2013:49). პინტერთან რუთის არსებობა, გარკვეულ არქეტიპად შეიძლება აღვიქვათ. ამ ყველურზე ის ფაქტი მეტყველებს, რომ ოჯახის წევრმა მამაკაცებმა თითქოს საკუთარი „ანიმა“ იპოვეს. ეს ყველაფერი შესაძლოა ვივარაუდოთ მას შემდეგ, როცა მათ ნაწილობრივ მოახერხეს საკუთარი ინდივიდების პოვნა და გადაწყვიტეს, რომ რუთი მათთან დაეტოვებინათ.

როგორც უკვე მანამდე აღვნიშნეთ, თუკი პიესაში ვაპირებთ ტრაგიკული გმირის ძიებას, ასეთი აქ თედია, რომელიც, სრულიად შემთხვევითი ტრაგიკული პერსონაჟია, საკუთარ თავში დაკარგული და არარეალიზებული. პინტერი ცხადად გვაჩვენებს, რომ „ინტელექტუალმა“, თედიმ ვერ შეძლო თავის რეალიზება, ვერც მის პროფესიაში, რომელზეც არ საუბრობს, ვერც ოჯახში სადაც გაიზარდა და ვერც ოჯახში, რომელიც შექმნა.

შესაბამისად, აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია აღვნიშნოთ რომ, თედი, სწორედ ის პერსონაჟია, რომელიც არაფრით გამოირჩევა ჩვეულებრივი ადამიანებისგან და მასაც ისევე აწუხებს ყოფითი და ეგზისტენციალური პრობლემები, როგორც თითოეულ ჩვენგანს. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ თედისთვის ეს ყველაფერი, საბოლოოდ აბსურდამდე მიდის. მისი რეალობა, უკვე აღარ არის რაიმე მნიშვნელობის მატარებელი და ის სრულ უაზრობად იქცა. ამავდროულად აბსურდულია მისი მდგომარეობაც, რადგან ვხვდებით, რომ თედი ამ ყველაფერს

---

<sup>24</sup> ბოლოს ვიხილე: <http://dictionary.css.ge/content/archetype>

თავად ვერ აცნობიერებს. მის სამყაროს მხოლოდ ჩვენ აღვიქვამთ, მისთვის აბსურდულ რეალობად. აქვე მნიშვნელოვანია, ის დეტალი რომ ჩვენს სიბრაულეს, თედის ეს მდგომარეობა იწვევს. როცა იგი ვერ აღიქვამს საკუთარ თავს იმ სიტუაციის ადეკვატურად რომელშიც არსებობს. გასაგებია, რომ მის რეალობა ისაა რასაც ხედავს და როგორც აღიქვამს, მაგრამ სინამდვილეში ობიექტური რეალობა, რომელსაც პინტერი გვაჩვენებს სხვა კალაპოტში მიედინება. ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში კიდევ ერთხელ მივდივართ იმ მოსაზრებამდე, რომ რაღაც გარკვეული საერთო მოვლენები და საერთო მახასიათებლები დაიხლიჩა და მხოლოდ ინდივიდების აღქმის დონეზე დარჩა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ პიესის სათაურს მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს თავად პერსონაჟებისთვის. ის არაა განსაზღვრულად ერთი მნიშვნელობის მატარებელი, ისევე როგორც მისი პერსონაჟები არ არიან განსაზღვრულები. პირველი მნიშვნელობა, რომელიც სათაურს შეიძლება მივანიჭოთ, თედისთან მიმართებაში იქნება. ამას კი პიესის დასაწყისი განაპირობებს, როცა ვხედავთ, რომ თედი შინ ბრუნდება მეუღლესთან ერთად. მეორე მნიშვნელობა, რასაც თანდათანობით ვხედავთ სიუჟეტის განვითარებასთან ერთად, შესაძლოა რუთთან მიმართებაში განვიხილოთ. სრულიად უცხო ადამიანი, რომელიც მისთვის უცხო გარემოში, საკუთარ თავს და ადგილს იპოვის.

ასვე, ვფიქრობ მართებული იქნება, თუ სათაურის თედისთან მიმართებაში განხილვისას ალუზიური ბმა გაჩნდება პლატონისეული გამოქვაბულის მითთან. მითი მოგვითხრობს გამოქვაბულიდან გამოსული მონის შესახებ. გამოქვაბულში ყოფნის დროს სხვა მონებთან ერთად მხოლოდ ჩრდილებს ხედავდა კედელზე და ამ ჩრდილების ეშინოდა. როდესაც გამოქვაბულიდან გამოვა და მზის სინათლეს იხილავს, გადაწყვეტს მის მეგობრებსაც შეატყობინოს ამის შესახებ და ამცნოს, რომ ის რაც მათ აშინებდათ მხოლოდ მზისგან წარმოქმნილი ჩრდილი იყო. ბრუნდება ქვაბულში და დანარჩენ მონებს ამის შესახებ უყვება. თუმცა, მათ მისი არ ესმით და ვერ აღიქვამენ მის საუბარს. ფიქრობენ, რომ ის უცხოა და მისი შეეშინდებათ. თედის ერთ–ერთი გამოსვლა, სადაც იგი თავის ოჯახის წევრებს საგნებად აღიქვამს მიანიშნებს იმაზე, რომ მისი ოჯახის წევრები და იგი, სრულიად სხვადასხვა ადამიანები გახდნენ ერთმანეთისათვის და მათ აღარ შეუძლიათ ერთმანეთის გაგება,

აქმა და დანახვა. პლატონი „სახელმწიფოს“ VII წიგნს, გამოქვაბულის მითის ამბავს იწყებს შემდეგი სიტყვებით: „ამის შემდეგ შენ შეგიძლია მიამსგავსო ეს მდგომარეობა განათლების და გაუნათლებლობის ჩვენეულ ბუნებას“. (პლატონი 2003:47). ვფიქრობ, აქვე უნდა აღვნიშნოთ ადამიანისა და საზოგადოების დამოკიდებულება უცხო სადმი და გამორჩეულისადმი. პირველი შეგრძნება, რაც გამოქვაბულში დარჩენილ მონებს გათავისუფლებული მონისადმი უცნდებათ სიუცხოვე და მისგან გამოწვეული შიშია. როდესაც ადამიანებს რაღაც ახალთან გვაქვს შეხება, პირველად ჩვენს ქვეცნობიერში შიშის გრძნობა მოდის რადგან ეს ახალი არ ვიცით, უცხოა და მისი ქცევა ჩვენს ქცევასთან თანხვედრაში შეიძლება არ მოდიდეს. ამიტომ პირველი რეაქცია მისი ქვეცნობიერად უკუგდება და უარყოფაა. მისგან თავის დაცვის მიზნით.

რაც შეეხება თედის პერსონაჟს, როგორც პიესიდან ჩანს ის მისი ოჯახის დანარჩენ წევრებთან შედარებით განათლებულია. შესაბამისად მათგან განსხვავებული, რადგან მისი განათლებულობის გამო, რიგ საკითხებს სხვაგვარად აღიქვამს. ამიტომ ის გარკვეულწილად უცხოდ მიიჩნის და გარიყეს. ამის ფონზე კი მასსა და დანარჩენებს შორის ურთიერთობაში დიდი სიცარიელე ჩნდება.

“You’re just objects. You just ... move about. I can observe it. I can see what you do. It’s the same as I do. But you’re lost in it. You won’t get me being... I won’t be lost in it.”<sup>25</sup>  
(პინტერი, 1965:62)

სწორედ ამიტომაა რომ, თედი სრულიად არაკომფორტულად გრძნობს თავს საკუთარი ოჯახის გარემოცვაში, განსხვავებით რუთისაგან. რუთი ის პერსონაჟია, რომელმაც თავის ადგილი იპოვა სრულიად უცხო გარემოში.

რუთის პერსონაჟის განხილვისას შეგვიძლია ვისაუბროთ პოსტმოდერნიზმის იმ მახასიათებელზე, რასაც საზღვრების რღვევა ჰქვია. მაგალითად ის რასაც გლობალიზაცია გვთავაზობს. ამერიკიდან ჩამოსული ქალი, რომელმაც ცხოვრების გარკვეული საწყისები, (შვილები) ამერიკაში დატოვა, სრულიად სხვა საზოგადოებრივ სივრცეში, არღვევს ყველანირ საზღვარს. მოშლის მანამდე არსებულ

---

<sup>25</sup> „თქვენ საგნები ხართ. უბრალოდ... მოძრაობთ. ვერ ვაკვირდებით. ვერ ვაკვირდებით რას აკეთებთ. იგივეა რასაც მე ვაკეთებ. მაგრამ თქვენ ამაში დაიკარგეთ. თქვენ ჩემი ყოფნა არ გინდათ... მე არ მინდა ამაში ჩავიკარგო“...

სხვადასხვა დოგმატურ აღქმებს ქალებთან და ტრადიციებთან მიმართებაში. ის თავს იმკვიდრებს მისთვის უცხო გარემოში. მისი პერსონაჟი წარმოადგენს ერთდროულად, რამდენიმე სხვადასხვა სახეს, რომლიდანაც რთულია ნამდვილისა და რეალურის გარჩევა. სწორედ, აქ, რუთის პერონაჟში, შეგვიძლია დავინახოთ ის პოსტმოდერნისტული რეალობა, რასაც თანამედროვე სამყარო გვთავაზობს, ერთდროულად რამდენიმე სხვადასხვა რეალობით.

ვფიქრობ, ასევე საინტერესოა ის დეტალი, რომ სიტყვა დაბრუნება, გარკვეულ დატვირთვას იძენს მკითხველისათვის. თუ გავითვალისწინებთ ამ სიტყვის მნიშვნელობას ზღაპრებში, იქ ცხადადაა გამოხატული, მისი ფუნქცია. „დაბრუნება“ სიმბოლურად სიუჟეტურ წრეს კრავს. თუ, ზღაპრის გმირი სახლიდან წავიდა, რაც საკმაოდ ხშირი სიუჟეტური წყობაა სხვადასხვა ხალხების ზღაპრისთვის, იგულისხმება, რომ ეს გმირი აუცილებლად უნდა დაბრუნდეს შინ. ამ „დაბრუნებით“ წრე უნდა შეიკრას. რა თქმა უნდა, მოცემული გმირი აუცილებლად სახეცვლილია დაბრუნებისას. სრულიად განსხვავებული სახით გვაქვს ხოლმე წარმოდგენილი. პირვენდელ (წასვლამდე) პერსონაჟთან შედარებით, რომელიც ზღაპრის დასაწყისში, გვხვდება, ის სრულად შეცვლილია. მის სახეცვლილებას კი ლოგიკურად იწვევს ხშირ შემთხვევაში ის გზა, რომელსაც სახლიდან წასვლისას და დაბრუნებისას გაივლის, ის გამოცდილება, რასაც ამ გზაზე შეიძენს.

დაბრუნებასთან მიმართებაში ვფიქრობ, საინტერესო იქნება თუ ანტიკური ლიტერატურის ცნობილ ტექსტებს განვიხილავთ. ამ ტექსტებიდან, საკმაოდ მნიშვნელოვანი პერიოდია, ის ეტაპი, როდესაც ტროას ომის შემდეგ გმირები შინ ბრუნდებიან. მათგან გამორჩეულები იყვნენ აგამემნონი და ოდისეუსი. ესქილეს (ძვ.წ. 525-456) „ორესტეა“ სწორედ აგამემნონის ტრაგედიით იწყება, სადაც ამბავი მის დაბრუნებას ეხება. ტექსტის პროლოგში გუმაგი აღნიშნავს, რომ ომის დასრულების და აგამემნონის დაბრუნების ამბავი უნდა შეატყობინოს დედოფალს და ეს შეტყობინება სხვა ამბებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია. (ესქილე 2018:16)<sup>26</sup> ვფიქრობ, საინტერესოა, ის ფაქტი, რომ ესქილე თავის ტრაგედიაში არღვევს სიუჟეტურ სიმწყობრეს და ძირითადი ამბავი მასთანაც მთავარი გმირის დაბრუნებით იწყება. ასევე, ვფიქრობ, საკმაოდ სიმბოლურია ის დეტალი, რომ

<sup>26</sup> ორესტეა, ძველი ბერძნულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლევან ბერძენიშვილმა.

აგამემნონი კასანდრასთან ერთად ბრუნდება. ქალი, რომელიც ტროას ბრძოლის შემდეგ წამოიყვანა და რომელსაც კლიტემენსტრა მონად აღიქვამს. სინამდვილეში კი, კასანდრა წინასწარმეტყველია, რომელიც ყველაფერს ხედავს და აღიქვამს ისე როგორც რეალურადაა. ტროადან ჩამოსული კასანდრა, სიცოცხლეს აგამემნონთან ერთად დაამთავრებს, უცხო ქალაქში და უცხო გარემოცვაში. სიმბოლურად ნამდვილად შესაძლებელია რუთისა და კასანდრას პერსონაჟების ერთმანეთთან დაკავშირება. ორივე მათგანი ქალია, რომელიც საყვარელ ადამიანს მათთვის უცხო გარემოსა და საზოგადოებაში გაჰყვას და იქ დარჩას. მართალია რუთი სიცოცხლეს არ ასრულებს პიესაში, თუმცა ის რჩება, მისთვის სრულიად უცხო გარემოში. ოჯახის წევრებს შორის ურთიერთობას რაც შეეხება. თედისა და აგამემნონის შემთხვევაც თითქოს რაღაც კუთხით ერთ ჭრილში შეიძლება განვიხილოთ. მთავარი მაკავშირებელი დეტალი კი ისაა, რომ ისინი, მათი ოჯახის წევრებისთვის მიუღებელი გამიჩნდნენ. მაშინაც კი, როცა შორიდან დაბრუნდნენ, მათ ვერ მოახერხეს საკუთარი თავის რეალიზება თავიანთ ოჯახებში.

რაც შეეხება, ოდისევსის დაბრუნებას, აქ ყველაფერი პირიქით გვაქვს წარმოდგენილი. ერთგული ოჯახი, რომელიც დიდი ლოდინის შემდეგ სიხარულით ეგებება მის შინდაბრუნებას. პენელოპე, რომელიც ოცი წლის განმავლობასი ელოდა ქმრის შინდაბრუნებას. მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის განმავლობაში მას სხვადასხვა მთხოვნელები ჰყავდა, პენელოპე ყოველთვის ახერხებდა მათგან თავის დაღწევას და არასოდეს კარგავდა იმედს, რომ ერთ დღესაც ოდისევდი დაბრუნდებოდა. მისი ასეთი მოლოდინის გამო პენელოპე მითოლოგიაში ერთგულების სიმბოლოდ აღიქმება. აქვე მნიშვნელოვანია ოდისევსის გზა შინისაკენ და ამავდროულად მისი სახეცვლილება. როგორც ვიცით, ოდისევსი მისი ბერძენ გამირთავან განსაკუთრებით გამორჩეოდა ჭკუითა და მოხერხებით. მისი მოგზაურობა კი ლიტერატურაში აღიქმება, როგორც ყველაზე მეტად მაძიებელი და ამავდროულად შეცნობისკენ მიმართული ადამიანის გზა. თუ ჩვენ მოცემულ მითოლოგიურ ალუზიებს პინტერის პერსონაჟ თდის შინდაბრუნებასთან მიმართებაში განვიხილავთ, აშკარად დავინახავთ პოსტმოდერნისტულ მახასიათებლებს. როდესაც მითოლოგიური სიუჟეტი, სრულიად თავდაყირა ფორმით გვაქვს წარმოდგენილი. მაშინ როდესაც ოდისევსის შინდაბრუნება

მიებასთან და ერთგულებასთან ასოცირდება, თედის შენდაბრუნება უმოქმედობასთან, იმედგაცრუებასა და გარკვეულწილად ღალატთანაც კი ასოცირდება. აქვე განხილული პოსტმოდერნისტული სამყაროს ფონზე, წარმოდგენილი მითოლოგიური ერთგულება და მიება-შემეცნების ღირებულების საკითხი გარკვეულწილად მნიშვნელობადაკარგულია. თანამედოვე სამყაროში ეჭვის ქვეშ დგება ისეთი საკითხები, როგორცაა ერთგულება და ნდობა. ნაკლებ სარწმუნოა, ის ფაქტი, რომ შეიძლება ერთი ადამიანი მეორეს ოცი წლის განმავლობაში ერთგულად ელოდებოდეს და ბოლომე სჯეროდეს მისი დაბრუნების.

ესქილეს მსგავსად პინტერთანაც სწორედ სიუჟეტური სიმწყობრის რღვევით იწყება პიესა. დასაწყისში ვხვდებით მთავარ გმირს, რომელიც შინ ბრუნდება. იქმნება განცდა, რომ თედი სახეცვლილი უნდა იყოს დანარჩენი ოჯახის წევრებისათვის. როგორც ვხედავთ ის შინ ბრუნდება და სავარაუდოდ გარკვეული გამოცდილებით, თუმცა მისი ერთადერთი ახალი გამოცდილება მისი ახალი ოჯახია. ცოლი ვისთან ერთადაც დაბრუნდა. სიუჟეტის განვითარებისას მისი ოჯახის წევრების დამოკიდებულებით ვხვდებით, რომ თედი სავარაუდოდ წასვლამდეც ასეთი იყო. ვხედავთ, რომ ეხლა უკვე მისთვის სრულიად უცხოა ეს სახლი, სადაც დაიბადა. პერიოდულად იმასაც ვამჩნევთ, რომ მისთვის ამ სახლის მაცხოვრებლებიც, მისი ოჯახის წევრებიც უცხონი ხდებიან. არა მხოლოდ ისინი, არამედ, საკუთარი მეუღლეც კი, მისთვის სრულიად უცხო ხდება.

თუ რუთისა და თედის გარდა ოჯახის სხვა წევრებისთვისაც განვიხილავთ ამავე სათაურს, თითქოს მათთვისაც რუთის დარჩენა გარკვეულწილად დაბრუნებაა იმ ძველ დროსთან, როცა დედა და ცოლი ჰყავდათ. ისინი რუთით ცოლს და დედას ანაცვლებენ, ქალს, რომელიც ასე სჭირდებოდათ ოჯახში.

ასე რომ სათაურის ამ ფორმით ახსნა, ამ შემთხვევაში, ამართლებს სიტყვა „დაბრუნების“ მნიშვნელობას, თუკი, მას ამ სიტყვის სხვადასხვა მახასიათებლებთან ერთად აღვიქვამთ.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ ასეთ დეტალებში პინტერი ქმნის ერთდროულად რეალურსა და აბსურდულ სამყაროს და ამავდროულად ეტაპობრივად ახერხებს, განწყობის ცვლილებას. პიესის დასრულების შემდეგ იწყება იმ რეალობაზე ფიქრი რომელშიც თავად ვცხოვრობთ. ჩნდება

კითხვები თუ რამდენად ნამდვილი და ჭეშმარიტი, ან რამდენად გამონაგონი და მცდარია ის ყოველივე რასთანაც მას აქვს შეხება. ასევე ჩნდება კითხვა არსებობს თუ არა ობიექტური რეალობა ან ობიექტური ჭეშმარიტება?

ბოლოს კი მივდივართ იმ აზრამდე რასაც პინტერი ავითარებს მის სანობელე სიტყვაში, რომ ყველა პერსონაჟს მისი სიმართლე გააჩნია და რომ არ არსებობს სამყაროში ერთი ობიექტური ჭეშმარიტება. სხვადასხვა მოვლენები და ქმედებები კი განისაზღვრება იმის მიხედვით, თუ რა გარემო პირობებშიც არსებობენ ისინი. გარემო პირობებს კი ხშირ შემთხვევაში ძირითადად წარსული განსაზღვრავს.



## 1.2. წარმოსახვითი რეალობა ჰაროლდ პინტერის პიესებში, „პეიზაჟი“ და „სიჩუმე“.

რაც შეეხება წარმოსახვით სამყაროს და ზოგადად წარმოსახვებს სხვადასხვა მოვლენებთან დაკავშირებით, შეგვიძლია ამაზე პასუხი დიმიტრი უზნაძის (1887-1950) „წარმოსახვის ფსიქოლოგიაში“ ვიპოვოთ. თავის ნაშრომში უზნაძე განიხილავს წარმოსახვასთან დაკავშირებულ ყველა ასპექტს. კერძოდ მეხუთე თავში კი განიხილავს, იმ ვერსიებს თუ რატომ შეიძლება ადამიანი მიმართავდეს წარმოსახვას და რა შეიძლება იყოს ამის გამომწვევი მიზეზი.

უზნაძე სვამს კითხვებს, თუ რა არის მიზეზი იმისა, რომ ადამიანი მოწყდეს სინამდვილეს და ააგოს არარეალური სამყარო. აქტუალურ სიტუაციას ზურგი შეაქციოს და არაარსებული წარმოსახოს? რა არის აზრი, მიზანი არარეალურის შემოქმედების, მაშინ როდესაც ჩვენი ცხოვრება სინამდვილეში და მხოლოდ სინამდვილეში მიმდინარეობს? აქვე განიხილავს ობიექტურ სინამდვილეს და აღნიშნავს, რომ ის დამოუკიდებლად არსებობს. (უზნაძე 2017: 8)

„ობიექტურ სინამდვილეს თავისი დამოუკიდებელი არსებობა აქვს, თავისი მტკიცე კანონზომიერება, რომელიც ჩვენს სურვილებსა და მოთხოვნილებებს ანგარიშს არ უწევს, მაშინ როდესაც ამათი დაკმაყოფილება სწორედ მასზეა დამოკიდებული. ძალიან ხშირად ჩვენი მოთხოვნილებები დაუკმაყოფილებელი რჩება. გასაგებია, რომ ასეთ შემთხვევებში სუბიექტს იმპულსი უჩნდება - თუ კი არსებული სინამდვილე მის მოთხოვნილებებს არ აკმაყოფილებს, თვითონ მაინც შექმნას ისეთი სინამდვილე, რომელიც მისი მოთხოვნილების დაკმაყოფილების შესაძლებლობას უზრუნველყოფდა.“ (უზნაძე 2017:9)

გამოდის, რომ პინტერის პერსონაჟები სწორედ ასე იქცევიან ხოლმე პერიოდულად. ისინი მიმართავენ წარმოსახვას იმ მიზნით, რომ თავიანთი არსებული რეალობა უფრო მისაღები გახადონ. თუმცა ხშირად წარმოსახვის ელემენტებს იმდენად დიდი დოზით ვხვდებით ხოლმე, რომ რთულია რეალობასა და წარმოსახვას შორის ზღვარის გავლება.

ჰაროლდ პინტერის პიესები, „პეიზაჟი“ (“Landscape”) და „სიჩუმე“ (“Silence”) მისი შემოქმედებიდან ნამდვილად გამოირჩევა. აქ ძირითადად არ გვაქვს

დიალოგები და გვხვდება მხოლოდ მონოლოგები, რომლებიც პერიოდულად კვეთს ერთმანეთს. პიესაში „პეიზაჟი“ (“Landscape”), ბეტისა და დაფის მონოლოგები წარსულის მოგონებების ამოტივტივებაა. თუმცა, საკვირველია ის დეტალი, რომ ყველაფერზე ისე საუბრობენ, თითქოს, ეხლა ამ წამს ხდება. მიუხედავად იმ ფაქტისა, რომ ისინი პერიოდულად კითხვებს უსვამენ ერთმანეთს, მათ შორის კომუნიკაცია მაინც არ გვაქვს. ამ ფორმით წარმოდგენილი კომუნიკაცია კიდევ ერთხელ მიგვახვედრებს, რომ შეიძლება ადამიანები ერთ სივრცეში ყოფნის მიუხედავად საერთოდ ვერ ახერხებდნენ ურთიერთობას. ისინი მარტო არიან და უჭირთ ერთმანეთის გაგება.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია იმ მომენტების აღწერა, სადაც პიესა „პეიზაჟის“ (“Landscape”) პერსონაჟები ერთმანეთზე საკმაოდ ინტიმურად საუბრობენ. მაგალითად, ბეტი იხსენებს სცენას, თუ როგორ რწყავდა ყვავილებს და როგორ უყურებდა ის მას, შემდეგ კი მიუახლოვდა და შეეხო კიდევ. როცა ყვავილები მოვრწყე ის იდგა, მიყურებდა და მიყურებდა. ბეტი ამ ყველაფერს პირველ პირში ყვება და აღნიშნავს რომ, აპირებს მორწყოს და მოაწესრიგოს ყვავილები. ყვება, რომ ის გაჰყვა და უყურებდა, ოდნავ მოშორებით. შემდეგ იხსენებს, რომ თავად ისევ ისე იდგა. მისი მოძრაობა გაიგო. არ შეხებია. ის მას უსმენდა. უყურებდა ყვავილებს. ლურჯს და თეთრს, საყვავილეში. პაუზის შემდეგ იხსენებს, რომ ის შეეხო. შემდეგ ისევ პაუზა და ის მისი კისრის ზურგს შეეხო. ბოლოს კი ამთავრებს ფრაზით, რომ მისი თითები, მსუბუქად, ეხებოდა, კისერზე. (პინტერი 1997:115)

მოცემული სცენა, როგორც მანამდე აღვნიშნეთ, საკმაოდ ინტიმურია. ბეტი, გახსენებისას, სწორედ ისეთ სიტყვებს იყენებს, რასაც ამ ინტიმურობის შეგრძნებამდე მივყავართ. ასეთ დროს მძაფრდება განცდა, რომ ის რაზეც მისი პერსონაჟები საუბრობენ, ნამდვილი და ჭეშმარიტია, მათ რეალური განცდები აქვთ და ამაზე საუბრობენ კიდევ. ერთი შეხედვით თითქოს ეს ყველაფერი ნორმალური და გასაგებია, იმ მომენტამდე, სანამ არ მივხვდებით, რომ მათ ერთმანეთთან კომუნიკაცია არ შეუძლიათ. აქ პინტერი მეორე მხარეს გვაჩვენებს, ერთი მხრივ ადამიანები, რომლებიც სხვადასხვა ურთიერთობებზე, საკმაოდ ინტიმურ საკითხებამდე მიდიან და მერე მხრივ, იგივე ადამიანები, რომელთა შორისაც კომუნიკაცია არ შედგა, მთელი პიესის განმავლობაში.

ის, რომ ბეტი და დაფი ნამდვილად ერთმანეთზე საუბრობენ, ამაზე გარკვეული დეტალები მიგვახვედრებს. მაგალითად, რა სიტყვითაც ბეტი საკუთარ თავს ახასიათებს, სწორედ ასეთი სიტყვით ახასიათებს მას დაფი მოგვიანებით. ერთ-ერთ ჯერზე ბეტი აღნიშნავს, რომ ეს ადგილი დასახატად არაჩვეულებრივია, თუმცა ვერ ხატავს. “Beth: I could draw in peace. I had my sketch book with me. I took it out. I took my drawing pencil out. But there was nothing to draw. Only the beach, the sea.”<sup>27</sup> (პინტერი, 1997:118)

მოცემულ პასაჟში პინტერი წარმოაჩენს ისეთ გარემოს, სადაც სრული მზაობაა იმისთვის, რომ ბეტიმ დახატოს რადგან ის იმყოფა ზღვის პირას, აქვს საოცარი სიმშვიდე და სრული იდილია. როგორც თავად აღნიშნა მანამდე მზის ჩასვლის პერიდი იყო, როცა ნაპირზე მივიდა. ამ დროს კი ბეტი ამბობს ფრაზას, რომ არაფერია აქ დასახატი, მხოლოდ ზღვა და ნაპირი. ამ ფრაზის შემდეგ ჩვენს თავში ცოცხლდება ყველა ხელოვნების ნიმუში, რაც ზღვასა და ნაპირს უკავშირდება, სულ მცირე რენუარის (1841-1919) „მზის ჩასვლა“ (“Sunset at sea” 1879)<sup>28</sup> და კაცუმიკა ჰოკუსაის (1760-1849) „კანაგავას დიდი ტალღა“ (“Kanagawa Great Wave”, 1830).<sup>29</sup> ის ფრაზა, როცა ბეტი აღნიშნავს, რომ არაფერია დასახატი, ორაზროვნად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. პირველი, ის რომ, მზესა და ზღვასთან დაკავშირებით, ახალს ველარაფერს დახატავს, ან ვერ მოახერხებს, რომ ისეთი ახალი სტილი შექმნას ამ თემასთან დაკავშირებით, რაც ოდნავ მაინც მიუახლოვდება მანამდე არსებულ, ბევრად უფრო ღირებულ შედეგებს. ამავდროულად არსებობს ასევე, მეორე ვერსიაც, რომელის მიხედვითაც პინტერისეულ სამყაროში, აღარ ადარდებთ ადამიანებს ამ თემაზე შესრულებული ხელოვნების ნიმუშები და სწორედ ამიტომაც არაა, რაიმე დასახატი როცა ზღვაზე ხარ, მზე ჩადის და სიმშვიდეა. ასეთი ტიპის ნამუშევრები ვეღარ იწვევს ემოციას პინტერის პერსონაჟებში, ისევე როგორც შექპირისეული ფრაზები.

შესაძლოა, ეს ყველაფერი ობიექტურად იმავე დოზით რეალური არ იყოს, როგორც ბეტისთვის. ასეთი გარემოსადმი წინასწარი განწყობა გვექმნება, რომ, დიახ, სწორედ აქ ბეტი შეძლებს დახატვას, თუმცა გამოდის რომ ეს ის რეალობაა

---

<sup>27</sup> „ბეტი: შემემლო სიმშვიდეში მესატა. ამოვიღე. ჩემი სახატავი ფანქარი. მაგრამ არაფერი იყო რისი დახატვაც შემემლო. მხოლოდ ნაპირი და ზღვა.“

<sup>28</sup> იხ. დანართი 1.

<sup>29</sup> იხ. დანართი 2.

ბეტისთვის, რომელიც საკმარის ემოციას, ან საერთოდ ვერანაირ ემოციას ვერ ბადებს. მითუმეტეს, შემოქმედებითობას ვერ აღვივებს.

მოგვიანებით, შემდეგ მონოლოგში ბეტი აღნიშნავს, რომ ქვიშაზე დახატა კაცი და ქალი და მათი სახეები. “Beth: I drew a face in the sand, then a body. The body of a woman. Then the body of a man, close to her, not touching. But they didn’t look like anything. They didn’t look like human figures. The sand kept on slipping, mixing the contours.”<sup>30</sup> (პინტერი, 1997:119)

ვხედავთ პერსონაჟს, ბეტის, რომელიც არ ხატავს ფანქრით და ხატავს ქვიშაში, ის სადაც ძალიან მალე გაქრება მისი ნახატი. ასევე ხატავს ისეთ ფიგურებს, რომლებიც არაფერს ჰგავს, მაგრამ თავად ამბობს, რომ კაცი და ქალი დახატა. ისეთები დახატა, ვინც ადამიანებს არ ჰგავდნენ, ქვიშა კი მათ კონტურებს ურევდა, გამოდის, რომ მათ არანაირი განმასხვავებელი ნიშანი არ ჰქონდათ. ბეტის პერსონაჟები განუსაზღვრელები იყვნენ, არაფრით გამორჩეულები, ისევე როგორ პინტერის პერსონაჟები არიან. ვფიქრობ, საინტერესო იქნება თუ ბეტის ქვიშაზე ნახატს თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებთან მიმართებაში განვიხილავთ. პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში ძირითადად ფორმები არ გაგვაჩნია და იდეის დონეზე აღიქმება ესა თუ ის მხატვრული ნამუშევარი. ის რაც მოდერნიზმის ეპოქაში ჯერ კიდევ დეტალების დონეზე ხდებოდა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ უფრო სახეცვლილი და უფრო გაფერმკრთალებული სახით გვხვდება. მაგალითად გამოგვადგება უილიამ დე კუნინგის ქალი. (William de Kooning “Woman”)<sup>31</sup> რომელიც 1950-52 წლებში დახატა. როგორც ცნობილია, კუნინგს რამდენიმე ვერსია აქვს დახატული ამ ნახატის და ყველა მათგანში სრულიად მორღვეულია ფორმები. არ გააჩნია გამოკვეთილი სხეულის ნაკვთები. სწორედ ასეთივე ფიგურებს ხატავს ბეტი. მისი ფიგურების კონტურებს ქარი და ქვიშა ურევდა. გარდა ამისა, საკმაოდ მნიშვნელოვანი დეტალია ქვიშის სიმბოლო, რომელიც არამყარობასთან კავშირშია და ფაქტობრივად არანაირი საზღვარი არ გააჩნია. ნებისმიერი რაიმე, რაც ქვიშით აგებულია, თავიდანვე დანგრევისთვისაა განწირული, რადგან ძირითადად მას წყალი

<sup>30</sup> „ბეტი: მე დავხატე სახე ქვიშაში, შემდეგ სხეული. ქალის სხეული. შემდეგ კაცის სხეული, მასთან ახლოს, არ ეხებოდა. მაგრამ ისინი არაფერს ჰგავდნენ. ადამიანურ ფიგურებსაც არ ჰგავდნენ. ქვიშა მოცოცავდა, კონტურებს ურევდა.“

<sup>31</sup> იხ. დანართი 3

კვლავ პირვანდელ მდგომარეობაში აბრუნებს ხოლმე. ასე რომ, ბეტის ნახატიც რომელიც ქვიშაზე შეასრულა გარკვეულწილად აბსურდულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ის რაც არაფრისგან შეიქმნა და ასევე არაფრად იქცევა ცოტახანში.

ასევე, მნიშვნელოვანია ის დეტალი, რომ თუკი ვინმე ან რაიმე არავისგან და არაფრისგან გამოირჩევა და მას განმასხვავებელი ნიშნები არ აქვს ან განმსაზღვრელები, გამოდის, რომ მისი რეალურად არსებობა საეჭვოა. ვფიქრობ, ის ფაქტიც მნიშვნელოვანია, რომ მალევე ეს ნახატი ჩამოიშალა და კონტურები აირია. თუ ნახატზე ქალი და კაცი, იყო, როგორც ბეტიმ აღნიშნა და მათ ერთმანეთი უყვარდათ გამოდის, რომ მათი კონტურების არევით ნაჩვენებია როგორ არანამდვილი და წარმოსახვითია ამ ტიპის გრძნობები, პინტერის საუკუნეში. ისეთივე არეული და განუსაზღვრელი, როგორც ბეტის ეს ქვიშის ნახატი.

ბეტი შემდეგ მონოლოგში აღნიშნავს, რომ აღარ უნდა რაღაც დროის შემდეგ რომ ისევ ასეთი იყოს, აქცენტს აკეთებს მოკლე კაბებსა და გრძელ ფეხებზე. აღარ სურს ისევ ასე იყოს. მნიშვნელოვანია, მისი ეს სურვილი, რაც იმას გულისხმობს, რომ უნდა დროის შესაბამისად გამოიყურებოდეს და დროის შესაბამისად აღიქმებოდეს. ჩვენ კი ვხედავთ, რომ მათ არ გააჩნიათ განსაზღვრული დრო. ეს ყველაფერი თანდათანობით ართულებს იმის აღქმას თუ რომელი ეპიზოდია წარმოსახვითი და რომელი რეალური.

როგორც „ჩაის წვეულებაში“ (“Tea Party”), ასევე პიესაში „პეიზაჟი“ (“Landscape”) გარკვეული დამოკიდებულებები და აღქმები, შეგრძნებებამდე არის მისული. პიესის ერთ ნაწილში, ბეტი აღნიშნავს, რომ მისი ხელები ყვავილებს ეხებოდა და ესაა მისი მნიშვნელობა. “Beth: my hands touching my flowers that is my meaning.”<sup>32</sup> (პინტერი 1997:123)

შეიძლება ითქვას, რომ პინტერის პერსონაჟები საკუთარ თავს რაღაცებთან მიმართებაში აღიქვამენ, გარკვეული შეგრძნებების დონეზე. ამ შემთხვევაში ბეტი შეხების დონეზე აღიქვამს სამყაროს და ამბობს, რომ ესაა მისი მნიშვნელობა და ამ შეგრძნებით საზღვრავს საკუთარ თავს. სწორედ შეხებით აღიქვა, ადამიანი, რომელიც მას ყვავილების მორწყვისას უყურებდა და შეხებითვე აღიქვა ზღვა, რომელიც კისერზე ისევე შეეხო, როგორც ის კაცი ყვავილების მორწყვისას.

---

<sup>32</sup> ბეტი: ჩემი ხელები ჩემს ყვავილებს ეხებოდნენ, ესაა ჩემი მნიშვნელობა.

ვფიქრობ, პიესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი ის დეტალია, როდესაც დაფი ბეტის მიმართავს, რომ ფანჯარასთან დგომისას შენიშნა და მხოლოდ მის ანარეკლს ხედავდა ფანჯარაში. დაფი აღნიშნავს, რომ უბრალოდ იდგა მის უკან და შესაძლოა ბეტი წარმოსახვაში ფიქრობდა. ამ ყველაფერზე ბეტის პასუხი კი ჩრდილისა და სინათლეზე საუბარია.

“Beth: I remembered always, in drawing, the basic principles of shadow and light. Objects intercepting the light cast shadows. Shadow is deprivation of light. The shape of the shadow is determined by that of the object. But not always. Not always directly. Sometimes it is only indirectly affected by it. Sometimes the cause of the shadow cannot be found. Pause But I always bore in mind the basic principles of drawing.”<sup>33</sup> (Pinter 1997:125)

ჩრდილზე საუბარი სხვადასხვა ალუზიას იწვევს ჩვენს გონებაში. გვახსენდება სხვადასხვა ნაწარმოებები, სადაც ჩრდილის სიმბოლო გვხვდება. შეგვიძლია ბეტის დავეთანხმოთ, იმ საკითხში, რომ ხანდახან ჩრდილი საგნების გარკვეული განმსაზღვრელია. ის ზოგიერთ ავტორთან, სხვადასხვა ხალხის ფოლკლორსა და მითოლოგიაში ადამიანების განმსაზღვრელადაც კი აღიქმება.

მნიშვნელოვან მაგალითად ცნობილი მეტაფიზიკოსი პოეტის, ჯონ დონის (1572-1631) პოეზიის ერთ-ერთი ნიმუში გამოდგება. მის ლექსს ჰქვია, „ლექცია ჩრდილზე“ (“A lecture upon the shadow”)<sup>34</sup>. დასაწყისში ჯონ დონი აღნიშნავს, რომ ეს ყველაფერი სიყვარულის ფოლოსოფიაა და ორ ადამიანს ახსენებს, რომლებიც ერთად მოსერნობდნენ მზეზე და მათი ჩრდილები თან მოჰყვებოდათ, რომელსაც თავად ქმნიდნენ.

“Walking here, two shadows went  
Along with us, which we ourselves produc’d.  
But, now the sun is just above our head,  
We do those shadows tread,

<sup>33</sup> „ბეტი: ხატვისას ყოველთვის მახსოვდა ჩრდილისა და სინათლის ძირითადი პრინციპები. საგნები სინათლის ჩრდილებს იწვევენ. ჩრდილი სინათლის ნაკლებობაა. ჩრდილის ფორმას ობიექტი განსაზღვრავს. მაგრამ არა ყოველთვის. არა ყოველთვის პირდაპირ. ხანდახან ის არაპირდაპირ ახდენს გავლენას. ხანდახან ჩრდილის მიზეზი შეიძლება ვერ ვიპოვოთ. პაუზა. მაგრამ მე ყოველთვის მობეზრებული მქონდა ხატვის ძირითადი პრინციპები.“

<sup>34</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44118/a-lecture-upon-the-shadow>

And to brave clearness all things are reduc'd.

So whilst our infant loves did grow,

Disguises did, and shadows, flow.”<sup>35</sup>

მოცემულ ლექსში, როდესაც ჯონ დონი სიყვარულზე საუბრობს, ის ჩრდილს ისე განიხილავს, როგორც ადამიანთა არარეალურ და არანამდვილ სახეს, რადგანაც მოგვიანებით აღნიშნავს, რომ როცა მზე ზენიტში იყო და მათ საკუთარ ჩრდილებს დააბიჯეს, სწორედ მაშინ იყვნენ ყველაზე ნამდვილები. გამოდის, რომ დონის მიხედვით, ნამდვილი სიყვარული, რეალურსა და ჭმმარიტებასთან საკმაოდ ახლოსაა.

ვფიქრობ, ასევე მნიშვნელოვანია იმის განხილვა, თუ როგორ აღიქმება ჩრდილი საკმაოდ ცნობილ რომანტიკოს ავტორთან, ოსკარ უაილდთან (1854-1900). მის ერთ-ერთ ზღაპარში, „მებადურის სული“ უაილდი, აღწერს ამბავს, თუ როგორ შეუყვარდა მებადურს ქალთევზა და როგორ აკეთებს ყველაფერს იმისთვის, რომ მასთან ერთად გაატაროს დარჩენილი ცხოვრება. ამ დროს ქალთევზა ეუბნება, რომ ერთადერთი გამოსავალი არსებობს. მათი ერთად ცხოვრება, მას შემდეგ გახდება შესაძლებელი, როცა მებადური საკუთარ სულს მოიშორებს. როცა მებადური გადაწყვეტს, რომ ასე მოიქცეს, ერთადერთ დახმარებას მას ჯადოქარი გაუწევს და ასწავლის, რომ ღამით მთაზე ავიდეს და სავსე მთვარის შუქზე, საკუთარი ჩრდილი დანით შემოხაზოს მიწაზე, ისე რომ მოიჭრას.<sup>36</sup> გამოდის რომ უაილდთან ჩრდილი სულის აღმნიშვნელია და მას ისეთივე მნიშვნელობა აქვს მისი პერსონაჟებისთვის, როგორც სულს.

ასევე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ჩრდილს უილიამ ფოლკნერის (1897-1962) რომანში „ხმაური და მძვინვარება“ (“The Sound and the fury” 1929). მისი ერთ-ერთი პერსონაჟი კვენტინი ფაქტობრივად გაორებულია, მის ჩრდილთან და უჭირს რეალობის აღქმა, ვერ ახერხებს საკუთარი თავის პოვნას. “The shadow of the bridge, the tiers of railing, my shadow leaning flat upon the water, so easily had I tracked it that it would not quit me. At least fifty feet it was, and if I only had something to blot it into the water, holding it until it was drowned, the shadow of the package like two shoes wrapped up

<sup>35</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44118/a-lecture-upon-the-shadow>

<sup>36</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <http://www.wilde-online.info/the-fisherman-and-his-soul-page6.html>

lying on the water.”<sup>37</sup> აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფოლკნერთან ჩრდილს ასევე დიდი მნიშვნელობა აქვს. მისი პერსონაჟი კვენტინი, საკუთარი ჩრდილის გამო გარკვეულწილად გაორებასაც კი განიცდის.

ყველა ზემოთ მოყვანილი მაგალითიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ჩრდილი პინტერთან სწორედ რეალობის აღქმასთან დაკავშირებულია ისევე როგორც სხვა ავტორებთან და ამ აღქმას ან აძლიერებს ან პირიქით ასუსტებს. ძირითადად, ბეტიც სწორედ ამავე ფორმით განიხილავს ჩრდილს და ამბობს, რომ ხანდახან განმსაზღვრელია საგნების, ხოლო ხანდახან, მისი წარმოშობის ამბავიც კი არ ვიცითო. ის აქვე აღნიშნავს, რომ „ყოველთვის მობეზრებული ჰქონდა ხატვის ძირითადი პრინციპები“. (პინტერი 1997:125) ამ შემთხვევაში შეგვიძლია გარკვეულწილად აღვიქვათ ბეტის პერსონაჟი. რომელიც გარკვეულ საკითხებთან მიმართებაში არსებულ ძირითად პრინციპებს არ აღიარებს. და აქვე ისეთი მხატვრები გვახსენდება, ვინც შეძლო ახალი ეპოქების დაწყება იმის ხარჯზე, რომ მანამდე არსებული პრინციპები არ აღიარეს, მოშალეს და სრულიად გადაასხვაფერეს.

პიესის ბოლოს პინტერი ბეტის მონოლოგით ასრულებს და მისი ფინალური ფრაზაა:

“Beth: Oh my true love I said.”<sup>38</sup> (პინტერი 1997:127)

პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის დეტალი, რომ მოცემული ფრაზა რა თქმა უნდა დაფის მიემართება. პერსონაჟს, ვისთანაც ბეტის საერთოდ არ აქვს კომუნიკაცია პიესის განმავლობაში და ისინი, მხოლოდ ერთმანეთის წამოდგენებსა და მოგონებებში არსებობენ. აქ კი სწორედ ორმხრივი რეალობის განცდა გვეუფლება, ერთი მხრივ, რეალობა, რომელსაც ბეტი გვაჩვენებს, რომ მას უყვარს ვიღაც ჭეშმარიტად და მეორე მხრივ რეალობა რომელსაც ვხედავთ, რომ კომუნიკაცია, არ აქვს იმასთან ვინც ასე ძლიერ უყვარს.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ პინტერი ცდილობს დაგვანახოს სიტყვებისა და მოვლენების აღქმის სხვადასხვაობა და ასევე

---

<sup>37</sup> ხიდის ჩრდილი, მოაჯირის ზოლები, ჩემი ჩრდილი წყალზე გაწოლილი, ისე მარტივად მაკვირდებოდა მგონი სრულიად მე არ ვყოფილვარ. ორმოცდაათ მეტრამდე იქნებოდა, რამე რომ მქონოდა ჩასაგდებად, იქამდე დავიჭრდი, სანამ ჩაიძირებოდა, ცელოფნის ჩრდილი ისე ჩანდა, როგორც გახვეული ვეხსაცმელი წყალზე დაწოლილი. ბოლოს ვიხილე: [http://tafakorepars.com/uploads/the\\_sound\\_and\\_the\\_fury\\_370.pdf?siteid=2&fkeyid=&siteid=2&fkeyid=&siteid=2&pageid=736](http://tafakorepars.com/uploads/the_sound_and_the_fury_370.pdf?siteid=2&fkeyid=&siteid=2&fkeyid=&siteid=2&pageid=736)

<sup>38</sup> ბეტი: , ჩემო ნამდვილო სიყვარულო მე ვუთხარი.



მათი მნიშვნელობების ცვალებადობა. როცა ბეტი ამბობს, „ჩემო ნამდვილო სიყვარულო“, ამ ფრაზის შემდეგ გონებაში, ყველა ის ხატი, წარმოდგენა და ალუზია ცოცხლდება, რაც ნამდვილ სიყვარულთან დაკავშირებით ოდესღაც გვინახავს, მოგვისმენია და თავად შეგვიგრძნია. ასევე, ვიცით, რომ ეს გრძნობა და ეს მოვლენა, სხვადასხვა ადამიანებისთვის სხვადასხვა პერიოდებში განსხვავებულია, ისევე, როგორც ბეტის შემთხვევაში. სავარაუდოდ ის ოდესღაც თავისსავე ახალგაზრდობაში განსხვავებულად აღიქვამდა ამ მოვლენას. ეხლა კი ჩვენ, ვხედავთ ბეტისა და დაფის და მათთვის სავარაუდოდ სრულიად სხვა დატვირთვა აქვს მოცემულ მდგომარეობას. გამოდის, რომ პერიოდულად რეალობის აღქმა, სიტყვათა მნიშვნელობების აღქმის ცვლილებებზეა დამოკიდებული.

