

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ინგლისური ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ილია პაჭკორია

„ჰამლეტის“ ასოციაციური აღქმა
მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმში
(ჯ. ჯოისი და ტ. სტოპარდი)

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D.) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი თემურ კობახიძე

თბილისი

2016

შინაარსი

შესავალი.....	1
1. „ჰამლეტის“ პრობლემატიკა	16
1.1. „ჰამლეტის“ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული გააზრების ზოგიერთი ასპექტი	16
1.2. „ჰამლეტი“ და მეტათეატრი.....	21
1.3. აჩრდილი, თუ ჰალუცინაცია?	30
1.4. ჰამლეტი – პერსონაჟი	36
1.5. გერტრუდი, ოფელია და ჰამლეტის „ქალთმოძულეობა“	43
1.6. ჰამლეტი, ლაერტი და პოლონიუსი.....	59
1.7. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის როლი	64
1.8. ჰამლეტის საქციელის ზნეობრივი ასპექტი.....	87
2. ჰამლეტური ასოციაციები ჯოისის „ულისეში“	95
2.1. „ჰამლეტი“ და „ულისე“.....	95
2.2. სტივენსი როგორც პაროდიული ჰამლეტი	99
2.3. სტივენსის „შექსპირული თეორია“.....	113
2.4. ბლუმის ასოციაციური კავშირი „ჰამლეტთან“	120
2.5. პიესა „კირკე“, ანუ „აჩრდილთა ღამე“	133
2.6. „მამა-შვილი“ ჰამლეტი.....	140
2.7. პაროდიული გერტრუდი და „ულისეს“ დასასრული.....	143

3. „ჰამლეტის“ პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია:	
სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.....	147
3.1. ორი ტექსტი სტოპარდის პიესაში.....	147
3.2. ფაბულის ხარვეზით განსაზღვრული სიკვდილი	150
3.3. მონეტების სიმბოლიკა.....	152
3.4. გაურკვეველობა და უმიზნობა როგორც პრობლემა	155
3.5. მსახიობის ვინაობის საკითხი.....	160
3.6. მეტადრამატული ქვეცნობიერი	163
3.7. „შეკითხვობანას“ თამაში	178
3.8. სიკვდილის გააზრება	180
3.9. „ჰამლეტის“ პოსტმოდერნისტული ხედვა სტოპარდის პიესაში	189
დასკვნები	198
დამოწმებული ლიტერატურის სია.....	203

შესავალი

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში შექსპირის შემოქმედებით დაინტერესებულმა საზოგადოებამ „ჰამლეტის“ [Hamlet (1601)] შექმნიდან 400 წლის იუბილე იზეიმა, რაც გამოიხატა მსოფლიო მასშტაბით ამ პიესისადმი მიძღვნილი მრავალი შემოქმედებითი თუ სამეცნიერო ღონისძიებით. მიუხედავად იმისა, რომ „ჰამლეტის“ დაწერიდან ოთხ საუკუნეზე მეტი გავიდა, ამ პიესისადმი განსაკუთრებული ინტერესი დღემდე არ განელეებულა. ამას მოწმობს ბოლო ერთი საუკუნის განმავლობაში მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში მისი დადგმის მაღალი სიხშირე, არაერთი ფილმის გადაღება, ჰამლეტური ანარეკლების სიუხვე მხატვრულ ლიტერატურაში, თვით პიესის მხატვრული გადამუშავებისა და მსოფლმხედველობრივი გადააზრების შემთხვევები, მისი აქტუალობა სამეცნიერო სფეროში და სხვა. დღემდე იწერება და ქვეყნდება ჰამლეტურ თემატიკასთან პირდაპირ თუ ირიბად დაკავშირებული საერთაშორისო მნიშვნელობის სამეცნიერო სტატიები, დისერტაციები თუ მონოგრაფიები. ეს ლიტერატურა უკვე ერთ დიდ ბიბლიოთეკას შეადგენს და კვლავაც განაგრძობს ზრდას. თითქოს „ჰამლეტი“ ამოუწურავია. მისი პირველი დადგმიდან მოყოლებული ყველა ეპოქა საკუთარ თავს ხედავს მასში და თავისი ახლებური ინტერპრეტაციებით არ აძლევს ამ პიესას მოძველების საშუალებას. ყოველი შემდგომი ეპოქა მიიხნევს, რომ ეს მის დროებაზე დაიწერა, თითოეული ეპოქის სულთან ამ პიესის სულისკვეთების თანაკვეთის ხარისხი ერთობ მაღალია, რაც განხილული პიესის ზოგადსაკაცობრიო ხასიათზე მეტყველებს.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში გამოკვლეულია „ჰამლეტის“ ასოციაციური აღქმა მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმში, ჯეიმზ ჯოისისა და ტომ სტოპარდის ნაწარმოებების მაგალითზე. დიდია „ჰამლეტის“ გავლენა მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაზე. მოდერნისტული ლიტერატურის ყველაზე გახმაურებული რომანი, ჯეიმზ ჯოისის „ულისე“ [Ulysses (1922)], ცხადია, გვერდს ვერ აუვლიდა ამ გავლენას. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში კი ტომ სტოპარდი თავისი ექსპერიმენტული პიესით „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ [Rosencrantz and Guildenstern Are Dead (1966)] პირდაპირ „ჰამლეტის“ მისეულ ვერსიას გვთავაზობს. სწორედ ამ ორი ნაწარმოების მიმართება „ჰამლეტთან“ წარმოადგენს ჩვენი შესწავლის საგანს. რატომ შევარჩიეთ მაინცადამაინც ეს ორი ნაწარმოები და არა რომელიმე სხვა?