ვფიქრობ, ასევე მნიშვნელოვნად გვაქვს წარმოჩენილი რეალობისა და წარმოსახვის საკითხები, პიესაში „სიჩუმე“ (“Silence”) სადაც, სწორედ ისეთივე ფორმით თხრობა გვაქვს, როგორც პიესაში „პეიზაჟი“ (“Landscape”).

რონალდ ნოულსი, მის სტატიაში „პინტერი და მეოცე საუკუნის დრამა“ (“Pinter and the twentieth-century drama”) განიხილავს ჰაროლდ პინტერის სხვადასხვა პიესას, მეოცე საუკუნის დრამასთან მიმართებაში. ნოულსი აღნიშნავს, რომ პინტერის პიესა „სიჩუმე“ (“Silence”) გარკვეულწილად ჰგავს ბეკეტის პიესას „თამაშს“ (“Play”) და აქვე აღწერს ბეკეტის პერსონაჟებს, რომლებიც ურნებში სხედან და პერიოდულად მონოლოგებით იკვეთებიან ხოლმე.

„გარკვეულწილად ასეთი მინიმალისტური უძრაობა ისახება პინტერის პიესებში, რაც ნამდვილად შეუმდგარი სიყვარულის არსია. დუმილი შესაძლოა ყველაზე ბეკეტისეულად მივიჩნიოთ პინტერის პიესებში. განსაკუთრებით მისი წარსული და ახლანდელი ხმები მეხსიერების ფრაგმენტებთან ურთიერთობაში.“ (ნოულსი 2009:77)

რაც შეეხება პინტერის პიესას „სიჩუმე“ (“Silence”), აქ მოცემული გვაქვს სამი პერსონაჟი, ერთი ოცწლამდე გოგო ელენი, ოცდაათწლამდე - ბეთსი და ორმოცწლამდე ასაკის - რამსი. სამივე მათგანი საუბრობს მთელი პიესის განმავლობაში და ძირითადად მათი საუბარი მონოლოგის ფორმაა. პერიოდულად მათი მონოლოგები ერთმანეთს კვეთს და ასეთ დროს გვეფიქრება, რომ შესაძლოა დიალოგი შედგა, თუმცა ასე თითქმის არ ხდება. ისინი მოგვიანებით ისევ საკუთარ

მონოლოგებს უბრუნდებიან. ამ დროის განმავლობაში კი ვერ ვახერხებთ იმის გააზრებას თუ რა ხდება სინამდვილეში. ვინ არიან მოცემული პერსონაჟები? რატომ არ ეკონტაქტებიან ერთმანეთს, ან თუ ეკონტაქტებიან, ასე იშვიათად რატომ? როცა ისინი საუბრობენ, რას ყვებიან? იმას რაც ნამდვილად მათი წარსულია, თუ უბრალოდ მათი წარმოსახვის ნაყოფი?

როგორც ვხედავთ პიესა „სიჩუმე“ (“Silence”) ნამდვილად ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტექსტია, რომელიც უამრავ შეკითხვას ბადებს ჩვენს გონებაში. მათგან კი ყველაზე მნიშვნელოვანი შეკითხვა იმის თაობაზეა თუ რამდენად წარმოსახვითი, ან რეალური სამყარო წარმოადგინა ავტორმა.

თუ პიესაში მოცემულ მონოლოგებს მივყვებით ეტაპობრივად გარკვეული წარმოდგენა იქმნება, რომლის მიხედვითაც კიდევ უფრო საეჭვო ხდება რეალობის აღქმა. მაგალითად, რამსის მონოლოგში საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში არ გვხვდება წერტილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი აზრის სვლა არ წყდება იქამდე, სანამ წერტილი არ შეგვხვდება. „I walk with my girl who wears a grey blouse when she walks and grey shoes and walks with me readily wearing her clothes considered for me. Her grey clothes.“<sup>39</sup> (პინერი, 1997:130)

ვფიქრობ, მოცემულ მონაკვეთს პირველ რიგში მივყავართ იმ აზრამდე, რომ სავარაუდოდ რამსი ამ ყველაფერს ფიქრობს. ის ფიქრობს იმაზე, რაც ეხლა ხდება. ამ აზრს ადასტურებს ის ფაქტი, რომ თხრობა ახლანდელ დროში გვაქვს. ასევე მნიშვნელოვანია ის ჟღერადობა, რასაც პინტერი, სწორედ სასვენი ნიშნების არ გამოყენებით გვთავაზობს. თითქოს მოცემული პასაჟი ის წამიერი აზრი იყოს, რაც მოულოდნელად გაირბენს ხოლმე ადამიანების გონებაში. ასევე სასვენი ნიშნების გარეშე გრძელდება მონოლოგის შემდეგი ნაწილიც, სადაც რამსი ისევ იმ გოგოზე საუბრობს, ვისთან ერთადაც მიდის.

რამსის შემდეგ ელენის მონოლოგი იწყება, სადაც ის განიხილავს ვიღაც ორს, რომელთაგან ერთი ხანდახან მასთანაა და მეორე კი უსმენს ხოლმე. “We walk by the dogs. Sometimes the wind is so high he does not hear me. I lead him to a tree, clasp closely to

---

<sup>39</sup> „მე მივდივარ ჩემს გოგოსთან ერთად ვისაც ნაცრისფერი ზედა აცვა როცა მოდის და ნაცრისფერი ფეხსაცმელი და მოდის ჩემთან ერთად მარტივად ატარებს მის ტანსაცმელს ჩემთვის ჩაცმულს. მისი ნაცრისფერი ტანსაცმელი.“

him and whisper to him, wind going, dogs stop, and he hears me. But the other bears me.”<sup>40</sup> (პინტერი, 1997:130) რამსის მონოლოგის შემთხვევაში პინტერი ტექსტის ჟღერადობას იმის ფონზე ქმნიდა, რომ არ გამოიყენა სასვენი ნიშნები და ერთი ამოსუნთქვით უნდა წაგვეკითხა და მოგვესმინა სიტყვები. ელენის შემთხვევაში კი პინტერი რითმას გვთავაზობს და ამ ფორმით ხდის მის მონოლოგს ჟღერადს. მაგალითად:

“He hears me. But the other bears me.”

მოცემულ ორ მოკლე წინადადებაში სიტყვების „გაგონება“ (“hears”) და „წაყვანა“ (“bears”) ერთობა ქმნის ჟღერადობას. ასეთივე ჟღერადობის სიტყვებს ვხვდებით ბეიტსის მონოლოგშიც.

“She with me clutching

Brought her into this place, my cousin runs it.”<sup>41</sup> (პინტერი, 1997:130)

სიტყვები “clutching” და “cousin runs it” ჟღერადობით საკმაოდ ჰგავს ერთმანეთს. აღსანიშნია ის ფაქტი, რომ პინტერის სხვა პიესებისგან განსხვავებით მოცემულ პიესაში ხშირად პერსონაჟები ახლანდელ დროში ყვებიან, იმას რაც წარსულში გადახდათ. ან იმას რასაც ერთი პერსონაჟი წარსულში გადმოგვცემს, მეორე პერსონაჟი იმავე ამბავს ახლანდელ დროში ყვება. ამის მაგალითად ის მონაკვეთი გამოდგება, როცა ელენი წარსულში იხსენებს, იმ შთაბეჭდილებებს, რაც რამსისთან სახლში ყოფნისას გადახდა. ამ დროს კი რამსი, სწორედ იმავე ამბავს აღწერს, ოღონდ ახლანდელ დროში.

“Ellen: One time visited his house. He put a light on, it reflected the window, it reflected in the window.

Rumsey: She walks from the door to the window to see the way she has come, to confirm that the house which grew nearer is the same one she stands in.”<sup>42</sup> (პინტერი,

---

<sup>40</sup> „ჩვენ ძაღლებს ჩავუარეთ. ხანდახან ქარი ისეთი ძლიერია მას არ ესმის ჩემი. ხისკენ მივუძღვები, ახლოს ჩაჭიდებული და ვუჭურჭლებ, ქარი შეწყდა, ძაღლები გაჩერდნენ და ესმის ჩემი. მაგრამ მეორეს მივყავარ“.

<sup>41</sup> მან ჩაბლაუქებულმა მოიყვანა ის ამ ადგილას, ჩემი ბიძაშვილის ადგილას.

<sup>42</sup> „ელენი: ერთხელ მის სახლშივიყავი. მან სინათლე აანთო. ის ფანჯარაში აირეკლა, ის ფანჯარაში აირეკლა.“

1997:130)

მოცემული დეტალი, როგორცაა თხრობისას დროებში არ დამთხვევა, შეგვიძლია იმაზე მინიშნებად ჩავთვალოთ, რომ პერსონაჟები, სრულიად სხვადასხვა რეალობიდან არიან. მათ თავიანთი საკუთარი სამყარო გააჩნიათ, სადაც პერიოდულად მოგზაურობენ ხოლმე. მათი მონოლოგები, კი ხშირ შემთხვევაში მათივე წარმოსახვების მრავალფეროვნებით არის სავსე. როგორც ვხედავთ, პიესაში დიალოგი თითქმის არ გვხვდება, რამდენიმე შემთხვევის გარდა. ძირითადად პერსონაჟები, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ყვებიან ამბებს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მნიშვნელოვნად მიმაჩნია თავად პინტერის მოსაზრების განხილვა. ის მიიჩნევს, რომ კომუნიკაცია ხშირად საგანგაშოა. თვლის, რომ ვიღაცის ცხოვრებაში შესვლა საკმაოდ საშიშია.<sup>43</sup>

ვფიქრობ, სწორედ ამ აზრს ატარებს მოცემულ პიესაში. მისი პერსონაჟები ოდნავადაც კი არ ცდილობენ კომუნიკაციის დამყარებას ერთმანეთთან. რამსისა და ელენის მონოლოგების შემდეგ პინტერს ბეითსი შემოჰყავს, რომელიც ყვება, როგორ უახლოვდება ვიღაც ვინც სიბნელის მინდორი გადმოიარა მისთვის და უღიმის. ის მას ხელებს დაადებს მხრებზე და ისე დგანან.

პერიოდულად ვხვდებით, რომ პერსონაჟები ერთმანეთზე საუბრობენ, თუმცა ერთმანეთს არ ესაუბრებიან. შეიძლება ითქვას, რომ ნამდვილად არაა მარტივი, მათი საუბრიდან, რომელიმე მათგანის განსაზღვრა. მხოლოდ გარკვეული წარმოდგენები შეგვიძლია შევიქმნათ, რომელიც გამუდმებით ცვალებადია. აღსანიშნია ის დეტალიც რომ ისინი, ხანდახან სხვადასხვა მახასიათებელს გვთავაზობენ ხოლმე საკუთარ თავზე. ამის მაგალითად რამსის მონოლოგის ნაწილი გამოდგება, როდესაც ის საკუთარ თავზე ამბობს, რომ მისთვის არავინ არსებობს, ვინც რაიმეს მოელის მისგან. “Rumsey: There is no-one to tell me what is expected or not expected of me. There is nothing required of me.”<sup>44</sup> (პინტერი, 1997:131)

მოცემული მონაკვეთის მიხედვით შეგვიძლია განვიხილოთ, ის სხვადასხვა

---

რამსი: ის კარიდან ფანჯრისკენ მიდის რომ ის გზა დაინახოს, როგორც მოვიდა, რომ ის სახლი რომელიც ახლოს წაოიზარდა, იგივეა რომელშიც ისაა.“

<sup>43</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.theguardian.com/culture/2008/dec/31/harold-pinter-early-essay-writing>

<sup>44</sup> „რამსი: არავინ არის ვინც მეტყვის რა არის ან არ არის ჩემგან მოსალოდნელი. არაფერია რასაც ჩემგან მოითხოვენ“.

დამოკიდებულებები, რაც ადამიანებს ერთმანეთისადმი და პარალელურად საკუთარი თავისადმი უჩნდებათ ხოლმე. შეგვიძლია, რამის ეს მონაკვეთი ცნობილი ფრანგი ეგზისტენციალისტის, ჟან-პოლ სარტრის (1905-1980) ნაშრომის „ეგზისტენციალიზმია ჰუმანიზმი“, (“Existentialism is Humanism”), მიხედვით განვიხილოთ. მოცემულ ნაშრომში, სარტრი მიიჩნევს, რომ ადამიანი პირველ რიგში პასუხისმგებელია საკუთარ თავთან. სარტრი აქვე წერს, „როცა ვამბობთ, რომ ადამიანი პასუხისმგებელია, ეს არ ნიშნავს, რომ ის პასუხს აგებს მხოლოდ თავის ინდივიდუალობაზე. ის პასუხს აგებს ყველა ადამიანისთვის,“ (სარტრი 2006:28). სარტრი აღნიშნავს, რომ ყოველი ჩვენგანი ირჩევს საკუთარ თავს და აქედან გამომდინარე მოცემული არჩევანით, ვირჩევთ სხვა ადამიანებსაც. ასევე მიიჩნევს, რომ არ არსებობს ისეთი მოქმედება, რომელიც ჩვენთვის სასურველ ადამიანად შეგვექმნა. აქედან გამომდინარე სარტრი აღნიშნავს, რომ მას შემდეგ რაც საკუთარ თავს ავირჩევთ, ერთდროულად უნდა ვამტკიცოთ იმის ღირებულება, რასაც ჩვენ ვირჩევთ.

სარტრის მიხედვით, თუ არსებობა წინ უსწრებს არსებას, რაც იმას გულისხმობს, რომ ჩვენს გონებაში მანამდე არსებული ხატი გავაცოცხლებთ, მაშინ ეს ერთადერთი ხატი, რომელიც შევექმნით მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ჩვენი ეპოქისთვის. ის აღნიშნავს, რომ ამგვარად ჩვენი პასუხისმგებლობა იმაზე მეტად დიდია, ვიდრე ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ. (სარტრი 2006:29)

სარტრის მოსაზრებებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თუ ვინმესადმი პასუხისმგებლობა გვაკისრია, მაშინ აუცილებელია, სხვა ადამიანებმა დაგვინახონ, შეგვაფასონ და ჩვენი ეს პასუხისმგებლობა აღიქვან. პინტერის პერსონაჟი რამსი, კი აღნიშნავს, რომ არავინ, არაფერს ელოდება მისგან. გამოდის, რომ პირველი, მას არ გააჩნია საკუთარი ინდივიდის შეგრძნება და შესაბამისად ვერ ახერხებს აღიქვას გარკვეული პასუხისმგებლობები, რაც მის არსებობას დაადასტურებდა. მეორე ფაქტორი რაცაა, მას არ გააჩნია სოციალური, სადაც შეძლებენ მის დანახვასა და მისი პიროვნების აღქმას. სადაც მისგან გარკვეულ დამოკიდებულებებს არ ითხოვენ.

მოგვიანებით ვხედავთ ბეითს, რომელიც საკუთარ თავს სწორედ სხვა ადამიანებიდან წამოსული დამოკიდებულებით აფასებს. მაგალითად ის მონაკვეთი

გამოდგება პიესიდან, როცა იხსენებს, თუ როგორ დაუძახა ვიღაცამ ბაბუა. “Bates: Someone called me Grandad and told me to button it. Were I young ... One of them told me I was lucky to be alive, that I would have to bear it in order to pay for being alive, in order to give thanks for being alive.”<sup>45</sup> (პინტერი, 1997:131)

ბეითსის მონოლოგი მიგვანიშნებს, მის გარკვეულ შიშებსა და არამყარობაზე. ასევე, ნათლად ვხედავთ როგორი დიდი გავლენა იქონია, მის განწყობაზე, სხვა ადამიანების მიერ ნათქვამმა ფრაზამ, რომ ის მაღლობელი უნდა იყოს იმისთვის, რომ ცოცხალია. აქვე ბეითსი აღნიშნავს, რომ თუ ის მის ცხოვრებას შეცვლის, მაგალითად დღის განმავლობაში თუ დაიძინებს ხოლმე და ღამით ფხიზლად იქნება, მაშინ რა მოხდება და მოულოდნელად იწყებს ფიქრს იმის შესახებ, რა შეიძლება იგულისხმებოდეს სიბნელეში ცხოვრებაზე.

ბეითსის სახით პინტერი წარმოადგენს ოცდაათწლამდე ასაკის მამაკაცს, რომელიც წესით სიცოცხლით სავსე უნდა იყოს, იმ რეალობის გათვალისწინებით რა სტერეოტიპებიც არსებობს ჩვენს გონებაში ოცდაათი წლის მამაკაცის წარმოდგენისას. თუმცა, ბეითსის პერსონაჟი ნამდვილად არ ემთხვევა ჩვენს წარმოსახვით პერსონაჟს. მისი რეალობა, სრულიად განსხვავებულია იმ ხატისგან რაც ჩვენს გონებაში არის დალექილი. ის არის ოცდაათწლამდე მამაკაცი, რომელსაც ბაბუას დაუძახებენ და რომელიც ფიქრობს, ცხოვრებაში რაღაცის შეცვლას და მისი გონება, მხოლოდ დღისა და ღამის განმავლობაში ძილის მონაცვლეობის საკითხს შესწვდა.

აქვე ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია იმ საკითხის განხილვა, რომლის მიხედვითაც ეს ყველაფერი სწორედ აბსურდთან კავშირში მოდის. ბეითსის პერსონაჟი და მისი ასაკი, სრულიად შეუფერებელია მის რეალობასთან. მაშინ, როდესაც ოცდაათი წლის მამაკაცი ყველაზე მეტად პროდუქტიული უნდა იყოს ცხოვრების განმავლობაში, ჩვენ წარმოგვიდგება, როგორც ყველაზე პასიური. შესაბამისად, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ამ ფორმით მეორე მსოფლიო ომის შემდეგი თაობის მახასიათებლები გვაქვს ნაჩვენები. როდესაც ადამიანებს აღარ შესწევდათ ძალა პროდუქტიულობისა და განვითარებისთვის. თითქოს ამ პერიოდში ისინი სადღაც შეჩერდნენ, საიდანაც გზა ვეღარ გააგრძელებს და მუდამ იმ წერტილში გაიყინენ. აბსურდის დრამის ეს

---

<sup>45</sup> „ბეითსი: ვიღაცამ ბაბუა დამიძახა და მითხრა ღილაკს დამეჭირა, რომ ისინი ამ ღილაკს აჭერდნენ. ახალგაზრდა ვიყავი... ერთ-ერთმა მათგანმა მითხრა რომ იღბლიანი ვარ რადგან ცოცხალი ვარ, რომ მე სანაცვლოდ უნდა გადავიხადო, მაღლობა უნდა გადავიხადო რადგან ცოცხალი ვარ.“

მახასიათებლები, როგორცაა უძრაობა, უმოქმედობა და არაგანვითარება საბოლოოდ იმ რეალობას წარმოადგენს, რასაც პიესაში აშკარად ვხედავთ.

ზეითის მონოლოგის შემდეგ, პინტერი წარმოადგენს ელენის მონოლოგს, რომელსაც ფიქრზე ფიქრით ამთავრებს. “Ellen: I sometimes wonder if I think. I heard somewhere about how many thoughts go through the brain of a person. But I couldn’t remember anything I’d actually thought, for some time. It isn’t something that anyone could ever tell me, could ever reassure me about, nobody could tell, from looking at me, what was happening. But I’m still quite pretty really, quite nice eyes, nice skin.”<sup>46</sup> (პინტერი, 1997:132)

ელენის მონოლოგის ამ ნაწილით, პინტერი მის ქვეცნობიერ სამყაროში გვამოგზაურებს. ერთი მხრივ ელენის მდგომარეობა ადასტურებს იმ მოსაზრებას, რომ ჰაროლდ პინტერი მოცემულ პიესაში რეალურ და წარმოსახვით სამყაროს ერთდროულად წარმოაჩენს, ერთმანეთთან შერწყმულს. ისე თითქოს სწორედ ამ ორის თანაარსებობაა ძირითადი ამოსავალი წერტილი. მეორეს მხრივ კი ელენის ასეთი მდგომარეობა გვაფიქრებს მის წარსულზე და გვაეჭვებს, რომ შესაძლოა მას ისეთი რაღაც გადახდა, რომელიც არ უნდა ვინმეს გაუზიაროს და შეეცადა ისე მიემალა, მისი მეხსიერების ყველაზე ღრმა წერტილში, რომ ეხლა ვეღარც კი არხერხებს მის გახსენებას. ამ აზრზე მიაწინებს ის დეტალი, როცა მონოლოგის ბოლოს აღნიშნავს, რომ ამას ვერავინ ეტყვის და რომ ეს ისეთი რამეა, რასაც ვერავინ დაინახავს. შემდეგ კი საკუთარი თავის ფიზიკურ აღწერაზე გადადის და აღნიშნავს რომ არაჩვეულებრივი თვალები და მშვენიერი კანი აქვს. აქვე, შეგვიძლია კიდევ ერთი მოსაზრება განვიხილოთ, ის ფაქტიც, რომ მოგვიანებით ელენი, ფიზიკურ აღწერას იწყებს, მისი შინაგანი სამყაროს სიცარიელეზე მიაწინებს. იმ სიცარიელეზე, რომელიც ყოველგვარი ფიქრისგან დაცლილია.

ერთი მხრივ პერსონაჟების ასეთი პორმით წარმოჩენა, როდესაც ისინი ფაქტობრივად მხოლოდ ზედაპირზე არიან დარჩენილი და გარეგნულად აღიქმებიან, შესაძლოა ისევ და ისევ იმ ფაქტზე მიაწინებდეს, რომ პინტერის სამყაროში

---

<sup>46</sup> „ელენი: მე ხანდახან ვფიქრობ იმის შესახებ თუ ვფიქრობ ხოლმე. საიდანღაც გამიგონია იმის შესახებ თუ რამდენი ფიქრი შედის ადამიანის ტვინში. მაგრამ მე არაფერი მახსოვს ის რაც ოდესმე გავიფიქრე. ეს ის არაა რაც ოდესმე შეიძლება ვინმემ მითხრას, ან შეძლოს დამარწმუნოს ამაში, არავის შეუძლია თქმა ჩემი შეხედვით, რა ხდებოდა. მაგრამ ჯერ კიდევ ლამაზი ვარ, სრულიად ლამაზი თვალები, ლამაზი კანი.“

ადამიანები გამოიფიტნენ, აღარაფერი შემორჩათ მყარი და უბრალოდ მხოლოდ საკუთარ წარსულში აგრძელებენ ცხოვრებას. რაც იმთავითვე ცხოვრების აღრ გაგრძელებას ნიშნავს, რადგან წარსულში არაფერი გრძელდება, იქ უბრალოდ შესაძლოა, კიდევ ერთხელ და მრავალჯერ დაბრუნდე, ერთ რომელიღაც წერტილთან და პერიოდულად ეს წრიული ბრუნვა გაიმეორო ხოლმე.

პინტერი ელენის მონოლოგის შემდეგ გვთავაზობს ელენისა და ბეითის დიალოგს, სადაც ვერაფერზე თანხმდებიან, ბეითსი ელენს გასეირნებას თავაზობს, მაგრამ ელენი უარზეა, მოგვიანებით სასმელს სთავაზობს და უარზეა, ეკითხება სად სურს წასვლა და პასუხობს, რომ არ იცის. ამის შემდეგ ავტობუსით წასვლას სთავაზობს და მაინც ვერ ითანხმებს. მიუხედავად მოკლე კითხვა-პასუხის რეჟიმში გადმოცემული დიალოგისა, რომელიც მწყობრად მიდის და ვითარდება პინტერი გვაჩვენებს რამდენად დიდი ქაოსია. ვერც ერთი პერსონაჟი სამწუხაროდ ვერ აღწევს მიზანს და ვერ იღებს იმას რაც მას სურს. ბეითსი ვერ ითანხმებს ელენს, ხოლო ელენმა საერთოდ არ იცის რა უნდა.

პიესის მოცემულ მონაკვეთზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თითქოს ჩვეულებრივი დიალოგის წარმოდგენით, ვხედავთ, რამდენად დიდი სიცარიელეა პერსონაჟებს შორის. თითქოს ყოველ ჯერზე ახალ წრეზე მიდიან, როცა ბეითსი ისევ თავიდან ეკითხება ელენს გაყვება თუ არა სასეირნოდ ის კი პასუხობს ისევ არას და მერე ისევ ეკითხება ისევ არა და ა.შ. ეს წრიულობა, რომელიც კვლავ წარსულში მიდის, შესაძლოა ასევე ყოფიერების აბსურდულობაზე მიგვანიშნებდეს. ამ მხრივ შეგვიძლია ალბერ კამიუს (1913-1960) ესე „სიზიფეს მითი“ განვიხილოთ. სადაც ის წერს, რომ სიზიფე ღმერთებმა დაწყევლეს, მას განუწყვეტლივ უნდა ეზიდა ლოდი მთის მწვერმალამდე საიდანაც ქვა მთელი თავისი სიმძიმით ისევ უკან ვარდებოდა, სიზიფეს კი ისევ წვერზე უნდა აეტანა. კამიუს მიხედვით ყოველი ასეთი იმედგაცრუება აბსურდად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ხოლო თავის მხრივ აბსურდს განიხილავს, როგორც მარცხს ადამიანის სურვილსა და სამყაროს მიერ შეთავაზებულ რეალობას შორის. კამიუ აქ ადამიანის სურვილში გულისმობს მუდმივ ძიებასა და ცხოვრების საზრისის გაგებას. ხოლო რეალობაში ქაოსს. მოცემულ ესეში კამიუ ერთ მნიშვნელოვან მოსაზრებას განიხილავს. ის წერს, რომ „ეს მითი ტრაგედიაა, მაშინ იმდენად რამდენადაც გმირი სრულიად აცნობიერებს თავის ხვედრს“. (კამიუ 2014:3)



კამიუ ავითარებს აზრს, რომლის მიხედვითაც დამთრგუნველი ჭეშმარიტება ქრება, მაშინ როცა მას ამოიცნობენ და აღიარებენ. მაგალითად ოიდიპოსის შემთხვევა მოჰყავს და წერს, რომ დასაწყისში ბედს ისე დაემორჩილა, რომ თავადაც არ იცოდა და მისი ტრაგედია, მხოლოდ გონების განათების თვალის ახელის მომენტიდან იწყება. კამიუ მიიჩნევს, რომ აბსურდი და ბედნიერება ერთმანეთიდან გამომდინარეობს და ერთმანეთს განაპირობებს და როგორც კი აბსურდის აღქმას ახერხებ მაშინ შეძლებ რომ ბედნიერებაც შეიგრძნო. აქვე შეგვიზღვია აღვნიშნოთ, რომ პინტერის პერსონაჟებს გარკვეულწილად გაუმართლატ, რადგან ისინი ფაქტობრივად ვერც ერთ შრეზე ვერ აღიქვამენ და ვერ აცნობიერებენ თავიან ხვედრს. შესაბამისად მათთვის ტრაგედია არ არსებობს. გამოდის რომ ისინი ცხოვრებენ გარკვეულწილად ილუზიურ სამყაროში, სადაც რეალობასთან თანხვედრაში ვერ მოდიან.

ამავდროულად პინტერის პიესის სხვადასხვა დეტალები, გვაფიქრებინებს, რომ მას ნამდვილად შეუძლია აბსურდულობის შეგრძნება გააღვიძოს ჩვენში სხვადასხვა ყოველდღიური რიტუალების ფონზე.

ბეითისა და ელენის დიალოგის შემდეგ რამის მონოლოგს წარმოადგენს და ვხედავთ, როგორ განიხილავს ამინდს. იწყებს ფრაზით, რომ ძალიან ცხელა და ასეთ ამინდს მჯდომარეს ეძახის. „ამინდი რომელიც ზის, არ მოძრაობს,“ ამბობს რამსი მის მონოლოგში. აქ ტექსტის პოეტიკურ და ხატოვან სახეს კიდევ უფრო ამძაფრებს ასეთი მხატვრული ხერხის გამოყენება, რომლის შედეგადაც რჩება ფრაზა „ჩამომჯდარი ამინდი, რომელიც არ მოძრაობს“. საბოლოოდ ასეთი ამინდი არაფერს ნიშნავს. ფაქტობრივად, ის სრულიად არაგანსაზღვრულობის და სიცარიელის კიდევ ერთი სიმბოლური მაგალითია.

ვფიქრობ, ასევე აღსანიშნია ბეითის მონოლოგის ნაწილი, სადაც ის საუბრობს, თუ როგორ დადის საკუთარ თავში. „I walk in my mind. But can't get out of the walls, into a wind. Meadows are walled, and lakes. The sky's a wall.“<sup>47</sup> (პინტერი, 1997:134)

ბეითის მონოლოგის ფრაზა, რომ ის გონებაში დადის, სავარაუდოდ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ თავის წარსულში ან წარმოსახვით სამყაროში ცდილობს

---

<sup>47</sup> მე გონებაში დავდივარ. მაგრამ არ შემიძლია კედლებიდან გამოსვლა, ქარში. მდელოები და ტბები კედლებად არიან. ცა კედელია.

მოხვედრას. თუ გონებას განვიხილავთ ცნობილი გერმანელი ფოლოსოფოსის იმანუელ კანტის (1724-1804) მიხედვით, მაშინ გონი, არის ის ძირითადი საწყისი, რითაც სრულიად სამყაროს აღქმა შეგვიძლია. კანტი თვლის, რომ გონება არის ისეთი წერტილი, რომელიც სინთეზის დახმარებით ანალიზის საშუალებას გვაძლევს. ის მიიჩნევს, რომ გონების საშუალებით შეგვიძლია წინასწარ განვსაზღვროთ ამოუწურავ ნივთთა<sup>48</sup> ბუნება და უფრო მეტიც ჩვენ ამ ყველაფრის ანალიზი შეგვიძლია (კანტი 1979:49).

კანტის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, გამოდის, რომ გონება ყველაფრის საზრისია. როცა პინტერის პერსონაჟი ბეთსი ამბობს, რომ გონებაში დადის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მის წარსულთან ერთად აწმყო ელემენტების ძიების პროცესიც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რადგან კანტის მიხედვით, გონებას ისევე როგორც სხვადასხვა მოვლენების სინთეზი, ასევე მათი ანალიზიც შეუძლია. თუმცა სამწუხაროდ, ბეთსი აღნიშნავს რომ ის ვერ ახერხებს კედლებიდან გამოსვლას. მოგვიანებით კი აღწერს, რომ კედლებად მინდვრები და ტბები ეღობება და ცაც კედელია. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მთელი სამყარო, რომელშიც ის ცხოვრობს და არსებობს ერთი დიდი წინაღობაა მისთვის. ამავდროულად ალბათ გადაულახავიც, რადგან, თუ ასეთი წინაღობა ცა, ან მინდვრები და ტბებია, გამოდის რომ მათი გადალახვის შემდეგ სამყაროდან გასვლა მოუწევს, რაც ცალსახად შესაძლოა, ისეთ მდგომარეობაზე მიანიშნებდეს რომელიც აღარ გულისხმობს ამ სამყაროში ყოფნას.

მოცემული მსჯელობებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჰაროლდ პინტერი ბეთსის სახით, წარმოადგენს ისეთ პერსონაჟს, რომელიც მისი გონებით ერთი მხრივ მთელ სამყაროს მოიცავს და მეორე მხრივ სწორედ მისსავე გონებაში, მთელი სამყარო კედლებს წარმოადგენს. აქ პინტერი ერთდროულად გვთავაზობს თავისუფლებას წარმოსახვაში და ამავდროულად მაინც გარკვეულ საზღვრებს. პერიოდულად, კი ვხედავთ რეალობას, ბეთსს, რომელიც ვერც კი ახერხებს საკუთარ წარსულსა და წარმოსახვაში გარკვევას.

საინტერესოა, რომ მონოლოგებს შორის საკმაოდ მჟღერ, პოეტურ ჩანართებს ვხვდებით ხოლმე, რაც ერთგვარად გამოციცხლებას იწვევს.

---

<sup>48</sup> იგულისხმება, ის დაბროვილი, ინფორმაცია და ცოდნა სხვადასხვა საგანზე, რასაც მთელი ჩვენი ცხოვრების განმავლობაში პერიოდულად ვაგროვებთ.

“Ellen: When I run ... when I run ... when I run ... over the grass ...

Ellen: I turn. I turn. I wheel. I glide. I wheel. In stunning light. The horizon moves from the sun. I am crushed by the light.”<sup>49</sup> (Pinter 1997:135)

მოცემული პასაჟში ერთნაირი ჟღერადობის სიტყვების გამოყენებით, როგორებიცაა “glide” და “light”, არა მხოლოდ ტექსტის მუსიკალურობაა წარმოდგენილი, არამედ ემოცია მიემართება იმ აზრისკენ, რომ შესაძლოა ეს ყველაფერი ელენის სიზმრისეული კადრები იყოს, ან მისი წარმოსახვითი სამყარო, რომელშიც პერიოდულად ასე ბედნიერად გრძნობს თავს. მისივე ქმედებებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ის საკმაოდ ლაღია თავისსავე სამყაროში.

ასევე საეჭვოა და დამაფიქრებელი რამის მონოლოგის შემდეგი ნაწილი, რომელშიც ადამიანების პერიოდულ გამოჩენასა და გაქრობაზე საუბრობს. პინტერი ამ ნაწილშიც წარმატებით ახერხებს დაბნეულობის შემოტანას. როცა პიესა ფინალს უახლოვდება, შედარებით უფრო რთულდება რეალობისა და წარმოსახვითი სამყაროს ერთმანეთისგან გარჩევა.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის მონაკვეთი, სადაც რამსი ადამიანებზე საუბრობს. ის აღნიშნავს, რომ ხანდახან ხალხს ხედავს. ისინი მისკენ მიდიან. ჩემი მიმართულებით მოდიან მაგრამ ვერასოდეს აღწევენ ჩემამდე, მარცხნივ მოდიან ან ქრებიან, და მერე ისევ ჩნდებიან, რომ გაქრნენ ტყეში. ის აღნიშნავს, რომ იმდენი გზაა, რომ შეიძლება მხედველობის არედან დაიკარგო, შემდეგ ისევ რომ თვალი ჰკიდო. ადამიანებზე აღნიშნავს, რომ ისინი მკვეთრები არიან თავიდან გამოჩენისას... მერე ლაქად იქცევიან... შემდეგ იკარგებიან... მერე ისევ უცებ ჩნდებიან და მერე მიდიან. (პინტერი 1997:135)

რამსის ეს მონაკვეთი ნათელი მაგალითია იმისა, რომ ისევე, როგორც წინა მონოლოგებიდან გამოჩნდა, მისთვის რთულია საზოგადოებაში ადგილის პოვნა, არათუ საზოგადოებაში, არამედ საკუთარ თავშიც კი უჭირს იპოვოს თავის ადგილი. ის გამუდმებით ვიღაც ადამიანთა ჯგუფზე საუბრობს, რომელიც პერიოდულად

---

<sup>49</sup> „ელენი: როცა დავრბივარ... როცა დავრბივარ... როცა დავრბივარ... ბალახზე... ელენი: ვტრიალებ. ვტრიალებ. ვბრუნავ. მივფრინავ. ვბრუნავ. განსაცვიფრებელ შუქში. ჰორიზონტი მზიდან ეშვება. სინათლე მეჯახება.“

ჩნდება შემდეგ კი ისევ უჩინარდება. აქ ერთგვარი დილემა გვაქვს მოცემული. ნამდვილად ხედავს თუ არა რამსი ამ ხალხს ვისზეც საუბრობს, თუ მხოლოდ მისი წარმოსახვის ნაყოფია ეს ყოველივე? ასევე იბადება კითხვა, რამდენად რეალურად არსებობს ეს ადამიანები რამსის სამყაროში, იქნებ საერთოდაც სიზმრის ნაწილია? ან იქნებ რამსი უბრალოდ ჩვეულებრივი ადამიანია და დგას ხალხმრავალ ქუჩაში ისე როგორც ჩვენ ვდგავართ ხოლმე ყოველდღე, სხვა ადამიანები მიდიან და მოდიან, გვიახლოვდებიან, ზოგი აღწევს ჩვენამდე ზოგი კი სხვაგან გადაუხვევს, ქრებიან და მერე ისევ ჩნდებიან.

ბოლო მოსაზრებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია, რომ რამსის პერსონაჟი გადმოვიტანოთ, ჩვენს ყოველდღიურობაში და ასეთ შემთხვევაში ის რასაც ის ხედავს და განიცდის ვფიქრობ, ჩვენი ცხოვრების ჩვეულებრივი მახასიათებელი აღმოჩნდება. ერთი შეხედვით ადამიანები, რომლებიც სოციუმში ვართ და გვიწევს ამ სოციუმს მოვერგოთ და ის ადამიანებიც, რომლებიც საკმაოდ ხშირად საკუთარ თავებს ვეძებთ.

ამ მსჯელობების ფონზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პინტერი ერთდროულად წარმოაჩენს, წარმოსხვით და რეალურ სამყაროს, რომ უფრო ნათელი და აშკარა გახადოს ჩვენი ყოველდღიურობა.

რამსის შემდეგ ისევ ბეითსის მონოლოგი გვხვდება. ბეითსი კვლავინდებურად გონებასთან დაკავშირებული პრობლემებითაა მოცული და აღნიშნავს, რომ ხანდახან ხელს იდებს ხოლმე შუბლზე იმ მიზნით, რომ გონებიდან ყველა მტვერი გამორეცხოს. “Bates: Funny Sometimes I press my hand on my forehead, calmingly, feel all the dust drain out, let it go, feel the grit slip away. Funny moment. That calm moment.”<sup>50</sup> (პინტერი, 1997:135)

თუ ბეითსის მონოლოგს განვაზოგადებთ და შედარებით ფართო მაშტაბებზე გადავიტანთ, შესაძლოა დღევანდელი თანამედროვე სამყაროს კულტურებს მოვარგოთ. როგორც მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ფიგურა ჟან-ბოდრიარი (1929-2007) აღნიშნავს თავის ესეში „ქალაქი და სიძულვილი“, „ჩვენი კულტურა ნაგვის წარმოებად იქცა. სხვა კულტურები - უბრალოდ გაცვლითი ციკლის შედეგად - ჭარბ პროდუქციას ქმნიდნენ და სიჭარბის კულტურას დაუდეს

<sup>50</sup> „ბეითსი: სასაცილოა. ხანდახან ხელს მივიდებ ხოლმე შუბლზე, მშვიდად, ვგრძნობ ყველა მტვერი გამოედინება. ვგრძნობ მტვერი გამოედინება. სასაცილო მომენტი. ეს მშვიდი სასაცილო მომენტი.“

სათავე, ჩვენი კი აუარება ნაგავს აწარმოებს, რომელსაც ნამდვილი საცვლელი ღირებულება ადევს. ადამიანები საკუთარ ნარჩენთა ნარჩენები ხდებიან - აი, ასეთია საზოგადოება, რომელიც გულგრილია თავის ღირებულებებისადმი, საზოგადოება, რომელიც თავისივე თავს უბიძგებს გულგრილობისკენ.“ (ბოდრიარი 2014).

ბოდრიარის მოსაზრებას თუ დავეყრდნობით და ბეითსის მდგომარეობას განვაზოგადებთ, გამოდის, რომ პინტერის სამყარო შეგვიძლია თანამედროვე სამყაროსთან ახლო კავშირში აღვიქვათ. ის პრობლემები, რაც ბეითსის პერსონაჟს საკუთარ გონებასთან მიმართებაში გააჩნია, საკმაოდ ნაცნობი და ჩვეულებრივი ამბავია დღევანდელი თანამედროვე სამყაროს ადამიანისათვის. ისევე, როგორც ბეითსთან, ჩვენს გონებაშიც ყოველდღიურად უამრავი ისეთი არასაჭირო ინფორმაცია გროვდება და შემდეგ პერიოდულად ილექება, რაც რაღაც დროის შემდეგ გარკვეულწილად გვამბიმებს კიდევ.

რაც შეეხება ელენის შემდეგ მონოლოგს, პინტერი გვაჩვენებს, რომ როგორც დასაწყისში რამსი, ეხლა უკვე ელენი განიცდის იმას, რომ არავინ არსებობს ვინც მის პიროვნებას შეაფასებს და ცდილობს ის ადამიანი იპოვოს ვინც რაღაცებს ეტყვის. “Ellen: Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence. Is it me? Am I silent or speaking? How can I know? Can I know such things? No-one has ever told me. I need to be told things. I seem to be old. Am I old now? No-one will tell me. I must find a person to tell me these things.”<sup>51</sup> (პინტერი, 1997:137). ვხვდებით, რომ ელენი საკმაოდ დაბნეულია. როცა იგი საკუთარ თავს უსვამს კითხვებს ჩუმადაა თუ საუბრობს? მოხუცია თუ არა ეხლა და ა.შ. ჩვენც ვცდილობთ მასთან ერთად ვუპასუხოთ ამ კითხვებს. სიჩუმე რომელზეც ელენი საუბრობს თავად პინტერისეული სიტყვებით შეგვიძლია განვმარტოთ. როცა ის ამბობს, რომ ჩვენ ადამიანები ყველაზე ნამდვილები სწორედ ჩვენსავე სიჩუმეში ვართ. ხოდა, ასევეა ელენი, ყველაზე ნამდვილი და ჭეშმარიტი სახით საკუთარ სიჩუმეში. ვხედავთ, რომ სრულიად დაბნეულია. ისიც კი არ იცის რა ასაკისაა და არც ის იცის შეუძლია თუ არა იმის გაგება, ლაპარაკობს თუ ჩუმადაა. ვფიქრობ, ის

<sup>51</sup> “ელენი: ჩემს ირგვლივ ღამე ჩამოდგა. ისეთი სიჩუმეა. შემიძლია საკუთარ თავს ვუსმინო. გული ყურებში მიცემს. როგორი სიჩუმეა. ეს მე ვარ? ჩუმად ვარ თუ ვლაპარაკობ? როგორ გავიგო? შემიძლია ასეთი რაღაცების გაგება? არავის არასოდეს უთქვამს. მჭირდება რომ რაღაცებს მეუბნებოდნენ. მოხუცს ვგავარ. მოხუცი ვარ ეხლა? ვერავინ მეტყვის. უნდა ვიპოვო ადამიანი ვინც ამით მეტყვის.”

მონაკვეთი, როდესაც ვერ ხვდება საუბრობს თუ ჩუმადაა, საკმაოდ კარგად წარმოაჩენს რეალობასა და წარმოსახვით სამყაროს. მათ შორის ზღვარი დაიკარგა და მისი პერსონაჟები, ვეღარ ახერხებენ, საკუთარი თავის პოვნას.

მოგვიანებით ბეითის მონოლოგს ვხვდებით, სადაც ყველაზე აშკარადაა წარმოჩენილი ის ყოველდღიური საკითხები, რასაც ადამიანები ერთმანეთთან შეხვედრისას განვიხილავთ ხოლმე. მაგალითად ბეითს ამბობს, რომ ყოვლად სულელურია ყოველი ასეთი საუბარი, აქ რას აკეთებ? მარტო რატომ ცხოვრობ? საიდან მოდიხარ? რას აკეთებ ხოლმე შენთვის? როგორი ცხოვრება გქონდა? გაგიღიმია რაიმესთვის ცხოვრებაში? არა ალბათ, არაფერი ხარ, ერთი ჩვეულებრივი ბავშვივით მოხუცი კაცი. ის კითხვები და შეფასებები, რასაც ბეითს მის მონოლოგში განიხილავს, ყოველდღიურად გვხვდება თითოეულ ჩვენგანს ცხოვრებაში. აუცილებლად ყოველდღე გვხვდება ადამიანი, რომელიც დაახლოებით ასეთ კითხვებს გვისვამს, ჩვენ კი ვცდილობთ ისეთივე ყალბი პასუხები გავცეთ, როგორი ყალბიც მათი ამ საკითხებით დაინტერესებაა.

მოცემული მსჯელობიდან გამომდინარე, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ პიესების ფონზე შეგვიძლია დავინახოთ ის ყოველდღიურობა და ის რუტინული კითხვა პასუხი, ის დამოკიდებულებები, რომლითაც ჩვენი დღევანდელი სამყაროა გარემოცული. საბოლოოდ კი ალბათ მივდივართ იმ აზრამდე, რომ ეს მოცემული სიყალბე, არის ის რეალობა რომელშიც ვცხოვრობთ. სწორედ ამ აზრამდე მივყავართ ელენის ფინალურ მონოლოგს, სადაც ის რიგ საკითხებს განსაზღვრავს და ამბობს, რომ სიზმარში არაა და ყველაფერს ანალიზებს რაც მის გარშემო ხდება.

ელენი აღნიშნავს, რომ სამსახურის შემდეგ ყოველ დღე ხალხში დადის, მაგრამ მათ ვერ ამჩნევს. ფიქრობს, რომ არ არის სიზმარში ან რამე ამდაგვარში. პირიქით. სრულიად გამოფხიზლებულია მის ირგვლივ სამყაროში. მაგრამ არა ხალხში. აღნიშნავს, რომ რაღაც უნდა იყოს მათში რომ შენიშნოს, რომ ყურადღება მიაქციოს, რაღაც ინტერესი მათში. აქვე ვიღაც ადამიანზე ამბობს, რომ იცის რომ ის არის, დარწმუნებულია, მაგრამ ისე ჩაიარა ვერაფერი შენიშნა. მხოლოდ მოგვიანებით იხსენებს ამ ამბავს თავის ოთახში. აღნიშნავს, რომ ახსოვს, მაგრამ არასოდეს არის დარწმუნებული იმაში, რომ რაც მოხდა დღევანდელი დღისაა, ან გუშინდელის, ან ხვალინდელის. (პინტერი, 1997:139)

ვფიქრობ, მოცემული მონოლოგის ფინალური ნაწილი, ალუზიურად კავშირშია ტომას სტერნზ ელიოტის პოეზიასთან. კერძოდ, „ოთხი კვარტეტის“ (“Four Quartets”) მეორე ნაწილში, ელიოტი აღნიშნავს:

„I can only say, there we have been: but I cannot say where.

And I cannot say, how long, for that is to place it in time”.<sup>52</sup>

როგორც ელენის მონოლოგის ბოლოში, ასევე ელიოტთან, დროის საკითხის პრობლემა დგას. ელენი ცდილობს საკუთარი თავი იპოვოს და აღიქვას დროსთან მიმართებაში. ელიოტთან კი მოცემული პრობლემა როგორც დროსთან ასევე სივრცესთან მიმართებაშიც გვხვდება.

მოცემული შედარების საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პინტერთან, ისევე როგორც ელიოტთან, დროისა და სივრცის აღქმა დარღვეული. ეს დარღვევა კი თავად ინდივიდის შეცნობისა და ძიების პროცესამდე მიდის.

ელენის პერსონაჟით ვხვდებით, რომ სრულიად დასაშვებია, სხვადასხვა რეალობები. ერთი მხრივ ვხედავთ იმ რეალობას, რომელიც თავად ელენისთვისაა ჭეშმარიტი. პერსონაჟი, რომელიც აღნიშნავს რომ ყველაფერი, რასაც საუბრობს, არაა სიზმარი, არამედ ის საკმაოდ ფხიზლად აღიქვამს მის ირგვლივ სამყაროს. ამ დროს კი მის ირგვლივ არსებულ სამყარო სრულიად სხვა ფორმით გვაქვს წარმოჩენილი. ისეთი, სადაც ადამიანები ერთმანეთს ვერ ეკონტაქტებიან და თითქმის არანაირი საერთო არ გააჩნიათ. აქვე ელენი, მონოლოგის დასასრულს საკუთარ თავთან წინააღმდეგობაში მოდის. ის აღნიშნავს, რომ არასოდეს ახსოვს ზუსტად, ის რაც მოხდა, დღევანდელი, გუშინდელი, თუ ხვალინდელი ამბავია, შესაბამისად შეგვიძლია, რომ მისი პირველი აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ ეს ყველაფერი სიზმარი არაა, ეჭვქვეშ დავაყენოთ, რადგან მას არასოდეს ახსოვს ზუსტად მოვლენების განვითარება დროში.

ვფიქრობ, ამავე მონოლოგიდან გამომდინარე, შეგვიძლია რიგი საკითხები სხვაგვარადაც შევაფასოთ. ის ფაქტი, რომ ელენს ზუსტად არაფერი ახსოვს და სწორედ ვერასოდეს საზღვრავს მოვლენებს, თან ამავდროულად აღნიშნავს, რომ ეს მის ირგვლივ არსებული სამყაროა, გამოდის, რომ ასეთი სამყარო სწორედ ისევე

---

<sup>52</sup>„მხოლოდ ის შემოიძლია ვთქვა რომ იქ ვიყავით, მაგრამ არ შემოიძლია ვთქვა სად. დაარ შემოიძლია ვთქვა რამდენხანს, რა დროით.“ ბოლოს ვიხილე: <https://allpoetry.com/Four-Quartets-1:-Burnt-Norton>

განუსაზღვრელი და არამყარია, როგორც ელენის ფიქრთა ნაკადი.

ასევე შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ სამყაროში, რიგი გრძნობები და მოვლენები განმეორებადია. ამის დასტურად კი პიესის ფინალური ნაწილი გამოდგება, სადაც პერსონაჟები ისევ იქ მიდიან საიდანაც დაიწყეს და იმავე ფრაზებს ამბობენ რაც თავიანთ მონოლოგებში თქვეს მანამდე. ამ ფორმით გარკვეული წრე იკვრება პიესაში და ვხვდებით, რომ ამის შემდეგ ისევ იგივე დაიწყება და მერე ისევ იგივე. ვფიქრობ, ასეთი ფორმით აბსურდულობის შეგრძნება ჩნდება. ამავდროულად გვეფიქრება, რომ ის ყოველივე, რაც ჩვენს ყოფით და ყოველდღიურ ცხოვრებაში ხდება, განმეორებაა, უკვე მანამდე არსებულის, კიდევ ერთხელ გამეორება. ამ გამეორებებს კი სწორედ ციკლურობასა და წრიულობასთან მივყავართ. რაც თავისმხრივ კვლავ დაწყებას და არ დასრულებას ნიშნავს. ამ შეგრძნებას საბოლოოდ იმ ფიქრთან მივყავართ, რომ იქნებ ის რეალობა, რაც ნამდვილი და ჭეშმარიტი გვგონია ჩვენი ცხოვრების ამ ეტაპზე, სრულიადაც არაა ისეთი ნამდვილი და ჭეშმარიტი, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ და უბრალოდ კიდევ ერთი მონაკვეთია იმ წრეზე, რასაც სამუდამოდ გავდივართ ხოლმე.

აქვე მნიშვნელოვანია, რომ ასეთი წრიულობა და მისი მახასიათებლები, საბოლოოდ ძირითადად ისევ წარსულს უკავშირდება. როგორც უკვე განვიხილეთ, საკმაოდ მჭიდროდაა დამოკიდებული წარსულ მოვლენებსა თუ სხვადასხვა ფაქტებზე, რომლებიც პერიოდულად ცოცხლდება ჩვენს გონებაში და ისე ეტაპობრივად თავისკენ მიგვიზიდავს ხოლმე.

პინტერი ნამდვილად ახერხებს, რომ ეს ყველაფერი აშკარად დაგვანახოს, ამისთვის ეტაპობრივად გვამზადებს კიდევ პიესის განმავლობაში. საბოლოოდ კი იმ ძირითად და მნიშვნელოვან ფაქტორამდე მივდივართ, რომ ინდივიდებს და გარკვეულ სოციალურ ჯგუფებს, სხვადასხვა გარემო პირობები და მანამდე არსებული, უკვე დაღეჭილი გამოცდილება და შეძენილი ცოდნა განაპირობებს. პერსონაჟების ხასიათების განხილვის მაგალითზე კი შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ იმ შემთხვევაში თუ ამ გარემო პირობებსა და სოციალურ ჯგუფებს შორის გარკვეული დამთხვევა და თანხვედრა არ მოხერხდება, საბოლოოდ ეს ყველაფერი გაართულებს რეალობის აღქმას. არსებული ობიექტური რეალობა აღარ იქნება ერთადერთი ჭეშმარიტება და ისევ ინდივიდების ცალკეული ჭეშმარიტებები გაჩნდება.



ასევე ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იმ არაცნობიერი არქრტიპების არსებობაა ჩვენს გონებაში, რომელსაც ფაქტობრივად ვერ ვაკონტროლებთ. პიესის პერსონაჟის დიალოგებიც გარკვეულწილად ასეთ არქექტიპულ ცნობიერში მოგზაურობას წარმოადგენს.

## თავი II: წარსულის გავლენა და აბსურდული რეალობა

პინტერი წარმოადგენს, წარსულს, რომელიც პერსონაჟების მეხსიერებაზეა დამოკიდებული და საბოლოოდ სწორედ მათი მეხსიერება განსაზღვრავს იმავე რეალობასაც, რომელშიც მოცემული აწმყო გვაქვს წარმოდგენილი. მნიშვნელოვანია, და ვფიქრობ, აუცილებლად აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მეხსიერების ფრაგმენტებთან ერთად წარმოდგენილი გვაქვს დროის სხვადასხვა პერიოდები და ძალიან ხშირად იმდენად დახლეჩილია თავად სიუჟეტი დროსა და სივრცეში, რომ რთულდება მისი მთლიანობაში აღქმა.

ერთობლივად წარმოდგენილი, წარსულის მოვლენები და მეხსიერების სხვადასხვა დეტალი, სრულიად განსხვავებულ სურათს წარმოადგენს საერთო ჯამში. დროისა და სივრცის რღვევა და მათი ფაქტობრივად სრულიად მოშლა, ვფიქრობ, კიდევ ერთხელ მკაფიოდ ადასტურებს აბსურდის დრამისა და არსებული რეალობის ელემენტების ერთად არსებობას.

ხშირად პინტერის პერსონაჟების წარსული დროის სხვადასხვა ქმედებები საკმაოდ დიდი დოზით გვაქვს წარმოდგენილი. მათი ამ ფორმით წარმოდგენა, გვაფიქრებინებს, რომ პინტერის შემოქმედებაში, წარსულს უფრო დიდი ადგილი უჭირავს ვიდრე აწმყოს ან მომავალს. ფაქტობრივად მომავალი დროის ქმედებები არც კი განიხილება ხოლმე მის პიესებში. ან თუ ვხვდებით, მხოლოდ ფრაგმენტულად. საბოლოოდ, წარსულის გავლენა იმდენად დიდია, რომ წარმოდგენილ რეალობას აბსურდად აქცევს. ხშირ შემთხვევაში, რთულია იმის გარჩევა, თუ სიუჟეტური განვითარების რომელ ეტაპზე გადავიდა პერსონაჟი აწმყო დროში. შესაბამისად, მოცემული წარსული ხშირად ართულებს ობიექტური რეალობის აღქმას.

ამასთანავე მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ წარსული მოვლენები, მხოლოდ და მხოლოდ პერსონაჟების მონათხრობით გვაქვს გადმოცემული. ეს ყველაფერი კი, საბოლოოდ დიდწილად სუბიექტურია და მათი აღქმა დაბნეულობას იწვევს. ასევე, ვფიქრობ, აღსანიშნავია ის დეტალი, რომ ხშირად ფრაგმენტულად ისეთი გლობალური წარსული მოვლენა შეიძლება იყოს გადმოცემული, როგორც მეორე მსოფლიო ომი და მასთან დაკავშირებული ამბებია. ეს გლობალური წარსული, კი ინდივიდების აღქმამდე არის წარმოდგენილი და სწორედ მათი აღქმის შრეებზე გვაქვს

გადმოცემული.

ასევე, მნიშვნელოვანია, რომ პინტერი მეხსიერებასა და მის როლს ანიჭებს უპირატესობას. ეს ყველაფერი კი იმაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად სწორად, ან რეალურად გადმოგვცემს ამბავს ამა თუ იმ პერსონაჟის მეხსიერების შრეები. ამაზე ფიქრის საფუძველს ის ფაქტები გვაძლევს, რომლის მიხედვითაც, პერსონაჟები, საკმაოდ ხშირად გადადიან წარმოსახვით სამყაროში. მათი ეს გადასვლები კი ეჭვს ბადებს მათსავე მეხსიერის სიმყარეზე.

საბოლოო ჯამში მეხსიერების ფრაგმენტებისა და წარსული მოვლენების გავლენა, საკმაოდ დიდია რეალობაზე. შესაძლოა, ითქვას კიდევ, რომ ეს ყველაფერი განაპირობებს კიდევ რეალობის აბსურდულობას.

## 2.1. წარსულის მნიშვნელობა პიესაში „მტკერი მტვრადვე მიიქცევი“

მირჩა ელიადე, მის ნაშრომში, „მარადიული დაბრუნების მითი“, წერს: „პირველყოფილი ადამიანის მოთხოვნილება და სურვილი სწორედ ისაა, როგორმე ჩადენილი ცოდვების „მოგონებებისგან“ გათავისუფლდეს, ანუ ცხოვრების იმ „პირადი“ ეპიზოდებისგან დაიხსნას თავი, რომელთა მთლიანობაც „ისტორიას“ ქმნის. (ელიადე 2017:105) სწორედ ამას ცდილობენ პიესის პერსონაჟები, რებეკა და დევლინი.

მთელი პიესის განმავლობაში, პერსონაჟების წარსულში ვმოგზაურობთ და საბოლოოდ სწორედ თავად, ჩვენზეა დამოკიდებული მათი აღქმა. პიესაში მხოლოდ ორი პერსონაჟი გვხვდება, რომლებიც მესამეზე საუბრობენ. დევლინი ცდილობს დაეხმაროს რებეკას წარსულის გახსენებაში. უსვამს კითხვებს და პერიოდულად აანალიზებს რებეკას პასუხებს, რომ გარკვეულ წერტილამდე, ძირითად საკითხამდე მივიდნენ. რებეკა ყვება მისი საყვარლის შესახებ და ერთადერთი ფრაზა, რაც მუდმივია პიესაში საყვარლის ქმედებასთან დაკავშირებულია. “Well for example he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist... grazed my mouth. And he'd say, “Kiss my fist”.<sup>53</sup> (პინტერი, 1996:9)

ეს არის ის ფრაზა, რომელსაც ხშირად იმეორებს რებეკა და ამ ფრაზით ყოველ ჯერზე თავიდან იწყებს მის საყვარელზე მოყოლას. ეს ყველაფერი გარკვეულწილად დაბნეულობას იწვევს. იმ მიზეზის გამო, რომ რებეკა ვერ ახერხებს ამბის ბოლოში გასვლას, რადგან პერიოდულად ავიწყდება ხოლმე დასაწყისი და მერე ისევ თავიდან იწყებს. რებეკას ეს ქმედება, ამბის უამრავჯერ დაწყება და მისი ვერ დასრულება, გარკვეულწილად აბსურდულობის შეგრძნებას აჩენს. ამავდროულად, დევლინი ამ შეგრძნებას უფრო ამბაფრებს მისი პერიოდული კვლავ დასმული ერთი და იმავე შეკითხვით, თუ როგორი იყო მისი საყვარელი.

მირჩა ელიადესთან ასევე შევხვდებით პასაჟს, სადაც იგი მიიჩნევს, რომ

---

<sup>53</sup> ხო მაგალითად თავზე დამადგებოდა და სახესთან მუშტს მომიტანდა. მერე მეორე ხელს ყელზე მომიკიდებდა, მომიჭერდა და თავს უკან გადამიწევდა. მუშტს... ტუჩებზე მომადებდა და აკოცეო მეუბნებოდა.

ხანდახან ადამიანები ამას სპეციალურად აკეთებენ, გამიზნულად ცდილობენ წარსულის დავიწყებას, ისევე, როგორც რებეკას შემთხვევაში გვეფიქრება. „ადამიანი უარს ამბობს რაიმე ღირებულება მიანიჭოს „მეხსიერებას“ და შესაბამისად, იმ არათანამიმდევრულ მოვლენებს, რომლებიც ფაქტობრივად კონკრეტულ დროში ვითარდება. ამ ყველაფრის არსი დროის გაუფასურების სურვილის მისწრაფებაში მდგომარეობს. დროს თუ ყურადღებას არ მივაქცევთ, ის არ იარსებებს. უფრო მეტიც, იქ სადაც ის შეიგრძნობა („ცოდვის“ ჩადენის გამო, როდესაც ადამიანი არქეტიკს შორდება და დროის მყოფადობაში ხვდება) შეიძლება გაუქმდეს კიდევ“. (ელიადე 2017:117). აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რებეკას მუდმივი „თავიდან გახსენების“ მცდელობა, ოდესღაც გამიზნულად დავიწყების შედეგია, თუმცა, როგორც ვხვდებით ეს „დავიწყება“ თითქმის შეუძლებელია.

ვფიქრობ, პიესა წარმოადგენს იდეას, რომლის მიხედვითაც, ხშირად ისე ხდება, რომ რეალობის აღქმა ძალიან რთულია ხოლმე, რადგან წარსული, იმდენად მძაფრი იყო ოდესღაც, რომ რეალობის განცდა შეამცირა და მასზე ფიქრი ეხლა უკვე, აწმყოში არსებული რეალობის აღქმას გარკვეულწილად ხელს უშლის. როგორც ცნობილია პინტერის შემოქმედებას ხშირად განიხილავენ ელიოტთან მიმართებაში. პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი, სტივენ გელი, მის კრიტიკულ ესეში, მიიჩნევს, რომ პინტერის დრამატურგიის მეხსიერებასა და წარსულთან მიმართება და მათი რეალობა, რომლიც აწმყოსა და აწმყოს რეტროსპექტს ქმნის, შესაძლოა ელიოტისეულ მანერად აღვიქვათ. (გელი, 2009:96)

ოთხ კვარტეტში, ელიოტი ბერნტ ნორტონის ეპიზოდს სწორედ ამ სიტყვებით იწყებს: “Time present and time past

Are both perhaps present in time future,

And time future contained in time past”.<sup>54</sup>

თემურ კობახიძე, მის ნაშრომში, „ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა“, წერს, რომ უძრავობა და დროში გაყინულობა, ელიოტის „კვარტეტების“ ერთ-ერთ თემატურ ასპექტად მიიჩნევა. ასევე იგი აღნიშნავს, რომ „ნაწარმოების ყველა მხატვრული საშუალება სწორედ იქითკენ არის მიმართული,

<sup>54</sup> „ჟამი აწმყო და ჟამი წარსული/ალბათ არსებობენ მომავალ ჟამში/ და ჟამი წარსული შემცველია მომავლის“. ბოლოს ვიხილე: <http://www.davidgorman.com/4Quartets/1-norton.htm>

რომ ეს უძრაობა, ეს მყისიერი და ამავე დროს პროცესუალური აწმყო აღმქმელის ცნობიერებაში უმნიშვნელოვანეს პოეტურ ეფექტად განხორციელდეს“. (კობახიძე 2015:319). სწორედ ეს ეფექტი აქვს პინტერის შემთხვევაში, რებეკასეულ ფრაზას, რომელიც კვლავ იმ წერტილს უბრუნდება, საიდანაც იწყებს და ძალიან უჭირს მისგან გამოსვლა.

ძალიან საინტერესოა, ის ფაქტი, რომ რთულია რებეკასა და დევლინის პერსონაჟების სრულად აღქმა. ისინი ნაწილობრივ ბუნდოვანები და რიგ შემთხვევებში მკვეთრები არიან. პიესის განმავლობაში, ჩნდება უამრავი შეკითხვა რებეკას საყვარელზე, დევლინსა და თავად რებეკაზე. თუმცა ამ ყველაფრის უამრავი ვერსია შეიძლება არსებობდეს. საყურადღებოა, ის ეპიზოდი, პიესის დასაწყისშივე, სადაც დევლინი რებეკას ეკითხება გრძნობს თუ არა, რომ ჰიპნოზი გაუკეთეს. “Do you feel you’re being hypnotized?”<sup>55</sup> (პინტერი, 1996:10)

რებეკა, ძალიან დაბნეული ეკითხება, „ვინ?“ „როდის?“ „ეხლა?“ დევლინი კი პასუხობს, რომ მან გაუკეთა ჰიპნოზი და ამის არ სჯერა რებეკას. ეს ჰიპნოზის ეპიზოდი, საინტერესოა, იმ მახასიათებლების გამო, რაც ჰიპნოზს ახლავს თან. ანუ თუკი, რებეკას ჰიპნოზი გაუკეთეს ერთ-ერთი ვერსიით შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ დევლინი ფსიქოთერაპევტია, რომელიც ცდილობს რებეკას წარსულის გახსენებაში დაეხმაროს და რებეკა კი ის ადამიანი, ვინც რეალობას ვერ აღიქვამს, რადგან ჰიპნოზირებულია.

აქვე შეგვიძლია განვიხილოთ დევლინის პერსონაჟის კიდევ ერთი ვარიანტი, სადაც იგი რებეკას მიმართავს, სიტყვით „მვირფასო“ (darling). ამას კი რებეკა აპროტესტებს და აღნიშნავს, რომ უცნაურია, როცა ასე მიმართავენ. აქვე ერთ საინტერესო დეტალს გვთავაზობს და დევლინს ეტყვის რომ ამ სიტყვით, მხოლოდ მისი საყვარელი მიმართავდა ხოლმე. (პინტერი, 1996:11)

ძალიან საინტერესოა ეს ეპიზოდი. ამ დიალოგის მიხედვით გარკვეული მინიშნება გვაქვს მოცემული სიტყვის განმეორებით. ისე როგორც ამ მონაკვეთში, ასევე პიესის ფინალის მიხედვითაც, დევლინი, სწორედ ისე ექცევა რებეკას, როგორც მისი საყვარელი ექცეოდა, ფაქტობრივად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ დევლინი თავადაა ის საყვარელი, რომელზეც რებეკა ყვება. საერთო ჯამში კი მოცემული ორივე

---

<sup>55</sup> გრძნობს რომ ჰიპნოზი გაგიკეთეს?

პერსონაჟი, არამყარია და თითქმის ვერ ვახერხებთ მათ აღქმას.

ის ფაქტი, რომ პერსონაჟები არაგანსაზღვრულები და არამკვეთრად გამოხატული მახასიათებლებით არიან, საბოლოოდ კვლავ ამბაფრებს აბსურდულობის შეგრძნებას. ეს ყველაფერი გვაფიქრებინებს, რომ პინტერი, სწორედ ასეთი ფორმით ცდილობს წარმოაჩინოს ის აბსურდული რეალობა, რომელშიც მისი პერსონაჟები არსებობენ. სწორედ წარსულზე საუბრით ვხვდებით მათ გარკვეულ ქმედებებს და სწორედ წარსულით ვცდილობთ, მივხვდეთ მოცემულ პერსონაჟებს. ამავდროულად, საეჭვოა მათი წარსული, რადგან მხოლოდ მათეული ინტერპრეტაცია გვაქვს წარმოდგენილი.

პიესაში წარმოდგენილი სხვადასხვა დეტალები პერიოდულად და ეტაპობრივად გვაქვს წარმოდგენილი. ხოლო, პიესის ფინალში თითქოს ყველა ეს დეტალი ერთდროულად იყრის თავს და იძლევა საშუალებას, რომ სიუჟეტური წყობა აღვიქვათ. მაგალითად, ზემოთ ნახსენებ დიალოგში, როცა დევლინი რებეკას „მვირფასოთი“ მიმართავს, შემდგომ საუბარში, სადაც რებეკა ეუბნება, რომ არავის მვირფასი არაა, მაშინ დევლინი პასუხობს, რომ სიმღერაა ასეთი, არავის ბავშვი აღარ ვარო. ამაზე კი რებეკა მიუგებს, რომ ბავშვი საერთოდ არ უხსენებია და ეს პასუხი, გარკვეულწილად საყვედურით ჟღერს. პიესის ფინალში, კი რებეკა, მიდის იმ კულმინაციურ ეტაპზე, სადაც, ბოლოს და ბოლოს აღწერს ამბავს, როცა გამცილებელმა, მატარებელში ასვლამდე, ფუთაში შეფუთული ბავშვი ხელიდან გამოგლიჯა და რებეკა კი მაინც ავიდა მატარებელში. ხოლო, როცა კითხეს, ბავშვის შესახებ, იუარა, რომ საერთოდ ჰყავდა.

აქვე ერთ-ერთ პასაჟში რებეკა იხსენებს რომ მისმა საყვარელმა სადღაც წაიყვანა.

“Rebecca: Oh, it was a kind of factory, I suppose.

Devlin: What do you mean a kind of factory? Was it a factory or wasn't it? And if it was a factory what kind of factory was it?

Rebecca: Well they were making things – just like any other factory. But it wasn't the usual kind of factory”.<sup>56</sup> (პინტერი, 1996:12)

---

<sup>56</sup> „რებეკა: ქარხანასავით იყო რაღაც, მე მგონი. დევლინი: რას ქვია ქარხანასავით? ქარხანა იყო თუ არ იყო ქარხანა? თუ იყო რის ქარხანა იყო? რებეკა: რავიცი რაღაცეებს აკეთებდნენ, როგორც ყველა ქარხანაში. თუმცა ჩვეულებრივ ქარხანასაც არ გავდა.“ (პინტერი 2005:104).

ძალიან მნიშვნელოვანია, ქარხანასთან დაკავშირებული ეს დეტალები და აქვე აღნიშნავს რებეკა, რომ ყველა მუშას ნაჭრის ქუდი ეხურა და როცა მან და მისმა საყვარელმა ჩაიარეს, ისინი ქუდის მოხდით მიესალმენ. მისმა საყვარელმა კი აღნიშნა, რომ მას ძალიან დიდ პატივს სცემდნენ. რებეკა იხსენებს, რომ მის საყვარელს მართლაც ყველა პატივს სცემდა... პატიოსნებისთვის და განსაკუთრებული ღირსებისათვის. აღნიშნავს, რომ მის ერთ სიტყვაზე ციკაბო კლდიდან ზღვაში გადაცვივდებოდნენ. სულ სიმღერ - სიმღერით გადაეშვებიან წყალში ამბობდა. (პინტერი 2005:104)

ამის შემდეგ კი რებეკა ამბობს, რომ არ მოეწონა ნესტი, რომელიც იქ იყო და კიდევ აბაზანას ვერ მიაგნო. მოულოდნელად კი, საყვარლის აღწერისას ამატებს, რომ ის ბაქანზე დასეირნობდა და დედებს აკივლებულ ბავშვებს ართმევდა ხელიდან. ეს ჩანართები, რებეკას წარსულიდან, რასაც პინტერი გზა და გზა გვთავაზობს, ფინალურ მომენტამდე, მხოლოდ გარკვეული დეტალების სიმრავლეა რომელიც პერიოდულად ილექება ჩვენს გონებაში, და მანამდე ვერ ვახერხებთ მათ ერთმანეთთან დაკავშირებას, სანამ წარსულის ძირითად მომენტთან არ მივალთ.

წარსულის მნიშვნელობა, რომ საკმაოდ დიდია პიესაში სხვადასხვა დეტალებით შეგვიძლია დავადასტუროთ. ერთ-ერთი ასეთი საკმაოდ მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც მოცემულ პიესასთან მიმართებაში უნდა განვიხილოთ, მეორე მსოფლიო ომის თემატიკაა. ვფიქრობ, საინტერესო იქნება, თუ ვახსენებთ იაელ ზარჰი-ლევოს, ნაშრომს, „პინტერი და კრიტიკა“, („Pinter and the critics“) სადაც იგი მიიჩნევს, რომ პინტერი წარმოადგენს „ნაცისტურ“ სახეს იმ ფრაგმენტული აღწერილობით, რასაც რებეკა, მის საყვარელზე გვაწვდის. აქვე აღნიშნავს, რომ კოლექტიური მეხსიერება დაკავშირებულია უფრო ფართო საზოგადოებასთან, ვიდრე ერთი ქალის პირადი მოგონებებია. ლევოს მიხედვით, პინტერი წარმოადგენს ნაცისტის სახეს. ეს ყველაფერი კი ფრაგმენტულ სურათებად აქვს წარმოდგენილი, რებეკას მეხსიერების ასოციაციების დახმარებით რაც მის ყოფილ საყვარელთან კავშირშია. აქვე ლევო განმარტავს, რომ კოლექტიური მეხსიერება უფრო ფართო გაგებით აღიქმება, რომელიც კვეთს ინდივიდუალური ქალის პირად მოგონებებს (ლევო 2009:258).

ვფიქრობ, საინტერესო და მნიშვნელოვანია ეს ეპიზოდი, იმდენად, რამდენადაც,



სწორედ კოლექტიური მეხსიერება შეიძლება არ გვამღვედეს საშუალებას აწყო აღვიქვით ისეთი ფორმით, როგორცაა ობიექტურადაა, ანუ შევძლოთ რეალობის სწორად ან საერთოდ მისი აღქმა. ამ სირთულეს კი წარსული ცხოვრების ის დეტალები და სხვადასხვა მოვლენები, სხვადასხვა პერიოდი განაპირობებს, რომლებმაც გარკვეულწილად აქამდე მოგვიყვანა. ასეთ მოვლენად, კი რომელიც კოლექტიური მეხსიერების დიდი ტვირთია, მეორე მსოფლიო ომის პერიოდი შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რაზეც მიგვანიშნებს კიდევ პინტერი, ამ სხვადასხვა დეტალების ხსენებით, როგორცაა ქარხანა, ნესტი, ფერფლი, სირენის ხმა, ყინვა, ნაცრისფერი ქურთუკები და ა.შ.

კოლექტიურ მეხსიერებასთან დაკავშირებით, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ მოცემული ტერმინის ავტორი, სოციოლოგი მორის ჰალბვაქსი, რომელიც თავის ნაშრომში “On Collective Memory” მეხსიერების ჩამოყალიბებას მჭიდროდ აკავშირებს სოციალიზაციის პროცესთან და იმ გარემოსთან, სადაც ინდივიდი ყალიბდება. ჰალბვაქსი მიიჩნევს, რომ ინდივიდუალური მეხსიერება არ არსებობს, ვინაიდან ადამიანი არასოდესაა „მარტო“ და იგი არსებობს რომელიმე (უფრო მეტიც - რამდენიმე) სოციალური ჯგუფის (ოჯახი, თემი, პროფესიული ჯგუფი, რელიგიური თემი, ეთნიკური ჯგუფი, ერი და სხვ.) ფარგლებში. ამ ჯგუფებს კი აქვთ საერთო/კოლექტიური მეხსიერება, დამახსოვრების კონკრეტული ხერხები. სწორედ ისინი აყალიბებენ იმ ინდივიდების მეხსიერებას, რომლებიც ამ ჯგუფს ეკუთვნიან. ინდივიდი აღიქვამს, გაიაზრებს და შესაბამისად, იმახსოვრებს მოვლენებს „მისი“ სოციალური ჯგუფის მიერ განსაზღვრული საშუალებებით. (ჰალბვაქსი, 1992:53)<sup>57</sup>.

სწორედ სოციალური ჯგუფები (ოჯახი, კლასი, რელიგიური ერთობა, ერი...) ადგენენ, თუ რა არის “დასამახსოვრებელი” და „დასავიწყებელი“, აგრეთვე იმასაც, თუ როგორ უნდა იქნას რაღაც დამახსოვრებული. კოლექტიური მეხსიერება უზრუნველყოფს ჯგუფის განსხვავებულობის, მისი თავისებურებების გადაცემას თაობიდან თაობაში. მეხსიერება ერთმანეთთან აკავშირებს ადამიანებს/ადამიანთა ერთობებს ან განაცალკევებს მათ.

საინტერესოა, ამ მხრივ თავად რებეკას მოსაზრება კალმისტართან დაკავშირებით, რომელიც, მისი აზრით სრულიად უდანაშაულოა და მაგიდიდან

<sup>57</sup> ბოლოს ვიხილე:

[https://books.google.ge/books?id=GPhGukFWC84C&pg=PA46&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ge/books?id=GPhGukFWC84C&pg=PA46&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

უბრალოდ გადაგორდა. ამ დროს კი დევლინი ეუბნება, რომ რებეკა არ უნდა იყოს ასე დარწმუნებული კალმისტრის უდანაშაულობაში, რადგან მასზე არაფერი იცის. “Devlin: Because you don’t know where it had been. You don’t know how many other hands have held it, how many other hands have written with it, what other people have been doing with it. You know nothing of its history. You know nothing of its parents’ history.”<sup>58</sup> (პინტერი, 1996:14)

ეს ის მონაკვეთია, სადაც ჩანს, რამდენად დიდი აქცენტია წარსულზე გაკეთებული. იმ წარსულზე, რომლის შესახებაც არაფერი იცი და შესაბამისად ვერ განსაზღვრავ მას აწმყოში.

როგორც იუნგი აღნიშნავს, თავის „ფსიქოლოგია და რელიგიაში“ ჩვენი წარსული ჩვენშია, რომელსაც მუდამ თან დავატარებთ. ის მიიჩნევს რომ ჩვენ დავატარებთ პრიმიტიულ და სულმდაბალ ადამიანს თვისი სურვილებითა და ემოციებით. ის აქვე აღნიშნავს, რომ ამ ტვირთისგან გათავისუფლებას დიდი ძალისხმევა სჭირდება. (იუნგი 2013:115) სწორედ ასევეა რებეკა, რომელსაც ძალიან უჭირს წარსულიდან გათავისუფლება და საბოლოო ჯამში, სწორედ ამის გამო ვერ ახერხებს საკუთარი თავის ინტეგრირებას რეალობაში.

მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ რებეკა წარმოგვიდგება იმ ინდივიდად, რომელის პერსონაჟსაც სწორედ სოციალური ფონი განაპირობებს და მისი წარსული იმდენად დიდი ოდენობითაა აწმყოში შემოჭრილი, რომ თითქმის შეუძლებელია მოცემული დროის რეალობის აღქმა. პიესაში წარსულის მოვლენები დოზირებულად და ეტაპობრივად შემოდის ხოლმე. შესაძლოა, წარსულის გარკვეული მოვლენა და ფაქტი, მხოლოდ ერთი სიტყვის ხსენებით დავინახოთ პიესაში. მაგალითად შეგვიძლია ის პასაჟი მოვიყვანოთ, სადაც რებეკას სირენის ხმა ესმის და ამის გამო აფორიაქდება. “Rebecca: well, I’m just terribly upset (pause). You see... as the siren faded away in my ears I knew it was becoming louder and louder for somebody else”<sup>59</sup> (პინტერი 1996:13)

როგორც პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი მირეია არაგაი, მიიჩნევს მის ესეში,

---

<sup>58</sup> „დევლინი: რატომ და არი იგი ადრე სად იყო. რამდენ უცხო ხელში გამოირა, ვინ რა წერა მაგით, რა ხელში ჰქონდა საქმე. არაფერი არ იცი, არც მაგის ამბავი, არც მაგის მშობლების.“ (პინტერი 2005:106)

<sup>59</sup> „რებეკა: საშინლად აფორიაქებული ვარ. აქ რომ მიწყდა, ვიცოდი, რომ ვიღაცას უახლოვდებოდა, სადღაც ვიღაცისთვის სულ უფრო და უფრო ძლიერდებოდა.“ (პინტერი 2005:105)

„პინტერი, პოლიტიკა და პოსტმოდერნიზმი“, (“Pinter, Politics and Postmodernism”), ეს სწორედ ის ეპიზოდია, სადაც რებეკას პერსონაჟს მივყავართ დასკვნამდე, რომ არ არსებობს გზა, რომ ადამიანმა მკაცრი რეალობიდან გამიჯვნა მოახერხოს და ვერავინ მოახერხებს ტანჯვისგან თავის დაღწევას. ხოლო მოცემული სირენის ეპიზოდი კი სუბიექტური ტკივილის გაზიარებაა (არაგაი, 2009:291)<sup>60</sup>. აქვე არაგაი, აღნიშნავს, რომ ისტორიული ფონი და განსაკუთრებით კი პოლიტიკური ზეწოლა და ძალადობა, არაა შემთხვევითი, მაგრამ მისი შედეგი, საბოლოოდ ინდივიდებში, გონებრივ ელევანტიასის იწვევს.<sup>61</sup> რებეკას პერსონაჟი კი აქვე ცდილობს ამ დაავადების განმარტებას და აღნიშნავს:

“Rebecca: When you spill an ounce of gravy, for example, it immediately expands and becomes a vast sea of gravy... It’s terrible. But it’s all your own fault. You brought it upon yourself. You are not the victim of it, you are the cause of it. Because it was you who split the gravy in the first place, it was you who handed over the bundle.”<sup>62</sup> (პინტერი, 1996:17). აქ გარკვეულწილად პინტერს მივყავართ იმ აზრამდე, რომ თითქმის შეუძლებელია, თავი დააღწიო იმ ფონს, რაც ამ პერიოდის სამყაროში არსებობდა, იმ სამყაროში, რომელშიც რებეკამ გამოიარა, და ბოლოს ვხვდებით, რომ ეს ის სამყაროა, რამაც იმსხვერპლა, კიდევ იმ პერიოდის პერსონაჟები. რებეკა არაა მხოლოდ ერთი ცალკეული ინდივიდი, ცალკე სამყაროთი, არამედ ის მრავალია. რებეკას პერსონაჟით, მთლიანად ვხედავთ საზოგადოებას, რომელმაც სოციალური და პოლიტიკური ზეწოლიდან გამოსვლა ვერ მოახერხა.

გარდა ამისა, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია, თუკი მოცემულ ეპიზოდს აბსურდთან მიმართებაშიც განვიხილავთ. მოცემული მონაკვეთი იძლევა საშუალებას, რომ განვაფიქროთ აზრი, რომლის მიხედვითაც, ძალიან ხშირად ადამიანები, გარკვეულ მოვლენას, ან თუნდაც, რომელიმე სიტყვას იმაზე მეტ

---

<sup>60</sup> Raby Peter, “The Cambridge Companion To Harold Pinter”, Second Edition. Cambridge University Press. 2009. Mireia Aragay. “Pinter, Politics and Postmodernism.”( 283-297).

<sup>61</sup> მოცემულ ტერმინს, პიესის მთარგმნელი, ტექსტის თარგმანშივე განმარტავს, როგორც „სპილოს დაავადება, ოღონდ წარმოსახვითი“ ზ.ჭილაძის თარგმანი. 2005.

<sup>62</sup> „რებეკა: თურმე რა ხდება მაგ დროს - საკმარისია, მაგალითად ერთი წვეთი ქონი დაგეცეს და წვეთი მაშინვე ქონის ზღვად გადაიქცევა, შენც ქონის ზღვაში ამოყოფ თავს და ამ სიბლანტეში იხრჩობი. საშინელებაა. მაგრამ თან შენი ბრალია ყველაფერი! შენგანვე გჭირს, რაც გჭირს. მსხვერპლი კი არა, მიზეზი ხარ. თავიდან შენ არ დაგეცა ის წვეთი? ფუთაც შენ მიეცი შენივე ხელით“. (პინტერი 2005:109)

მნიშვნელობას ვანიჭებთ, ვიდრე მას რეალურად გააჩნია. საბოლოოდ კი სწორედ ასეთ ქმედებას მივყავართ აბსურდამდე, სადაც მნიშვნელობა დაკარგული სიტყვების გროვა და მოვლენების ერთობლიობა გვხვდება.

უამრავი მინიშნება გვაქვს პიესაში წარმოდგენილი, რასაც უშუალოდ მეორე მსოფლიო ომის კადრებთან მივყავართ. პირველივე ასეთი მინიშნება სათაურშივე გვხვდება “Ashes to ashes” და თავად ტექსტში სიმღერის სახით გვაქვს მოცემული ეს ფრაზა, როდესაც რებეკა წაიღილინებს. აქვე, ალბათ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მოცემულ ფრაზას მივყავართ ბიბლიურ ალუზიასთან, სადაც ღმერთი ადამს მიმართავს: „პიროფლიანი ჭამდე პურს, ვიდრე მიწად მიიქცეოდე, რადგან მისგანა ხარ აღებული, რადგან მტვერი ხარ და მტვრადვე მიიქცევი“ (დაბ.3:19). ეს ალუზია, რა თქმა უნდა შეგვიძლია, ერთგვარ ციკლორობის სიმბოლოდაც აღვიქვათ, როდესაც კვდომა, ახლის დაბადებას განაპირობებს და პირიქით, დაბადება, აუცილებლად კვდომასვე მოიცავს. ურთიერთგანმაპირობებელი ოპოზიციები, რაც ერთმანეთის გარეშე ვერ იარსებებს, რადგან თითოეულის არსებობა, მეორის არსების აღქმაში გვეხმარება. ვფიქრობ, ციკლორობის სწორედ ეს მახასიათებელი, მჭიდრო კავშირშია, დროის აღქმასთან მიმართებაში. მაგალითად, წარსული და აწმყო, მომავალთან ერთად შეგვიძლია ასევე ციკლურ კავშირად აღვიქვათ, რადგან ისინი სწორედ ურთიერთგანმაპირობებლები არიან ერთმანეთისთვის. ინდივიდის შემთხვევაში, წარსული გარემო და სოციალური ფონი, ასევე, ნებისმიერი მოვლენა, რომელმაც მძაფრი განცდა დატოვა მის ცნობიერებაში, საბოლოოდ მის აწმყოსა და მომავალს განაპირობებს. ისევე, როგორც საზოგადოების შემთხვევაში, ნებისმიერი ისტორიული მოვლენა, თანდართული სოციალურ-კულტურული ფონით, საბოლოო ჯამში, ინდივიდების ცნობიერების შრეებამდე დადის. ეს ყველაფერი კი სწორედ რომ ციკლურია და ერთმანეთის განმაპირობებელი.

თავად პინტერი კი მის ბრისტოლში წარმოთქმულ სიტყვაში წარსულთან დაკავშირებით აღნიშნავს, რომ ჩვენ წარმოუდგენელი სირთულის წინაშე ვდგავართ, როცა წარსულის ხელახლა გადახევედვა გვჭირდება ხოლმე. აქვე აღნიშნავს, რომ არ გულისხმობს წლების წინანდელ წარსულს, არამედ გუშინდელს, ან დილანდელს. რაც მოხდა და ბუნებრივად მოხდა. ის სვამს კითხვას: რა მოხდა? იგი ამბობს, რომ თუ ვინმეს შეუძლია ზუსტად ისაუბროს იმ სირთულეზე რაც გუშინ მოხდა მეორეს

შეუძლია დღეს ასევე მოიქცეს. რაც ეხლა ხდება ჩვენ არ გვეცოდინება ხვალამდე ან ექვსი თვის შემდეგ და არც მერე გვეცოდინება, მერე დავივიწყებთ ან ჩვენი წარმოდგენა, სრულიად სხვა არასწორ მახასიათებლებს მიანიჭებს დღევანდელს. (პინტერი, 2013:9). აქვე აღნიშნავს, რომ ეს მომენტი იყინება და ნადგურდება, ხშირად მისი წარმოშობისთანავე. ჩვენ კი მას საერთო გამოცდილების სხვადასხვა ინტერპრეტაციებს ვანიჭებთ. პინტერის აზრით, ჩვენ „რეალობა“ საკმაოდ ძლიერ და მყარ სიტყვად მივიჩნით, ან ვიმედოვნებთ რომ ის მდგომარეობა, რასაც ეს სიტყვა აღწერს თანასწორად მყარია და აღნიშნავს, რომ თავად მას ასე არ ჰგონია. ის თვლის, რომ ეს არც უკეთესი და არც უარესია ამ სიტყვისთვის. მისი აზრით, ზოგიერთი მომენტი იყლაპება და ნადგურდება, ხშირად დაბადებისთანავე. მიიჩნევს, რომ ჩვენ ყველამ საერთო გამოცდილება, სრულიად სხვადასხვა ინტერპრეტაციით უნდა შევქმნათ. „რეალობა“ საკმაოდ მყარი და ძლიერი სიტყვაა იმ მდგომარეობის აღსანიშნად რაც მის სიმყარეს შესაბამება (პინტერი, 2013:9).

მოცემული მოსაზრების მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია მივხედეთ რებეკასა და დევლინის პერსონაჟების პრობლემას. მათთვის წარსული არაა საერთო და ისინი წარსულ მოვლენებს ვერ აღიქვამენ ემოციურ და მენტალურ თანხვედრაში. მათ სხვადასხვა ინტერპრეტაცია მიანიჭეს ერთსა და იმავე მოვლენას და თან არც თუ ისე მყარი, რადგან თითქმის ყოველ ჯერზე იცვლება ეს ინტერპრეტაციები. საბოლოოდ კი მოვლენების ასეთი ფორმით სახეცვლილებებს რეალური მდგომარეობის არასწორ აღქმასთან მივყავართ. როგორც თავად პინტერმა აღნიშნა, სიტყვა „რეალობასაც“ კი გაუქრა ის ფუნქცია, რასაც ოდესღაც აღნიშნავდა.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ სათაური, ისევე როგორც პიესაში „შინდაბრუნება“ (“The Homecoming”) აქაც ორაზროვანია და გარდა იმისა, რომ ბიბლიურ ალუზიასთან მივყავართ, არ უნდა გამოვტოვოთ ის დეტალი, რომ “Ash” ასევე აღნიშნავს „ფერფლს“ და პიესაში სხვადასხვა მინიშნებებთან ერთად, „ჰოლოკასტის“ ტრაგედიის მნიშვნელობა მძაფრად იგრძნობა, მითუმეტეს, რომ სიმღერას ფრაზით “Ashes to ashes”, წაიმღერებს ქალი პერსონაჟი, რომელსაც რებეკა ჰქვია. პიესის ფინალურ ნაწილში, რებეკა, ყველა ამბავს რომ მას ფუთაში გახვეული ბავშვი გამოგლიჯეს ხელიდან. შემდეგ კი თავადვე უარყო რომ ბავშვი ჰყავდა საერთოდ.

“Rebecca: I don’t have a baby

Echo: a baby

Rebecca: I don’t know of any baby

Echo: of any baby (pause)

Rebecca: I don’t know of any baby. (Long silence).”<sup>63</sup> (პინტერი, 1996:22)

სახელი რებეკა, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ ბიბლიური სიუჟეტის მიხედვით ებრაელი ქალის სახელია, რომელიც აბრაამის ვაჟის ისაკის ცოლი იყო. ძველი აღქმის მიხედვით რებეკა, მისი ორი შვილიდან ერთ-ერთს, იაკობს, განსაკუთრებით შეიყვარებს და განსაცდელის თავიდან აცილების მიზნით, სახლიდან გააპარებს. იაკობი ოცი წლის მერე ბრუნდება შინ და ახერხებს, რომ ოჯახში კვლავ მისი ადგილი დაიკავოს.<sup>64</sup> პინტერთან რებეკა კი, განსაცდელის თავიდან აცილების მიზნით, საკუთარ შვილს ბაქანზე, გამცილებელთან ტოვებს და ალბათ, აქვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მასთან ერთად, საკუთარ იდენტობასაც. მატარებელში ასვლისთანავე, იწყებს ამ ფაქტის და მისი წარსულის უარყოფას, რასაც, ალბათ მოგვიანებით, ისევ თავიდან გახსენების სცენები მოჰყვება და ისევ ახალ წრეზე წავალთ, საყვარლის სცენით, რომელიც რებეკაზე ძალადობს.

ბავშვის დატოვების მეორე ვერსიაც შეიძლება განვიხილოთ. თუკი, ისე აღვიქვამთ შვილს, როგორც მომავალს, გამოდის რომ, მეორე მსოფლიო ომის საზოგადოებას, ამ ძალადობრივმა სოციალურ-კულტურულმა მოვლენებმა, სწორედ მომავალი, წაართვა, რომელიც თავიდანვე განწირული იყო არსებობისთვის. ასევე მნიშვნელოვანია, ის ფაქტიც, რომ გაცნობიერებულად, თუ გაუცნობიერებლად, თავადვე უარყოფს, რომ ოდესმე ეს მომავალი გააჩნდა და საერთოდაც, არც არაფერი იცის მის შესახებ. ასევე ეს მოვლენების სიმძაფრე იმდენად დიდი დოზითაა, რომ არა მხოლოდ მომავალს დაემუქრა, არამედ აწმყოც თითქმის გააქრო.

ფინალური ეპიზოდის შემდეგ, სადაც მხოლოდ, რებეკას ხმა და ექო გვესმის, დევლინის პერსონაჟი კიდევ უფრო საეჭვო ხდება, მაყურებლისთვისაც და

---

<sup>63</sup> „რებეკა: არა მყავს მეთქი ბავშვი. ექო: ბავშვი. რებეკა: არც არასდროს მყოლია. ექო: მყოლია (პაუზა) რებეკა: არ მესმის რაზე მელაპარაკები მეთქი“. (ხანგრძლივი სიჩუმე) (პინტერი 2005:114)<sup>63</sup>

<sup>64</sup> ბოლოს ვიხილე

<http://children.wanex.net/sarcmunoeba/sagmrto istoria/dzeli agtqma/isakis daqorcineba.htm>

მკითხველისთვის. შესაძლოა, მისი კიდევ ერთი ვარიანტი განვიხილოთ და საერთოდ ჩავთვალოთ, რომ დევლინი, არც მისი ქმარი, არც საყვარელი, არც ფსიქოტერაპევტი, არამედ თავად რებეკაა. რებეკა და მისი წარსული, მისი გონების წარმოსახვითი ფიგურა, რომელიც ბოლოს ექოდ, მისსავე გამოძახილად იქცევა.

„ჰოლოკასტთან“ მიმართებაში, ვფიქრობ, უნდა ვახსენოთ, ცნობილი ებრაული წარმოშობის, პოლონელი სოციოლოგის ზიგმუნდ ბაუმანის, ესე, „ჰოლოკასტი და თანამედროვეობა“, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში აღმართული ჰოლოკოსტის მემორიალების, მასზე გადაღებული მრავალრიცხოვანი ფილმების, მასზე დაწერილი წიგნებისა და გამართული საჯარო დისკუსიების ფონზე ჰოლოკოსტი მაინც ვერ იქცა წარსულად. ბაუმანი მიიჩნევს, რომ ჰოლოკოსტი მხოლოდ ვინმე ჰიტლერს არ განუხორციელებია და მასში საკუთარი ნებით მონაწილეობდა უამრავი ჩვეულებრივი, სრულ გონებაზე მყოფი ადამიანი, რომლებიც, ავტორიტეტების დავალებით ახორციელებდნენ ისეთ მომედებებს, რასაც არ ჩაიდენდნენ საკუთარი გადაწყვეტილებით. ბაუმანი აქვე აღნიშნავს, რომ ჩვენი უმრავლესობა მათ ადგილას ანალოგიურად მოიქცეოდა იმ სოციალურ სივრცეში და უფრო მეტიც ჩვენ ანალოგიურად მოვიქცევით დღესაც, უცერად რომ ჩვენმა მთავრობებმა მსგავსი გადაწყვეტილებების განხორციელება დაგვავალონ.<sup>65</sup>

ბაუმანის მოსაზრების გათვალისწინებით შეგვიძლია, მივიჩნიოთ, რომ პინტერი „ჰოლოკასტს“ შესაძლოა თანამედროვე ბიუროკრატის სიმბოლოდაც წარმოაჩენს და მის ფონზე გვაჩვენებს ინდივიდების იმ რეალობას, სადაც ისინი თითქმის არ ჩანან. ასევე შეგვიძლია ვივარაუდოთ რომ პინტერმა ეს ტრაგედია ინდივიდებზე გადმოიტანა. მაგალითად თუ პიესის დასაწყის სცენას გავიხსენებთ, როდესაც რებეკა მის საყვარელზე აღნიშნავს, რომ მას დიდ პატივს სცემდნენ და შესაბამისად მზად იყვნენ ის შეესრულებინათ, რასაც მისი საყვარელი უბრძანებდა, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს ძალადობრივი მოპყრობის ერთ-ერთი მაგალითი იყო და ამის შემდეგ, იგივე ადამიანი, (რებეკას საყვარელი), რომელიც რებეკას თქმით, „მუშებს“ იმას გააკეთებინებდა, რაც მას მოესურვებოდა, საბოლოოდ რებეკასაც სწორედ ასევე ექცევა. ამ მსჯელობიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავადასტუროთ მოსაზრება, რომ პინტერმა ნამდვილად ინდივიდების დონეზე გვაჩვენა ჰოლოკასტის

<sup>65</sup> ბოლოს ვიხილეთ: [http://www.faculty.umb.edu/lawrence\\_blum/courses/290h\\_09/readings/bauman\\_intro.pdf](http://www.faculty.umb.edu/lawrence_blum/courses/290h_09/readings/bauman_intro.pdf)

საშინელი ტრაგედია, ის რომელიც კაცობრიობას არასოდეს დაავიწყდება, არც ინდივიდების დონეზე და არც კოლექტიური მეზსიერების დონეზე.

პიესის ერთ-ერთი მონაკვეთში რებეკა დევლინს ეუბნება, რომ აღარ ჰგონია, თუ კიდევ მოახერხებენ ყველაფრის თავიდან დაწყებას. ამბობს, რომ ყველაფერი დიდი ხნის წინ დაიწყო და ისევ ვეღარ დაიწყებენ, არამედ მხოლოდ ისევ დამთავრება შეუძლიათ, ამაზე კი დევლინი ეუბნება, რომ ალბათ, არ იცის დასასრულის მნიშვნელობა.

“Rebecca: Oh, we have again and again, and again. And we can end again. And again and again. And again.

Devlin: Aren't you misusing the word “end”? End means end. You can't end “again”. You can only end at once.

Rebecca: No. You can end once and then you can end again (Silence, singing softly) “Ashes to ashes”<sup>66</sup> (პინტერი, 1996:20)

ეს ყველაფერი, სწორედ იმ მოსაზრებამდე მიდის, რომ რებეკასთვის და შესაბამისად მეორე მსოფლიო ომგამოვლილი საზოგადოებისათვის, მხოლოდ ის წარსული არსებობს, რომელიც თითქოსდა დასრულდა, თუმცა არასოდეს სრულდება. მასთან თანდართული მოვლენები იმდენად მძაფრი იყო, რომ ყოველთვის ცდილობ მათ დასრულებას, ყოველთვის ცდილობ წერტილი დასვა, და ამ წერტილს ძალიან ბევრჯერ სვამს მოცემული პერსონაჟი, თუმცა საბოლოოდ მისი დასრულება შეუძლებელია, რადგან, მიუხედავად ამ მოვლენების ფიზიკურად აღარ არსებობისა, მათ იმდენად გაჟღინთეს ინდივიდების ცნობიერი, რომ ისინი მისგან თავის დაღწევას ვეღარ ახერხებენ.

ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ძირეულ მოვლენებსა და საკითხებს, ისეთებს, რომლებიც ასეთ რთულ ეტაპამდე ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, ეხლა უკვე ღირებულებები შეეცვალა. ერთ-ერთი ასეთი ძირეული ღირებულება ღმერთია, რომელსაც რებეკას აზრით „ფეხქვეშ მიწა

---

<sup>66</sup> „რებეკა: კი, როგორ არა. ბევრჯერ, ერთხელ და ორჯერ კი არა. და კიდევ შეგვიძლია. კიდევ, კიდევ და კიდევ. უამრავჯერ. დევლინი: მე მგონი, წერტილის დასმა შენ ცოტა სხვანაირად გესმის. არა? წერტილის დასმა დასასრულს ნიშნავს. არ შეიძლება რაღაც კიდევ და კიდევ დასრულდეს. ერთხელ დასრულდება და მორჩა. რებეკა: არა, შეიძლება ერთხელ დასვა წერტილი და მერე კიდევ და კიდევ.“ (პინტერი 2005:112)



გამოეცალა“. დევლინი ეუბნება რებეკას, რომ ღმერთის ხსენებისას ფრთხილად უნდა იყოს. იმიტომ რომ ის ერთადერთი ღმერთია რაც ყავთ და თუ წავიდა აღარ დაუბრუნდებათ. ის მომენტი, რომ ღმერთს „ფეხქვეშ მიწა გამოეცალა“, იწვევს ნიცმესეული ფრაზის ალუზიას, „ღმერთი მოკვდა“.

აქვე მნიშვნელოვანი იქნება, თუ იუნგის მოსაზრებას განვიხილავთ ღმერთის სიკვდილთან დაკავშირებით. ის თვლის, რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ ქრისტიანული სიმბოლო არაა და მაგალითად დალაი ლამას გარდაცვალება და ანტიკური სამყაროდან პერსეფონეს ძიების ამბები მოჰყავს. ამავდროულად აღნიშნავს, რომ მათი კვლავ პოვნა ახალი ზეიმის მიზეზი იყო ხოლმე. (იუნგი 2013:134). ასევე მნიშვნელოვანია ის მონაკვეთი სადაც იუნგი ღმერთის სიკვდილს მუდმივ ძიებად განიხილავს. ის თვლის, რომ ეს სიკვდილი თუ დაკარგვა მუდამ უნდა განმეორეს, ქრისტე როცა კვდება ის კვლავ აღსდგება ხოლმე. იუნგი მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ ციკლურობაში, კვდომასა და აღდგომაში იბადება სამყაროსეული კანონზომიერებები. (იუნგი 2013:135).

საბოლოოდ ეს ყველაფერი ამყარებს მოსაზრებას, რომ ღირებულებები იცვლება და ხშირად იკარგება კიდევ, ისევე, როგორც იდეა ღმერთის შესახებ გარკვეულწილად აბსურდული გახდა მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის და მათი შემდგომი საზოგადოებისთვის. აქვე, აღნიშნავს დევლინი, რომ „ფეხქვეშ მიწაგამოცლილი ღმერთი „ძალიან დიდი სიცარიელეა. დაახლოებით ისეთი, როგორიც „უემბლიზე“ ინგლისისა და ბრაზილიის თამაშისას ცარიელი ტრიბუნები, რომ წარმოიდგინო, საუკუნის მატჩი სრულ სიჩუმეში, არცერთი მაყურებელი.

დევლინი აღნიშნავს, რომ ღმერთს თუ ზურგი შეაქციე, ეს იმას ნიშნავს, დიდებული და კეთილშობილი თამაში, ფეხბურთი, სამუდამოდ დავიწყებას მიეცეს. არც არანაირი ანგარიში იქნება, გინდა ათასჯერ დანიშნე დამატებითი დრო. დევლინი თვლის, რომ არ იარსებებს არავითარი შედეგი დროის უსასრულობაში. ეს იქნება სრული არაფერი. ჩიხი. დამბლა. დევლინის აზრით ეს იქნება სამყარო გამარჯვებულის გარეშე“. (პინტერი 2005:107)

აქედან გამომდინარე, გამოდის რომ წარმოდგენილი გვაქვს ცნება „ღმერთი“, უსასრულო სიცარიელეში, სადაც მისი აღქმა და მისი რწმენა რთულია, რადგან, აღარ ჰყავს მაყურებელი, რომელიც მისით აღფრთოვანდება. შესაბამისად, თუკი არ

იარსებებს ის სიმრავლე, ვინც მას იწამებს, მის არსებობას აზრი ეკარგება. სწორედ, ასეთ სიცარიელედ აღიქვამს მარგარეტ ეტვუდი ღმერთის იდეას, მის ერთ-ერთ, ნაწარმოებში „ბრმა მკვლელი“. ის ღმერთს ადარებს ბლითის ნახვრეტს, სადაც ფიქრობს, რომ იგი ნამდვილი პარადოქსია. „უარყოფითი სიდიდე, არაფერი, რომლითაც გვაპურებენ, ვიფიქრე, ნეტა ეს ღმერთის არსებობის დასაბუთებისთვის - რა თქმა უნდა, მეტაფორულად - ხომ არ გამოდგება მეთქი?“ (ეტვუდი 2014).<sup>67</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ მარგარეტ ეტვუდის ეს რომანი 2000 წელს გამოიცა და გარკვეულწილად აღწერილია და მოიცავს მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის შედეგებს.

რაც შეეხება დევლინის ფრაზას, რომ ღმერთს თუ ზურგს შეაქცევინ, ისეთი კეთილშობილი თამაში, როგორც ფეხბურთია, სამუდამოდ დავიწყებას მიეცემაო, მართლაც ასე მოხდა, 1942 და 1946 წლებში, მსოფლიო ჩემპიონატი არ ჩატარდა, სწორედ მეორე მსოფლიო ომის გამო. ინგლისელებისთვის კი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სიმბოლო „უემბლი“, სრულიად მნიშვნელობადაკარგულ სიდიდედ იქცა.

ვფიქრობ, მეორე მსოფლიო ომთან კავშირში უნდა ვახსენოთ ის ფაქტი, რომ რებეკა დორსეთიდანაა. დორსეთთან დაკავშირებით კი ცნობილი ფაქტია, რომ 1943 წელს შობამდე 6 დღით ადრე, მისი ერთ-ერთი სოფელი სრულიად გაასახლეს, სამხედრო ოპერაციების დაწყების მიზნით.<sup>68</sup> საბოლოოდ კი, ყველა ასეთი დეტალით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ მივდივართ იმ წარსულამდე, რომელიც არასოდეს მთავრდება და აწმყო რეალობის აღქმასაც ართულებს.

საინტერესოა, რომ სხვადასხვა მკვლევარი, მოცემულ პიესას გენდერის პრობლემის ჭრილში განიხილავს და რებეკასეულ, ფრაზას, სადაც ის საყვარლის მისდამი ქმედებას აღწერს, ქალზე ძალადობის გამომხატველ აქტად თვლიან. ასეთ შემთხვევაში ვფიქრობ, რომ როცა საკითხი მეორე მსოფლიო ომს, მასთან დაკავშირებულ სხვადასხვა დეტალებს, უამრავ სიმბოლურ მინიშნებასა და ჰოლოკასტის ტრაგედიას ეხება, აქ ზოგადად ძალადობასა და ადამიანის ბუნებაში ჰუმანურობის გაქრობაზე უფროა საუბარი. გარდა ამისა მოცემული მოვლენები

<sup>67</sup> ბოლოს ვიხილე <https://saba.com.ge/reader/book/3170>

<sup>68</sup> ბოლოს ვიხილე [http://www.bbc.co.uk/dorset/content/articles/2009/01/29/day\\_65\\_feature.shtml](http://www.bbc.co.uk/dorset/content/articles/2009/01/29/day_65_feature.shtml)

ძალადობრივი იყო და დღემდე ძალადობრივად მიიჩნევა, არა მხოლოდ ქალებისთვის, არამედ კაცობრიობის ისტორიაში.

ასევე, მნიშვნელოვანია, ის ტექნუკური ნაწილი, რომელსაც პინტერი, სცენის შემთხვევაში გვთავაზობს, სადაც, ოთახი, რომელშიც რებეკა და დევლინი სხედან, განათებულია, ორი სანათით. პიესის მიმდინარეობისას, თანდათანობით, სინათლე იკლებს ოთახში და მძაფრდება, გარე განათება. ეს დეტალიც შეგვიძლია, სიმბოლურად აღვიქვათ და მას გარკვეული მინიშნება მივანიჭოთ, მაგალითად ის რომ, სცენის განათების გადაფარვა, გარე განათებით შესაძლოა, სწორედ იმ აზრამდე მიდიოდეს, რომ პინტერისეული პერსონაჟები, გარე სამყარომ, სოცილურმა ფონმა და სხვადასხვა პოლიტიკურ-ძალადობრივმა მოვლენებმა იმდენად შთანთქა, რომ ისინი აღარც კი ჩანან. ხილვადი სწორედ ეს სოციალური გარემოა, რომელმაც, სხვადასხვა ინდივიდები გადაფარა. გარდა ამისა დუალიზმი, რაც ორ სავარძელსა, ორ სანათსა და ორ პერსონაჟს შორის არის წარმოდგენილი, შეიძლება ისე აღვიქვათ, როგორც ორი საირისპირო ცნების, თანარსებობა. როგორც ვიცით სხვადასხვა საპირისპირო ცნებები თუ მოვლენები, საბოლოოდ ერთმანეთის განმაპირობებელია. მაგალითად კეთილის არსის მიხვედრის შემდეგ, გასაგები ხდება მისი საპირისპირო და პირიქით. ისევე როგორც ნათელი და ბნელი და კიდევ უამრავი სხვადასხვა სიმბოლო, რომელიც საბოლოოდ ერთმანეთთან კავშირში წარმოდგება და სწორედ მათი კავშირი ქმნის საბოლოოდ სამყაროსეულ წესრიგს და ციკლურობას.

მოცემული მსჯელობიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ პიესაში სწორედ წარსულია, ის მნიშვნელოვანი და ძირითადი მოვლენა, რომელიც საბოლოოდ ძალიან დიდ გავლენას ახდენს აწმყო დროის აღქმასა და ზოგადად აწმყოში არსებობაზე. მოცემული წარსული კი რასაც პინტერი წარმოგვიდგენს ერთდროულად რეალური და აბსურდული, ხშირ შემთხვევაში გაურკვეველი და განუსაზღვრელი მოვლენებით სავსეა. საბოლოოდ კი ყველა დეტალი, რასაც პიესაში ვხვდებით, ერთობლიობაში გვიქმნის აბსურდულობისა და რეალობის შეგრძნებას და გავფიქრებინებს, რომ სწორედ ამას წარმოადგენს ის თანამედროვეობა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. გარკვეულწილად იმ აზრამდე მივდივართ რომ სამყარო რომელშიც ვცხოვრობთ, ჩვენი თანამედროვეობა, დიდწილად განპირობებულია, წარსული მოვლენებით, მათზე ფიქრით და მათგან გამომდინარე, შეგრძნებებით, რომლებსაც

ვცდილობთ, როგორღაც რომ მოვშორდეთ, მათგან შორს ვიყოთ, აღარ გავიხსენოთ, თუმცა ეს ყველაფერი საბოლოოდ შეუძლებელია, როგორც ეს აშკარად გვაჩვენა პინტერმა მისი პერსონაჟების მაგალითზე. ასევე შეუძლებელია აწმყომ არსებობა განაგრძოს წარსულში დაბრუნების გარეშე.

## 2.2. მეხსიერების როლი პიესაში „ძველი დრო“.

„პინტერის პიესის რეზონანსულობის ერთ-ერთი მიზეზი არის ის, რომ იგი ავლენს გზას თუ როგორ ფორმას ვაძლევთ წარსულს, აწმყოს ფსიქოლოგიური საჭიროების მიხედვით“. <sup>69</sup> წერს მაიკლ ბილინგტონი, პიესა „ძველი დროს“ (“Old Times”) განხილვისას. (ბილინგტონი, 2013).<sup>70</sup> ვფიქრობ, პიესა „ძველი დრო“ (“Old Times”), ნამდვილად ერთ-ერთია პინტერის შემოქმედებიდან, სადაც ისეა თავმოყრილი ერთად დროის სხვადასხვა მონაკვეთები, რომ რთულია მათ შორის გზის გაგნება. საბოლოოდ კი ეს ყველაფერი ართულებს რეალობის აღქმას, რადგან ასეთი თხრობის მანერა გარკვეულწილად დამაბნეველია. გვიწევს, რომ მოვლენების ჯაჭვი თავად ავაწყოთ და ერთმანეთთან დავაკავშიროთ.

პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი, ჰუტი, მის ნაშრომში „რეალობის გადამოწმების შეუძლებლობა ჰაროლდ პინტერის „ძველ დროში“ (“The Impossibility Of Verifying Reality in Harold Pinter’s „Old Times“), განიხილავს სხვადასხვა მკვლევრების მოსაზრებებს ცნება „რეალობის“ აღქმასთან დაკავშირებით.<sup>71</sup> ერთ-ერთი ასეთი ნაშრომი, რომელსაც იგი განიხლავს „რეალიზმი დისკურსი და დეკონსტრუქცია“ (“Realism discourse and deconstruction”) ეკუთვნის ჯოზეფსა და რობერტს, სადაც განხილულია თუ როგორ აღვიქვამთ და რასთან მიმართებაში ვაფასებთ რეალობას. მათ მიხედვით, რეალობის ნებისმიერი ფორმის ყველაზე ფუნდამენტური რწმენა ნამდვილი სამყაროს დამოუკიდებელად არსებობის რწმენაა. კონკრეტული გზა, რომელსაც კრიტიკული რეალიზმი ესმის, განსხვავებულია გადმოცემული ცოდნისა და არაგადმოცემული გონებაზე დამოუკიდებელი ობიექტებისაგან რაც ამ ცოდნას წარმოადგენს. ისინი მიიჩნევენ, რომ ჩვენი გადმოცემული ცოდნა გულისხმობს თეორიებს, პრაქტიკას, დისკურსებსა და ტექსტებს. ასევე აღნიშნავენ, რომ ეს გადმოცემული ცოდნა სოციალურ - ისტორიულ ფონსაც გულისხმობს. (ჯოზეფი, რობერტსი, 2004:2).

მოცემულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით ჰუტი, ავითარებს აზრს რომ, პიესაში ხაზგასმულია დახვეწილი ფსიქოლოგიური ბრძოლა ძალაუფლებისთვის, რომელიც

<sup>69</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.theguardian.com/stage/2013/jan/31/old-times-pinter-theatre-review>

<sup>70</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.theguardian.com/stage/2013/jan/31/old-times-pinter-theatre-review>

<sup>71</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/05/20.pdf>

ჩართულია ისეთ ატმოსფეროში, სადაც ყოველდღიური რეალობა ოცნებისა და სიზმრისეულ კადრებთან შედარებით ბუნდოვანია. ჰუტი, აქვე აღნიშნავს, რომ პინტერის პიესის „ძველი დრო“ (“Old Times”), დიალოგები, ისეთ დრამატულ ფონს ქმნის, რაც ორიგინალური და პოეტიკურად მყარია. ის მიიჩნევს, რომ წარსულში გადასვლის პერსპექტივები, ძალაუფლების შეუსაბამო სიმბოლოები, პერსონაჟების სიმართლე და რეალობა საფრთხეს ქმნის სამყაროში, სადაც გადამოწმების სურვილი, ცოდნის ყველა საჭიროება და ჭეშმარიტი კომუნიკაცია აუცილებლად იმედგაცრუებულია. ჰუტის აზრით, პინტერი გვაჩვენებს, რომ პიესა მისი ყველაზე ფართო განმატებით, მაინც პირადული და პირდაპირი შთაბეჭდილებაა ცხოვრებაზე. მისი ღირებულება კი მეტ ნაკლებად ინდივიდების შთაბეჭდილების ინტენსივობის შესაბამისად განისაზღვრება.<sup>72</sup>

აღსანიშნია ის დეტალი, რაზეც ჰუტი დამატებით მსჯელობს. მისი აზრით, პინტერმა, კარგად იცოდა, რომ ფიზიკური წარმოდგენები გამოხატავს შინაგან კონფლიქტებსა და აკრძალვებს. და აქვე აგრძელებს, რომ სწორედ ამიტომ იყენებდა იგი სცენის ენას, რომელსაც შთაბეჭდილებებისა და შეგრძნებების წინ წამოწევა შეეძლო. ის წარმოადგენს სასაუბროდ დაფუძნებულ სიტყვიერ თამაშს, რომელსაც ადამიანები თავიანთ სოციალურ ურთიერთობებში თამაშობენ. “There is the colloquially based verbal game people play in their social interchanges”.<sup>73</sup>

ჰუტის აზრით, მოცემული პიესის პერსონაჟების დიალოგები ბადებს კითხვას, რამდენად მართალს ან სიცრუეს საუბრობენ ისინი? შეუძლიათ მათ, რომ აუდიტორია მიახვედრონ, რომ ტყუილს ამბობენ? პასუხი შესაძლოა გამომდინარეობდეს იმ აქცენტებიდან და ინტონაციიდან, რაც ნეიტრალურობას ამყარებს. ჰუტი, აღნიშნავს, რომ რადგან დრამატურგიის აღქმას და მისი მნიშვნელობის გაგებას აზროვნების ხარისხი განსაზღვრავს, შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ პინტერის პიესა ნამდვილად დრამატული ტექსტია, რომელიც განისაზღვრება კონტექსტისა და დიალოგის საფუძველზე.<sup>74</sup>

პიესაში წარმოდგენილი რეალობისა და აბსურდის შერწყმა ასახულია

<sup>72</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/05/20.pdf>

<sup>73</sup> ეს არის ის ვერბალური თამაში, რასაც ადამიანები თავიანთ სოციალურ ურთიერთობებში თამაშობენ. ბოლოს ვიხილე 2019: <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/05/20.pdf>

<sup>74</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol01/05/20.pdf>

მეხსიერების დონეზე. ნებისმიერი პერსონაჟი, თუ მათი ქმედება, ფაქტობრივად ორივე ცნებას ერთად წარმოაჩენს, როგორც რეალობას ასევე აბსურდს.

პიესა „ძველი დრო“ (“Old Times”) სამ მოქმედებიანია და სულ სამი პერსონაჟი ჰყავს, ანა, ქეითი და დილი. ქეითი და დილი ორმოცწლამდე დაქორწინებული წყვილია და ცხოვრებენ ინგლისში. ანა კი ქეითის ძველი მეგობარი, მისი ოთახის მეზობელია და დიდი ხნის შემდეგ გადაწყვიტა რომ ქეითს ესტუმროს. პირველი მოქმედების დასაწყისში ქეითი და დილი საუბრობენ ანას შესახებ და ცდილობენ აღიდგინონ თუ როგორი იყო ის. განიხილავენ მისი სხეულის ფორმებს. დილი ეკითხება ქეითს, როგორი ახსოვს ის. მსუქანი თუ გამხდარი (პინტერი, 1997:170).

მოცემული მსჯელობის შემდეგ განიხილავენ თუ როგორი მეგობარი იყო ანა ქეითისთვის და რამდენად ახლოს იყვნენ ერთმანეთთან. აქ კი ქეითი აღნიშნავს, რომ ანა მისთვის ერთი და კარგი მეგობარი იყო. დილი ისევ კითხვებს უსვამს ანასთან დაკავშირებით ქეითს და არკვევს მას ქეითი საუკეთესო მეგობრად თვლიდა თუ არა. ქეითი კი პასუხობს, რომ ის მისი ერთი მეგობარი იყო. დილი ისევ იმავე გზით აგრძელებს კითხვების დასმას, რადგან ცდილობს გაარკვიოს, იყო თუ არა ანა ქეითისთვის საუკეთესო მეგობარი და ეკითხება: „შენი საუკეთესო მეგობარი?“ ამასთან დაკავშირებით კი ქეითი პასუხობს: “Kate: If you have only one of something you can't say it's the best of anything.”<sup>75</sup>(Pinter 1997:171).

მოცემული პასაჟის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წარმოდგენილი გვაქვს ის ჭეშმარიტი რეალობა, რაც ყველასთვის ნაცნობი და გასაგებია და რაზეც გარკვეულწილად უმეტესობა ვთანხმდებით. რასაც ქეითი აღნიშნავს, „რაიმე თუ ერთი გაქვს ვერ იტყვი რომ საუკეთესოა“ („If you have only one of something you can't say it's the best of anything“). ვფიქრობ, აქ წარმოჩენილია ის ყოველდღიურობა, რაც შედარებითობის პრინციპზეა დამყარებული. ნებისმიერ საგანსა და მოვლენას უკვე დაგროვილ ცოდნასთან შედარებით აღვიქვამთ და ვაანალიზებთ. შესაბამისად ქეითი აღნიშნავს რომ, ვერ მოახერხებს მისი მეგობრის შეფასებას როგორც „საუკეთესო“ რადგან მას არ გააჩნია სხვა კრებითი ჯგუფი ან თუნდაც ერთეული არსება, ვისთან შედარებითადაც იქნებოდა მისი მეგობარი ჭეშმარიტად „საუკეთესო“. ვფიქრობ, ეს

---

<sup>75</sup>ქეითი: რაიმე თუ ერთი გაქვს ვერ იტყვი რომ ის საუკეთესოა.

არის პიესის ერთ-ერთი ის მონაკვეთი, სადაც პერსონაჟი ნათლად და ლოგიკურად ასევე არგუმენტირებულად ავითარებს აზრს და ამყარებს მის ნათქვამს.

მოცემული დასაწყისის მიხედვით, რჩება შთაბეჭდილება, რომ დილი ანას არ იცნობდა. იქედან გამომდინარე, რომ მის შესახებ სხვადასხვა შეკითხვებს უსვამს ქეთს და ცდილობს წარმოიდგინოს როგორ გამოიყურებოდა იგი. შეგვიძლია მარტივად გავამყაროთ წინარე მოსაზრება, ანას არ ცნობასთან დაკავშირებით. გარდა ამისა, მოგვიანებით ერთ-ერთ პასაჟში, ქეთიც აღნიშნავს ამას. როცა დილი მას ეტყვის, რომ ოცი წელია არ უნახავს ანა და უკვირს როგორ ახსოვს, მაშინ ქეთი პასუხობს რომ თავად დილის ის საერთოდ არასოდეს უნახავს და ეს სხვაობაა მათ შორის. (პინტერი 1997:175)

თუმცა, მოულოდნელად, დილი ქეთს მიმართავს და ეუბნება, რომ მას უყურებს, იმ მიზნით, რომ მიხვდეს ანა ისევ ისეთია თუ არა. დილი აღნიშნავს, რომ ძალიან აინტერესებს. აშტერდება ქეთს. მერე კი მისსავე მოქმედებას განმარტავს და ამბობს რომ აინტერესებს, ის იგივე პიროვნებაა თუ არა. „ის“ ში კი ანას გულისხმობს. ქეთი ეკითხება, ნუთუ მართლა ფიქრობს, რომ მასში შეძლებს მის დანახვას და დილი დარწმუნებით პასუხობს, რომ მართლაც ასე ფიქრობს (პინტერი 1997:173).

თუ მოცემულ მონაკვეთს ლოგიკურად მივყვებით, გამოდის რომ დილი ანას იცნობდა. თუ ვიღაცის დანახვას ცდილობ და მის პოვნას სხვა ადამიანში, ე.ი. მანამდე უკვე გარკვეული ცოდნა გაქვს ამ ადამიანის შესახებ. ვფიქრობ, აქვე, ამავე პასაჟის მიხედვით კიდევ ერთი კითხვა ჩნდება. რადგან დილი, ცდილობს რომ ქეთში ანა იპოვოს და აღმოაჩინოს, შემთხვევით ქეთი და ანა ერთი და იგივე ადამიანები ხომ არ არიან სხვადასხვა დროში? და ამავედროულად გვახსენდება პიესის დასაწყისი, სადაც პერსონაჟების სცენაზე განლაგებაა აღწერილი. აღნიშნულია, რომ სამივე პერსონაჟი ერთ ოთახში არის, თუმცა ანას მხოლოდ მისი სხეულის სილუეტით ვხედავთ ფანჯარასთან, რაც კიდევ უფრო ამყარებს იმ მოსაზრებას, რომ შესაძლოა, ანა არ იყოს ისეთივე პერსონაჟი, როგორც დანარჩენი ორი. იგი თითქმის არაა განსაზღვრული, როგორც ქეთი და დილი არიან. აქ კი შეგვიძლია რეალობისა და აბსურდის ერთად წარმოდგენაზე ვისაუბროთ. უშუალოდ ამ მცირე მონაკვეთიდან გამომდინარე, საშუალება გვებეჭება, დავადასტუროთ აზრი იმის შესახებ, რომ პინტერი, დროის ერთ მონაკვეთში, მოულოდნელად რეალობასა და აბსურდს



გვთავაზობს. ეს ყველაფერი ერთი მხრივ რეალობად აღიქმება, რადგან ჩვენ ანას სილუეტს ვხედავთ. ხოლო, მეორეს მხრივ, მისი სილუეტი, გარკვეულწილად აბსურდულია, რადგან, ფაქტობრივად პიესის პირველ მონაკვეთში, სრულიად უმოქმედოდ დგას და არ ერთვება, არც ერთ დიალოგში, რომელიც სხვათაშორის თავად მას ეხება.

აუცილებლად აღსანიშნია ის დეტალი, როცა პინტერის პერსონაჟები თავადვე ახერხებენ საკუთარი აზრის ლოგიკურად დადასტურებას. ამას ძირითადად ქეითი ახერხებს ხოლმე დილისთან საუბრისას. ამის ნათელი მაგალითია დასაწყისის დიალოგი, სადაც ქეითი აღნიშნავს, რომ პერიოდულად ანა მის საცვლებს იპარავდა ხოლმე. მოგვიანებით სხვადასხვა დეტალების განხილვის შემდეგ, ქეითი ამბობს, რომ ანასთან ერთად ცხოვრებისას, როცა ერთ ოთახში იყვნენ, მათთან მეგობრები მიდიოდნენ ხოლმე. აქ კი დილი გაიკვირვებს და აღნიშნავს რომ არ იცოდა თუკი ანა და ქეითი ერთად ცხოვრობდნენ და ისინი მხოლოდ ნაცნობები ეგონა. ამ დროს ქეითი უბრუნდება თავისსავე ნათქვამ ფრაზას საცვლებთან დაკავშირებით და კითხვას უსვამს სხვაგვარად როგორ მოახერხებდა მისგან საცვლების მოპარვას? ქუჩიდან? (პინტერი, 1997:176)

ნამდვილად არც თუ ისე ხშირად გვხვდება, პიესის დიალოგებში ასეთი ლოგიკური ბმა, მანამდე გამოთქმულ აზრთან, შესაბამისად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ზოგიერთ მონაკვეთში, პინტერი წარმოადგენს ისეთ რეალობას, რაც ჩვენთვის მოცემულ მომენტში მარტივად აღსაქმელი და მისახვედრია. ასეთი ფორმით კი ძირითადად ამყარებს აზრს იმასთან დაკავშირებით, რომ ის რასაც სცენაზე წარმოადგენს, გარკვეულწილად სწორედაც რომ რეალობაა.

ვფიქრობ, ასევე მნიშვნელოვანია წერის ის სტილი და მანერა რასაც პინტერი ემოციური შრის შესაქმნელად იყენებს. ამის ერთ-ერთი მაგალითია ანას მონოლოგი, რომელსაც სცენაზე გამოჩენისას ამბობს. ფაქტობრივად, ანა დიალოგში მისი მონოლოგით შემოაბიჯებს და ეს მონოლოგი სრულიად წარსულის გახსენებაა, იმ პერიოდის, როცა ის ლონდონში ცხოვრობდა. ანას მონოლოგში, პერიოდულად საკმაოდ მჟღერ და რითმულ სიტყვებს ვხვდებით. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მონოლოგი, პიესის ერთ-ერთი ყველაზე მეტად ჟღერადი და შესაბამისად პოეტური მონაკვეთია, სადაც ანა რეალური ხდება, მისი ქმედების გამო, რადგან საუბარს იწყებს

და ამავდროულად კიდევ უფრო მეტად გვიბიძგებს აბსურდულობისკენ, რადგან მხოლოდ და მხოლოდ წასრულზე საუბრობს და ცდილობს, როგორღაც წარსულის გარკვეული მოვლენები თუ სხვადასხვა ფაქტები აღიდგინოს. ანას მონოლოგი მეხსიერების ფრაგმენტების აღდგენით იწყება. ის ყვება თითქმის ამოსუნთქვის გარეშე. ცდილობს ყველაფერს ერთად მოუყაროს თავი. „კისკისი და ჭორაობა, სითბოში შეკრებები, მერე საწოლი და ძილი, და დილის ფაცი-ფუცი ავტობუსამდე გარბენა, ისევ სამსახურისთვის, ლანჩის დრო გრინ პარკში, ყველაფრის ახლად გადაცვლა, ჩვენი კუთვნილი სენდვიჩების, უმწიკვლო გოგოები, უმწიკვლო დამხმარეები, და შემდეგ ღამის მოსვლა, და ღმერთმა იცის რა შფოთვა მაღაზიაში, ვგულისხმობ ამ ყველაფრის მოლოდინს, როგორც ეს ყველაფერი გამოიყურება და საცოდავი, მაგრამ საცოდავი და ახალგაზრდა, და გოგონა, ლონდონში შემდეგ... და კაფეები რომლებსაც ვპოულობდით, თითქმის პირადი, არ იყო? სადაც ხელოვანები და მწერლები და ხანდახან მსახიობებიც იკრიბებოდნენ, და სხვები ცეკვებით, ჩვენ ძლივს ვწრუპავდით ყავას, გადამწვარი თავები, ისეთი რომ არ დაინახონ, არ შეუშალონ ხელი, არ გადაიტანონ.“ (პინტერი, 1997:177). “And listened and listened to all those words, all those cafés and all those people, creative undoubtedly, and does it still exist I wonder? Do you know? Can you tell me?”<sup>76</sup> (პინტერი, 1997:177)

პინტერს სრულიად სხვა რეალობაში გადავყავართ. ანა, კი გარკვეულწილად იმ პერსონაჟად გვევლინება, რომელიც თავიდან ბოლომდე წარსული მოგონებებითაა სავსე. შესაძლოა ითქვას კიდევ, რომ ანა პიესაში წარსული დროა, მისი მოგონებებითურთ. ის ფაქტი, რომ ის ლონდონზე საუბრობს და თან ისეთ ლონდონზე, რომელიც აღარც კი იცის არსებობს თუ არა, მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ხშირად ადამიანის მეხსიერებაში, რიგი მოვლენები და საკითხები, გარკვეული მომენტით და დროის მონაკვეთით ილექება. თუკი, მის შეცვლილსა და განახლებულ ვერსიას არ იხილავს, ეს დროის მონაკვეთი, საბოლოოდ გამყარდება მის გონებაში, ისე როგორც ოდესღაც მას ახსოვდა. შესაბამისად გამოდის რომ, რაღაცები მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენს გონებაში არსებობს ისეთი ფორმით, როგორითაც ჩვენ შემოვიჩინახეთ.

---

<sup>76</sup> “ანა: და ვუსმენდით და ვუსმენდით ყველა იმ სიტყვებს ყველა იმ კაფეებში და ყველა იმ ხალხის, ნამდვილად შემოქმედებითი, და ნეტავ ისევ არსებობს? იცით? შეგიძლიათ მითხრათ?”

ასევე, ანა შესაძლოა გარკვეულწილად სწორედ ამ წარსული ფრაგმენტების და დანაწევრებული მოვლენების, სხვადასხვა სურათ-ხატების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ, ვისთვისაც რთულია აწყო რეალობაში ადაპტაცია.

სტივენ სტერნბერგის მიხედვით მეხსიების დანიშნულება ისაა, რომ წარსულში ჩანიშნული გამოცდილება და ინფორმაცია აწყო დროში სწორად გამოვიყენოთ. (სტერნბერგი, 1999). როცა მეხსიერებაზე ვსაუბრობთ აუცილებლად უნდა განვიხილოთ, პიესის ის მონაკვეთი, სადაც ანა თავად ცდილობს განმარტოს მახსოვრობის მნიშვნელობა და მისი დანიშნულება. “Ana: There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.”<sup>77</sup> (პინტერი, 1997:187)

ანას ეს მოსაზრება შეიძლება სრულიად მოერგოს პიესას და მის პერსონაჟებს. რადგან, როდესაც ისინი საუბრობენ წარსულზე, გვიწევს შევავროვოთ სხვადასხვა ისეთი ინფორმაცია, რომელიც არც კი ვიცით, ნამდვილად მოხდა თუ არა. მოცემული პასაჟი პიესიდან, კომიკურადაც კი შეგვიძლია აღვიქვათ, რადგან ანა უშუალოდ იმ მდგომარეობას აღწერს რომელშიც თავად მკითხველია.

მეხსიერებისა და მახსოვრობის საკითხი შეგვიძლია განვიხილოთ სხვადასხვა ფილოსოფოსის მოსაზრებაზე დაყრდნობით, მაგალითად ერთ-ერთი ასეთი მოსაზრება ჯონათან ბოიარინს ეკუთვნის, რომლის მიხედვითაც მეხსიერებასა და იდენტობას შორის კავშირი არსებობს. ბოიარინი წერს რომ „იდენტობა და მეხსიერება ვირტუალურად ერთი და იგივეა“ (Boyarin 1994:23). ასევე ფიქრობს ფაბიანი, რომელიც მიიჩნევს, რომ „მეცნიერებისა და იდენტობის კონცეპტი არ განსხვავდება კულტურის კონცეპტისაგან“ (Fabian 1999:51). პაოლო ჯედლოვსკი მის სტატიაში „მეხსიერება და სოციოლოგია“, <sup>78</sup> განიხილავს სხვადასხვა ფილოსოფოსის მოსაზრებებს მეხსიერებასთან მიმართებაში, და თვლის რომ ნებისმიერი ინდივიდის წარსული იმის საფუძველს წარმოადგენს, რომ შეუქმნას ამ ინდივიდებს წარმოდგენა იმის შესახებ თუ ვინ არიან და საიდან მოდიან. თუმცა აქვე ის აღნიშნავს, რომ წარსულის შესახებ ინდივიდებს წარმოდგენები ხშირად სახეცვლილებას განიცდის,

---

<sup>77</sup> ანა: არსებობს რაღაცები, რომლებიც ვიღაცას ახსოვს მაშინაც კი, როცა შეიძლება ის არც მომხდარა. არის ისეთი რაღაცები, რაც მე მახსოვს და არასდროს მომხდარა, მაგრამ ისე მახსენდება თითქოს მოხდა.

<sup>78</sup> ბოლოს ვიხილე 20019: [https://is.muni.cz/el/1423/jaro2007/SOC406/um/Memory\\_and\\_sociology.pdf](https://is.muni.cz/el/1423/jaro2007/SOC406/um/Memory_and_sociology.pdf)

იმის შესაბამისად რა ინტერესებსაც და მოთხოვნებსაც აწმყო დრო უყენებს მათ. აქვე განიხილავს ალესანდრო კავალის მოსაზრებას ამ საკითხთან დაკავშირებით. კავალის აზრით, მაშინ როცა შერჩევის სხვადასხვა კრიტერიუმი საბოლოო ჯამში ღირებულებების მიწერას წარმოადგენს, ეს პროცესები ვერ იქნება იმ ძალაუფლების სტრუქტურებისგან დამოუკიდებელი, რომელიც მოცემულ დროს, გარკვეულ ჯგუფს ან საზოგადოების რაღაც ნაწილს ახასიათებს (კავალი, 1991: 34).

მოცემულ მოსაზრებებზე დაყრდნობით, ჩვენ შეგვიძლია განვიხილოთ ანას პერსონაჟი. როგორც ბოიარინი მიიჩნევს, თუ მეხსირება და იდენტობა იგივეა, გამოდის, რომ ჩვენი წარსული განაპირობებს ჩვენსავე იდენტობას. ანას პერსონაჟის შემთხვევაში, როცა ის აღნიშნავს, რომ ხანდახან არსებობს რაღაცები, რომლებიც არ მომხდარა, მაგრამ მის მეხსირებაში ისეა ჩარჩენილი თითქოს მოხდა, ქმნის სურათს, რომ მისივე წარსული ფაქტობრივად არ არსებობს და თავად გამოიგონა. აქედან გამომდინარე კი შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ თუ მის მეხსირებაში არის ისეთი რაღაცები რაც არ მომხდარა, შესაბამისად მისი იდენტობაც ვერ იქნება საკმარისად განსაზღვრული.

ფაქტობრივად ასეცაა, ძალიან რთული და თითქმის შეუძლებელია ანას პერსონაჟის განსაზღვრა. ამ ყველაფერს საბოლოო ჯამში ისევ იმ მოსაზრებამდე მივყავართ, რომ თუკი პირველ ჯერზე, ანას პერსონაჟი საკმაოდ რეალურად წარმოჩინდა, აქ უკვე უფრო მეტად აბსურდულია. იქედან გამომდინარე, რომ ანა, თავისივე მეხსირების გამოყენებით, ცდილობს, როგორღაც პაზლისებური მეთოდით გამონაგონი წარსული აღიდგინოს, მისი პერსონაჟის აბსურდულად აღქმა უფრო მარტივდება.

პინტერი ასევე, მნიშვნელოვნად იყენებს სხვადასხვა საშუალებას, რომელიც კიდევ უფრო ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით, რომ პერსონაჟები იშვიათად შეგვიძლია მათი იდენტობით განვსაზღვროთ. ის რაც აბსურდის დრამისთვის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია, სიტყვებისთვის მნიშვნელობის დაკარგვა, პინტერთან ისეა წარმოჩენილი, რომ ხშირ შემთხვევაში ღიმილიც კი შეიძლება მოგვეგვაროს. ამის მაგალითია ის ეპიზოდები, სადაც იგი იყენებს სიტყვათა კომბინაციებს და ამ ყველაფრით თამაშობს, ამას კი ისე წარმოაჩენს, როგორც პერსონაჟთა შორის გაურკვეველობას. მაგალითად გამოდგება, ის ეპიზოდი, როცა

დილი პერიოდულად აღნიშავს ხოლმე, რომ დიდი ხანია არ გაუგონია ის სიტყვები რასაც ანა იყენებს საუბრისას.

“Deeley: Lest?

Anna: What?

Deeley: The word lest. Haven’t heard it for a long time.”<sup>79</sup> (პინტერი, 1997:178)

და ასევე, მოგვიანებით სწორედ ასეთივე მონაკვეთს, ვხვდებით სადაც ისევ იმავეს აღნიშნავს დილი.

„Deeley: Gaze?

Anna: what?

Deeley: The word gaze. Don’t hear it very often.”<sup>80</sup> (პინტერი, 1997:183)

როგორც ვხედავთ ორივე ჯერზე, დილი გაკვირვებლია იმ სიტყვებით რასაც ანა იყენებს. პინტერი აქ ერთი შეხედვით წარმოაჩენს იმ აშკარა სხვაობას რასაც ჩვენც ვამჩნევთ პერსონაჟებს შორის, რომ მათ ერთმანეთთან კომუნიკაცია უჭირთ და თითქოს სამივე მათგანი ცალკეულად ყველა თავიანთ ისტორიას. მეორე მხრივ, პინტერი ცდილობს ეს სხვაობა, დაგვანახოს ენის ცვლილებით. როდესაც დილი ანას ეუბნება, რომ დიდი ხანია, ან თითქმის არავისგან გაუგია ის სიტყვები, რასაც ანა კომუნიკაციისთვის იყენებს, ეს ფაქტი, ავითარებს აზრს, რომ ანა და დილი განსხვავებული სამყაროდან არიან სადაც სხვადასხვა ლექსიკით საუბრობენ.

ასევე მნიშვნელოვანია, ის ეპიზოდი, როცა საერთო თემაზე საუბრობენ მაგრამ რატომღაც მაინც ვერ უგებენ ერთმანეთს.

მოცემული მონაკვეთებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პინტერი ისეთ მისტერიულ სამყაროს წარმოაჩენს, სადაც რთულია გზის გაკვლევა და რომელიმე ამბის ჭეშმარიტებად აღქმა. ასევე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ამ ყველაფრით იმ მოსაზრებას ამყარებს, სადაც აღნიშნავს რომ სიჩუმე საუკეთესო გზაა

---

<sup>79</sup> დილი: არ?

ანა: რა?

დილი: სიტყვა არ. დიდი ხანია არ გამიგონია.

<sup>80</sup> დილი: მიმტერება?

ანა: რა?

დილი: სიტყვა მისტერება. ხშირად ვერ გაიგონებ.

კომუნიკაციისთვის. სწორედ ამავე მოსაზრებას იზიარებდნენ აბსურდის დრამის ავტორები, როგორებიც არიან სამუელ ბეკეტი და ეჟენ იონესკო.

როგორც ცნობილია ეჟენ იონესკოს (1909-1994) შემოქმედების დიდი ნაწილი მეტყველების ფუნქციისა და კომუნიკაციის უქონლობას განიცდის. მასთან სცენაზე, ხშირად სიტყვების ადგილს საგნები იკავებს. მაგალითად გამოდგება პიესა „სკამები“. აქ სწორედ სკამების გადაადგილება იკავებს მეტყველების ადგილს. სცენაზე ცარიელი სკამები ადამიანებს თელავენ. ისინი აბსურდულობით არიან წელში მოხრილები. საბოლოოდ კი ამ ყველაფერს მეტყველების კრიზისი აძლიერებს.<sup>81</sup>

იონესკო თავისი შემოქმედებით, მეტყველებას და მის სიყალბეს ანგრევს. მასთან სიტყვები მხოლოდ ასოციაციურად უერთდება ერთმანეთს. სიტყვებმა, რომლებიც უვარგისი გახდა ადგილი დაუთმო სიჩუმეს. აბსურდის დრამაში ადამიანის ყოფა სწორედ ასევეა განწირული სიჩუმის, სიმარტოვისა და სიცარიელესთვის.

ასევე ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი იქნება, თუ პიესის ამ მონაკვეთთან მიმართებაში, სადაც სიტყვები ფაქტობრივად სიცარიელეს წარმოადგენს ერთ-ერთი პერსონაჟისთვის, განვიხილოთ იონესკოს მოსაზრება თავად აბსურდთან დაკავშირებით. ის აღნიშნავს, რომ სამყაროში ფანჯრები აბსურდის თეატრს ემსგავსება. რეალურად ყველა ფანჯარა ღიაა, თუმცა მათ მიღმა სიცარიელე გვხვდება. და იონესკო მიიჩნევს, რომ მხოლოდ მაშინ უფიქრდება ადამიანი ყოფიერების არსს, როცა ამ სიცარიელესთან დაკავშირებით იწყებს შეკითხვების დასმას.<sup>82</sup> საბოლოოდ კი მიდის არ ყოფნასთან და მიიჩნევს, რომ ეს სიცარიელე ძალიან ჰგავს არყოფნას. მისი აზრით, აბსურდის სამყაროში ყველა და ყველაფერი კანონზომიერია გარდა ადამიანისა. ადამიანს ზედმეტად მიიჩნევს ამ სამყაროსთვის. თვლის რომ მისი მთავარი პრობლემაა ისაა რომ კითხვებს სვამს საკუთარი არსებობის შესახებ. იონესკოს მიხედვით, კი ამ დროს პასუხები უბრალოდ ჰაერში იკარგება და სიცარიელეში ინთქმება. ადამიანი კი ცდილობს თავადაც არ იქცეს სიცარიელედ და მიყოლებით ყველა ფანჯარას კეტავს, რეალურად კი მან ქვეცნობიერად კარგად იცის, რომ სწორედ სიცარიელის ნაწილია. ამავდროულად იონესკო აღწერს, რომ როცა ადამიანი ხედავს სხვა ადამიანს ვინც ფანჯრის გაღებას ცდილობს ის საკუთარი შიშის

<sup>81</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1890156.html>

<sup>82</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.jstor.org/stable/441054?seq=1>

წინაშე მხედრდება და ფანჯარასთან მიახლოებას ყველას უკრძალავს რადგან არ უნდა იმის გაცნობიერება, რომ მოკვდა და თავადაც დიდი სიცარიელეა. აქვე აღნიშნავს, რომ ეს საბოლოოდ ვედრაფერს ცვლის და სამყაროში კვლავინდებურად გრძელდება ყველაფერი და აქ მხოლოდ ადამიანია ზედმეტი. იონესკოს მიხედვით სამყაროსეულ ჰარმონიას სწორედ ადამიანის გონება არღვევს, ვისაც საკუთარი არსებობა ყველაზე მნიშვნელოვან და საჭირო მოვლენად მიაჩნია.<sup>83</sup>

ფიქრობ, იონესკოს შემოქმედებასთან მიმართებაში, საინტერესო დეტალია ის რომ მისი პერსონაჟები ცდილობენ აბსურდული ყოფის მიზეზების და არსის შეცნობას. ხოლო, საბოლოოდ მისი პიესები და პროზა დიდწილად მარტოობის ელემენტებზეა აგებული. იონესკოს პერსონაჟები ცდილობენ სოციალურ ინტერგრირებას, თუმცა ეს იმდენად არაკომფორტულ მდგომარეობას ქმნის, რომ ისინი ამ სოციალური გარიდების არჩევენ. სწორედ ასევე ხდება პინტერის პერსონაჟებთან. მათი თითოეული მცდელობა დიალოგში ჩართვისა, იმაზე მოწმობს, რომ სოციალიზაცია სურთ.

სწორედ სოციალიზაციისა და არსებულ საზოგადოებაში ინტეგრირების მიზნით, ისინი იხსენებენ სხვადასხვა ისტორიებს და აცოცხლებენ მეხსიერების სხვადასხვა ფრაგმენტებს. მაგალითად, პირველ მოქმედებაში, დილი, იხსენებს იმ ამბავს რაც გადახდა. ყველა, რომ მიაბიჯებდა საშინლად ცხელი ზაფხულის სადამოს არაფრის შუაგულში და უყურა „თამაშიდან გასულს“ (“Odd man out”) და იფიქრა, რომ რობერტ ნიუტონი არაჩვეულებრივი იყო. დილი აღნიშნავს, რომ დღემდე ასე ფიქრობს და ეხლაც კი ჩაიდენდა მკვლელობას მის გამო. მოგვიანებით იხსენებს, რომ ერთადერთი ადამიანი იყო კინოში, ერთი სხვა ადამიანი, სრულიად, მთელ კინოში და ეს ის იყო. ბოლოს ამთავრებს, რომ ის იქ იყო, ძალიან მკრთალი, აუდიტორიის ერთ-ერთ მკვდარ წერტილში. (პინტერი, 1997:185)

როცა დილი ამ ყველაფერს აღწერს, ძალიან აშკარად და მკვეთრად ვხედავთ მის წარსულს. ქალი, რომელზეც ის საუბრობს გვეფიქრება, რომ სავარაუდოდ ქეთი, მისი მეუღლე უნდა იყოს და ამავე ფიქრს ადასტურებს ის მონაკვეთი, როცა თხრობას აგრძელებს. მოგვიანებით, იხსენებს თუ როგორ გამოვიდა კინოდან და ისევ რობერტ ნიუტონზე ფიქრობდა და როცა ეს გოგო დაინახა აღნიშნა და უთხრა რომ ნიუტონი

<sup>83</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://steemit.com/philosophy/@godflesh/my-interpretation-of-the-alienation-in-the-play-the-chairs-by-eugene-ionesco>

საოცარი იყო. აქვე ამბობს დილი, რომ ამ გოგომაც უთხრა რაღაც, ღმერთმა იცის რა მთავარი იყო რომ მას შეხედა და შემდეგ ისინი კაფეში დასხდნენ ყავის დასალევად. ბოლოს კი დილი აღნიშნავს, რომ რობერტ ნიუტონი იყო ის ვინც ისინი გააერთიანა და ის ვინც მათ დააშორებს.

“Deeley: So it was Robert Newton who brought us together and it is only Robert Newton who can tear us apart. Pause

Anna: F. J. McCormick was good too.

Deeley: I know F. J. McCormick was good too. But he didn't bring us together. Pause. You've seen the film then?

Anna: Yes.”<sup>84</sup> (პინტერი 1997:186)

პიესის მოცემულ მონაკვეთში დილი როცა თხრობას ასრულებს, მას ანა პასუხობს, რომ მაკკორმიკიც კარგი იყო. შესაბამისად, ჩვენი წინარე მოლოდინი და განწყობა იმისა, რომ დილი გოგოზე საუბრისას ქეთს გულისხმობდა, სრულიად შეიცვალა და სხვა რელობის წინაშე აღმოვჩნდით. ანას პასუხიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, რომ სწორედ ანა იყო ის გოგო ვინც კინოში განმარტოებით იჯდა აუდიტორიის შუაგულში. ამ აზრს ის მომენტიც ამყარებს, რომ დილი ეკითხება ანას, ისევ ნახა თუ არა მას შემდეგ ეს ფილმი და ანა პასუხობს რომ კი, ადრე დიდი ხნის წინ.

სწორედ ამ მონაკვეთიდან გამომდინარე შეგვიძლია კიდევ ერთხელ დავადასტუროთ ის მოსაზრება, რომ ერთდროულად გვაქვს წარმოდგენილი რეალობა და აბსურდი. საბოლოოდ ამას ისევ იმ იდეამდე მივყავართ, რომ არ არსებობს ჭეშმარიტად ერთი სიმართლე, ან ჭეშმარიტად ერთი გარკვეული მდგომარეობა და რომ ჩვენ ადამიანები, ხშირად სწორედ ორივე მხარეს, საკუთარ რეალურსა და აბსურდულ მხარეებს ერთდროულად წარმოვაჩინთ ხოლმე.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია, რომ განვიხილოთ ფილმი, რომელზეც

---

<sup>84</sup> დილი: ასე რომ ეს რობერტ ნიუტონი იყო ვინც გაგაერთიანა და მხოლოდ რობერტ ნიუტონია ვისაც შეუძლია რომ დაგვაშოროს. პაუზა.

ანა: მაკკორმიკიც კარგი იყო.

დილი: ვიცი მაკკორმიკიც კარგი იყო, მაგრამ მას არ გავუერთიანებიავართ. პაუზა. მას მერე კიდევ ნახე ეს ფილმი?

ანა: კი.



პერსონაჟები საუბრობენ და რომელმაც ძალიან დიდი გავლენა მოახდინა მათი ცხოვრების გარკვეულ მონაკვეთზე. „თამაშიდან გასული“ (“Odd Man Out”) 1947 წელს გადაღებული ფილმია, სადაც რობერტ ნიუტონი და ჯეიმს მეისონი თამაშობენ.<sup>85</sup> ფილმი მოგვითხრობს ირლანდიის საიდუმლო ორგანიზაციის ლიდერზე, რომელიც ცდილობს თანამოაზრეების შეგროვებას. გუნდის ლიდერის ჯონ მაკქუინის როლს რობერტ ნიუტონი ასრულებს. რაღაც პერიოდის განმავლობაში ის ციხეში იყო და როდესაც ციხიდან გამოდის კეტლინთან და მის დედასთან ერთად ცხოვრობს. მოგვიანებით კიდევ ერთი დანაშაულის ჩადენის გამო მას პოლიცია დასაჭერად დასდევს და ჯონი ცდილობს დაიმალოს. მთელ ქალაქთან ერთად მას კეტლინიც ეძებს და ბოლოს როცა იპოვის პოლიცია გაისვრის და ისინი ერთად დაიხოცებიან. ერთი შეხედვით ეს სიუჟეტი, თითქოს იმ ბრძოლებისა და პოლიტიკური ცვლილებების აღმნიშვნელია რაც ირლანდიისთვის მიმდინარეობდა, თუმცა ფილმი იწყება წარწერით: „This story is told against a background of political unrest in a city of Northern Ireland. It is not concerned with the struggle between the law and an illegal organization, but only with the conflict in the hearts of the people when they become unexpectedly involved“.<sup>86</sup>

მნიშვნელოვანია ის დეტალი, რომ ფილმი იწყება და მთავრდება „ბიგ ბენის“ ზარების რეკვის ფონზე, რაც იმ წრიულობაზე მინიშნებს, რომელიც სამყაროს სიმწყობრის მახასიათებელია. მიუხედავად იმისა, როგორც უნდა იბრძოლო და რამდენად ძლიერად უნდა ეცადო რაიმეს, „ბიგ ბენის“ ზარი მაინც დარეკავს და ყველაფერი ჩვეულ რიტმში გაგრძელდება. ეს წრიულობა, კი, კიდევ ერთი მაგალითია აბსურდისა და რეალობის ერთობისა.

სწორედ ფილმის დასაწყისის ფრაზა მიესადაგება პინტერის პიესას. პიესა „ძველი დრო“ (“Old Times”), ნამდვილად არ არის იმის შესახებ თუ ვის ვინ უყვარდა და შემდეგ როგორ განვითარდა მათი სასიყვარულო ამბები. მთავარი თავად პერსონაჟების ფსიქოლოგიური მდგომარეობაა. ნებისმიერი ამბავი რასაც ისინი

---

<sup>85</sup> იხ. დანართი 4

<sup>86</sup> ეს ამბავი ჩრდილოეთ ირლანდიის ქალაქში პოლიტიკური არეულობის ფონის წინააღმდეგ მოგვითხრობს. ეს არ მიიჩნევა კანონისა და უკანონო ორგანიზაციის ბრძოლად, ეს არის ბრძოლა ადამიანის გულებში, როცა ისინი მოულოდნელად ხდებიან რამეში ჩართულები. ბოლოს ვიხილეთ 2019: <https://www.imdb.com/title/tt0039677/>

იხსენებენ, საბოლოოდ იმას ემსახურება, რომ მათ შეძლონ და როგორღაც დააღაგონ მათი ფიქრები. სამწუხაროდ საბოლოო ჯამში ყველაფერი ისევ ქაოტური და არამწყობრი რჩება.

პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი სიდნი ჰოუმენი მის ნაშრომში „პინტერის თამაშიდან გასული“ (“Pinter’s Odd Man Out”) აღნიშავს, რომ ფილმი „თამაშიდან გასული“ (“Odd Man Out”) პიესა „ძველი დროის“ (“Old Times”) პრინციპის განმსაზღვრელად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ჰოუმანი, თვლის, რომ ანა და დილი წინასწარ განიხილავენ იმას, რომ რომელიღაც მათგანი შეიძლება დარჩეს ქეთის თბილი დამოკიდებულების მიღმა, ფაქტობრივად „თამაშიდან გასული“. ავტორი აქვე აღნიშნავს, რომ ირონია იმაში მდგომარეობს, რომ ქეთი თავად თვლის საკუთარ თავს „თამაშიდან გასულს“. საბოლოოდ კი ფინალურ ნაწილში ის თავს ითავისუფლებს იმ ორი მოსარჩელესგან, რომელთაგან ერთ-ერთი მისი წარსულ მეგობრობას წარმოადგენს, ხოლო მეორე ახლანდელ ქორწინებას. ნებისმიერ შემთხვევაში, სადამოსთვის, რომელიმე ერთი პერსონაჟი სამიდან, აუცილებლად ორისგან გამორიცხული რჩება. (ჰოუმენი 1993:170)

ჰოუმენი მიიჩნევს, რომ საინტერესოა, ის დეტალი თუ რატომ აირჩიეს პინტერის პერსონაჟებმა საყვარელ პერსონაჟებად დილიმ - რობერტ ნიუტონი, ხოლო ანამ - მაკკორმიკი. ის თვლის, რომ მსახიობებისთვის, რომლებიც დილისა და ანას როლს ასრულებენ გადაჭარბებითი მოთხოვნაა, რომ დამატებით ის მსახიობები გააცოცხლონ სცენაზე, რომელთა როლსაც რობერტ ნიუტონი და მაკკორმიკი ასრულებენ ფილმში „თამაშიდან გასული“ (“Odd Man Out”), საუბარია, ფილმის პერსონაჟებზე ლაქისა და შელიზე. ჰოუმენი აღნიშნავს, რომ ეს ყველაფერი შესაძლოა ანასა და დილის წარსული ცხოვრების შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდიდეს. შესაძლოა, ეს ყველაფერი ისევე გავიგოთ, როგორც ამ სადამოს სცენის მიღმა მყოფი ადამიანები, რომლებიც გვეხმარებიან რაღაცების აღქმაში, თუნდაც ისეთი პერსონაჟები, რომლებიც დიალოგის მიღმა არსებობენ. ჰოუმენი, ასევე განიხილავს იმ სხვადასხვა აზრებს და კითხვებს რაც შესაძლოა პიესის დადგმისას, მსახიობებს დაეხადოთ. ის მიიჩნევს, რომ მსახიობები აუცილებლად ჰკითხავენ საკუთარ თავს, თუ რატომ არის დილისთვის ასე მნიშვნელოვანი რობერტ ნიუტონის პერსონაჟი? რა აქვს შელის პერსონაჟს ისეთი რამაც ანა ასე მოხიზლა? თავად ფილმს რა აქვს ასეთი,

რომ ანას მასზე ათქმევინა „საოცარი“ ფილმიაო? რატომ მირბოდა დილი ასე გამეტებით რომ ეს ფილმი ენახა?

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის მსჯელობა, როცა ჰოუმენი, აღნიშნავს თავად პინტერზე და ის წერს რომ, სავარაუდოდ პინტერი აცნობიერებდა იმას, რომ მისი მაყურებლის დიდ ნაწილს ფილმი „თამაშიდან გასული“ (“Odd Man Out”) არ ექნებოდა ნანახი. აქვე მას მოჰყავს ტომ სტოპარდის მაგალითი და თვლის, რომ ანალოგიურად არც სტოპარდი მიიჩნევდა, რომ ყველა ვინც მის პიესას „როზენკრაცი და გილდესტერნი მკვდრები არიან“ (“Rosencrantz and Guildenstern Are Dead”) ნახავდა, მისთვის შექსპირის „ჰამლეტი“ აუცილებლად ნაცნობი ტექსტი ყოფილიყო. ჰოუმენი, განიხილავს, რომ პინტერის პერსონაჟებისთვის ანასთვის და დილისთვის, რომლებიც გამუდმებით ყველაფერზე კამათობენ შესაბამისად, მათი საყვარელი პერსონაჟები ფილმიდანაც განსხვავებულია ერთმანეთისგან.

ვფიქრობ, მოცემული მსჯელობა კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ აზრს, რომ პინტერი მის პიესაში ახერხებს, რომ რამდენიმე შრედ ჩაშლილი სხვადასხვა რეალობა წარმოაჩინოს. პირველ შემთხვევაში, ის რეალობა, რომელიც ჩვენთვის ნაცნობმა პერსონაჟებმა (ანამ და დილიმ) უნდა შემოგვთავაზონ და შემდეგ შრეზე ის რეალობა, რომელსაც ეს პერსონაჟები, ფილმის პერსონაჟებზე საუბრით და მათი გარკვეულწილად გაცოცხლების ხარჯზე გვთავაზობენ.

რაც ყველაზე მთავარია ჰოუმენი წერს, რომ თავად ფილმების მოყვარულმა პინტერმა, რომელსაც უამრავი ფილმი ჰქონდა ნანახი, შეარჩია მხოლოდ „თამაშიდან გასული“ (“Odd Man Out”) მან ზუსტად იცოდა, რომ ეს სათაური აუცილებლად დასამახსოვრებელი იქნებოდა. აქვე აღნიშნავს, რომ ეს სათაური, შეიძლება ქმარსა და სტუმარს შორის გამართულ ნებისმიერ პასაჟსა და დიალოგს მოერგოს პიესაში. (ჰოუმენი, 1993:171). აღსანიშნია ის ნაწილი, სადაც ჰოუმენი ფილმის სიუჟეტის განხილვისას როჯერ მენვილის ტექსტს იყენებს და წერს, რომ ფილმის შინაარს თითქმის არაფერი საერთო არ გააჩნია პიესის შინაარსთან. აღნიშნავს, რომ ფილმში მოთხრობილია ილანდიური რესპუბლიკის არმიასა (“IRA”) და ირლანდიის ავტორიტარულ რეჟიმს შორის ბრძოლაზე და მათ დაპირისპირებებზე. აქვე ჰოუმენი მიდის ისევ მეხსიერების საკითხებთან და წერს, რომ შესაძლოა ანასა და დილის ფილმის სიუჟეტი აღარც კი ახსოვთ და მხოლოდ იმ პერსონაჟების სახელები

დაამახსოვრდათ ვისზეც საუბრობენ. ჰოუმენი თვლის, რომ გარკვეულწილად სიმბოლურად კია, როცა პერსონაჟი ოცი წლის წინ ნანახ ფილმზე საუბრობენ, რაც შესაძლოა სრულად არც კი ახსოვთ, ისევე როგორც მათი ოცი წლის წინანდელი წარსული, რომელსაც ფრაგმენტულად იხსენებენ. (ჰოუმენი, 1993:172)

მოცემული მსჯელობიდან გამომდინარე, მივდივართ ისევ იმ აზრამდე, რომ პიესაში რეალობა სხვადასხვა სარკისებური მეთოდებით არის წარმოჩენილი. ვგულისხმობ იმ ფაქტს, რომ ერთი პერსონაჟის ამბავში მეორე პერსონაჟის რეალობა ირეკლება და პირიქით ხოლმე. საბოლოო ჯამში, კი ეს ყველაფერი ერთობლივად აბსუდრულობის განცდას აღვივებს.

ვფიქრობ, უნდა განვიხილოთ პიესის ის ეპიზოდი, სადაც დილი ცდილობს საკუთარი თავი და თავის პიროვნება წარმოაჩინოს. ის ანასა და ქეითის იდილიას არღვევს. ანა და ქეითი საუბრობენ სიცილიის პერიოდზე და ქეითი პერიოდულად ინტერესდება, სვავდა თუ არა ანა წვენს ვერანდაზე და ა.შ. ამ დროს კი დილი მოულოდნელად, სრულიად არალოგიკური ჩართვებით გვეკლინება დიალოგში და ამავდროულად ვხედავთ როგორ აიგნორებს მას ორივე, ანაც და ქეითიც და ისინი კვლავ აგრძელებენ საუბარს სიცილიაში ცხოვრების პერიოდზე. „Deeley: I had a great crew in Sicily. A marvellous cameraman. Irving Shultz. Best in the business. We took a pretty austere look at the women in black. The little old women in black. I wrote the film and directed it. My name is Orson Welles.“<sup>87</sup> (პინტერი, 1997:195)

აქ დილი თავის თავს კიდევ ერთ სხვა პიროვნებად წარმოაჩნს. ორსონ უელსად, რომელიც ცნობილი ამერიკელი რეჟისორია. მან გადაიღო შექსპირის „მაკბეტი“ (“Macbeth”) და „იულიუს კეისარი“ (“Julius Caesar”). უელსმა მოღვაწეობა დუბლინში დაიწყო და მისი პირველი ფილმი, რომელიც 1931 წელს გადაიღო „მოქალაქე კეინია“, სადაც მთავარ როლს თავად ასრულებდა. ფილმი ამერიკული კინოსა და მსოფლიო კინო ხელოვნების განვითარების მოვლენად იქცა. ამ ფილმისთვის უელსმა ოსკარი მიიღო კატეგორიაში საუკეთესო ორიგინალური

---

<sup>87</sup>დილი: მე დიდებული გუნდი მყავდა სიცილიაში. საოცარი ოპერატორი. ირვინგ შულცი. საუკეთესო საქმეში. საკმაოდ მკაცრი გამომეტყველება მივაღებინეთ ქალებს შავებში. პატარა მოხუცი ქალები შავებში. მე დავწერე ფილმი და რეჟისორიც მ ვიყავი. ჩემი სახელია ორსონ უელსი.

სცენარი. <sup>88</sup> მისი ფილმების სცენარიდან გამომდინარე უელსი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო მისი პერიოდის ამერიკაში. ჩვენ კი დილი გვევლინება, პერსონაჟი რომელიც ცდილობს თავი დაიმკვიდროს მისი ცოლისა და ცოლის წარსულის მეგობრის გარემოში და აცხადებს, რომ მისი სახელია ორსონ უელსი.

ვფიქრობ, მოცემული პასაჟის შემდეგ, ჩნდება ასოციაციური ბმა სწორედ ორსონ უელსთან და მის შემოქმედებასთან. მისი შემოქმედება სრულიად სხვა, განსხვავებულ სამყაროს წარმოადგენდა განსხვავებული რეალობით. დილის შემთხვევაში კი ვხედავთ, რომ მისი პერიოდული ჩანართები, ფილმის კეთებასა და მისი პროფესიის შესახებ სრულიად სხვა რეალობას წარმოადგენს. ისეთ რეალობას, რომელიც თითქოს ძალიან ნაცნობია და ამავედროულად მკრთალი. პიესის ამ მონაკვეთის მიხედვით, დილი თავისი მცდელობებით, საკუთარ რეალურსა და ამავედროულად აბსურდულ სამყაროს წარმოაჩენს. რეალური არის ის ფაქტები, რომლებსაც იხსენებს, ხოლო აბსურდულია, მისი ქმედება, რომ საკუთარ თავს აიგივებს ისეთ რეჟისორთან, როგორცაა ორსონ უელსი. ასევე, მისი ეს ქმედება, შესაძლოა აღვიქვათ, როგორც კიდევ ერთი თამაში და კიდევ ერთი როლის მორგება, ისეთი, როლის, რომელიც სრულიად შეუსაბამო და აბსურდულია, მოცემული აწმყოსი.

აქვე შეგვიძლია, დილის ცნობილ რეჟისორად წარამოაჩენის მცდელობა, ისე აღვიქვათ, როგორც საზოგადოებაში სოციალიზაციის სურვილი. ის, რომ მისი პერსონაჟი სრულიად მარტოსულია დასტურდება შემდეგი დიალოგითაც. პიესის ერთ-ერთ ეპიზოდში, როცა ქეითი და ანა ისევ სიცილიის პერიოდს იხსენებენ, დილი კვლავ ცდილობს საუბარში ჩართვას და აღნიშნავს, რომ ნამყოფია სიცილიაზე. და აქვე ამატებს, რომ იქ აღარაფერი გამოსაკვლევია. შემდეგ ისევ იმეორებს იგივე ფრაზას, რომ სიცილიაში გამოსაკვლევია არაფერია. (პინტერი, 1997:195)

მის ნათქვამს კი თითქოს ვერც გაიგონებს ქეითი და კითხვას კვლავ უმეორებს ანას. ვფიქრობ, დილის ეს დამოკიდებულება შეგვიძლია ორმხრივად აღვიქვათ, პირველი ის ამბობს აღარაფერია სიცილიაში აღმოსაჩენი იმის გამო, რომ იქნებ ანამ და ქეითმა შეწყვიტონ ამაზე საუბარი და მასაც დაუთმონ ყურადღება და მეორე

---

<sup>88</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: [https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%A1%E1%83%9D%E1%83%9C\\_%E1%83%A3%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%A1%E1%83%98](https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%A1%E1%83%9D%E1%83%9C_%E1%83%A3%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%A1%E1%83%98)

ვერსია ამ ფრაზის თქმის მიზეზი, შეიძლება იყოს ის განსაკუთრებული დამოკიდებულება რაც ოდესღაც სიცილიისადმი არსებობდა. ეს დამოკიდებულება ძირითადად ირლანდიელ ავტორს იეიტსს ჰქონდა და პიესაში ვხვდებით კიდევ იმ პასაჟს როდესაც მას ახსენებენ. “Anna: We weren’t terribly elaborate in cooking, didn’t have the time, but every so often dished up an incredibly enormous stew, guzzled the lot, and then more often than not sat up half the night reading Yeats.”<sup>89</sup> (პინტერი, 1997:180).

მნიშვნელოვანია, იმ დეტალის აღნიშვნა, რომ იეიტსს კითხულობდნენ არა სადმე ბუნებაში რომანტიულ ადგილას, არამედ სამზარეულოში, ღორის ხორცის შეწვის დროს. აქვე ვფიქრობ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ იეიტსი მეოცე საუკუნის ცნობილი ირლანდიელი ავტორია, რომელიც გამორჩეული იყო მისი პოეზიით. მას განსაკუთრებით უყვარდა სიცილიაში სტუმრობა, რაც გარკვეულწილად მის პოეზიაზეც აიხასახა. რაც შეეხება სიცილიას, როგორც უკვე წინა აბზაცებში აღვნიშნეთ პინტერის პერსონაჟები სწორედ სიცილიაში სტუმრობის პერიოდს იხსენებენ და აქვე მაგალითად გამოდგება პიესის კიდევ ერთი მონაკვეთი, სადაც ისინი კუნძულ ტაორმინაზე საუბრობენ. “Deeley: Yes, I know Sicily slightly. Just slightly. Taormina. Do you live in Taormina?”<sup>90</sup>(Pinter 1997:193)

როგორც ცნობილია, 1920 წელს იეიტსმა სიცილიაში იმოგზაურა ეზრა პაუნდთან (Ezra Pound 1885-1972) და მის მეუღლესთან დოროთი შექსპირთან ერთად (Dorothy Shakespeare 1886-1973). ამ მოგზაურობისას კი მათ სხვა კუნძულებთან ერთად მოინახულეს კუნძული ტაორმინა. სიცილიაში მოგზაურობისას იეიტსმა ნახა არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილი ბერძნული მონეტები, რომლებმაც საბოლოოდ მის პოეზიაზე იქონია გავლენა.<sup>91</sup>

ისეთი ფიგურების ხსენებით, როგორც იეიტსი, უელსი, რობერტ ნიუტონია პიესაში, პინტერი ქმნის სურათს რაც აშკარად გვაფიქრებინებს, რომ ეს ყველაფერი ჩვენთვის ნაცნობია და ჩვენ ამაზე გვაქვს ინფორმაცია, მინიმუმ გაგებული მაინც გვაქვს რომელიმე მათგანის შესახებ. ასეთ შეგრძნებას კი მივყავართ იმ აზრამდე, რომ ამ ფორმით პინტერი ბევრად უფრო ახლოს მიდის იმ რეალობასთან რასაც შეიძლება

<sup>89</sup> „ანა: არ ვიყავით სამზარეულოს მიცვეულები. არ გვქონდა დრო, მაგრამ ხშირად ვიღებდით ხოლმე ღორის ხორცს, გაბედულად და მთელ ნახევარ ღამეს იეიტსის კითხვაში ვატარებდით“.

<sup>90</sup> „დილი: დიახ ვიცი სიცილია ცოტა. სულ ცოტა. ტაორმინა. ტაორმინაში ცხოვრობდი?“

<sup>91</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.timesofsicily.com/yeats-sicilian-twilight/>

ჩვენი ყოველდღიურობა ეწოდოს. ამავდროულად მოცემული ფიგურები, პინტერთან ძალიან ახლოს არიან ყოფით საკითხებთან და ისინი თითქოს ისეთივე ჩვეულებრივები არიან, როგორებიც პიესის პერსონაჟები. აქვე ძალიან მნიშვნელოვანია დროის ფაქტორიც აღნიშვნა. ის დრო რომელიც მწყობრად უნდა მიდიოდეს და სწორხაზოვნად მიჰყვებოდეს თხრობას, თითქმის სრულიად მოშლილია, ისევე როგორც პინტერის სხვა პიესებში, მაგალითად პიესაში „ღალატი“ (“The Betrayal”) და „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“ (“Ashes to ashes”).

შეიძლება ითქვას, რომ პიესაში წარმოდგენილი ერთი პერსონაჟით სამყაროსეული საკითხები გვაქვს გაერთიანებული. ამას დილის მონოლოგი გადმოსცემს. “Deeley: My work concerns itself with life all over, you see, in every part of the globe. With people all over the globe. I use the word globe because the word world possesses emotional political sociological and psychological pretensions and resonances which I prefer as a matter of choice to do without, or shall I say to steer clear of, or if you like to reject.”<sup>92</sup> (პინტერი, 1997:193)

მოცემული პასაჟის მიხედვით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სამყარო საზღვრების გარეშე გვაქვს წარმოდგენილი მხოლოდ მესხიერების დონეზე. ისეთი, როგორიც გლობალიზაციის ეპოქაში გვაქვს. სწორედ ამას გამოხატავს დილის ფრაზაც, რომ სიტყვა სამყარო, მასში პოლიტიკურ, სოციოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ემოციას იწვევს არჩევანის გარეშე. თავად პიესა ადამიანთა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე დამყარებულია და იმაზე თუ როგორ ცდილობს თითოეული პერსონაჟი საკუთარი თავის პოვნას, ისევე, როგორც ჩვენ ვცდილობთ თავის პოვნას იმ სამყაროში, რომელშიც ვარსებობთ. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კიდევ ერთი რეალობა დავინახეთ. ის სამყარო, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ და ვარსებობთ და რომელშიც გამუდმებით ძიების პროცესში ვართ.

დროის სიმწყობრის რღვევა და განსხვავებული რეალობები, აგრეთვე მესხიერებიდან სხვადასხვა ჩანართები, საბოლოოდ შეკითხვებს ბადებს. მაგალითად ერთ-ერთი ყველაზე პრობლემატური საკითხი ანას პერსონაჟის აღქმაა. როგორც

---

<sup>92</sup> „დილი: ჩემი საქმე თავად ცხოვრებას, მთელ ცხოვრებას მოიცავს, ხედავ, სამყაროს ყველა ნაწილში. მე სიტყვა სამყაროს გამოვიყენებ იმიტომ რომ ის იწვევს პოლიტიკურ სოციოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ პრეტენზიებს და გამოხმაურებას რომელიც მე არჩევანის გარეშე მირჩევნია, მე უნდა ვთქვა რომ გარიკვეს ან თუ გნებავთ რომ უარყო.“

პინტერის მკვლევარი რიჩარდ ალენ ქეივი აღნიშნავს მის სტატიაში, „სხეულის ენა პინტერის პიესებში“ (“Body language in Pinter’s plays”), ანა უმეტესად არაგანსაზღვრულ ფრაზებს ამბობს ხოლმე. მაგალითად როცა აღნიშნავს რომ „ყველაფერი ისე იყო თითქოს არასოდეს მომხდარა“ (“It was as if it had never been”) და როცა ქეითისთვის თითქოს იგი წარსული ნარატივია. აქვე როცა ანა ქეითის შესახებ რაღაცებს იხსენებს, ქეითი საყვედურობს, რომ მასზე ისე საუბრობს ანა თითქოს ის მკვდარი ყოფილიყო. (ქეივი, 2009:137)

„Kate: You talk of me as if I were dead.

Anna: No, no, you weren’t dead, you were so lively, so animated you used to laugh.”<sup>93</sup>  
(პინტერი, 1997:189)

მოგვიანებით ქეითი ისევ საუბრობს სიკვდილზე და ანას მიმართავს: “Kate: (To Anna) But I remember you. I remember you dead. Pause. I remember you lying dead. You didn’t know I was watching you.”<sup>94</sup> (პინტერი, 1997:279) სიკვდილის ამ ფორმით ხსენება გვაფიქრებინებს და კიდევ უფრო მეტად გვაეჭვებს პერსონაჟების შესახებ. გვებადება კითხვები, ნამდვილად ცოცხლები არიან თუ არა ისინი. გარკვეულწილად მისტიურია ის მონაკვეთები, როცა ისინი ერთმანეთს მიმართავენ რომ მკვდარი ნახეს ერთმანეთი და ამავდროულად ორივე წარმოდგენილია პიესაში ისე როგორც ცოცხალი არსება.

სიკვდილის ამ ფორმით წარმოჩენისას, კავშირი შეგვიძლია ვიპოვოთ, ჰამლეტის მამის აჩრდილთან. რომელიც რეალურად პიესაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს თამაშობს, საკუთარი სიკვდილით და ამავდროულად იგი მართავს კიდევ არსებულ რეალობას. სწორედ ასევე არიან ანა და ქეითი, ისინი ერთმანეთს ესაუბრებიან რომ გარდაცვლილი ნახეს ერთმანეთი. თუმცა საბოლოო ჯამში ისინი წარმოდგენილი რეალობის ნაწილები არიან.

ეს ყველაფერი ერთგვარად ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ სრული სიუჟეტი შესაძლოა არ იყოს ის რეალობა, რომელიც წარმოვიდგინეთ. ამავდროულად სწორედ

---

<sup>93</sup> ქეითი: ჩემზე ისე ლაპარაკობთ თითქოს მკვდარი ვიყავი.

ანა: არა, არა არ ყოფილხარ მკვდარი, ისეთი ცოცხალი იყავი, ისეთი ანიმაციური როცა იცინოდი.

<sup>94</sup> „ქეითი: (ანას) მაგრამ მე მახსოვხარ. მახსოვხარ მკვდარი. პაუზა. მე მახსოვხარ მკვდარი რომ იწევი. არ იცოდი რომ გიყურებდი.“



აქ ყველაზე აშკარადაა წარმოდგენილი მოცემული რეალობის აბსურდულობა. გარკვეულწილად შეიძლება ვიფიქროთ, კიდევ, რომ ის რასაც ავტორი გვთავაზობს და წარმოგვიჩენს, სრული აბსურდია, რადგანაც, ჩვენეული წარმოსახვა, ხშირად არ ემთხვევა პიესის განვითარებისა და მისი პერსონაჟების წარსულ ფრაგმენტებს.

ანას პერსონაჟს თუ დამატებით განვიხილავთ, შეგვიძლია ის ნამდვილად წარსული დროის აღმდგენად მივიჩნიოთ. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის მომენტი, როცა ანა გარკვეულ წრეს კრავს მისი დიალოგში შემოსვლიდან გასვლის ეტაპამდე. გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ზუსტად იმავე ტექსტით გადის ანა დიალოგიდან რომლითაც შემოვიდა და ეს ტექსტი ანასა და ქეითის ლონდონურ წარსულს ეხებოდა. “Anna: I took her to cafés, almost private ones, where artists and writers and sometimes actors collected, and others with dancers, and we sat hardly breathing with our coffee, listening to the life around us. All I wanted for her was her happiness. That is all I want for her still.”<sup>95</sup> (პინტერი, 1997:214)

ანას მონოლოგის იგივეობა და იმავე სიტყვების გამოყენება, რითაც დაიწყო, სწორედ ისევ აბსურდის დრამისეულ წრესთან კავშირშია, რომელიც ფაქტობრივად არასდროს სრულდება და საიდან გამოსავალიც არასოდეს ჩანს. ანას მდგომარეობა სწორედ ამას წარმოადგენს. პერსონაჟი, რომელიც გამუდმებით მის წარსულში მოგზაურობს. რომელიც ცდილობს, როგორღაც საკუთარი მეხსიერების შრეებზე აღდგინოს სხვადასხვა მოვლენები და ქმედებები და რომელიც კვლავ და კვლავ ერთსა და იმავე გზას გადის.

ჩემი აზრით, ფინალური სცენის ერთ-ერთი საუკეთესო გააზრება რიჩარდ ქეივის ზემოთხსენებული სტატიაა, „სხეულის ენა პინტერის პიესებში“. (“Body language in Pinter’s plays”). ქეივი აღნიშნავს, რომ ქეითი პიესის დასასრულს, საუბრობს სიკვდილზე და მასთან დაკავშირებულ რიტუალურ საკითხებზე. აქვე ხაზს უსვამს რომ ქეითის პერსონაჟი მჯდომარე მდგომარეობაში რჩება ანასა და დილის ძალისხმევის მიუხედავად, რომ მასთან კონტაქტი დაემყარებინათ. ქეივი წერს, რომ მეგობარი და ქმარი, ცდილობდნენ ქეითის წონაწილობიდან გამოყვანას, მაგრამ ის უცვლელად რჩება, თავდაჯერებული ანა მარცხნივ წევს დივანზე დილი კი

<sup>95</sup> „ანა: კაფეებში დამყავდა, თითქმის პირადი იყო. სადაც ხელოვანები და მწელები და ხანდახან მსახიობებიც იკრიბებოდნენ, და ჩვენ ძვილვს ვწრუპავდით ყავას, ვუსმენდით ცხოვრებას ჩვენს ირგვლივ. ყველაფერი რაც მისთვის მიწოდდა მისი ბედნიერება იყო. ისევ ეს მინდა მისთვის.“

სავარძლია ჩამჯდარი. ქეივი მიიჩნევს, რომ ფიზიკურობა და სამივე პერსონაჟის სხეული მათი ფსიქოლოგიურ, ემოციური და სულიერი მდგომარეობის შესაბამისი ხდება. (ქეივი, 2009:137)

ქეივის აზრით, ანა და დილი საკუთარი პიროვნებების დაშლის ფიგურები თავად არიან. ქეითი არაა მათი დაყოფის მთავარი როლის შემსრულებელი, ისინი თავად ქმნიან საკუთარი ბედისწერის ფორმებს. ქეივი წერს, რომ თითქმის მთელი პიესის განმავლობაში ისინი ქეითის ინდივიდის და მისი წარსულის ინტერპრეტაციას გვთავაზობდნენ. ამ მხრივ ანასა და დილის აქტიურობა, გარკვეულწილად გულისხმობს მათსავე სასოწარკვეთილ მდგომარეობას, რომ ქეითის როლი შექმნან, რაც ნაწილობრივ მათ და მათსავე პრობლემების არსებობას დაადასტურებს კიდევ. ქეივი ასევე აღნიშნავს, რომ მათი ინტიმური განზრახვებისადმი წინააღმდეგობის გაწევისას ქეითი ადასტურებს აზრს, რომ ანასა და დილის ვინაობა არ შეესაბამება მის ნება სურვილებს. „მათ არ აქვთ შინაგანი სამყარო, არანაირი სიღრმე. დასასრულს ქეითი თავდაჯერებულად იყურება მომავლისკენ, მაგრამ ისინი წვანან ან ჩაშვებულები არიან, ფოკუსის გარეშე თვალებით, წარსულში ჩაკეტილები“. (ქეივი, 2009:137)

ქეივის ეს ბოლო ფრაზა, „წარსულში ჩაკეტილები“ (“Locked in the past”) შეგვიძლია, ზემოთ უკვე ანას შესახებ განხილული პასაჟით დავადასტუროთ. მოცემულ ნაწილში ანას შესახებ აღვნიშნეთ, რომ ის პიესის დასაწყისში დიალოგში იმავე მოგონებით, შემოდის, რითიც მოგვიანებით პიესის დასასრულს გადის. ანას, პირველი და ბოლო ფრაზები პიესაში თითქმის ერთი და იგივე შინაარსის მატარებელია. სწორედ ამიტომ, მართებულად მივიჩნევ ქეივის მოსაზრებას და ვფიქრობ, რომ ანა ნამდვილად წარსულში ჩაკეტილი პერსონაჟია, რომელიც როგორც უკვე აღვნიშნეთ მუდმივად წრეზე დადის. ხოლო მისი წრე კი წარსულ დროსა და მესხიერების ნარჩენებზე დგას.

ვფიქრობ, „ჩაკეტილი წრის“ განხილვისას შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ სამუელ ბეკეტის პერსონაჟებზე, მისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პიესიდან „გოდოს მოლოდინში“. ვლადიმირი და ესტრაგონი მთელი პიესის განმავლობაში რაღაცას ელიან. ეს რაღაც ან ვიღაც მათი გადმოცემით გოდოა, რომელიც მთელი პიესის განმავლობაში აბსტრაქტულია. ის არ ჩნდება სცენაზე. პერიოდულად

პერსონაჟები, აღნიშნავენ ხოლმე, რომ მათი გადაადგილების დროა, ისინი მოძრაობენ, ან ხანდახან არც მოძრაობენ და ისევ იმავე ადგილას იწყებენ საიდანაც პირველად დაიწყეს. მნიშვნელოვანია, რომ მათი ქმედება ისე განიხილება, როგორც უმოქმედობა და ისინი ფაქტობრივად საკუთარი უმოქმედობით წრეზე მიდიან.

საბოლოო ჯამში ბეკეტის პიესა სწორედ რომ „ჩაკეტილ წრეს“ წარმოადგენს მთლიანობაში. იმ რეალობას საიდანაც გამოსვლას ვერ ახერხებენ მისი პერსონაჟები. სწორედ ასეთივე პერსონაჟია ანა, რომელიც ასევე ვერ ახერხებს მისი წარსულიდან თავის დაღწევას.

აქვე ქეივი საუბრობს იმაზე თუ რამდენად ეფექტურია პიესის სცენაზე ხილვა. ის თვლის, რომ განათება ინტენსიურად აძლიერებს და „სრულიად მკაფიოდ“ (“full sharply”) და „ძალიან ნათლად“ (“very bright”) წარმოადგენს ფინალური დაჯგუფებების პინტერისეულ სცენის დადგმას, რომელიც გარკვეულწილად იმეორებს იმას რაც სამი მსახიობის ფინალური სახე უნდა იყოს. ის საინტერესოდ თვლის იმ ფაქტს, რომ ტექსტი არ იძლევა არანაირ მიმართულებას ფარდისკენ, ჩაბნელებისკენ ან სინათლის ჩაქრობისკენ. (ქეივი 2009:138)

ვფიქრობ, ქეივის მსჯელობიდან აღსანიშნია ის საკითხი, როცა სინათლის მნიშვნელობაზე საუბრობს და მას განიხილავს, როგორც პიესის ერთ-ერთი საყურადღებო დეტალს. ის წერს, რომ სინათლე, წარმოდგენისას თანდათანობით ჩნდება იმისთვის, რომ სააშკარაოზე გამოკვეთოს მეხსიერების სიღრმეები. ეს სიღრმეები კი საბოლოოდ იმ ხატის ფორმას იძენენ რასაც ჯეიმს ჯოისი ეპიფანიას უწოდებდა. გამოცდილება, რომელიც გამონათებაა მის მოულოდნელობასა და სიმბოლურ ფსიქიკურ რელევანტურობას შორის.

ქეივი ასევე საუბრობს იმის შესახებ, თუ როგორ დაკარგეს სიტყვებმა ხშირ შემთხვევაში მნიშვნელობები. ის მიიჩნევს, რომ თითქოს პიესაში ქმედება აღწევს იმ წერტილამდე, სადაც სიტყვების ერთობლიობა კარგავს ფუნქციას და მათ აღარ შეუძლიათ მნიშვნელობის წარმოჩენა და მხოლოდ სხეულის ენის გავლით, მოძრაობის ენით შეუძლია ფასი მიანიჭოს იმ სიცარიელეს რასაც გამოცდილების ყოფა წარმოადგენს. (ქეივი, 2009:138). აქ კი ისევ იონესკოსეულ მოსაზრებასთან მივდივართ. რომლის მიხედვითაც, სწორედ სიცარიელეა ადამიანი. აქვე განიხილავს იმ ფრაზას რითაც, ცნობილი ამერიკელი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი მართა გრაჰამი

იყო გატაცებული. ეს ფრაზა მოძრაობას ეხება: „მოძრაობა არასოდეს ტყუის“ (“Movement never lies”). ქეივის მიხედვით, პიესაში მოძრაობა და პერსონაჟებისა და საგნების ფიზიკურობა გარკვეულწილად პოეტურ ფორმას იძენს. ამის დასტურად კი ქეივი პიესის ფინალური სცენის განლაგებას განიხილავს და აღნიშნავს, რომ სხვადასხვა სიმბოლური დეტალები, რომლებიც მეტაფორულია გარკვეულ განსაზღვრულობამდე მიდის. აუდიტორიის ყურადღების გადატანა სხეულის ენასა და მის შესაძლებლობებზე (დივანისა და სკამის გადაადგილება „ძველ დროში“ (“Old Times”) სცენის უფრო დიდ სურათს გვთავაზობს. ქეივის მიხედვით, პინტერის ეს სტრატეგია, მოქმედების ხატად გარდაქმნა და გამდიდრება ალუზიური სიხშირეებით, პიესას სცენის მიღმა დამატებით წარმოადგენს ჩვენს წარმოსახვაში. (ქეივი, 2009:138). ვფიქრობ, რომ სცენის დეკორაციის გარკვეული ცვლილებები, ვიზუალურად სწორედ იმას ემსახურება, რასაც ტექსტი პიესის კითხვისას. ასეთი ცვლილებებით, პინტერი ახერხებს ფრაგმენტულად და სხვადასხვა სურათ-ხატებად დაანაწევროს ჩვენს ვიზუალურ აღქმაში პიესა და სწორედ რომ ტექსტის თანხვედრი ვიზუალიზაცია გვექონდეს გონებაში.

ვფიქრობ, მოცემული მსჯელობა, სრულიად მიესადაგება მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ პინტერი დროისა და მეხსიერების სხვადასხვა სურათის ჩაშლის ფონზე, წარმოადგენს აბსურდსა და რეალობას ერთდროულად. დამატებით უამრავი სხვადასხვა ხერხი გვაქვს ამისთვის წარმოდგენილი. მაგალითად ერთ-ერთი ასეთი საშუალება, ის ტექნიკური მხარეა, (განათება, ავეჯის განლაგება, პერსონაჟების განლაგება) რაც მნიშვნელოვანია პიესის სცენაზე წარმოდგენისას. პიესის სხვადასხვა დადგმისას გამოყენებული ფერებისა და განათების, პერსონაჟების განლაგების მიხედვით, პინტერი ახერხებს, რომ შექმნას ისეთი ვიზუალი, რაც ჩვენს ცნობიერში უკვე არსებულს, წინარე ვიზუალებს დაუკავშირდება და თანხვედრაში მოვა.

საბოლოოდ მეხსიერების ფრაგმენტების დონეზე პიესაში ვხვდებით უამრავ სხვადასხვა პრობლემატიკას. მათგან მნიშვნელოვანი საკითხი, კი როგორც უკვე განვიხილეთ, რეალობის და აბსურდლობის შეგრძნებაა. ის ფაქტი, რომ ძირითადად მთელი სიუჟეტური ხაზი მეხსიერების შრეებზეა აგებული, საბოლოო ჯამში სწორედ აბსურდულობის შეგრძნებას ამძაფრებს. გარდა ამისა გვაფიქრებინებს და ფაქტობრივად დავრწმუნდით კიდევ იმ მოსაზრებაში, რომლის მიხედვითაც

წარსული მოვლენები ის მთავარი ფაქტორია რომელზეც აწმყო და მომავალი დგას. ასევე პინტერმა აშკარად დაგვანახა მისი მნიშვნელობა და მისი სიმძაფრე.

რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, უნდა აღვნიშნოთ, რომ საბოლოოდ მეხსიერებას ენიჭება ყველაზე დიდი როლი, ჩვენს და არა მხოლოდ ჩვენს ცხოვრებაში. პინტერის პერსონაჟებთან იმდენად გაფანტულად არის წარმოდგენილი მისი სხვადასხვა შრე, რომ მისი აღქმა ერთოლვად ვერ ხერხდება.

### თავი III: დროის აბსურდულობა და ქაოტური რეალობა

დრო, შეგვიძლია უამრავი ასპექტით განვიხილოთ და მასზე ვიმსჯელოთ. მირჩა ელიადეს მიხედვით, სხვადასხვა ცივილიზაციები (მათ შორის თანამედროვე სამყარო), ადამიანები და კულტურები, მათი ქმედებები, სწორედ დროის განახლების მეთოდითაა შექმნილი. (ელიადე 2017:106) ის მიიჩნევს, რომ ნებისმიერი ჩვენი ქმედება, სხვადასხვა რიტუალები თუ ტრადიციები არაფერია თუ არა დროის განახლება. გამოდის რომ, ჩვენი თითოეული ქმედება, დროში დაბრუნებას გულისხმობს. თითქმის ყველა ქმედება, ჩვენემდე უკვე არსებობდა და ჩვენ ეხლა მათ ვიმეორებთ.

სწორედ ასეთი გამეორებისა და წრიულობა, ციკლურობის გამომხატველია ბუდისტური სიმბოლო მანდალა. საბოლოოდ კი იმ მოსაზრებამდე მივდივართ, რომლის მიხედვითც, დროის აღქმა წესრიგს და წრიულობას, კვლავ გამეორებას უკავშირდება.

ასევე საკმაოდ მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა ავტორებთან დრო პერიოდულად სხვადასხვა ფორმით გვაქვს წარმოჩენილი. მაგალითად, ფოლკნერის „ხმაური და მძვინვარება“ სწორედ დროის პრობლემებს მოიცავს. აქ პერსონაჟი, საკუთარ თავს ეძებენ საკუთარ წარსულშივე. ასევე მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს დროს და მის გააზრებას თომას მანის „ჯადოსნურ მთაში“. სადაც დრო, სივრცე და ქმედება ერთმანეთს განსაზღვრავს და ერთმანეთთან პარალელურად აღიქმება. რადგან მათი სივრცე (ადგილი სადაც ცხოვრობენ, სანატორიმი) უცვლელია, ისინი ვერ ახერხებენ დროის აღქმას და ფაქტობრივად დრო იმდენად პატარავდება, რომ ერთ ერთეულად, მაგალითად მთელი პერიოდი შესაძლოა ერთ დღედ იქცეს.

ვფიქრობ, სწორედ ასეთივე ერთ დღედ ქცეული ამბავი აქვს ჯოისს თავის „ულისეში“. სადაც დრ ერთი დღეა და ამ ერთ დღეში მოქცეულია სრულიად სამყარო ანტიკური პერიოდიდან, მისი პერიოდის დუბლინამდე. თუმცა სწორედ დუბლინია, ის სივრცე, რომელმაც დრო დააპატარავა.

პინტერთან კი სრულიად ჩამოიშალა, დრო თავისი მახასიათებლებით და აქ ის საერთოდ არ გვხვდება ტრადიციული გაგებით. არამედ პირიქით სრულიად მორღვეულია მისი სტანდარტული აღქმა და დაშლილია სხვადასხვა ასპექტებად.

წარსული, აწმყო და მომავალი დროები ისეა ერთმანეთში არეული, რომ რთულია მათ შორის ზღვარის დადგენა.

დროსთან ერთად ასევე სრულიად სახეცვლილი გვაქვს სივრცის აღქმა. საბოლოო ჯამში კი ეს ყველაფერი იწვევს სიუჟეტური სიმწყობრის მოშლას და ვიღებთ ქაოტურ თხრობას. პერსონაჟების მდგომარეობა, მათი საუბარი, წარსულის მოგონებები, მეხსიერების ფრაგმენტები, მათი წარმოსახვითი სამყარო, საბოლოო ჯამში ერთობლივად სწორედ ქაოტურ რეალობას გვისახავს.

ძალიან ხშირად, დროის ამ ფორმით წარმოჩენა და მოვლენების გაფანტულობა სიუჟეტური წყობისას, ართულებს თავად პერსონაჟების აღქმასაც. ისინი სწორედ ისეთივე ფრაგმენტულები არიან, როგორც მათი გადმოცემული ამბები, რასაც თვიანთი წარსულიდან იხსენებენ ხოლმე. მნიშვნელოვანია, რომ რეალობის აღქმასაც დროის ეს ფაქტორი უშლის ხელს. საკმაოდ ხშირად კი ამის გამო მოცემული რეალობა აბსურდულად წარმოგვიდგება.

ამ ყველაფრის ფონზე, პიესაში თითქმის არც ერთ შრეზე არ გვხვდება სიმწყობრე და წესრიგი. შესაბამისად დროის გაგება, რომლის მიხედვითაც ის ციკლურობასა და წესრიგთან ასოცირდება, აღარ გვხვდება. ის რაც ჩვენ გვაქვს წარმოდგენილი უფრო მეტად ქაოტურია, ვიდრე მოწესრიგებული. ამიტომ აღიქმება ეს დრო აბსურდულად, ხოლო წარმოდგენილი რეალობა ქაოტურად.

ამ ყველაფერს ერთი მხრივ ის სოციალურ - კულტურული ფონი განაპირობებს, რაც პინტერის შემოქმედების პერიოდს ახლდა თან. ის გარემო, სადაც აღარაფერი იყო ისე მოწესრიგებული, როგორც მანამდე და ადამიანებმა, სამყაროში ქაოტურობა შემოიტანეს მსოფლიო ომებით. მანამდე არსებული ჰარმონია, ბუნებასთან, დროისა და სივრცის აღქმასთან მიმართებაში, ფაქტობრივად სრულიად ჩამოიშალა და დარჩა მხოლოდ მეხსიერების ფრაგმენტების დონეზე. ამ წესრიგის გაქრობის შემდეგ, აღმოვჩნდით სრულიად უცხო გარემოში, სადაც თითქოს პერსონაჟები დაკარგულებივით იქცევიან. ისინი ცდილობენ, რომ მოცემულ ქაოსში საკუთარი თავები იპოვონ. აქვე მნიშვნელოვანია, რომ ეს ქაოტური რეალობა, არა მხოლოდ ზოგადი ფონით არის გადმოცემული, არამედ თავად ინდივიდების ფსიქო - კულტურულ დონეზეც კი არის წარმოდგენილი. შესაბამისად ვხვდებით პერსონაჟებს, რომლებმაც არ იციან, ვინ არიან რეალურად, რა უნდათ, რა მოსწონთ.

ისინი, ფაქტობრივად დაცლილები არიან, სხვადასხვა ადამიანური გრძნობებისგან. ზოგიერთი მათგანი კი მხოლოდ და მხოლოდ შეგრძნების დონეებზე ახერხებს რეალობის აღქმას.



### 3.1. დროის განსხვავებული გააზრება პიესაში „ღალატი“

პიესა „ღალატი“ (“The Betrayal”) სწორედ იმ ერთ-ერთ პიესას წარმოადგენს, სადაც პინტერი დროის სრულიად ახლებულ გააზრებას გვთავაზობს. როგორც მარტინ ესლინი აღნიშნავს ეს არის პიესა რომელიც წარმოადგენს ძირითად სტილისტურ ცვლილებას, რაღაც ახლის დასაწყისსაც კი პინტერის დრამატურგიის განვითარებაში. (ესლინი, 1982:205).

როდესაც დრამატურგიაზე ვსაუბრობთ, აუცილებლად გვახსენდება არისტოტელესეული მოსაზრება, სადაც ის აღნიშნავს, რომ „ეს არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედების, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს - ასახვა შემკობილი ენით.“ (არისტოტლე 1944:13). ამ მოსაზრებაზე დაყრდნობით განიხილავს დრამას ირმა რატიანი მის ნაშრომში „ფაბულა და სიუჟეტი“. ის აღნიშნავს, რომ არისტოტელეს ეს მოდელი შიშის და სიბრალულის განცდებს და ამ გრძნობებით კათარზისის მიღწევას უკავშირდება. ასევე ფორმის განხილვისას ის აღნიშნავს, რომ ამ პერიოდის დრამას გააჩნია დასაწყისი, შუა ადგილი და დასასრული. გვაქვს სისტემური და ლოგიკური ფორმა. (რატიანი 2011:27). ამის საპირისპიროდ, პინტერის დრამატურგიაში ყოველგვარი ლოგიკური სიმწყობრე მოშლილია. სრულიად სახეცვლილი და არასტანდარტული ფორმით გვაქვს წარმოჩენილი პიესები, მათი სიუჟეტი და მათი ფორმა. სწორედ ასეთ პიესას წარმოადგენს „ღალატი“ (“The Betrayal”).

პიესაში მხოლოდ სამი შუა ხნის პერსონაჟი გვხვდება: ემა, ჯერი და რობერტი. ემა და რობერტი დაქორწინებული წყვილია, ხოლო ჯერი რობერტის მეგობარი. როგორც პიესის დასაწყისშივე ირკვევა ემა და ჯერი დიდი ხნის საყვარლები არიან. ისინი ცდილობენ გაიხსენონ მათი ურთიერთობის პერიოდები და აწმყო დროიდან ბრუნდებიან წარსულში იქ, სადაც მათი ურთიერთობის საწყისია.

დროის არატრადიციულ გაგებას რაც შეეხება, იგი სიუჟეტური წყობის დონეზე არის წარმოდგენილი. პიესაში ამბავი იწყება აწმყო დროში და მთელი პიესის განმავლობაში სიუჟეტი წარსულში ვითარდება. ტრადიციული თხრობის სტილი, კი როგორც ვიცით პირიქითაა. მოცემულია გარკვეული ამბავი, რომელიც ძირითადად წარსულში იწყება და თხრობა გვაქვს აწმყოში. სიუჟეტური ხაზი კი მწყობრად

მიყვება, დროის განვითარებას. „ღალატში“ კი პირიქით გვაქვს ეს ყველაფერი წარმოდგენილი. დროისა და სივრცის რღვევა და სხვადასხვა ქმედებების განუსაზღვრელობა ის დამხმარე საშუალებაა რაზეც ესლინი თვლის, რომ ამ პიესაში მაყურებელისა და მკითხველის როლს სრულიად ცვლის. ესლინი მიიჩნევს, რომ ისინი ჩართული არიან სიუჟეტის ქრონოლოგიურ წყობაში.<sup>96</sup>

პიესა იწყება ემასა და ჯერის ურთიერთობის დასასრულით და მივდივართ ამ ურთიერთობის დასაწყისთან. პირველად როცა ემას და ჯერის ვხედავთ ისინი სხედან პაბში და საუბრობენ. ჯერი საუბარს იწყებს სიტყვით „well“. ემა კი ეკითხება, როგორ არის. ჯერი პასუხობს, რომ კარგადაა და ემა ისევ ეუბნება რომ კარგად გამოიყურება. საინტერესოა ამაზე ჯერის პასუხი, სადაც ის აღნიშნავს, რომ რეალურად არც ისე კარგადაა, როგორც გამოიყურება (პინტერი, 2012:3). ესლინი აღნიშნავს, რომ მოცემულ მონაკვეთში სიტყვა „კარგად“ ხუთჯერ არის ნახსენები, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ პერსონაჟები ცდილობენ კომუნიკაციის დაწყებას და ცარიელი მონაკვეთების ამ სიტყვით ამოვსებას. ჩნდება განცდა, რომ ისინი ჩართულები არიან საკუთარი გრძნობების ძიების თამაშში. სავარაუდოდ, ცდილობენ მიხვდნენ როგორ გრძნობენ სხვა ადამიანები ღალატის გარეშე თავს.<sup>97</sup>

მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, ჯერის ფრაზის განხილვა, როდესაც ის ამბობს, რომ არც ისე კარგადაა, როგორც გამოიყურება (პინტერი 2012:3). ეს ფრაზა გარკვეულწილად სწორედ იმ პერიოდზე მიანიშნებს, როდესაც ადამიანებმა შინაგან სამყაროზე მაღლა გარეგნული მახასიათებლები დააყენეს. შეასბამისად ზედაპირზე მხოლოდ გარეგნული დეტალები ჩანს, რომლიც მიხედვითაც, მაგალითად ჯერი არაჩვეულებრივად გამოიყურება. სინამდვილეში, კი თავადვე აღნიშნავს, რომ არც ისე კარგადაა, როგორც ეს ჩანს. სწორედ ეს მახასიათებელი იკვეთება პოსტმოდერნისტულ ეპოქასთან მიმართებაშიც. როდესაც გარკვეული ღირებულებები და მოვლენები, კარგავს ძირითად მნიშვნელობას და ზედაპირზე მათი გარეგნული მახასიათებლები გვხვდება. შესავალში ნახსენები ენდი უორჰოლის ნამუშევრები სწორედ ასეთ მახასიათებლებს გამოხატავს. მაგალითად მისი ცნობილი მერლინ მონრო, რომელსაც სრულიად ჩამოშლილი აქვს ემოციური ფონი და ის მხოლოდ ზედაპირულად არის წარმოდგენილი. გარდა ამისა, ჯერის ეს ფრაზა, ასევე

<sup>96</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-betrayal>

<sup>97</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-betrayal>

მიესადაგება პინტერის ნებისმიერ პერსონაჟს, სადაც ფაქტობრივად შინაგანი სამყაროს მახასიათებლები ნაკლებ არის გამოხატული და ძირითად ადგილს პერსონაჟის ზედაპირული მახასიათებლები იკავებს.

ერთ-ერთი კრიტიკოსი, ბრეიტერი მიიჩნევს, რომ მოცემული პიესა იმის შესახებაა, თუ როგორ ვრცელდება ჩვენი ცოდნა პერსონაჟების მიღმა. როგორც მაყურებლები ჩვენ ვაკვირდებით და ვხვდებით მოქმედების განვითარებას. წინასწარ ვიცით როგორ დამთავრდება და განვითარდება მოვლენები. ბრეიტერი, ასევე აღნიშნავს, რომ დრამატურგიაში ასეთი განვითარება ძალიან იშვიათად ხდება. როდესაც მაყურებელმა იმაზე მეტი იცის ვიდრე პერსონაჟებმა.<sup>98</sup> ვფიქრობ, აქ აღსანიშნია ის დეტალი, რომ ამით გარკვეულწილად დრამის ტრადიციული გაგება სრულიად სახეცვლილი წარმოგვიდგება. თუკი, მაყურებელი პიესის მიმდინარეობისას ვერ ხვდებოდა სიუჟეტურ კვანძს და მონაწილე იყო აღმავალი და კულმინაციური ეტაპებისა, პინტერის შემთხვევაში მან ეს ყველაფერი წინასწარ იცის.

უილიამ მაკვეოი მის სტატიაში, განიხილავს სხვადასხვა მკვლევარების აზრს „ღალატთან“ დაკავშირებით და ერთ-ერთი მკვლევარი კლაიმანი აღნიშნავს, რომ დროის ასეთი რღვევა რასაც პინტერი გვთავაზობს შლის რეალური ცხოვრების ილუზიას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მისი რეალისტური ჩარჩოს მიუხედავად „ღალატი“ არის თეატრალური და ლინგვისტური პიესა. ის გვაფიქრებს თუ როგორ შეიძლება შეიცვალოს სიტყვების მნიშვნელობები და ერთი და იგივე სიტყვა როგორ შეიძლება იყოს განსხვავებული ადამიანებისთვის განსხვავებული მნიშვნელობის მატარებელი. ეს ყველაფერი კი იმაზეა დამოკიდებული თუ რა წინასწარმა ცოდნამ და გამოცდილებამ მოიყვანა ისინი ამ სიტუაციაშიამდე. კლაიმანის აზრით, ჩვენ მაყურებელი/მკითხველი ნაკლებად ვართ იმაზე ფოკუსირებული თუ რას აკეთებს ან ამბობს პერსონაჟი, მათ მორალურ უფლებებსა და არასწორ ქმედებებზე. ამის ნაცვლად ვკონცენტრირდებით ენის ძალაზე რომ ვაღიაროთ ან დავივიწყოთ მომხდარი.<sup>99</sup>

თავისივე ესეში, „თეატრისთვის წერა“ (“Writing for the theatre”) 1976 წელს პინტერი აღნიშნავს: “So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken. But it’s out of these attributes that a language arises. A language, I repeat, where under what

<sup>98</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-betrayal>

<sup>99</sup> ბოლოს ვიხილე: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-betrayal>

is said, another thing is being said.”<sup>100</sup> (პინტერი, 1976:13). ასევე არიან მისი პერსონაჟებიც. ჩვენთვის მაყურებლისთვის თითქმის შეუძლებელია რომელიმე პერსონაჟის სრულად აღქმა, რადგან ისინი თავადაც ვერ ახერხებენ საკუთარი თავის პოვნას. უჭირთ საუთარი ქმედებების განსაზღვრა და მათთვის მნიშვნელობების მინიჭება. ამ ყოველივედან გამომდინარე კი მათი რეალობა სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისგან.

თავად პინტერმა 1962 წელს, ბრისტოლში, დრამის ფესტივალზე წარმოთქმულ სიტყვაში, აღნიშნა, რომ ჩვენ მარკები არ გვაქვს მკერდზე მიმაგრებული და მიუხედავად იმისა, რომ სხვა ადამიანები მუდამ გვამაგრებენ ხოლმე ასეთ მარკებს, ისინი მაინც ვერავის არწმუნებენ. გასაგებია, ყველა ჩვეგანის გადამოწმების სურვილი, ჩვენი გამოცდილებისა და სხვების გამოცდილების მიხედვით, მაგრამ ყოველთვის ვერ დაკმაყოფილდება. (პინტერი 2013:8).

ის აქვე ავითარებს აზრს, რომ სცენაზე პერსონაჟს რომელსაც არ შეუძლია წარმოადგინოს დამაჯერებელი არგუმენტი მისი წარსული გამოცდილების, ახლანდელი ქცევისა და მისი სწრაფვების, ასევე არ შეუძლია სხვადასხვა მოტივების სრულყოფილი ანალიზი გადმოსცეს, ისევე ლეგიტიმური და ღირსეულია ყურადღებისა, როგორც ის ვინც საგანგაშოდ აკეთებს ამ ყველაფერს. პინტერის აზრით, გამოცდილების მეტი სიმძაფრე ამცირებს მის გამოხატვას. (პინტერი, 2013:8).

ეს ჩამოთვლილი პრობლემები აქვთ პინტერის პერსონაჟებს. პიესაში „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“ (“Ashes to ashes”) რებეკას, რომელიც ვერ ახერხებს თავი მოუყაროს მის წარსულს და მოყვეს სრულად, არამედ ყოველ ჯერზე თავიდან იწყებს. როგორც პინტერმა აღნიშნა, მისი წარსული იმდენად მძაფრი იყო წარსულის იმ მომენტში, რომ აწმყო რეალობაში რთულია მისი გადმოცემა. ასევე პიესა „ღალატში“ („The Betrayal“), მისი პერსონაჟები ემა და ჯერი იმდენად მძაფრად განიცდიან ცხრა წლის წინანდელ ღალატს, რომ ეხლა, როცა ამდენი ხნის შემდეგ შეხვდნენ ერთმანეთს და ცდილობენ გაიხსენონ მომხდარარი, მხოლოდ და მხოლოდ ფრაგმენტულად და პერიოდულად ახერხებენ. სხვადასხვა დროს კი სხვადასხვა ქმედებებით იხსენებენ და არა რომელიმე წლით ან თარიღით. ისინი ვერ ახერხებენ კონკრეტიზაციას.

---

<sup>100</sup> ასე, რომ ხშირად ნათქვამი სიტყვის მიღმა არის ის აც ვიცით და არ თქმულა. მაგრამ ეს ყველაფერი იმ ატრიბუტების გარეშე, რასაც ენა გვთავაზობს. ვიმეორებ, რომ ენა, რომელიც ითქვა, მის მიღმა სხვა სათქმელს იტოვებს.

მაგალითად შეგვიძლია ერთ- ერთი ასეთი პასაჟი გავიხსენოთ.

„Emma: She’s thirteen. Do you remember that time... Oh God it was... when you picked her up and threw her up and caught her?”<sup>101</sup> (პინტერი, 2013:14).

ერთ-ერთი მკვლევარის, სილვიო გაგის მიხედვით პინტერთან პერონაჟები აღარ ჰგვანან რეალურ ადამიანებს, არამედ ისინი უფრო მეტად ინფორმაციული თამაშის მონაწილეები არიან (გაგი, 1981:505).

იქედან გამომდინარე, რომ სიუჟეტის თხრობისას მოშლილია და ფაქტობრივად არ არსებობს რაიმე სახის სიმწყობრე, თავად პერსონაჟებიც ფრაგმენტულები არიან, ისევე როგორც აწმყო, ასევე წარსულ რეალობაშიც. მაგალითად ემა პიესის დასაწყისში, მას შემდეგ რაც ერთმანეთს მოიკითხავენ ის და ჯერი, პერიოდულად ამოწმებს, ფიქრობდა თუ არა ჯერი მასზე იმ ორი წლის განმავლობაში როცა ერთმანეთი არ უნახავთ.

“Emma: Ever think of me?

Jerry: I don’t need to think of you.”<sup>102</sup> (Pinter 2013:14)

ამის შემდეგ ჯერი აღნიშნავს, რომ კარგადაა და ეკითხება ემას როგორ გრძნობს თავს. ემა კი პასუხობს, რომ მშვენივრად და როცა ჯერი კომპლიმენტს ეტყვის, რომ კარგად გამოიყურება, ემა ისევ ეკითხება ფიქრობდა თუ არა მასზე ხანხადან მაინც. (პინტერი 2013:14). როცა ჯერი ეუბნება, რომ ხანდახან მასზე ფიქრობდა ემა თითქოს მშვიდდება. სავარაუდოდ ასეთი მცირე დეტალით ცდილობს, რომ რაღაც ფორმით მაინც გაამართლოს საკუთარი ქმედება. თუ, ვიღაც ხანდახან შენზე ფიქრობს, გამოდის მისთვის მნიშვნელოვანი ხარ, სულ მცირე საინტერესო მაინც და მაშინ თითქოს ღალატსაც რაღაც მნიშვნელობა ენიჭება.

პიტერ ჰოლი, რომელმაც 1978 წელს დადგა პიესა „ღალატი“ (“The Betrayal”), წერს, რომ პინტერის შემოქმედება ნებას რთავს აღმოაჩინოს ადამიანებს შორის ინსტიქტური საბრძოლო მოქმედებები. ის აღნიშნავს რომ ისინი არ იბრძვიან ხმლით, არამედ მათი საბრძოლო იარაღი სიტყვები და სიჩუმეა. (ჰოლი, 2001:154).

---

<sup>101</sup> ემა: ის ცამეტისაა. გახსოვს ის დრო... ღმერთო ის იყო... როცა ჰაერში აგდებდი და მერე ისევ იჭერდი... ჯერი: ძალიან მსუბუქი იყო.

<sup>102</sup> ემა: ოდესმე ჩემზე გიფიქრია?  
ჯერი: არ მჭირდებოდა შენზე ფიქრი.

პიტერ ჰოლი ასევე თვლის, რომ პინტერის უდიდესი მიღწევა, მოცემულ პიესაში, ისაა, რომ მან შეძლო შეექმნა დეტექტიური ამბავი, რომლის დასასრულიც დასაწყისშივე ვიცით. და იმის ნაცვლად, რომ თხრობის მოვლენებისგან შევევიწროებინეთ, ჩვენ დავიწყეთ ენის ანალიზი. თანამონაწილე გაგვხადა პერსონაჟების ტყუილებისა და გავლენა მოახდინა ჩვენივე აღქმით, რაც ბანალური სიტყვებისადმი გვაქვს. ისეთი ბანალური სიტყვებით, რასაც შეუძლია შენიღბოს ძლიერი ემოციები და შეიცავდეს ტკივილნარევ ირონიას.

რაც შეეხება დროის აბსურდულობას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პინტერი ამბის მოყოლას იწყებს წარსულში მომხდარი მოვლენით და პერიოდულად სწორედ ამ ამბისკენ მივყავართ. ასეთი ფორმით წარმოჩენილი დროის მონაკვეთები, როგორც პიესაში გვაქვს წარმოდგენილი, სხვადასხვა წლები, და ამ პერიოდებში ნაჩვენები ურთიერთობები, რეალურად სრულ სიუჟეტურ რღვევას წარმოადგენს. მოცემული მდგომარეობა კი, უფრო მეტად ამძაფრებს აბსურდულობის შეგრძნებას და გვაფიქრებინებს, რომ ხშირ შემთხვევაში, გარკვეული მოვლენები, არა დროის გამო, არამედ მათი მნიშვნელობების გამო არის ღირებული. საბოლოოდ კი, სწორედ ეს მოსაზრება წარმოადგენს აბსურდის დრამის ელემენტს, რომლის მიხედვითაც, ძალიან ხშირ შემთხვევაში, ფაქტობრივად დრო აღრაფერს განსაზღვრავს.

ძალიან საინტერესო და ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია, პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარის, რონალდ ნოულსის სტატია, „პინტერი და მეოცე საუკუნის დრამა“. („Pinter and twentieth-century drama“), სადაც ის მიიჩნევს, რომ პიესაში „ღალატი“ („The Betrayal“) შეგვიძლია სტრუქტურული მსგავსება ვიპოვოთ ჯოისის პიესასთან „გაძევებულნი“ („Exiles“).<sup>103</sup>

როგორც ცნობილია, „გაძევებულნი“ („Exiles“) ჯოისის ერთადერთი პიესაა. მიიჩნევენ, რომ ჯოისი ცნობილი ნორვეგიელი ავტორის, ჰეინრიკ იბსენის გავლენას განიცდიდა. შესაბამისად, თვლიან, რომ მისი პერსონაჟებიც ნაწილობრივ იბენის ბოლო პიესიდან, „როცა ჩვენ მკვდრები ვიღვიძებთ“ („When We Dead Awaken“), ირეკლება.

ჯოისის პიესაში „გაძევებულნი“ რიჩარდი და ბერტა რვა წლის ვაჟთან ერთად ბრუნდებიან იტალიიდან დუბლინში, სადაც რეალურად ფიზიკურად სახლში

<sup>103</sup> ბოლოს ვიხილე:

[https://drive.google.com/file/d/1WoKQxZ60zdaA8R\\_NpXOrBNMMVzU5rkRQ/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1WoKQxZ60zdaA8R_NpXOrBNMMVzU5rkRQ/view?usp=sharing)

იმყოფებიან, მაგრამ დუბლინში, ეგრეთ წოდებულ „სახლში“ თავს სულიერად დევნილებად გრძნობენ. მათი ძველი მეგობრები რობერტი და ბეატრიჩე აქტიურად არიან მათ დაბრუნებაში ჩართულები. რობერტი ყოველთვის მოხიბლული იყო რიჩარდის იდეებით და ამავდროულად გაურკვევლად შეყვარებული იყო ბერტაზე. როცა აღმოაჩენს, რომ ბერტას რიჩარდი დანამდვილებით უყვარს, მაშინ თანდათანობით ბეატრიჩეს უბრუნდება, რომელიც მასზე იყო შეყვარებული. ამავდროულად ირკვევა, რომ ბეატრიჩეც, რობერტის მსგავსად, რიჩარდის იდეებით იყო მოხიბლული და ის ხვდება, რომ რიჩარდის გარეშე მომხიბვლელი, მაგრამ სუსტი რობერტი ნულის ტოლია. საბოლოოდ მათი ნიშნობა ჩაიშლება, რადგან ბეატრიჩეს, როგორც თავად ეტყვის რიჩარდს, ჯერ ისევ ემოციების აღდგენა სჭირდება. ძალიან მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ რიჩარდი, რომელიც ნამდვილად დომინანტი პერსონაჟია, ისევე ვერ ახერხებს თავის პოვნას და დამკვიდრებას, როგორც პიესის სხვა დანარჩენი გმირები. როცა ის და ბერტა ერთად იყვნენ იტალიაში, სამწუხაროდ წერას ვერ ახერხებდა და დაბნეული იყო, ხოლო ბერტა კი თავს მარტოსულად გრძნობდა მთელი ეს დრო. ბოლოს რიჩარდი თავს ბეატრიჩესთან უკეთესად გრძნობს, რადგან ხვდება რომ მას შეუძლია აღიქვას მისი ნაწერები. ბერტა კი, რომელიც აღმოაჩენს, რომ რიჩარდი ბეატრიჩესთან უკეთაა, რობერტს უბრუნდება, რადგან ისიც ყოველთვის რიჩარდს მიჰყვებოდა.

როგორც ვხედავთ ჯოისთან, ისევე როგორც პინტერთან პერსონაჟები თითქმის ვერ ახერხებენ რელიზებას. მათ უჭირთ რეალობის აღქმა და საბოლოოდ მასზე მორგება. რონალდ ნოულსი, დაწვრილებით გვთავაზობს იმ დეტალებს, რაც გვარწმუნებს მის მოსაზრებაში, რომ პინტერი მეოცე საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტორის გავლენას განიცდიდა. იგი წერს, რომ ჯოისთან რიჩარდი და ბერტა, რობერტისა და ბეატრიჩეს შესახვედრად ცხრა წლის შემდეგ ბრუნდებიან იტალიიდან დუბლინში. ასევე, აღნიშნავს რომ ჯერი და ემაც ცხრა წლის შემდეგ ხვდებიან ერთმანეთს. ასევე, „გაძევებულნის“ პირველი მოქმედების დასასრულს ბერტა გამოუტყდება როჩარდს, რომ რობერტთან ფლირტი ჰქონდა და იგივე დეტალს ვხვდებით „ღალატში“, როცა ემა ჯერის გამოუტყდება, რომ ყველაფერი აღიარა რობერტთან. (ნოულსი, 2009: 84)

ნოულსი, აქვე განიხილავს იმ პასაჟს, პიესაში „გაძევებულნი“ (“Exiles”) სადაც,

რიჩარდი რობერტის კოტეჯისკენ მიემართება და გზად რობერტს ლალატში ამხელს, ეტყვის, რომ ყველაფერი იცოდა და ხვდებოდა დაწყებამდეც კი. (ნოულსი 2009:84)

“Richard: I know everything. I have known for some time... Since it began between you and her.

Robert: This afternoon?

Richard: No. Time after time, as it happened”.

Robert: And you never spoke! You had only to speak a word – to save me from myself.”<sup>104</sup> (ჯოისი, 2002:35)

და აქვე ანალოგიური ეპიზოდი გვაქვს „ლალატიდან“, როდესაც ჯერისთან სტუმრად მისული რობერტი ეტყვის ჯერის, რომ ყველაფერი ბევრად ადრე იცოდა. “Robert: No, she didn’t. She didn’t tell me about you and her last night. She told me about you and her four years ago. Pause. So she didn’t have to tell me again last night. Because I knew. And she knew I knew because she told me herself four years ago. Silence.”<sup>105</sup> (პინტერი, 2013:21).

ნოულსი განიხილავს იმ პასაჟს, როცა პიესაში „გამევებულნი“ (“Exiles”), მეორე მოქმედების დასასრულს რიჩარდი ბერტას და რობერტს ერთად დატოვებს, დაეჭვებული რობერტი კი ბერტას ეკითხება, ყველაფერი უთხრა თუ არა და ბერტა პასუხობს, რომ ყველაფერი მოუყვა. ასეთივე ეპიზოდი გვხვდება „ლალატში“ (“The Betrayal”) როცა ჯერი ემას ეკითხება, მოუყვა თუ არა გუმინ მათზე რობერტს და ემაც პასუხობს, რომ დიახ ყველაფერი მოუყვა რობერტს.

„Jerry: You told him everything?

Emma: I had to.

---

<sup>104</sup> რიჩარდი: მე ყველაფერი ვიცი. რაღაც დროა ვიცი უკვე... სანამ თქვენს შორის დაიწყებოდა ვიცოდი. რობერტი: ამ საღამოს გაიგე? რიჩარდი: არა. დრო და დრო, როცა ხდებოდა. რობერტი: და შენ არასოდეს გითქვამს! მხოლოდ სიტყვა შეგეძლო გეთქვა, რომ საკუთარი თავისგან გადაგერჩინე.

<sup>105</sup> „რობერტი: არა, მას არ, გუმინ არ უთქვამს მასზე და შენზე. თქვენზე ოთხი წლის წინ მითხრა. პაუზა. ასე, რომ გუმინ ისევ თქმა აღარ სჭირდებოდა. იმიტომ რომ ვიცოდი. და მან იცოდა, რომ მე ვიცოდი. თავად მითხრა ოთხი წლის წინ. სიჩუმე“.



Jerry: You told him everything . . . about us?

Emma: I had to.<sup>106</sup> (Pinter 2013:18).

ასევე დაწვრილებით აღნიშნავს ნოულსი იმ პასაჟებს, სადაც ორივე პიესაში პერსონაჟები ერთმანეთს განიხილავენ ისე როგორც „უცხო“. მაგალითად, პიესა „გაძევებულნი“ (“Exiles”) მესამე მოქმედებაში ბერტა რიჩარდს მიმართავს, რომ ის უცხოა და იგი თავს საკმაოდ ცუდად გრძნობს იმის გამო, რომ უცხოსთან ერთად ცხოვრობს. (Knowles 2009:84)

“Bertha: Don’t touch me! You are a stranger to me. You do not understand anything in me—not one thing in my heart or soul. A stranger! I am living with a stranger!”<sup>107</sup> (Joyce 2002:67) და აქვე განიხილავს ანალოგიურ მონაკვეთს პიესიდან „ღალატი“ („The Betrayal“), სადაც რობერტი აღნიშნავს, რომ სრულიად უცხო ადამიანად იქცა ემასთვის. “Robert: So let’s say I, whom they laughingly assume to be your husband, had taken the letter, having declared myself to be your husband but in truth being a total stranger.”<sup>108</sup> (Pinter 2013:33).

როგორც ვხედავთ რონალდ ნოულსი, ამ ორ პიესას შორის, ნამდვილად ბევრ საერთო დეტალს გვთავაზობს. თუმცა, ვფიქრობ, აქვე აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ის დამატებითი დეტალები, რასაც პინტერი თვითონ გვაწვდის. მაგალითად ის რომ „ღალატის“ პერსონაჟებიც იტალიაში კუნძულ ტორჩელოზე ყოფნის პერიოდს იხსენებენ ისევე როგორც რობერტი და ბერტა. გარდა ამისა, ის რაც ყველაზე აშკარა ბმულია, ჯოისის პიესასთან, ერთ-ერთი პერსონაჟის სახელი სწორედ რომ იგივე აქვს და არც კი შეუცვლია.

შეგვიძლია, დანამდვილებით ვთქვათ, რომ პინტერი პიესა „ღალატში“ რამდენიმე, სხვადასხვა მხრიდან დანახულ რეალობას გვთავაზობს. რონალდ ნოულსის სტატიიდან გამომდინარე, თუ ვიმსჯელებთ და მისი მოსაზრებებით ვიხელმძღვანელებთ, აშკარა გახდება, ის ფაქტი, რომ მოცემულ პიესაში, სხვა პიესისა და სხვა პერსონაჟების რეალობა შეიძლება დავინახოთ. სავარაუდოდ, ვისთვისაც

---

<sup>106</sup> „ჯერი: ყველაფერი მოუყევი მას? ემა: ასე მოხდა. ჯერი: ყველაფერი მოუყევი... ჩვენს შესახებ? ემა: მომიხდა.“

<sup>107</sup> ნუ მეხეები, შენ უცხო ხარ, არაფერი გესმის ჩემში. არც ჩემი გულის და არც სულის, უცხო, მე უცხოსთან ერთად ვცხოვრობ.

<sup>108</sup> რობერტი: მოდი ვთქვათ რომ ვიღაცები სასაცილოდ მიიციან ჩემს ქმრობას, წერილის რომ მივიღე აღმოვაჩინე, რომ კი, ვარ შენი ქმარი, მაგრამ სრულიად უცხო.

ჯოისის „გამევებულნი“ („Exiles“) ცნობილი ტექსტია, აუცილებლად გაჩნდება გონებაში იგივე ალუზია, რაც ნოულის შემთხვევაში მოხდა. მოცემული მსჯელობიდან გამოდის, რომ ის რაც ჩვენ ერთი მყარი, აქ და ამ წამს არსებული პიესის სიუჟეტი გვგონია შესაძლოა, სრულებითაც არ იყოს, ასე მყარი და ასე დანამდვილებით აქ და ამ წამს დადგმული ამბავი. შესაძლოა ის სხვაგან, სხვა რეალობაში უკვე არსებული იყოს. შესაბამისად, ამ ფორმით მინიშნება გვაქვს იმ არსებულ რეალობაზე, რომ სამყაროში, ერთი და იგივე მოვლენები სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა სიტუაციაში, განსხვავებულად აღიქმება. ასევე, ერთსა და იმავე ტიპის ამბავს, სრულებითაც სხვადასხვა მნიშვნელობა შეიძლება ქონდეს, სხვადასხვა ადამიანებისთვის.

ამავდროულად პიესა წარმოგვიდგენს დროის აბსურდულობას. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვიფიქროთ რომ სხვადასხვა ქმედებები დროსთან მიმართებაში სხვადასხვანაირად აღიქმება. ზოგჯერ კი ეს სხვადასხვა ქმედება, არა დროსა და სივრცესთან მიმართებაში, არამედ მათი მნიშვნელობის გამო აღიქმება სხვადასხვანაირად.

აღსანიშნია, ის ტექნიკური ხერხი, პიესა „ღალატში“ ვხვდებით („The Betrayal“). მოულოდნელად იცვლება როლები და ჯერი, რომელიც რობერტს ვერ უმხელდა მისი და ემას ღალატის შესახებ, როდესაც აღმოაჩენს, რომ თურმე ემას, მისი ქმრისთვის ბევრად ადრე უთქვამს ყველაფერი, სრულიად მოულოდნელად იწყებს რობერტის დადანაშაულებას და საყვადურობს, იმის გამო, რომ მან ადრევე არ უთხრა, რომ ყველაფერი იცოდა. (პინტერი, 2013:21).

ვფიქრობ, მოცემული პასაჟი კომიკურად შეგვიძლია აღვიქვათ, რადგან პერსონაჟი, რომელიც თავს დამნაშავედ გრძნობს მისი წარსული ქმედებების გამო და მორალური გადმოსახედიდანაც იგი ნამდვილად დამნაშავეა, მოულოდნელად ვხედავთ, რომ სხვა პერსონაჟს ადანაშაულებს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მანამდე არსებული რეალობა, როცა, მისი ცოლისა და მეგობრის ღალატის გამო მსხვერპლად პირველივე მოქმედებაში რობერტი მივიჩნიეთ, მოულოდნელად იცვლება და ვლბულობთ, სრულიად სხვა რეალობას. ვხედავთ, რომ მანამდე „მსხვერპლი“ რობერტი, სინამდვილეში „მსხვერპლი“ არაა. მან ბევრად ადრე იცოდა ყველაფერი და ამავდროულად აღმოჩნდა, რომ თავადაც ღალატობდა ემას. შესაბამისად, პიესის ამ

მონაკვეთის შემდეგ, მოულოდნელად შეიცვალა ჩვენი განწყობა და დავინახეთ, რომ ერთდროულად რამდენიმე რეალობა შეიძლება არსებობდეს და მათ შესაძლოა თანხვედრა ვერა, მაგრამ თანაარსებობა ნამდვილად მოახეხონ.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ის ფაქტი, რომ პინტერისეული ეს ხერხი, სხვადასხვა რეალობის ერთდროული წარმოჩენა და მათი ერთად თანაარსებობა, შეგვიძლია მივიჩნიოთ თანამედროვე სამყაროს, ერთ-ერთ მახასიათებლად, რასაც გლობალიზაციას ვუწოდებთ. გარკვეულწილად პინტერის პიესა „ღალატი“ (“The Betrayal”) შეგვიძლია, თანამედროვე სამყაროს პატარა მოდელად წარმოვიდგინოთ, სადაც ინდივიდები გაფერმკრთალდნენ და ისინი მოიცვა სხვადასხვა „რეალობებმა“.

ასევე, მნიშვნელოვანია, რომ პერსონაჟები საუბრობენ და განიხილავენ მეოცე საუკუნის ცნობილი ავტორის იეიტსის პოეზიას. პინტერის ერთ-ერთი მკვლევარი, ანტონი როჩე მის სტატიაში „პინტერი და ირლანდია“ (“Pinter and Ireland”), თვლის, რომ ცნობილი ირლანდიელი ავტორი იეიტსი დიდ როლს თამაშობს პინტერის პიესაში „ღალატი“ (“The Betrayal”). როჩე წერს, რომ პიესის სამივე პერსონაჟი ჩართული არიან ლონდონის გამომცემლობაში და ისინი პერიოდულად აღნიშნავენ, რომ დიდებული შეთანხმება დადეს ვინმე ახალგაზრდა ავტორთან. ეს ახალგაზრდა ავტორი, კი თავის მხრივ გოდოს გვაგონებს, რადგან არასოდეს ჩანს პიესაში, თუმცა, საკმაოდ მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს. (Roche 2009:206). როჩე აღნიშნავს, რომ პიესაში იეიტსის ხსენება ემოციურად ასხვაფერებს მოვლენებს. და ამის დასტურად განიხილავს პასაჟს, სადაც რობერტი და ჯერი იეიტსს იხსენებენ. რობერტი ეკითხება ჯერის კარგი წიგნი თუ წაუკითხავს ამ ბოლო დროს. ჯერი კი პასუხობს რომ იეიტსს კითხულობს. რობერტს ახსენდება, რომ ჯერი ტორჩელოშიც იეიტსს კითხულობდა და ამას ახსენებს ჯერისაც. დიალოგის ბოლოს კი რობერტი ეკითხება ჯერის სად აპირებს ზაფხულის გატარებას და ის პასუხობს, რომ ტბების მხარეში. (პინტერი, 2013:23).

როჩე მიიჩნევს, რომ ვორდსვორთი, კოლრიჯი და ტბების მხარე (“Lake District”) <sup>109</sup> უდავოდ ბევრად უსაფრთხოა, ვიდრე ტორჩელო და იეიტსი. აქვე აღნიშნავს, რომ რაღაც პერიოდით იეიტსი მიიჩნეოდა უკანასკნელ რომანტიკოსად და ხშირად უიმედო იდეალისტადაც კი. განიხილავს იეიტსის პირადი ცხოვრების

<sup>109</sup> “Lake District”, ჩრდილო-დასავლეთ ინგლისის მთიანი ტერიტორიაა, რომელიც ცნობილია მისი ტბებით. ასევე, პოეტებისთვის საკმაოდ ცნობილი ადგილი არდადეგებისთვის.

მოვლენებს, როცა იეიტსმა თავად აღნიშნა ერთ-ერთ წერილში, რომ სამ ადამიანს უღალატა და ამის შემდეგ როჩე წერს, რომ სწორედ შესაბამისია, იეიტსის ტექსტუალური მოჩვენების გამოვლენა პიესაში, სადაც სამი შეყვარებული ადამიანი ჩართულია ორმხრივად თავის მოტყუების სამკუთხედში. (Roche 2009:206).

აქვე როჩეს მოჰყავს სხვადასხვა მაგალითები პიესიდან იმის დასტურად, რომ რობერტის, ემას და ჯერის ემოციები და მათი სასიყვარულო ურთიერთობები ერთმანეთშია არეული და ამ ურთიერთობების ფონზე პინტერს შემოჰყავს იეიტსი და მისი პერსონაჟები იეიტსის შესახებ წერენ წერილებს ერთმანეთს. როჩე მიიჩნევს, რომ იეიტსის ისეთი მკითხველი, როგორც პინტერია, ნამდვილად შეძლებდა, მის სხვაგვარად დანახვას. აქვე, აღნიშნავს, რომ იეიტსი ის ავტორია, ვინც დროს სრულიად სახეცვლილს წარმოგვიდგენს და მიიჩნევს, რომ შეგვიძლია მისი შემოქმედება განისაზღვროს ცნებით, „უკან ოცნება“ (“Dreaming Back”). როჩე, აქვე განიხილავს თავად იეიტსის ნაშრომს, და აღნიშნავს, რომ „უკან ოცნების“ სცენარი ითვალისწინებს იმ ადამიანებს ვინც იძულებულია კვლავ გაიარონ საკუთარი ცხოვრების დეტალები. გაიარონ ყველაფრის რეტროსპექტულ სინათლეში, იმ ყველაფრის, რომელიც ჯერ ისევ ხდება და გაცილებით მეტი ცოდნის მორალური ტვირთით ვიდრე იგნორირებით. (Roche 2009:207).

ვფიქრობ, თუ როჩეს მოსაზრებებს დავეყრდნობით, შეგვიძლია მივიდეთ იმ აზრამდე, რომ იეიტსის შემოქმედება, პინტერისთვის საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო. ის მოსაზრება, სადაც როჩე აღნიშნავს იეიტსზე, რომ დროის სახეცვლილებას გვთავაზობდა, ასევე შეგვიძლია მოვარგოთ ჰაროლდ პინტერის შემოქმედებას და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, უშუალოდ პიესა „ღალატს“.

პირველივე ფაქტი პიესაში, რასაც თვალნათლივ ვხედავთ, დროის სტრუქტურული რღვევაა. გამოდის რომ, პინტერი, ისევე გვთავაზობს დროის რღვევას, როგორც იეიტსი აღწერს. რაც შეეხება მის პერსონაჟებს, ისინიც ისევე განიცდიან წარსულში კვლავ დაბრუნებას, როგორც იეიტსისეული „უკან მეოცნებენი“. „ღალატის“ თითოეული პერსონაჟი კვლავ და კვლავ გადის იმ გზას რასაც მათი წარსული ჰქვია, ისინი პერიოდულად ყოველ ჯერზე უბრუნდებიან სხვადასხვა წარსულის მოვლენებს. საბოლოოდ კი ეს ყველაფერი მათთვის მტკივნეული და მძიმეა. ამავდროულად დამაბნეველი და გაურკვეველი, ბუნდოვანი

და იშვიათად ნათელი. პიესის შესაბამისია იეიტსისეული ფრაზაც „აღრაფერია ახალი“ (*“there can be nothing new”*), და არ არის იმიტომ რომ, ვერ იქნება. თუ დავფიქრებთ, ამბავი, რომელიც სრულიად წარსულზეა და ისევ წარსულში მომხდარ მოვლენებზე, იქ ახალი ვერაფერი იქნება.

აქვე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, განვიხილოთ, ის ცნობილი ლათინური სენტენცია, რომლის მიხედვითაც „არაფერია ახალი მზისქვეშეთში“ (*“nihil novi sub sole”*). ვფიქრობ, მოცემული სენტენცია გულისხმობს, რომ ნებისმიერი ჩვენი ქმედება პირველი ქმედების გამეორებაა და სამყაროსეული ციკლორობაც გარკვეულწილად ამყარებს ამ მოსაზრებას. იგივე აზრი შეგვიძლია მოვარგოთ პინტერის პერსონაჟებსაც, ისინი კვლავ იმავეს იმეორებენ და კვლავ წრეზე დადიან, თავიანთ წარსულში.

როგორც როჩე აღნიშნავს, იეიტსმა იცოდა „უკან ოცნების“ პოტენციული დრამაში და იყენებდა კიდევ თავის სხვადასხვა პიესებში. „ყველა მოვლენა ასე ნაოცნებარი, კვანძის გამოხატვაა, რაღაც დროისგან დაყოფილი შეგრძნებების კონცენტრაცია... და ოცნება, თითქოს ის იყო დამსხვრეული და დანაწევრებული.“ (ჰარპერი, ჰუდი, 1978:227)<sup>110</sup>

მოცემულ ფრაზას როჩე წარმოადგენს თავის სტატიაში და აქვე მიანიშნებს, იმის შესახებ, რომ ამ მოსაზრებას ჯორჯ მილს ჰარპერი და ვოლტერ კელი ჰუდი, განიხილავენ იეიტსის „ხედვის“ (*“A vision”*) კრიტიკულ გამოცემაში. (*“A critical edition of Yeats’s “A Vision”, 1925*). თავად როჩე კი, მოცემულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით მიიჩნევს, რომ პინტერის პიესა „ღალატში“, სწორედ ამ ფორმით გვაქვს ზოგიერთი სცენა წარმოდგენილი. დაყოფილი გვაქვს დროის პერიოდები და გრძნობების ხარისხები. აქვე მაგალითად მოჰყავს მესამე სცენის ეპიზოდი, როდესაც ჯერი აღნიშნავს თუ როგორი რთულია ორი შეყვარებული ადამიანისთვის შეხვედრა. ემა კი ცხადად წარმოაჩენს ამ ყველაფერს და პასუხობს. *“Emma: You see, in the past . . . we were inventive, we were determined, it was . . . it seemed impossible to meet . . . impossible . . . and yet we did. We met here, we took this flat and we met in this flat because we wanted to.”*<sup>111</sup> (პინტერი 2013:20), (Roche 2009:208).

<sup>110</sup> ბოლოს ვიხილეთ: <https://epdf.pub/a-critical-edition-of-yeats-a-vision.html>

<sup>111</sup> „ემა: ხედავ, წარსულში... ჩვენ ვიყავით გამოგონილები, ჩვენ ვიყავით განსაზღვრულები, ეს იყო... შეხვედრა შეუძლებელი ჩანდა... შეუძლებელი... და მაინც შევძელით. ჩვენ შევხვდით აქ, ჩვენ ეს ბინა ავიღეთ და შევხვდით ამ ბინაში, იმიტომ რომ ასე გვინდოდა.“

როჩე აღნიშნავს, რომ მოცემულ პასაჟში ვხედავთ ემას, რომელის სიტყვებიც „უკან ოცნებისას“ თითქოს გამბედაობას იძენენ სურვილის ფონზე. ასევე, ის აღწერს, რომ პიესის განმავლობაში პერსონაჟები ერთდროულად რამდენიმე როლს თამაშობენ. ისინი ცდილობენ მოირგონ საკუთარი თავი და წარსული, მათსავე მომავალში, სხვადასხვა ფორმებით. ეს იმაზე მიანიშნებს, რომ პერსონაჟები, დროის სხვადასხვა მონაკვეთებში, სრულიად განსხვავდებოდნენ თავიანთი თავებისგან

ვფიქრობ, უნდა აღინიშნოს რომ პიესა „ლალატი“ (“The Betrayal”) პინტერის გარდაცვალებიდან ათი წლისთავის აღსანიშნად, 2019 წელს, ლონდონში, პინტერისავე სახელობის თეატრში დაიდგა მის სხვა პიესებთან ერთად. ეს ყველაფერი იმაზე მოწმობს, რომ თანამედროვე სამყაროშიც იგივე კითხვები გვაწუხებს ადამიანებს, რაც პინტერის პერიოდის საზოგადოებას.

მოცემულ დადგმას პოლ ტეილორმა მიუძღვნა სტატია, „ჰაროლდ პინტერის „ლალატიდან“ (“The Betrayal”) კრისტოფერ ნოლანის მემენტომდე: რატომ ვქმნით ხელოვნებას, რომელიც უკუსვლით მიდის“. (“From Harold Pinter’s Btrayal to Christopher Nolan’s Memento: Why create art that goes backwards?”)<sup>112</sup>. სტატიაში ტეილორი განიხილავს კრისტოფერ ნოლანის ფილმს „მემენტოს“ (“Memento”)<sup>113</sup>, სადაც მთავარი პერსონაჟი ლეონარდი კლავს მის ცოლს, თუმცა მახსოვრობის პრობლემის გამო არაფერი ახსოვს და ცდილობს, ეტაპობრივად, ნაგლეჯ-ნაგლეჯ გაიხსენოს მომხდარი. აქაც, ისევე, როგორც პიესა „ლალატში“ (“The Betrayal”) მაყურებლისთვის მომავალი წინასწარ ცნობილია და ხედავს თუ როგორ და რა ფორმით მიემართება მთავარი პერსონაჟი რაღაც ერთი წერტილისკენ. ეს გარკვეულწილად ფაზლისმაგვარი სიუჟეტი მოცემულ პიესასა და ფილმში, ვფიქრობ ჩვენს ცხოვრებაში მეხსიერების მნიშვნელობას უსვამს ხაზს.

მეხსიერების როლის მნიშველობასთან ერთად, ასევე ვფიქრობ, რომ სწორედ დროის დაშლის და მისი ტრადიციული გაგების სხვა ფორმით წარმოჩენას ვხვდებით. საბოლოო ჯამში ასეთი ფორმის სახესხვაობით რაც დროსთან მიმართებაში ვიხილეთ და რაზეც მოცემულ თავში ვიმსჯელებთ, შეიძლება დავადასტუროთ მოსაზრება, რომ ბუნებაში არ არსებობს არანაირი სიმყარე, რომელიც სამუდამოა. აქვე შეგვიძლია

---

<sup>112</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/harold-pinter-betrayal-tom-hiddleston-memento-a8813046.html>

<sup>113</sup> იხ.დანართი 5

ვთქვათ, რომ ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, პიესაში „ღალატი“ წარმოდგენილი დროის ტრადიციული გაგების გადასხვაფერებით, ვღებულობთ ქაოსს და არამწყობრ რეალობას. შედეგად კი ვიღებთ რეალობისა და აბსურდის არასწორ აღქმას.

### 3.2. შეგრძნებების ცვლილება და ილუზიური რეალობა მოთხრობასა და პიესაში „ჩაის წვეულება“

ცნობილი ინგლისელი ფოლოსოსოფოსი ჯორჯ ბერკლი (1684-1753) მატერიის არსებობას შეგრძნებების საფიქველზე უარყოფს. იგი შემეცნების ერთადერთ წყაროდ შეგრძნებებს მიიჩნევს. ბერკლი თვლის, რომ ცოდნა რომელიც გვაქვს სუბიექტის შეგრძნებათა თვისებაა, კომპლექსი და მიიჩნევს, რომ ამის იქეთ არაფერი არსებობს. (ბერიძე 2009:103). ბერკლის მსჯელობიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ თუ, ადამიანს შეგრძნებები უქვეითდება, შესაბამისად ის გარესამყაროს ვედარ აღიქვამს იმ ფორმით რა ფორმითაც მის ირგვლის არსებობს. სწორედ, ეს ემართება, ჰაროლდ პინტერის პერსონაჟს დიზონს.<sup>114</sup>

ჰაროლდ პინტერი პიესასა და მოთხრობა „ჩაის წვეულებაში“ ნამდვილად ახერხებს, დაგვანახოს და ჩვენც თანამონაწილე გავგხადოს იმ პროცესებისა, როდესაც ადამიანები ვერ ახერხებენ საკუთარი თავის რეალიზაციას, ვერ ახერხებენ იმის აღქმას რაც მათ ირგვლივ ხდება, ვერ ახერხებენ იმ დანარჩენი პერსონაჟების დანახვას ვინც მათ ირგვლივ თანაარსებობენ და ვერც იმას ახერხებენ, რომ საკუთარი თავი იპოვონ. ამ ყველაფერს პინტერი სხვადასხვა ყოფით ელემენტებთან ერთად წარმოგვიდგენს და ჩვენივე მონაწილეობით თანდათანობით აბუნდოვნებს იმ რეალობას, რასაც მანამდე მეტნაკლებად სწორად აღვიქვამდით და მართებულად მივიჩნევდით.

შეიძლება ითქვას კიდევ რომ პიესაში არა ობიექტური არამედ ილუზიური რეალობა გვაქვს წარმოჩენილი. ილუზიურობას კი ის ფაქტი განაპირობებს, რომ შეგრძნებების გაქრობის შემდეგ, ფაქტობრივად სრულიად იცვლება გარე სამყაროს აღქმა.

„ეს მოთხრობა 1963 წელს დავწერე და 1964 წელს “BBC” ის დაკვეთით დავწერე პიესა ევროპული მაუწყებლობის კავშირისთვის. გადავწყვიტე პიესაშიც იმავე ფორმით წარმედგინა. ჩემი აზრით, მოთხრობა უფრო წარმატებულია“. (პინტერი, 1997:162)

ჰაროლდ პინტერი, როგორც თავად აღნიშნავს მოთხრობას, „წვეულება ჩაიზე“ უფრო წარმატებულად მიიჩნევს ვიდრე პიესას. ვფიქრობ, აღსანიშნია ის მომენტი,

<sup>114</sup> ბოლოს ვიხილე: <http://www.philosophypages.com/hy/4r.htm>



რომ მოთხრობა პირველ პირში არის დაწერილი, ყველაფერს მთავარი მოქმედი პერსონაჟის თვალთ დანახულს ვხედავთ. თუმცა, მას არ აქვს კარგი მხედველობა. მოთხრობა იწყება ფრაზით: „თვალეები უარესად მაქვს“. (“My eyes are worse.”) (პინტერი 1997:164)

მნიშვნელოვანი დეტალია, რომ მოთხრობაში არც ერთ პერსონაჟს სახელები არ აქვთ და მხოლოდ მთავარი პერსონაჟის პოზიციიდან აღვიქვამთ ყველაფერს და ეს გარკვეულწილად მისეულ ჩარჩოებში გვაქცევს. საბოლოოდ კი ემოციურ ფონზე საკმაოდ ძლიერად მოქმედებს. ასევე ის ფაქტი, რომ დანარჩენი პერსონაჟების სახელები არ ვიცით, იმაზე მიანიშნებს, რომ ისინი ისეთივე კრებითი ჯგუფია, როგორც საზოგადოების ის ნაწილი ვისთანაც ფაქტობრივად არ გვაქვს ხოლმე შეხება. გამოდის რომ ის ადამიანები, ვისზეც დიზონი მოთხრობის განმავლობაში რაღაცებს აღნიშნავს ხოლმე, არც ისე მნიშვნელოვანი ფიგურები არიან. ისინი ფაქტობრივად არაფრით გამოიჩევიან. არადა, ამ დროს დიზონი ამბობს, რომ ისინი მისი ოჯახის წევრები და მისი საუკეთესო მეგობრები არიან.

პინტერის მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი ამბის თხრობას მისი ექიმის კაბინეტის აღწერით იწყებს. თავად ექიმს აღწერს და შემდეგ მის ოთახს, მოგვიანებით კი ახსენებს რომ მისი ცოლი შემოდის და ხოლმე პერიოდულად თეთრებში ჩაცმული. ამბობს, რომ ექიმი, საკმაოდ დადებითადაა მისი თვალებისადმი განწყობილი და პრობლემურს ვერაფერს ხედავს, ხოდა შემდეგ ისევ იმავე ფრაზას იმეორებს, რომ მისი თვალების მდგომარეობა გაუარესდა.

მოგვიანებით, პინტერი გვაჩვენებს, თუ როგორ გადადის მისი პერსონაჟი ოჯახის წევრების აღწერაზე და ამბობს, რომ მისი ოჯახი და თვითონ ახლო მეგობრებად დარჩნენ. აქვე აღნიშნავს, რომ ხანდახან ბახს უსმენენ ხოლმე.

ვფიქრობ, მოცემულ მოთხრობაში ბახის ხსენება, საკმაოდ სიმბოლურია და არაა შემთხვევითი. რატომ აღნიშნა პინტერის პერსონაჟმა, რომ უსმენდა არა რომელიმე ნებისმიერ სხვა კომპოზიტორს, არამედ უშუალოდ ბახს. თუ ბახის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებას გავითვალისწინებთ მივხვდებით რომ სწორედ, სიმბოლურად გვაქვს წარმოდგენილი მისი სახელი მოთხრობაში. როგორც ცნობილია, იოჰან სებასტიან ბახის გარდაცვალების მიზეზად მისი თვალის ოპერაციის გართულება სახელდება. ისევე როგორც მოთხრობის მთავარი პერსონაჟის

თვალეები, პერიოდულად უარესდება და ის აღნიშნავს, რომ უფრო და უფრო ვეღარ ხედავს ხოლმე, ხოლო მოთხრობის ბოლოს დავინახავთ, რომ საერთოდ ბუნდოვანი ხდება მისი მხედველობა. აქვე თუკი ბახის შემოქმედებას განვიხილავთ, იგი გვიანდელი ბაროკოს მუსიკალურ სტილს მიესადაგება, თუმცა სრულიად განსხვავებულია მისი ინდივიდუალური მახასიათებლებით. მასთან დარღვეულია ჰარმონიულობა და შემოტანილია, სხვადასხვა რეალისტური ელემენტები. სწორედ ასე გვაქვს დარღვეული აზრთა სიმწყობრე პინტერის მოთხრობაში, სადაც უმარტივესი პატარა წინადადებები გვაქვს, რომლებიც დანაწევრებულია თხრობისას.

ბახის შემდეგ, თხრობა მის ცოლზე გადადის და მთავარი პერსონაჟი აღნიშნავს, რომ მისი ცოლი ნამდვილად ბედნიერია და აგრძელებს რომ მასთან, მის ცოლთან თავის წარმოსახვით სამყაროს მიმართავს ხოლმე ლოგინში. შემდეგ მის ასისტენტს განიხილავს და აღნიშნავს, რომ მისით ძალიან კმაყოფილია, მოგვიანებით კი მისი ცოლის ძმაზე გადააქვს თხრობა და აქაც აღნიშნავს, რომ ის ნამდვილად ძალიან ეხმარება სამსახურის საქმეებში და პარტნიორად აიყვანა. შემდეგ კი თხრობა გადადის იმ ამბებზე, თუ როგორ ვეღარ ერკვევა რა ურთიერთობაა მის ცოლს, ცოლის ძამსა და ასისტენტს შორის, თითქოს ყველა ატყუებს და ამავდროულად, თითქოს ყველა გულწრფელია მასთან, ასევე პერიოდულად აღნიშნავს, რომ ძალიან რთულია როცა მისი არ ესმით მის შვილებს საერთოდ, არასდროს და ისინი ყოველთვის მხოლოდ მისთვის არიან ხოლმე განმარტოებით.

ყველა ამბავთან ერთად პარალელურად აკეთებს ჩანართებს იმის შესახებ, რომ მისი მხედველობა პერიოდულად უფრო უარესდება.

პინტერი მოთხრობის დასასრულის სცენას წარმოადგენს სრულ ქაოსად, სადაც მისი მთავარი პერსონაჟი თვალეზარებული დგას, ხან დადის, ხან ჩამოჯდება სადმე კუთხეში და სხვადასხვა ხმების მიხედვით ცდილობს, როგორღაც წარმოიდგინოს ის სიტუაცია რაც მის გარშემო ხდება და რომელშიც ის იმყოფება.

პირველ რიგში აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ ის ფაქტი, რომ მოთხრობაში, თხრობა, სწორედ ისეთივე ბუნდოვანი ხდება დასასრულს, როგორც მთავარი პერსონაჟის მხედველობა. შეიძლება ითქვას, რომ მხედველობის გაუარესება და თხრობის ბუნდოვანება ერთმანეთის განმაპირობებელი და ამავდროულად პარალელური მოვლენებია.

ვფიქრობ, მოცემული სიუჟეტი და პერსონაჟის მდგომარეობა, გარკვეულწილად დაკავშირებულია ინდივიდუალურ აღქმასთანაც. ჩვენ მოცემულ ამბავს მოთხრობაში, სწორედ ისევე მივყვებით, როგორც მის მთავარ პერსონაჟს მივყავართ. შესაბამისად, ჩვენი წარმოდგენები, იმ რეალობაზე, რასაც მთავარი პერსონაჟი გვიხატავს სწორედ ისეთია, როგორც თავად აღიქვამს. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას რომ ჩვენ, მთავარ პერსონაჟთან ერთად ვბრძვდებით და ის რეალობა, რასაც მოთხრობის დასაწყისში ვხედავდით, თანდათანობით გაბუნდოვნების შემდეგ, მოთხრობის დასასრულ ნაწილში სრულ ქოსად იქცევა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პინტერის ამ მოთხრობაში რეალობის აღქმა და შეგრძნებები მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან.

რაც შეეხება პიესას მიუხედავად იმისა, რომ იმავე სიუჟეტზეა აგებული, აქ ის ემოციური დამოკიდებულება ნაკლებია რაც მოთხრობასთან მიმართებაში იყო.

პიესა სრულიად სხვა ფორმით და სხვა სცენით იწყება. პირველ სცენაში დიზონი არჩევს კანდიდატს მისი ასისტენტის პოზიციაზე და მასთან ოთახში შედის ვენდი, ახალგაზრდა ქალბატონი. დიზონი აღნიშნავს, რომ მისი საბუთები მოეწონა და შესაბამისად გასაუბრებაზე დაიბარა, შემდეგ კი აცნობს მის საქმიანობას და უხსნის, რომ ერთ-ერთი საუკეთესო ფირმა აქვს ინგლისში. როცა მის ფირმაზე საუბრობს ის საკმაოდ თავდაჯერებულია. ვენდი კი პასუხობს რომ მისი სჯერა. აქვე დიზონი თვისი ფირმის განსხვავებულობას ხაზს უსვამს და ამბობს, რომ ჯაჭვის ნაცვლად ისინი საფეხურს („footpedal“) იყენებენ. ამით კი ვენდი აღფრთოვანდება და არნიშნავს, რომ დიდებულია (პინტერი 1997:60).

ვფიქრობ, საინტერესო იქნება, თუ პიესის ამ მონაკვეთს ყოფით ელემენტებთან მიმართებაში განვიხილავთ. როგორც დიზონი აღნიშნავს მისი ფირმის მთავარი წარმატება სწორედ საფეხურია და არა ჯაჭვი. ეს ყველაფერი საბოლოოდ იმას უსვამს ხაზს, რომ მთავარ ადგილას ინაცვლებს ყოფითი ელემენტები და გარკვეული მატერიალური საკითხები. სწორედ ამავე მსჯელობას გვთავაზობს მაიკლ ბილინგტონი.

მაიკლ ბილინგტონის ნაშრომი „ჰაროლდ პინტერი“ (“Harold Pinter”). სწორედ ამ პასაჟს უკავშირდება და მასზე დაყრდნობით განხილულია, რომ პირადი მატერიალური კეთილდღეობა, შესაძლოა სულიერი მდგომარეობის ჩამოშლის წყარო

აღმოჩნდეს. (ბილინგტონი, 2009:279). ის აქვე აღნიშნავს, რომ „ჩაის წვეულება“ (“Tea Party”) თანამედროვე კაპიტალიზმის მკვეთრი სატირაა და მიიჩნევს, რომ საკითხს ძირითადად მაყურებლები უფრო ხვდებიან ვიდრე კრიტიკოსები. (ბილინგტონი, 2009:279) ბილინგტონი აქვე წერს, რომ „ჩაის წვეულება“ ნაწილობრივ არის პიესა უნაყოფო ბიზნესზე, ეთიკასა და იმ საფრთხეზე, რომ შესაძლოა, საკუთარი ფესვები უარყო. აქვე აღნიშნავს, რომ ყველა ქმედება ამტკიცებს იმ ირონიულ ჭეშმარიტებას, რასაც დიზონი თავად აღნიშნავს პიესაში: „Disson: Nothing is more sterile and lamentable that the man content to live within himself.“<sup>115</sup> (ბილინგტონი 2009:277)

აქვე ბილინგტონი წერს, რომ პინტერი დიზონის პერსონაჟით ხაზს უსვამს იდეას იმის შესახებ, რომ ძალაუფლება და ფული ხშირ შემთხვევაში ვერ ახერხებს, პირადი განცდებისა და დანაშაულის შეგრძნების შემცირებას.

ვფიქრობ, დასაწყისი სცენიდან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ის მომენტი, როცა დიზონის ოთახში შესული ვენდი ცდილობს მისი ყურადღება სხვა ფორმით მიიპყროს და პინტერი ჩანართების სახით გვთავაზობს, ისეთ მომენტებს, როცა ის პერიოდულად ერთ ფეხს მეორეზე გადაიდებს ხოლმე დემონსტრაციულად და შემდეგ პირიქით. ხანდახან კი თავად კაბას იწორებს ხოლმე.

„Wendy: crosses her left leg over her right.

Wendy: straightens her skirt over her knees.”<sup>116</sup> (პინტერი, 1997:60)

ვენდის ასეთი მცდელობის მიუხედავად ვხედავთ, რომ დიზონი სრულიად აიგნორებს ამ მოძრაობებს და საერთოდ არ აქცევს ვენდის ამ ქმედებას ყურადღებას. მოგვიანებით კი ეკითხება, ძველი სამსახურის შესახებ და აღნიშნავს, რომ ძველი სამსახური ძალიან მალე დატოვა. დიზონი ვენდის სამსახურიდან წამოსვლის მიზეზს ეკითხება, თუმცა ვენდის თქმით ეს პირადულ ამბავს ეხებოდა. მოგვიანებით კი დიზონის დაჟინებული ინტერესის გამო, ვენდი ეუბნება, რომ მისი უფროსი მას ეხებოდა ხოლმე. მას შემდეგ რაც დიზონი ამის შესახებ გაიგებს, დაწვრილებით გამოკითხავს ვენდის ყველაფერს, რა ფორმით და რამდენად ხშირად ეხებოდა, ტიროდა თუ არა. წუხდებოდა ხოლმე თუ არა, ან აღიზიანებდა თუ არა ეს ყველაფერი

---

<sup>115</sup> „დიზონი: არაფერია უფრო სტერილური და სამწყხარო, ვიდრე ადამიანი ვინც სრული შეგნებით საკუთარ თავში ცხოვრობს“.

<sup>116</sup> ვენდი გადაიდებს მარცხენა ფეხს მარჯვენაზე. ვენდი ისწორებს კაბას მუხლებს ზემოთ.

და მოგვიანებით აღნიშნავს, რომ ასისტენტებისადმი ასეთი დამოკიდებულება წარსულში იყო და ეს ყველაფერი მითებია რაც მხოლოდ წიგნებს შემორჩათ.

ვენდის წარსულისადმი დიზონის ასეთი დამოკიდებულება გვაფიქრებინებს, რომ მას გარკვეული შიში გაუჩნდა ვენდისადმი, რადგან ისიც უფროსი იყო ისევე როგორც ვენდის წინა სამსახურის უფროსი, ხოლო ჩვენ როგორც ვხედავთ ვენდის მისი ყურადღების გადატანას ცდილობს ფეხებსა და კაბაზე. შესაბამისად, მოცემული ფრაზა, რომელშიც დიზონი ასისტენტებისადმი ასეთ მოპყრობას, როგორც ვენდის მისი წინა უფროსი ეპყრობოდა მითიურსა და არანამდვილს უწოდებს, შეგვიძლია გარკვეულწილად თავდაცვის საშუალებად მივიჩნიოთ. ამით დიზონმა თითქოს თავი დაიცვა, რომ თავადაც იგივენაირად არ მოქცეულიყო.

მოგვიანებით, დიზონი აღნიშნავს, რომ ქორწინდება და ვენდი მიულოცავს ამ ამბავს. პიესა გრძელდება დიზონის შინ დაბრუნებით, სადაც მისი საცოლის ძმა ხვდება, რომელიც თავაზობს, რომ რადგან დიზონის საუკეთესო მეგობარი ვედარ ახერხებს საქორწილო ცერმონიალზე, სიტყვის თქმას ის იტყვის. საბოლოოდ ქორწილის დღეს ვილი ნამდვილად იტყვის სიტყვას ისევე როგორც დაიანასთვის, ასევე დიზონიასთვის.

ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ის სოციალური ფონი რასაც პიესაში ვხვდებით. როდესაც ქორწილის სცენებს აღწერს, პინტერი აშკარად მიგვანიშნებს იმაზე, რომ დიზონი შედარებით მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენელია და დანარჩენი პერსონაჟებისთვის ეს ცნობილია. შესაბამისად გარკვეულწილად მისადმი დამოკიდებულებაშიც იგრძნობა ეს ყველაფერი.

ქორწილის ბოლო სცენა საკმაოდ სიმბოლურად აქვს პინტერს წარმოჩენილი. სინათლე ინთება და კამერა საწოლის ფეხთან ჩერდება. პერსონაჟები არ ჩანან. მხოლოდ მათი ხმა ისმის. მისი ამ ტექნიკის გამოყენებით პინტერი გარკვეულწილად დიალოგს ემოციას მატებს, რადგან როგორც ცნობილია, როცა რაიმეს არ, ან ვერ ხედავ და მხოლოდ ხმა გესმის წარმოსახვის დონე ბევრად უფრო მდიდრდება და მეხსიერება ბევრად მეტ ხატს აცოცხლებს ასეთ დროს ჩვენს გონებაში, ვიდრე მაშინ როცა ყველაფერს აშკარად ვხედავთ და ისევე აღვიქვამთ რა ვიზუალურად არის ჩვენს წინაშე წარმოდგენილი.

ამ მსჯელობიდან კიდევ ერთ აზრამდე შეგვიძლია მივიდეთ. მაშინ როცა ჩვენ

რაიმეს ვერ ვხედავთ, ჩვენი წარმოდგენები რაც შეიძლება მეტად შორდება რეალურს, იმას, რაც იმ მომენტისათვის ობიექტურად არსებობს სადღაც, გარკვეულ წერტილში, თუმცა ჩვენთვის თვალით მიუღწეველში. გამოდის რომ, მოცემული ტექნიკით, როცა ვერ ვხედავთ პერსონაჟებს და მხოლოდ მათი ხმები გვესმის, გარკვეულწილად არ გვაქვს ერთ-ერთი შეგრძნება, მხედველობა და შესაბამისად იმ რეალობასაც ვშორდებით, რაც იმ მომენტში სცენაზე გვაქვს წარმოდგენილი. ამავდროულად, მდიდრდება ჩვენი წარმოსახვა სამყაროსადმი და ასეთ მომენტში მილიონობით საკუთარ რეალობას წარმოვიდგენთ ხოლმე. ასეთ დროს, ჩვენ პერსონაჟების მხოლოდ ხმები გვესმის:

„Disson: Have you ever been happier? With any other man?”

Diana: Never. Pause.

Disson: I make you happy, don't I? Happier than you've ever been... with any other man. Diana: Yes. You do. Pause. Yes. Silence.”<sup>117</sup> (პინტერი, 1997:64)

ჩემი აზრით, ნებისმიერ სხვა შემთხვევაში მოცემული დიალოგი იქნებოდა ასეთი: „ბედნიერი ხარ? დიახ“ და აქ დამთავრდებოდა. მაგრამ პინტერთან, მაშინ როცა პერსონაჟებმა თავადაც კი არ იციან რა აბედნიერებთ, ისინი სხვას ეკითხებიან არიან თუ არა ბედნიერები. მოცემულ დიალოგში დიზონის განმეორებადი კითხვა განმეორებადი პასუხითურთ, ვფიქრობ იმის მანიშნებელია, რომ არამყარი პიროვნული თვისებების მქონდე დიზონს სჭირდება დარწმუნდეს რიგ საკითხებში. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი კი ისაა, რომ დააზუსტოს შეძლო თუ არა მისი ცოლის გაბედნიერება და არის თუ არა ის მისთვის საუკეთესო კაცი, რაზეც გამუდმებით დადებით პასუხს იღებს, თუმცა ის მაინც არ არის თავდაჯერებული და ვერ ახერხებს საკუთარი თავის დარწმუნებას.

იგივე პასაჟი პიესიდან შეგვიძლია აღვიქვათ აბსურდთან მიმართებაში. სიტყვებმა იმდენად დაკარგეს ძალა და მნიშვნელობები, რომ მათი ხშირად გამეორების შემთხვევაშიც კი, რთულდება მათი აღქმა და აზრს მაინც ვერ

<sup>117</sup>დიზონი: ყოფილხარ ოდესმე უფრო ბედნიერი? ნებისმიერ სხვა კაცთან?

დიანა: არასოდეს. პაუზა.

დიზონი: მე გაგაბედნიერე არა? იმაზე მეტად ვიდრე ოდესმე ყოფილხარ... ნებისმიერ სხვა კაცთან.

დიანა: კი შენ. პაუზა. კი. სიჩუმე.

გადმოსცემენ. ან შესაძლოა, გადმოსცემენ, თუმცა უკვე ეს მათი მნიშვნელობები, არსებულ რეალობას ვეღარ ერგება და მასში ისე წარმოჩინდება, როგორც სიცარიელე.

ვფიქრობ, აქვე მნიშვნელოვანია დიანას პასუხებიც. ის ყოველ ჯერზე პასუხობს „დიახ“ და ბოლოს ორჯერ იმეორებს და აღნიშნავს, რომ კი შენ შეძელი და შემდეგ ამატებს ისევ „დიახ“. ეს ერთგვარად გვაფიქრებინებს რომ არც დიანაა დარწმუნებული მის პასუხში, თითქოს ამ გამეორებით ისიც ცდილობს თავი დაიჯეროს რომ დიზონმა მისი გაბედნიერება შეძლო.

ამ დიალოგის მიხედვით მივდივართ კიდევ ერთ საკითხთან რაც ისევ სიტყვათა მნიშვნელობის გაქრობას უავშირდება. აქვე კი მივდივართ იმ აზრამდე, რომ ხშირად ის რისი რეალურად წარმოთქმაც გვინდა სრულად არ არის რეალური, ან ისეთი რეალური როგორც ჩვენ წარმოგვიდგენია.

წინარე მოსაზრებას იმასთან დაკავშირებით, რომ დიზონს გარკვეული შიშები აქვს და საკუთარი თვის პოვნა სჭირდება, ის დიალოგიც მიანიშნებს, როცა დიანას ესაუბრება დილით. დიზონი ეუბნება დიანას რომ მოხარულია იმ კაცზე, რომ არ დაქორწინდა და მის სახელსაც ვერ იხსენებს ( ან არ იხსენებს). შემდეგ კი ეკითხება დიანას თუ რატომ არ დაქორწინდა მასზე. დიანა პასუხობს, რომ ის სუსტი იყო. მოულოდნელად დიზონი ამბობს რომ თავად არაა სუსტი და ამას ისე ამბობს, რომ თითქოს ამაზე დასტურს დიანასგანაც ელოდება. დიანაც არ დააყოვნებს და ხელზე შეხებით ეუბნება, რომ ის ძლიერია. (პინტერი, 1997:65)

ეს დიალოგი გარკვეულწილად კიდევ ერთხელ გვანიშნებს იმ შეგრძნებებზე, რაც დიზონს თითქმის დაკარგული აქვს. ის ვერ ახერხებს საკუთარი თავის რეალურად აღქმას და მას სხვა ადამიანების დახმარება სჭირდება ამისთვის. პირველი საკითხი, რაც მიანიშნებს მისი იდენტობის არ ქონაზე, არის ის როცა საკუთარ თავს ადარებს როგორც ვხვდებით მისი ცოლის ყოფილ საყვარელს. შემდეგ გეგულობს, რომ ის სუსტი იყო და თითქოს მყარად ამბობს, რომ თავად ძლიერია. თუმცა, რამდენიმე წამში ამის დასადასტურებლად კითხვას სვამს “Am I?” საბოლოოდ, კი წარმოგვიდგება, პერსონაჟი, რომელმაც არ იცის როგორია. მისი კითხვებიდან გამომდინარე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სხვა ადამიანებთან უერთიერთობა მისთვის გარკვეული გზაა საკუთარ თავამდე მისასვლელად, თუმცა სამწუხაროდ ხშირად ამას მაინც ვერ ახერხებს ხოლმე.

თუ მოცემულ მსჯელობას გავყვებით, მივდივართ იმ აზრამდე, რომ პერსონაჟს, რომელსაც არ შეუძლია საკუთარი იდენტობის აღქმა, შესაბამისად არ შეუძლია მის ირგვლის არსებული რეალობის აღქმა. გამოდის, რომ დიზონი, არის პერსონაჟი, ვინც ცდილობს, საკუთარი თავის პოვნას და შესაბამისად იმ რეალობასთან მორგებას, რომელშიც არსებობს, ცხოვრობს, მართავს კომპანიას, ჰყავს ცოლი, ორი ვაჟი, ასისტენტი სამსახურში და აქვს ჰობი.

ვფიქრობ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია დიზონის შვილების ტომისა და ჯონის სცენა, როცა ისინი ოთახში შემოდიან და მაგიდას მიუხედებიან. საერთოდ არ თვლიან საჭიროდ რომ მამას გამოელაპარაკონ, თუმცა დიზონი პირიქით განწყობილია და როცა ისინი ერთმანეთს გადაუჭურჩულებენ, ჰკითხავს რა თქვეს, პასუხს კი არავინ სცემს. დიზონი აგრძელებს, რომ მათ ელაპარაკება და ჯონს მიმართავს რომ სწორედ მას ესაუბრებოდა. ჯონი კი ბოდიშს მოუხდის და მიმართავს სიტყვით „სერ“ (“Sir”). ამაზე დიზონი ბრაზდება და ამბობს, რომ ასე მისთვის მანამდე არ მიუმართავთ. და აღნიშნავს რომ მამასთვის ასეთი მიმართვა არც თუ ისე ნორმალურია. ამ დროს კი ჯონს მაგალითად ბიძია უილი მოჰყავს და ამბობს, რომ მან უთხრა რომ ასე მიმართავდა მამას. დიზონი თანხმდება, მაგრამ ეუბნება, რომ მას არ დაუმახოს „სერ“ (“Sir”) (პინტერი, 1997:66).

ამ მონაკვეთის მიხედვით შეგვიძლია განვიხილოთ სხვადასხვა ტრადიციული გაგების დამოკიდებულებები ოჯახში. ერთ-ერთი მათგანი თავად „ოჯახის“ ცნებას შეეხება. ტრადიციულად ოჯახი წარმოადგენს ურთიერთობებს, როცა ადამიანებს ერთმანეთის ესმით. და გულისხმობს ადამიანთა იმ ჯგუფს ვინც ყველაზე ახლო ურთიერთობაში მოიაზრება ერთმანეთთან. პიესაში კი სრულიად სხვა სურათია წარმოდგენილი. მეორე მხრივ, თუ კარგად დავაკვირდებით დიზონი, სწორედ რომ ისე მიმართავს მის შვილებს, რომ მათგან საპასუხოდ წამოსული მიმართვა „სერ“ არაა გასაკვირი. იმ ემოციებისგან დაცლილი ურთიერთობის ფონზე, რასაც ჩვენ ვხედავთ, სწორედ ასეთი მიმართვა იქნებოდა ბუნებრივი, მაგრამ ამავდროულად ვხედავთ თუ რა რეაქცია ჰქონდა დიზონს და როგორ ვერ აღიქვა მისი შვილებიდან ეს დამოკიდებულება. ვფიქრობ, ამ ყველაფრის შემდეგ, ნამდვილად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დიზონი ვერ აღიქვამს იმ რეალობას რომელშიც ცხოვრობს და ვერც მის გარშემო არსებულ დანარჩენ პერსონაჟს აღიქვამს სწორად.



აქვე ისევ იმ დეტალთან მივდივართ რაც აბსურდის დრამის აშკარა მახასიათებელია. სიტყვებისა და მნიშვნელობების დაკარგვა. საბოლოო ჯამში ეს ყველაფერი იმით არის ნაჩვენები პიესაში, რომ ფაქტობრივად კომუნიკაცია ვერ შედგება ხოლმე პერსონაჟებს შორის.

მოგვიანებით პინტერი გვაჩვენებს დიზონს, რომელიც ვილის ოთახში შედის და ცდილობს საკუთრი თავი დაახასიათოს. “Disson: I like things to be done and done well. I don’t like dithering. I don’t like indulgence. I don’t like self-doubt. I don’t like fuzziness. I like clarity. Clear intention. Precise execution.”<sup>118</sup> (პინტერი 1997:66). მოცემული ფრაზა, ნამდვილად ადასტურებს ჩვენს აზრს იმასთან დაკავშირებით, რომ დიზონი ვერ აღიქვამს იმ რეალობას, რომელშიც არსებობს. როდესაც ის საკუთარი თავის დახასიათებას იწყებს, ვხედავთ, რომ ყველა დეტალი რომელსაც ის განიხილავს სრულიად საპირისპიროა იმისა, რასაც ჩვენ მის ხასიათსა და პერსონაჟში ვხედავთ. ადამიანი, რომელიც ყველაზე მეტად არაა დაჯერებული საკუთარ თავში, არაა გარკვეული მის ფიქრებსა და აზრებში, რომელმაც ზუსტად და განსაზღვრულად არაფერი იცის, აღნიშნავს, რომ მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ამბის სიცხადე, მისი ზუსტი განსაზღვრულობა, დამაჯერებლობა და ყოყმანის გარეშე რაღაცების კეთებაა.

დიზონი, ამ ფრაზების თქმის პარალელურად ვილის ეკითხება ხოლმე თეთრი თუ შავი და შაქარი რამდენი, ვილი მხოლოდ ამ კითხვებზე პასუხობს და სხვა მის ნათქვამზე არანაირ კომენტარს არ აკეთებს. პინტერს ამით შემოაქვს ის ყოფითი ელემენტები, რაც თითქმის ერთადერთი წერტილია, სადაც მისი პერსონაჟები თანხვედრაში მოდიან რეალობასთან და შესაბამისად, სრულიად ადეკვატურად იქცევიან.

თავის მონოლოგში, სადაც თავის წარმოჩენასთან ერთად დიზონი ცდილობს, რომ მის პარტნიორს გააცნოს მათი მუშაობის სტილი, სრულიად სახეცვლილს წარმოგვიდგენს გარკვეული სიტყვების მნიშვნელობებს. მაგალითად სიტყვა „dependence” იგივე „სხვაზე დამოკიდებულება“, როცა, ვილაც გმართავს, ჩვენს

---

<sup>118</sup> „დიზონი: მიყვარს როცა რაღაცები კეთდება და კეთდება კარგად. არ მიყვარს ყოყმანი. არ მიყვარს დამწუხრება. მე არ მომწონს საკუთარ თავში როცა ეჭვი ეპარებათ. მე არ მომწონს გაუკვევლობა. მომწონს სიცხადე. ცხადი განზრახვა. ზუსტი აღსრულება.“

მეხსიერებაში სხვა მნიშვნელობით არის დალექილი, ხოლო დიზონი მას აღწერს და აღნიშნავს, რომ ეს არ არის სისუსტე და რომ ეს პირიქითაც, კარგი ფორმაა მუშაობისთვის. ტრადიციულად კი მისი მნიშვნელობა, განიმარტება, როგორც, ვიღაცაზე დამოკიდებული, ეს კი თავისთავადად იმას ნიშნავს, რომ როცა ვიღაცაზე დამოკიდებული ხარ, ფაქტობრივად იკარგება ინდივიდუალიზმი და ნებისმიერ საკუთარ ქმედებას ათანხმებ სხვა ადამიანთან. “Disson: Now, dependence isn’t a word I would use lightly, but I will use it and I don’t regard it as a weakness. To understand the meaning of the term dependence is to understand that one’s powers are limited and that to live with others is not only sensible but the only way work can be done and dignity achieved.”<sup>119</sup> (პინტერი 1997:67)

მოცემულ პასაჟზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პინტერი გვთავაზობს დიდი კომპანიების იერარქიულ საკითხებს. ასევე ეს ყველაფერი ზოგადად სოციუმს შეიძლება მოვარგოთ. როცა სუსტს არ შეუძლია თავად დამოუკიდებლად არსებობა და ის დამოკიდებული ხდება შედარებით ძლიერზე. ვინც შემდეგ უკვე მას მართავს. ჩარლზ გრეი მის სტატიაში წერს, რომ პინტერი თავდაჯერებული ჩანს იმაში, რომ მაყურებელი სრულად გაჰყვება პიესას. ის საუბრობს ყოველდღიურ სარკეზე რომელიც დღეს გარდასახავს.<sup>120</sup>

პინტერი პიესის კიდევ ერთ ნაწილში წარმოადგენს სიტყვებისა და მისი მნიშვნელობების ცვლის შესახებ დიალოგს. დიანა ტომთან და ჯონთან შედის და გარკვეულწილად გაცნობითი საუბარი აქვს. ის ცდილობს მისი კითხვებით დაადგინოს რა ადგილი უკავია მისი გერების ცხოვრებაში. პირველად მათ დედაზე კითხვით იწყებს. ხოლო ტყუპები მიუგებენ რომ დედა არც კი ახსოვთ იმდენად ადრე გარდაეცვალათ. აქვე დიანა აღნიშნავს, რომ მათ მამა კარგად უვლით. გარკვეულწილად ის ცდილობს, როგორღაც ტყუპების თვალში დიზონის როლი შედარებით გაზარდოს. დიანა ასევე აღნიშნავს, რომ დიზონისთვის კარგი შეთანხმებაა, როცა დიანა მას კარგ მამად თვლის. ამაზე ჯონს შემდეგი პასუხი აქვს:

---

<sup>119</sup> „დიზონი: ახლა, დამოკიდებულება არ არის ის სიტყვა, რომელსაც მსუბუქად გამოვიყენებდი, არამედ მე მას გამოვიყენებ და არ მივიჩნევ სისუსტედ. ცნება დამოკიდებულების მნიშვნელობა რომ გავიგოთ უნდა მივხვდეთ, რომ ვიღაცის ძალაუფლება შეზღუდულია და არა მხოლოდ სხვებთან ერთად ცხოვრებისთვისაა გონივრული, არამედ ერთადერთი გზაა, რითაც შეიძლება საქმე გაკეთდეს.“

<sup>120</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://archivetvmusings.blog/2019/02/20/pinter-at-the-bbc-tea-party-25th-march-1966/>

“Children seem to mean a great deal to their parents, I’ve noticed. Though I’ve often wondered what ‘a great deal’ means.” (პინტერი, 1997:68) ხოლო ჯონის მერე ტომი გამოდის კითხით და აღნიშნავს, რომ: “I’ve often wondered what ‘mean’ means.”<sup>121</sup> (პინტერი, 1997:68)

ამ დიალოგიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ პინტერმა კიდევ ერთხელ გვაჩვენა ალუზიური რეალობა. მისი პერსონაჟები, ბავშვები, რომლებსაც არაფერი ესმით, ისე როგორც მის მშობლებს. მათ ფიქრი შეუძლიათ და ისინი ფიქრობენ და საუბრობენ ხოლმე მხოლოდ ერთმანეთში. ისინი ფიქრობენ იმაზე თუ რას ნიშნავს სიტყვა „ნიშნავს“. გამოდის, რომ ისინი თავად სიტყვის აღქმასაც ვერ ახერხებენ იმ გარემოში სადაც ცხოვრობენ. ისეთ ადამიანებთან, რომლებიც ერთმანეთთან შეთანხმებებს დებენ. მათი ყველა ურთიერთობა ნამდვილად შეთანხმებაა და თითქმის სრულიად მოკლებულია შეგრძნებებსა და ემოციებს. გამომშრალი და გამოფიტული, დაშრეტილი იმ მაცოცხლებელი ძალისგან, რასაც შეგრძნება ჰქვია. რაც ყველაზე მთავარია, ვხედავთ რომ სწორედ ასეთი შეთანხმებით შექმნილი ოჯახი და სამსახური არის ის რეალობა, რომელშიც მისი პერსონაჟები თანაცხოვრობენ.

ვფიქრობ, აღსანიშნია ის ფაქტი, რომ ამ სხვადასხვა ფორმით წარმოჩენილი რეალობით, ცდილობს დაგვანახოს სხვადასხვა ქმედებების და ზოგადად არსებობის აბსურდულობა. ფაქტობრივად მასთან და მის პიესებში, თითქმის ყველა პერსონაჟი ფრაგმენტული და განუსაზღვრელია.

პიესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სცენა, ტენისის თამაშია, როცა ვილი და დიზონი თამაშობენ, ტყუპები უყუებენ და პერიოდულად ბურთი მოაქვთ ხოლმე. დიზონი, რომელიც ბურთს კარგავს ვილის საყვედურობს და შემდეგ ხედავს, რომ ჯონი ვილის მხარს დაიჭერს. (პინტერი, 1997:70) ამ მონაკვეთში დიზონი, ერთისმხრივ თავს დამნაშავედ გრძნობს იმის გამო, რომ უსაყვედურა ჯონს და ამავდროულად აცოფებს ის ფაქტი, რომ მათი ბიძა მათ მხარს იჭერს. ის ფაქტი, რომ ვილის ქმედება მასში ბრაზს იწვევს შეიძლება აღვიქვათ მიბაძვის სურვილად.

---

<sup>121</sup>ჯონი: ბავშვებს ესმით შეთანხმება მშობლებს შორის, როგორც შევნიშნე. თუმცა ხშირად მიფიქრია რას ნიშნავს „შეთანხმება“.

ტომი: მე ხშირად ვფიქრობ რას ნიშნავს „ნიშნავს“.

შესაძლოა ქვეცნობიერად თავადაც ხვდება, რომ სწორედ ასე უნდა იქცეოდეს თვითონ, როგორც ვილი. ამავდროულად ნათლად ხედავს რომ მის ირგვლივ არსებული რეალობა გარკვეულწილად ილუზიურია, რადგან ამ ყველაფერს თავად ქმნის. დიზონი თვლის რომ ოჯახში საპატიო ადგილი უკავია და მის დიალოგებში იგრძნობა, რომ ამით ამაყობს კიდეც. სინამდვილეში კი, ქვეცნობიერ დონეზე აანალიზებს, რომ მას ოჯახში ვილი (მისი ცოლოს ძმა) ანაცვლებს. ნებისმიერი დამოკიდებულება, რაც ბავშვებს მამის მიმართ უნდა ჰქონდეთ, რეალურად მათი ბიძის მიმართ უჩნდებათ.

პიესის იგივე მონაკვეთი შეგვიძლია კიდეც სხვა ფორმით აღვიქვათ. როგორც ცნობილია სხვადასხვა თამაშის მიზეზი გართობა და სიამოვნების მიღებაა. პინტერი წარმოაჩენს პერსონაჟს, რომელიც ვერ ახერხებს სიამოვნების მიღებას და ვერც ერთობა. ადამიანი, რომელსაც გარკვეულწილად დაქვეითებული აქვს სხვადასხვა შეგრძნებები, რაც არ დაემარებოდა მას, რომ რაღაცები მიეღო ისე, როგორც ის ბუნებაშია. ამ ყველაფერს პირდაპირ ფიზიკურ დონეზეც კი ვხედავთ. დიზონს პიესის განმავლობაში, პერიოდულად უქვეითდება მხედველობა, რაც კიდეც უფრო მეტად აშორებს რეალობასთან.

პიესის შემდეგი სცენა სწორედ თვალის ექიმის ოთახია, სადაც დიზონს თვალში ანათებენ და შემდეგ კი ექიმი ამბობს, რომ არაფერი სჭირს. თუმცა, მოგვიანებით ჩვენ ვხედავთ, რომ პერიოდულად სრულიად უქრება ხოლმე მხედველობა და ეტაპოვრივად აღდგება ხოლმე რაღაც დროის შემდეგ.

ვფიქრობ, უნდა აღვნიშნოთ ის მონაკვეთები, როცა დიზონის მხედველობა უარესდება სამსახურში და მას ვენდი ეხმარება ხოლმე და საკუთარი შარფით უხვევს თვალს. ყოველ ასეთ ჯერზე კი დიზონი თავს უფლებას აძლევს ვენდის შეეხოს ხოლმე და არც ისაა წინააღმდეგი. ჩარლზ გრეი მის სტატიაში „პინტერი „BBC“-ზე „ჩაის წვეულება“ (“Pinter on BBC- Tea Party”) პიესის ამ მონაკვეთს აღწერს და აღნიშნავს, რომ შესაძლოა ეს ის მომენტია, როცა თვალახვეული დიზონი თავს მეტის უფლებას აძლევს და მის „ავადმყოფობას“ იყენებს ვენდისადმი გრძნობების გამოსახატავად. აქვე გრეი კითხვას სვამს, იმის შესახებ, რომ იქნებ დიზონი დიანასა და ვილისთან ურთიერთობას სწორედ მისი კონფლიქტური გრძნობების დასაფარად

იყენებს.<sup>122</sup>

გრეის მსჯელობიდან გამომდინარე მივდივართ იმ აზრამდე, რომ როცა დიზონი ვერაფერს ხედავს, მაშინ იქცევა ისე როგორც მისი შინაგანი შეგრძნებები კარნახობენ. გამოდის, რომ ერთი მხრივ მხედველობის დაკარგვა, და არსებული რეალობიდან გასვლა, წარმოადგენს მეორე მხარეს, პერსონაჟის უფრო ჭკმმარიტ სახეს, ისეთს, რომელსაც ჩვეულებრივ არასოდეს ავლენს ხოლმე. ამ შემთხვევაში ისევ ორმაგი რეალობის წინაშე ვდგავართ, რომელშიც დაკარგული შეგრძნებების ფონზე სხვა შეგრძნებები ცოცხლდება.

დიზონის ჩამოუყალიბებლობასა და მისი პერსონაჟის სრული სურათის წარმოსადგენად ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი მაგალითი, პიესის ის მონაკვეთია, როცა ჰალსტუხის შეკვრას ცდილობს, სარკესთან, რაც სამწუხაროდ არ გამოსდის. „Disson alone, in front of a mirror. He is tying his tie. He ties it. The front end hangs only half-way down his chest. He unties it, ties it again. The front end, this time, is even shorter. He unties it, holds the tie and looks at it. He then ties the tie again. This time the two ends are of equal length. He breathes deeply, relaxes, goes out of the room.”<sup>123</sup> (პინტერი, 1997:72)

ვფიქრობ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პიესის მოცემული მონაკვეთი ზუსტად აღწერს დიზონის პერსონაჟს და მის ყველა მცდელობას პიესის განმავლობაში, რომ როგორღაც მოერგოს და მიიღოს ის რეალობა, რომელშიც ცხოვრობს. და აქვე ვხედავთ, რომ ეს ყველაფერი და ყველა ეს უშედეგო მცდელობა მისთვის ძალიან დამღლელია, იმდენად დამღლელი, რომ ხანდახან ბრძოლასაც კი წყვეტს და უბრალოდ მარტივად მოეშვება ხოლმე.

როცა დიანა, დიზონს ეტყვის, რომ მათი ერთად ყოფნიდან ერთი წელი სრულდება, გადაწყვეტენ წვეულება მოაწყონ, სადაც დიზონის მშობლებიც იქნებიან. პარალელურად პინტერი გვაჩვენებს, როგორ ირევა დიზონსა და ვილის შორის ურთიერთობა, ვენდის მონაცვლეობით დახმარების გამო. ვილი აღნიშნავს, რომ როცა

---

<sup>122</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://archivetvmusings.blog/2019/02/20/pinter-at-the-bbc-tea-party-25th-march-1966/>

<sup>123</sup> „დიზონის სახლი. საძინებელი. დამე.

დიზონი მარტო დგას სარკესთან. ჰალსტუხს იკრავს. წინა ნაწილს ნახევრად დაუშვებს მკერდისკენ. აერთებს და ისევ კრავს. ამ ჯერზე წინა ნაწილი უფრო მოკლეა. აერთებს, უჭირავს ჰალსტუხი და უყურებს. ისევ კრავს. ამჯერად ორივე ბოლო ერთი და იგივე სიგრძისაა. ღრმად ამოისუნთქავს, მოეშვება და ოთახიდან გადის.“

მისი ასისტენტი ოფისში არ იმყოფება, მას ვენდი სჭირდება ხოლმე ეს ფაქტი კი დიზონისთვის არასასიამოვნოა.

რაც შეეხება, დიზონის მშობლებსა და დიზონს შორის კომუნიკაცია შეგვიძლია ეს მათი პირველი შეხვედრით წარმოვიდგინოთ. დიზონის დედა საუბარს იწყებს სარკეზე, რომელიც მანამდე არ უნახავს და დიზონიც უდასტურებს რომ ის ახალია და ვერ ნახავდა მანამდე. შემდეგ ჯერზე, დედა მამას მიმართავს და ცდილობს ისიც დაიმოწმოს რომ სარკე ნამდვილად ლამაზია. და მამა ამ დროს აღნიშნავს, რომ საკმაოდ ძვირი უნდა ყოფილიყო. დედა კვლავ აგრძელებს სარკის მშვენიერებაზე საუბარს და მზადაც კია სანამდლეო დადოს რომ ის რამდენიმე წლის იქნება. დიზონი დაუდასტურებს რომ ასეული წლებისაც კი არის. შემდეგ ისევ მამა აღნიშნავს, რომ ძვირი იქნებოდა და დიზონი, თავდაჯერებით იტყვის რომ დიახ, ეს იაფი ნამდვილად არ იყო. (პინტერი, 1997:85). დიზონის ამ პასუხიდან გამომდინარე შეგვიზლია ვთქვათ, რომ ის თავდაჯერებული მხოლოდ მატერიალურ საკითხებთან მიმართებაშია.

პიესის ამ ნაწილიდან გამომდინარე ვხვდებით როგორაა წარმოდგენილი, სიცარიელე ადამიანებს შორის, რომლებიც დიდი ხნის უნახავი მშობლები და შვილები არიან. მათი სასაუბრო თემა მატერიალური მდგომარეობის ამსახველი სარკეა, როგორც მათი საუბრიდან ირკვევა საკმაოდ ძვირად ღირებული. სწორედ სარკის ფასეულობა და მისი ღირებულება იწვევს ინტერესს დიზონის მშობლებში.

ვფიქრობ, სარკეზე და მის ღირებულებაზე საუბარი გარკვეულწილად სიმბოლურიც კია, იმიტომ რომ სარკე, სწორედ ჩვენი ანარეკლის ამსახველია. ის რომ სწორედ ანარეკლებს უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ ვიდრე თავად ადამიანებს და მათ ღირებულებას, ასევე სიმბოლურია, რადგან პიესის თითოეული პერსონაჟი, ფაქტობრივად ანარეკლებად არიან წარმოდგენილები. მოცემული მონაკვეთების საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ რომ სწორედ აბსურდულობის შეგრძნების გასამძაფრებლად გადაწყვიტა პინტერმა ამ და სხვა დეტალების ასეთი ფორმით წარმოჩენა.

პიესის ფინალურ ნაწილს პინტერი ფაქტობრივად ისეთივე ფრაგმენტული სახით წარმოდგენს როგორც დიზონის შეგრძნებები ხდება. წვეულების დასაწყისში დიზონს თვალები აქვს აკრული და მხოლოდ ხმები ესმის ნაგლეჯებად. ერთ-ერთი

დიალოგი მისი თვალის ექიმის, დილისა და მისი ცოლის საუბარია, როცა ლუისი დიზონის გადაწყვეტილებას აკრიტიკებს და დისლის ეკითხება თუ რატომ გადაწყვიტა ჩაის წვეულება და რატომ არ მოაწყო მან კოქტეილის წვეულება.

„Lois: Why didn't he make it a cocktail party? Why a tea party, of all things?

Disley: I couldn't say.”<sup>124</sup> (პინტერი, 1997:87)

ეს გარკვეულწილად დიზონის პიროვნებას ეჭვქვეშ აყენებს. როგორც პიესის განმავლობაში ვხედავთ, მან იცის თავისი ადგილი საზოგადოებაში, ყოველ შემთხვევაში ცდილობს, რომ ეს ადგილი დაიმკვიდროს. თუ ეჭვქვეშ დგება მისი საკითხი და გადაწყვიტეს რომ მან არ იცის როგორი წვეულება უნდა გამართოს გამოდის ის არც თუ ისე მნიშვნელოვანი პერსონა ყოფილა.

პარალელურად დიზონს ესმის როგორ ეპატიჟება, მისი ცოლი ვილის ესპანეთში, რომ წავიდეს მათთან ერთად. აქ გვახსენდება ყველა ზემოთ აღწერილი ურთიერთობა დიანასა და ვილის შორის. გარკვეულწილად ეს ურთიერთობა არაჯანსაღად გვეჩვენება, პიესის დასაწყისიდანვე. ეტაპობრივად ეს დასტურდება დიზონის დაკვირვებებიდან გამომდინარეც. ვილი რატომღაც გადაწყვეტს, რომ სწორედ მისი და აიყვანოს ასისტენტად და პიესის ფინალურ სცენაში კი, დიზონის საშუალებით ვხედავთ მათ როგორ ჰარმონიაში არიან ერთმანეთთან. აქვე პინტერი წარმოადგენს ვილისა და დიზონის შვილების დიალოგს, რომელის მიხედვითაც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მათ მშვენიერი ურთიერთობა ჩამოუყალიბდათ ბიძასთან მამისგან განსხვავებით. ამ დროს კი ის ეჭვი რაც ტენისის თამაშისას დაიბადა, და კიდევ მაშინ როცა ბიჭებმა მამას „სერ“ ით მიმართეს და ამის მაგალითად ბიძამისის ბავშვობა მოიყვანეს დასტურდება. დასტურდება ის რომ ვილიმ გარკვეულწილად მოახერხა და თითქოს უკვე ჩაანაცვლა კიდევ დიზონი. ტომი ვილის მიმართავს, რომ გუშინ გოლი გაიტანა. ვილი კი გაოცებულია და აღფრთოვანებული და ეკითხება, ეს როგორ მოხდა. ამ დროს კი საუბარში ჯონიც ერთვება და აღნიშნავს, რომ ეს სრულყოფილი იყო და მან ორჯერ მოატყუა მოწინააღმდეგე. (პინტერი, 1997:89) ვხედავთ რომ ამ ყველაფერს დიზონიც ისმენს და

---

<sup>124</sup> „ლუისი: რატომ არ გააკეთა კოქტეილის წვეულება და რატომ ეს ჩაის წვეულება? დისლი: ვერ გეტყვი.“

რეალურად ვერაფერს ხედავს, თავისთვის დადის ადამიანთა სიმრავლეში. ისეთი ადამიანების გარემოცვაში ვინც მისი ოჯახის წევრები არიან და ახლო მეგობრები. თუმცა სრულიად მარტოა და ის რაც მანამდე მას ნამდვილი ეგონა, საბოლოოდ სწორედ ილუზიური ხდება. მანამდე მისთვის არსებული ყველა ურთიერთობა სრულიად სახეს იცვლის და აბსოლუტურად სხვა ფორმით ხედავს.

მოგვიანებით პინტერი გვაჩვენებს, რომ დიზონის მდგომარეობა კიდევ უფრო იცვლება და ამჯერად მას აღარც ესმის. ვხვდებით რომ არანაირი დიალოგი არ ესმოდა მას და არც მისი თვალთახედვის არეში ჩანდა რაიმე. მხოლოდ სიჩუმე იყო. ფიგურები კი პირს სიჩუმეში ამოძრავებდნენ. ყველაფერი ისე ჩანდა თითქოს ერთად ჩურჩულებდნენ. (პინტერი, 1997:89)

აუცილებლად აღსანიშნია პინტერის წერის ტექნიკის ის ფორმა, რასაც პიესის ფინალურ ნაწილში გვთავაზობს. ამ ფორმით იგი პიესას ემოციურ ფონს მატებს. ფინალური ნაწილი თითქმის სულ დახლეჩილი და ფრაგმენტულია და ყოველ ფრაგმენტს პინტერი იწყებს ფრაზით „დიზონის ხედვიდან“, „Disson’s point of view“. ეს ფრაზა საბოლოოდ გარკვეულწილად კომიკურადაც შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან რეალურად ვიცით, რომ დიზონს თვალები ახვეული აქვს და ვერაფერს ხედავს ფინალურ ნაწილში. შესაბამისად, როცა ვხვდებით ფრაზას „დიზონის ხედვიდან“ მივდივართ იმ აზრამდე, რომ ამას სიმბოლურადაც კი აკეთებს პინტერი. ერთი შეხედვით ყველაფერს გვაჩვენებს იმ ადამიანის თვალთ ვინც ვერაფერს ხედავს და სრულ სიბნელეშია. ხოლო მეორეს მხრივ სწორედ ამ ფორმით ამბობს ძირითად სათქმელს. ძირითადი სათქმელი კი იმაში მდგომარეობს, რომ ძალიან ხშირად ის რაც ზედაპირზე ჩანს, სრულებითაც შეიძლება არ აღნიშნავდეს იმას რაც მის მიღმა ხდება.

მოგვიანებით კი კადრების სახით გვთავაზობს იმ დეტალებს, რის აღქმასაც თვალახვეული და სმენადაკარგული დიზონი ახერხებს. ის ხედავს დისლის, როგორ ელაპარაკება ბიჭებს ფანჯარასთან. ხოლო ტყუპები მას ყურადღებით უსმენენ. ასევე შემდეგ ჯერზე აღნიშნულია რომ ხედავს მის მშობლებს, რომლებიც ერთად სხედან. ბოლოს კი ვენდის დაინახავს და ფეხსაცმელს, რომელიც იატაკზე ეცემა. (პინტერი 1997:90).

აქ რეალურად ერთად გვაქვს ჩამოთვლილი ყველა ის ადამიანი, ოჯახის წევრი თუ მეგობარი, ვინც დიზონისთვის მნიშვნელოვანი იყო. ან უბრალოდ მათი



საზოგადოება იყო მნიშვნელოვანი. ვხვდებით, რომ ეს ურთიერთობები ერთი დიდი სიცარიელე და სრული სიყალბე იყო. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სწორედაც რომ შეთანხმება იყო ყველა ეს ურთიერთობა და არა გულწრფელობა.

ვფიქრობ, ასეთი ფორმის აღწერით პინტერი სრულიად სხვა ხედით გვაჩვენებს იმ რეალობას რასაც მანამდე წარმოაჩენდა. მთელ ფინალურ ნაწილში არც ერთი პერსონაჟი არ მიდის დიზონთან გამოსალაპარაკებლად და ის მარტოა მისსავე გამართულ წვეულებაზე, მოგვიანებით კი მას ვხედავთ იატაკზე დაცემულს, და როცა უკვე ყველას ყურადღება მისკენ მიემართება, მას აღარც არაფერი ესმის და ვეღარც ვერაფერს ხედავს. აუხსნიან თვალეებს. ის არავის სცემს პასუხს და სრულიად უმოქმედოდ გდია იატაკზე. ხოლო პიესის ბოლო სცენას პინტერი ახლო კადრით ამთავრებს, დიზონის ფართოდ გახელილ თვალებზე.

ეს კადრი ასევე სიმბოლურად შეგვიძლია აღვიქვათ. იქედან გამომდინარე, რომ მანამდე არსებული სიუჟეტი, და მანამდე არსებული რეალობა, რომელშიც დიზონი ცხოვრობდა და რომელსაც თავად მიიჩნევდა რეალობად, საბოლოო ჯამში შეგვიძლია აღვიქვათ ისე, როგორც სიბრმავეში ცხოვრება, რადგან პერიოდულად ვხედავდით, რომ დიზონს ძალიან ხშირად ატყუებდნენ და ის ამას ვერასოდეს ამჩნევდა. ბოლო სცენის მიხედვით კი, იატაკზე დაგდებული დიზონი, თავისი ფართოდ გახელილი თვალებით, გარკვეულწილად სიმბოლურად აღიქმება. ისეთ პერსონაჟად, რომელსაც სიბრმავეში აეხილა თვალი რეალობაზე.

ჩარლს გრეის მიხედვით, პინტერი პიესის დასაწყისიდანვე გამოკვეთს დიზონის პერსონაჟს. ხოლო პიესის განვითარებისას პერიოდულად წარმოაჩენს განსაზღვრულად ბუნდოვან რეალობას, აქედან ნაწილი ისაა რასაც ნამდვილად ვხედავთ, ხოლო მეორე ნაწილი უშუალოდ დიზონის წარმოდგენებია.<sup>125</sup>

გრეი აქვე სვამს კითხვას თუ როგორ უნდა განვასხვავოთ ეს ორი რეალობა ერთმანეთისგან. მისი აზრით, ხშირად პინტერი მიატოვებს ხოლმე მაყურებელს, რომელსაც უწევს, რომ საკუთარი დასკვნები გააკეთოს პიესასთან მიმართებაში. ეს იმას ნიშნავს, რომ გვტოვებს გარკვეულ მისტერიულ მდგომარეობაში. გრეი აქვე განიხილავს, რომ პინტერი დიანასა და ვილის სახით წარმოადგენს საკმაოდ მჭიდრო კავშირს, რომელიც და ძმის შემთხვევაში ინცესტზე გვაფიქრებინებს, ხოლო მეორე

<sup>125</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://archivetvmusings.blog/2019/02/20/pinter-at-the-bbc-tea-party-25th-march-1966/>

შემთხვევაში მივყავართ იმ აზრამდე, რომ ვილის შესაძლოა, საერთოდაც არანაირი ნათესაური კავშირი არ გააჩნდეს დიანასთან. ასევე გრეის აზრით, საკმაოდ საეჭვო და არაზუნებრივია დიზონის შვილების ყველასგან განსხვავებული პიროვნული სიმშვიდე.<sup>126</sup>

დიზონის პერსონაჟის უკეთ წარმოსაჩენად შეგვიძლია პარალელი გავავლოთ მაქს ფრიშის (1911-1991) რომანთან, “ადამიანი მწარმოებელი“ (“Homo Faber”). რომანის მთავარი გმირის, ინჟინერის ცხოვრების წესი, სამყაროსადმი პრაქტიკულ და მომხმარებლურ დამოკიდებულებაში გამოიხატება. ის ყველაფერს რაოდენობრივ ერთეულად აღიქვამს, როგორც გამოსათვლელ და დასაანგარიშებელ ვითარებას. მთავარი პერსონაჟისთვის არ აქვს მნიშვნელობა განცდებს და ემოციურ დამოკიდებულებას რაიმესადმი. მას ჰყავდა ქალი, ვისაც უყვარდა, თუმცა მას ადვილად შეეღია, რადგან მისი საქმიანობისთვის სულ ერთი იყო ამ ქალის არსებობა. ასევე არ დაინტერესებულა საკუთარი ქალიშვილით და მისი არსებობის შესახებაც კი არაფერი გაიგო, რადგან არც ეს ეხებოდა მისთვის მნიშვნელოვან საქმეს. საბოლოოდ კი მას განუკურნებელი სენი შეიპყრობს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს, რომ რაღაცები აღიქვას და ის რეალობა დაინახოს, რომელშიც მანამდე უარსებია.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ბილინგტონის მოსაზრება, რომელიც როგორც უკვე რამდენჯერმე აღვნიშნეთ, პიესას ძირითადად კლასობრივი დაყოფით განიხილავს და მიიჩნევს, რომ დიზონი ის მთავარი პერსონაჟია, რომლის სახითაც პინტერი წარმოადგენს სოციალურად და ეკონომიკურად ზედა საფეხურზე მდგომ ადამიანს, რომელსაც თითქმის არ გააჩნია უნარი დაინახოს ის რაც მის ირგვლივ ხდება. (ბილინგტონი, 2009:277)

პიესის აგებულებისა და სიუჟეტური წყობის მიხედვით, ვხედავთ, რომ მთავარი პერსონაჟი (დიზონი) ყველაზე აშკარად მაშინ აღიქვამს რეალობას, როცა მისი შეგრძნებები დაქვეითდება და როცა ის ვეღარც ხედავს და აღარც შესაბამისად ესმის. სიბრმავესთან დაკავშირებით გარკვეული ალუზია ჩნდება ჟოზე სარამაგოს (José Saramago 1922-2010), ცნობილ რომანზე, რომელსაც „სიბრმავე“ (“Blindness”) ჰქვია. 1995 წელს დაწერილ რომანში, პერსონაჟები, რომლებსაც სახელები არ აქვთ, პერიოდულად ერთმანეთის მიყოლებით ბრმავდებიან. ხოლო დაავადებას „თეთრ

<sup>126</sup> ბოლოს ვიხილე 2019: <https://archivetvmusings.blog/2019/02/20/pinter-at-the-bbc-tea-party-25th-march-1966/>

სიბრმავეს“ უწოდებენ. ერთადერთი ადამიანი, რომელიც არ ბრმავდება ექიმის ცოლია. მთელი ნაწარმოების განმავლობაში ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც ნელ-ნელა თავს ყველაფრის საშუალებას აძლევენ და საბოლოოდ კი ისე იქცევიან, როგორც არასოდეს მოიქცეოდნენ როცა მხედველობა ჰქონდათ.

სწორედ ასეთივე არის დიზონის შემთხვევა, როცა ის თავს უფლებას აძლევს თვალეხვეულ მდგომარეობაში საკუთარ ასისტენტს ფიზიკურად შეეხოს.

გამოდის, რომ ისევე როგორც პინტერთან, სარამაგოსთანაც როცა პერსონაჟი შეგრძნების გარკვეულ დონეზე, რაღაცას ვეღარ აღიქვამენ და ამ მოცემულ შემთხვევაში მხედველობის დაკარგვის შემდეგ, სრულიად სხვა განსხვავებულ სამყაროში გადაინაცვლებენ. იქ სადაც ნამდვილ და რეალურ შინაგან გრძნობებს აძლევენ არსებობის საშუალებას.

საბოლოო ჯამში შეგვიძლია დავადასტუროთ მოსაზრება, რომ შეგრძნებების ცვლილებასთან ერთად იცვლება აღქმები და მათდამი დამოკიდებულებები. ის რაც პიესაში დიზონის მაგალითით გვაქვს გადმოცემული ამყარებს ამ მოსაზრებას და აშკარად გვაჩვენებს, რომ თავად რეალობისადმი აღქმაც ცვალებადია. თუკი ოდესღაც რომელიმე პერსონაჟისთვის გარკვეული რეალობა უკვე არსებობდა, მისი ჩამოშლა ადასტურებს, რომ ის შემდეგი რეალობა, ერთგვარად ალუზიურიც კია. რადგან სწორედ ასევე მარტივად შეიძლება ისიც ჩამოიშალოს და საბოლოოდ ის სიცარიელე დაგვრჩეს რაც ხშირად ახასიათებთ ხოლმე პინტერის პერსონაჟებს.

## დასკვნები

ჩატარებული კვლევის შედეგად შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

1. პინტერმა, თავის პიესებში ერთდროულად წარმოაჩინა ორი საპირისპირო ცნება, რეალობა და აბსურდი. დაგვანახა, რომ მათი თანაარსებობა შესაძლებელია. პიესაში „მინდაბრუნება“ ვხვდებით პოსტმოდერნისტულ ელემენტებს. დავინახეთ, რომ ჩვენს ქვეცნობიერში დალექილი ცნებები, თავიანთი ღირებულებებით, სრულიად სხვა მნიშვნელობას იძენს პინტერის სამყაროში. ცნება „ოჯახის“ ტრადიციული გაგება არ გვხვდება. ვხედავთ ურთიერთობებს, რომლებიც დაცლილია ყოველგვარი გრძნობებისაგან.

2. სხვადასხვა ფილოსოფიური საკითხი პიესაში „მინდაბრუნება“ მნიშვნელობას კარგავს. ლიტერატურული ალუზიები, რაც სხვადასხვა ტექსტებთან მიმართებაში ჩნდება პინტერთან სახეცვლილი და მნიშვნელობა დაკარგული გვხვდება. სრულიად განსხვავებული სახით არის წარმოჩენილი, სხვადასხვა მითოლოგიური თუ ზღაპრის სიუჟეტისთვის დამახასიათებელი ცნება „დაბრუნების მითოლოგემა“.

3. პინტერთან წარმოსახვით სამყაროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ხშირად რთულია ამ სამყაროსა და რეალობას შორის ზღვარის გავლება. პიესებში „პეიზაჟი“ და „სიჩუმე“ წარმოსახვითი სამყარო უფრო დიდ ადგილს იკავებს, ვიდრე რეალური. მიუხედავად იმისა, რომ პიესების პერსონაჟებს მეტყველების უნარი გააჩნიათ, ისინი კომუნიკაციას ვერ ახერხებენ. მათი სამეტყველო ფორმა ძირითადად მონოლოგია და არ გვხვდება დიალოგი.

4. პიესაში „მტვერი მტვრადვე მიიქცევი“, წარსული ძალიან მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. პერსონაჟები სწორედ წარსულ მოვლენებზე დაყრდნობით ცდილობენ არსებული რეალობის აღქმას. დავინახეთ, თუ რა გავლენა მოახდინა ადამიანის გონებაზე, ისეთმა მნიშვნელოვანმა მოვლენამ, როგორც მეორე მსოფლიო ომი იყო. პიესის პერსონაჟებს წარსული მოვლენებიდან გამოწვეული მძაფრი შეგრძნებები არ აძლევს საშუალებას არსებული რეალობა ადეკვატურად აღიქვან. საბოლოოდ კი დავინახეთ რომ, წარსულის ასეთი დიდი დოზით შემოჭრამ განაპირობა რეალობისა და აბსურდის ერთდროულად არსებობა და ამავდროულად

გართულა მათ შორის ზღვარის დადგენა.

5. წარმოსახვასა და წარსულთან მჭირდო კავშირშია თავად მეხსიერება და მისი როლი. პიესაში „ძველი დრო“ სწორედ მეხსიერება და მისი ფრაგმენტული ჩანარები იკავებს დიდ ადგილს. ვხედავთ რომ პიესის პერსონაჟებს, საკუთარი თავის აღქმა უჭირთ. არ იციან როგორები არიან. მნიშვნელოვანია, ის ფაქტი, რომ მათ სოციალიზაცია სჭირდებათ, რომ შემდეგ შეძლონ და უკეთ მოახერხონ თავის აღქმა. შეგვიძლია დავადასტუროთ მოსაზრება, რომ ხშირად სწორედ ჩვენს მეხსიერებაზეა დამოკიდებული, არსებული რეალობის აღქმა საკუთარ თავთან მიმართებაში.

6. პინტერი გვაჩვენებს დროის სხვადასხვა ასპექტს და მის ტრადიციულ გაგებას სრულიად ახლებური ფორმით წარმოადგენს. პიესაში „ღალატი“ რამდენიმე სხვადასხვა და ერთმანეთისგან განსხვავებულ რეალობას ვხედავთ. დროისა და სივრცის რღვევა საბოლოოდ სიუჟეტური ხაზის რღვევასაც იწვევს. ის ტრადიციული სიმწყობრე, რაც კლასიკურ დრამას გააჩნდა, პინტერთან ახლებური ფორმით გვაქვს წარმოდგენილი. პიესის მონაწილე გახდა მაყურებელი/მკითხველი, რადგან პინტერმა მას წინასწარ დაანახა გარკვეული მოვლენები.

7. პინტერის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს შეგრძნებები. პიესასა და მოთხრობაში „ჩაის წვეულება“ (Tea Party) მთავარი პერსონაჟი სწორედ შეგრძნებების დაქვეითება აღდგენის შედეგად აღიქვამს რეალობას. პიესაში ვხედავთ, რომ მიუხედავად მნიშვნელოვანი შეგრძნების ორგანოს დაქვეითებისა (მხედველობა) მთავარი პერსონაჟი უფრო მძაფრად ახერხებს რეალობის აღქმას. ამავე პიესის განხილვის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ხშირად მატერიალური საკითხები უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს ვიდრე ადამიანური გრძნობები.

8. პინტერთან მეტყველებაზე მნიშვნელოვან ადგილს სიჩუმე და პაუზა იკავებს. როგორც თავად აღნიშნავს, ხშირად სწორედ სიჩუმე და უტყვობა სიტყვებზე მეტ ემოციას გადმოსცემს. აბსურდის დრამის მახასიათებლებიდან პინტერთან სწორედ კომუნიკაციის პრობლემა იკავებს დიდ ადგილს. ასევე პინტერი მნიშვნელოვან როლს უთმობს ტექნიკურ საკითხებს, როგორცაა ავეჯის განლაგება, განეთება, სხვადასხვა ხმების შემოსვლა. ასეთი ტექნიკური დეტალებით ამძაფრებს ემოციურ ფონს.

ამრიგად, კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პინტერი ის

ავტორია, ვინც ჩვენს თანამედროვე სამყაროში დღესაც აქტუალურია თავისი შემოქმედებით. მან მოახერხა და ერთდროულად წარმოგვიჩინა რეალობა და აბსურდი, ერთმანეთთან შერწყმული. დაგვანახა, რომ სწორედ ეს არის კაცობრიობის ყოფა და ეს ორი ურთიერთსაპირისპირო ცნება, საბოლოო ჯამში ქმნის იმ სამყაროს რომელშიც დღეს ჩვენ ვცხოვრობთ. კვლევის საფუძველზე, ასევე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სწორედ რეალური და აბსურდული სამყაროს ერთად წარმოჩენით, ჰაროლდ პინტერმა შექმნა ის პიესები, რომლებიც დღესაც, თანამედროვე სამყაროში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს.

## ბიბლიოგრაფია:

1. ელიადე, მირჩა. (2017). *მარადიული დაბრუნების მითი არქეტიპები და განმეორებადობა*. თბილისი, Aleph.
2. ესკილე. (2018) ორსტეა. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
3. იუნგი, კარლ გუსტავ. (2013). *ფსიქოლოგია და რელიგია. პასუხი იობს*. გამომცემლობა „დიოგენე“.
4. კამიუ, ალბერ. (2014). *სიზიფეს მითი*. თბილისი. წიგნის სავანე.
5. კანტი, იმანუელ. (1979). *წმინდა გონების კრიტიკა*. თბილისი. თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა.
6. კობახიძე, თემურ. (2015). *ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ესთეტიკა*, თბილისი. უნივერსალი.
7. რატიანი, ირმა. (2011). *ფაბულა და სიუჟეტი*. ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა.
8. სარტრი, ჟან-პოლ. (2006). *ეგ ზისტენციალიზმი ჰუმანიზმი*. ჯეოპრინტი.
9. უზნაძე, დიმიტრი. (2017). *წარმოსახვის ფსიქოლოგია*. Philos.
10. Aragay, Mireia. (2009). “Pinter, Politics and Postmodernism”. *Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge University Press.
11. Begley, Varun. (2005). *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. University of Toronto Press.
12. Billington, Michael. (2007). *Harold Pinter*. Faber &Faber.
13. Billington, Michael. (1996). *The life and work of Harold Pinter*. Faber & Faber.
14. Brater, Enoch. (1981). “Cinematic Fidelity and the Forms of Pinter’s “Betrayal”. pp 503-519. *Modern Drama* 24 (4)
15. Burkman, Katherine. (December 1982) “Harold Pinter’s “Betrayal”. *Life before death and after*”. pp 505-518. Johns Hopkins University Press. *Theatre Journal* vol. 34, 4
16. Burkman, Katherine. (2016) “Harold Pinter’s death in Venice and life in Victoria Station”. pp 59-75. Palgrave Macmillan US.

17. Burkman, Katherine. (2017) "In time with Harold Pinter The Homecoming". The Harold Pinter review. pp 76-84. Pen State University Press. Vol 1.
18. Burkman, Katherine. (2016). Drama of the Double. Permeable Boundaries. Palgrave Macmillan US.
19. Burkman, Katherine. (1971).The Dramatic World of Harold Piner: It's Basis in Ritual. Ohio State University Press.
20. Cave, Ricahrd, A. (2009). "Body Language in Pinter's plays". pp 123-146. Cambrigde University Press.
21. Clarke, Andrew D. (2015). "The Absurd Representation of Pinters Woman: A study into the representation of female characters in the plays of Harold Pinter". A Thesis. Victoria University of Wellington.
22. Clyman, Robert. (1991). "Harold Pinter's Betrayal: Sign-making/Sign-breaeking", pp 165-175. Theatre Topics 1(2).
23. Cohn, Ruby. (1968). "Harold Pinter by Martin Esslin". Modern Drama. pp 338-339.University of Toronto Press. vol. 11(3).
24. Coppa, Francesca. (2009). "The sacred joke: Comedy and Politics in Pinter's early plays". pp 43-56. Cambridge University Press.
25. Derbyshire, Harry. (2009) "Pinter as Celbrity". pp 266-283. Cambridge University press.
26. Diamond, Elin. (1985).*Pinter's Comic play*. Bucknell University Press.
27. Duroke, Bernard F. (1976). *Where Laughter stops: Pinter's Tragicomedy*. University of Missouri Press.
28. Esslin, Martin. (1970) "The people's Wound". p. 256. Garden city. New Jersey.
29. Esslin, Martin. (2000). *Pinter: The Playwright*. Methuen.
30. Esslin, Martin. (1981). *The Age of Television*. Transaction Publishers.
31. Esslin, Martin. (2004). *The Theatre of Absurd*. Vintage.
32. Evans, Charles. (2009) "Pinter in Russia". pp. 170-195. Cambridge University Press.
33. Fehsenfeld, Graig D. (2016). "The Letters of Samuel Beckett 1966-1989". p. 483. Cambridge University Press.



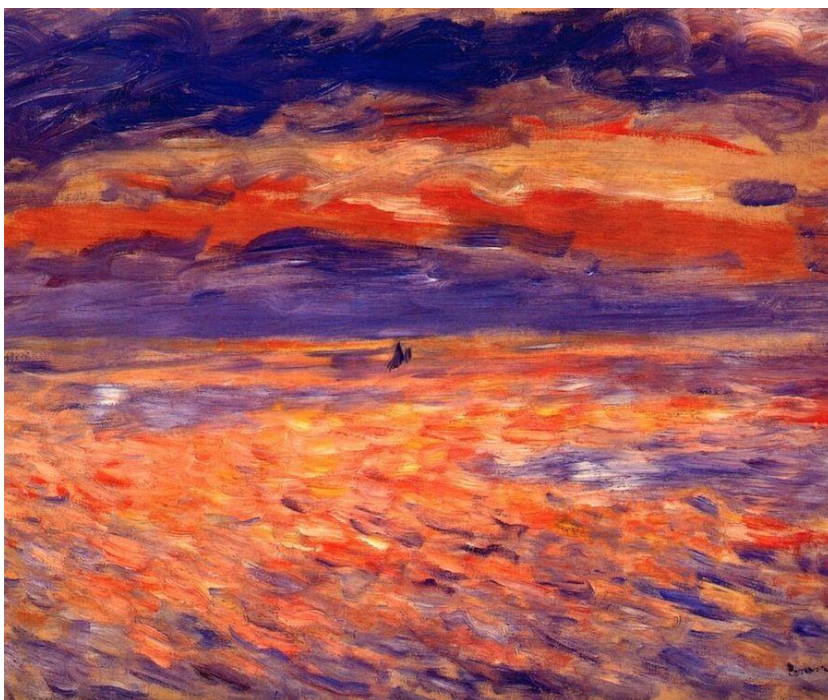
34. Fowels, John. (2009). "Afterword: Harold Pinter and cricket". pp. 310-312. Cambridge University Press.
35. Gaggi, Silvio. (1981) "Pinter's Betrayal: Problems of Language or Grand Metatheatres!" (pp. 504-516). *Theatre Journal* 33 (4).
36. Gale, Steven H., (April, 1978) "A critical analysis of Harold Pinter's Work". (pp. 302-304). *Journal of English and Germanic Philology*. University of Illinois Press. Vol. 77 (2).
37. Gale, Steven H., (2009) "Harold Pinter, screenwriter: an overview". (pp. 88-105). Cambridge University Press.
38. Gale, Steven H., (1986). *Harold Pinter: Critical Approaches*. Fairleigh Dickinson University Press.
39. Gordon, Lois. (2014). *Pinter at 70: A Casebook*. Taylor & Francis.
40. Grims, Ch. (2005). *Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo*. Fairleigh Dickinson University Press.
41. Gussow, Mel. (1994). "The Prime of Harold Pinter." *American Theatre*. Vol.11, no. 3, March
42. Gussow, Mel. (1994). *Conversation with Pinter*. Nick Hern Books..
43. Hall, Peter. (2009) "Directing the Plays of Harold Pinter". (pp. 160-170). Cambridge University Press.
44. Hollis R. James. (1970). *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Southern Illinois University Press.
45. Homan, Sidney. (1993). "Pinter's Odd Man Out: Staging and Filming Old Times". Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses.
46. Hooti, Noorbaksh. (2011) "The impossibility of verifying reality in Harold Pinter's Old Times." (pp. 556-562). *Theory and Practice in Language Studies* vol 1(5)
47. Jedlowski, Paolo. (1994). "Memory and Sociology Themes and issues." Department of Sociology and Political Science. University of Calabria. Italy.
48. Johannes, Fabian. (2007). *Memory against Culture*. Duke University Press. Durham and London.

49. Kane, Leslie. (2004). "The Art of Crime: The Plays and Film of Harold Pinter and David Mamet". Taylor & Francis.
50. Karwowski, M. (November 2003). "Harold Pinter: A Political Playwright?" Contemporary review. Vol. 283, No. 1654,
51. Knowles Ronald. (2009) "Pinter and twentieth-century drama". (pp. 74-88). Cambridge University Press..
52. Levo, Zarhey Yael. (2009) "Pinter and the critics". (pp.249-266). Cambridge University Press.
53. Luckhurst, Mary. (2009). "*Speaking out: Harold Pinter and freedom of expression.*" (pp. 105-120). Cambridge University Press.
54. McEvoy, William. (2017). "An introduction to Betrayal".
55. Milne, Drew. (2009). "*Pinter's Sexual Pilotics*". (pp. 233-249). Cambridge University Press.
56. Morgan, Ricki. (December, 1973). "*What Max and Teddy Come Home to in The Homecoming*". (pp. 490-499) Johns Hopkins University Press. Theatre journal. Vol. 25 (4)
57. Peacock, Keith D., (1997) *Harold Pinter and the new British theatre*. The University of Michigan. Greenwood Press.
58. Penelope, P. (2011). "*The Harold Pinter I knew: Transcendence in Drama and the Man.*" *Cithara*. Vol. 50, No. 2, May.
59. Penington, Michael. (2009). "Harold Pinter as Director." (pp. 146-160). Cambridge University Press.
60. Perloff, C. (2009). *Harold Pinter: 1930-2009*. American Theatre. Vol. 26, No.3.
61. Pinter, Harold. (1971). *Old Times*. Grove Press.
62. Pinter, Harold. (1979). *Betrayal*. Grove Press.
63. Pinter, Harold. (1994). *The Homecoming*. Grove Press.
64. Pinter, Harold. (1997). *Ashes to ashes*. Grove Press.
65. Pinter, Harold. (1997). *Plays 3*. Faber & Faber. Contemporary Classics.
66. Pinter, Harold. (1998) *Tea Party*. Dramatists play service, inc.
67. Pinter, Harold. (2005) *Art, Truth and Politics*. Nobel Foundatuion.

68. Quigley, Austin. (2009). "Pinter, Politics and Postmodernism." (pp. 7-27).Cambridge University Press.
69. Quigley, Austin. (2016).*Pinter Problem*. Princeton University Press.
70. Roche, Anthony. (2009). Pinter and Ireland. (pp. 195-216).Cambridge University Press.
71. Sell, Roger. (2011). *Comunicatinal Ethics and the plays of Harold Pinter*. John Benjamins Publishing.
72. Stroke, John. (2009). Pinter and the 1950s. ( pp. 27-43).Cambridge University Press.
73. Stroke, John. (2009). Pinter's late tapes. (pp. 216-231). Cambridge University Press.
74. Waters, Steve. (2009). The Pinter Paradigm: Pinter's influence on contemporary playwriting. (pp. 297-310). Cambridge University Press
75. William, H. (2013). Robert Gordon. Harold Pinter. The theatre of Power, Comparative Drama. *Vol. 47, No.2*.

## დანართი

დანართი 1. (პიერ-ავგუსტ რენუარი. “Sunset at sea” 1879)

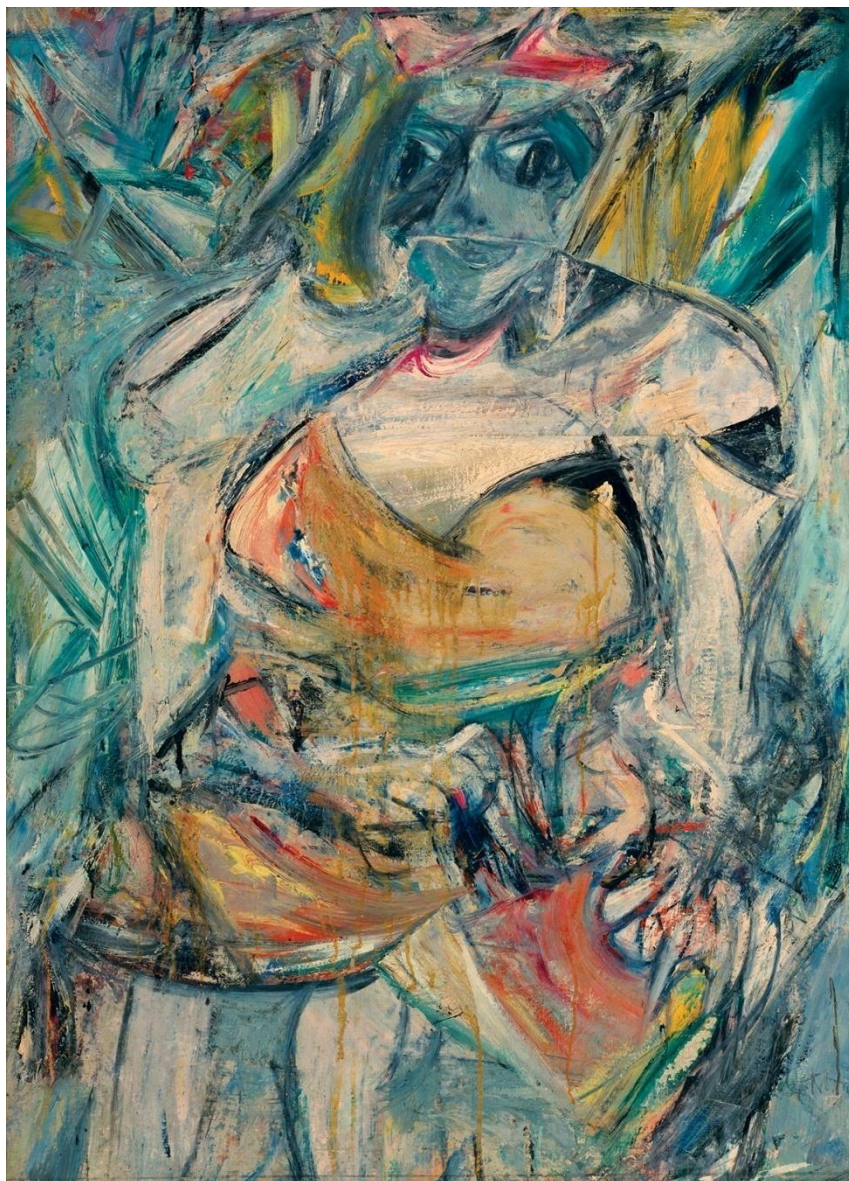


დანართი 2: (კაცუმიკა ჰოკუსაი. 1829-1833. “The great wave of Kanagawa”)

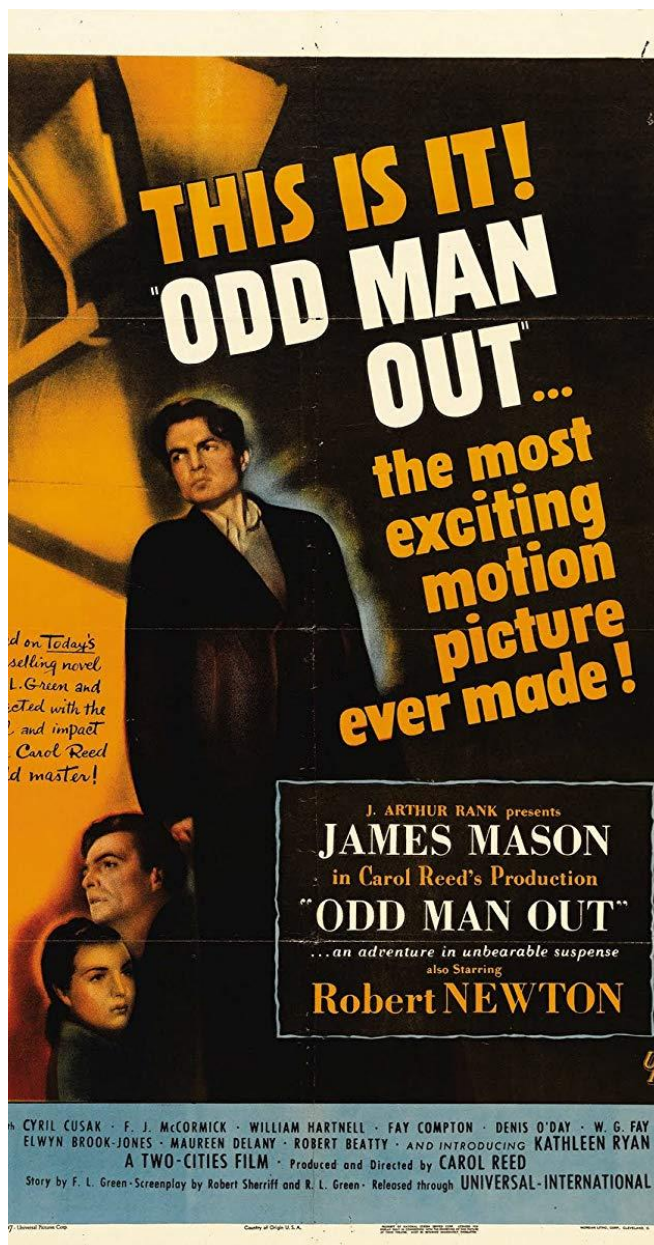




დანართი 3: (უილიამ დე კუნინგი. 1950-1952 “Woman”)



დანართი 4: ("Odd Man Out" 1947. თამაზიდან გასული).



დაწარმო 5: Christopher Nolan “Memento” 2000.