ამის დასაბუთება არც ისე რთულია. ჯოისის „ულისე“ უდავოდ ლიტერატურული მოდერნიზმის არქეტიპული რომანია, ხოლო მასში არეკლილი ჰამლეტური მოტივები უაღრესად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს რომანის როგორც იდეურ-მსოფლმხედველობრივი, ისე მისი მხატვრულ-შემოქმედებითი ასპექტის განსაზღვრა-ფორმირებაში. რაც შეეხება სტოპარდის პიესას „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, მას თამამად შეიძლება ეწოდოს „ჰამლეტის“ ყველაზე ცნობილი და წარმატებული პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია. „ჰამლეტთან“ მიმართებით ჯოისისა და სტოპარდის ნახსენები ნაწარმოებების განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს თუნდაც „ლიტერატურულ და თემატურ ტერმინთა ლექსიკონში“ (*A Dictionary of Literary and Thematic Terms*) ჰამლეტური თემატიკისადმი მიძღვნილი სალექსიკონო სტატია, რომელსაც ამ თემატიკის სერიოზული გააღწევის მატარებელი ნაწარმოების ნიმუშად მოდერნისტული ლიტერატურიდან, პირველყოვლისა, სწორედ ჯოისის „ულისე“ მოჰყავს, ხოლო პოსტმოდერნისტული ლიტერატურიდან – მხოლოდ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ (იხ. ქუინი 2006: 191-192).

ყველასათვის ნათელია, რომ პიესა „ჰამლეტისადმი“ არსებულ უშრეტ ინტერესში ლომის წილი სწორედ მის ეპონიმურ პროტაგონისტს უფლისწულ ჰამლეტს უდევს. ზნეობრივი სიმაღლე, ღრმა ინტელექტისა და ძლიერი ემოციის იშვიათი სინთეზი, ქარიზმა, ბედისაგან უსამართლოდ დაჩაგრულობა, სიმართლისათვის ბრძოლა და კიდევ ბევრი სხვა რამ არის ის, რაც ხდის ამ პერსონაჟს ერთობ მიმზიდველს. ცოტა მხატვრული ხასიათი თუ შექმნილა მსოფლიო დრამატურგიაში, რომლის ტრაგედიასაც ისე ძლიერ თანაუგრძნობს მკითხველი თუ მაყურებელი, როგორც ჰამლეტისას.

ჰამლეტი რენესანსული გმირია. იგი აღორძინების ეპოქის ჰუმანისტურ იდეალებზეა გაზრდილი, მაგრამ ეს იდეალები ახლა კრიზისს განიცდის მასში. რაში მდგომარეობს უფლისწულის ტრაგედია? რა არის მისი პესიმიზმის უმთავრესი მიზეზი? ამ კითხვას სავსებით დამაჯერებლად პასუხობს თეოდორ სპენსერი (სპენსერი 1943: 94): ადამიანი, როგორც ის არის და არა როგორც უნდა იყოს. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ჰამლეტის სულიერი გაორება. იგი ადამიანში ღმერთს ეძებს, მაგრამ დემონს პოულობს, სამოთხეს ეძებს, მაგრამ ჯოჯოხეთს ხედავს, სიყვარულსა და სიწმინდეს ეძებს, მაგრამ შიგ მხოლოდ სიძვა და სიმყრალეა. თავის პირად, ოჯახურ ტრაგედიაში ჰამლეტი მთელი

კაცობრიობის ტრაგედიას ხედავს და ამ გზით თვითონვე გვიადვილებს მის პერსონაჟში ჩვენი პიროვნების ანარეკლი დავინახოთ.

მიუხედავად ყველაფრისა, ჰამლეტს ბოლომდე მაინც არ ჩაუქნევია ხელი კაცობრიობაზე. მას სჯერა ადამიანში კეთილი საწყისის არსებობისა და მასში სიკეთისა და სათნოების გაღვივების შესაძლებლობისა. როგორც ნიკო ყიასაშვილი (ყიასაშვილი 1992: 118-119) აღნიშნავს, ჰამლეტურ პესიმიზმს ჯერ კიდევ თან ახლავს მის გამომწვევ მიზეზებთან ბრძოლის სულისკვეთება. მიუხედავად, იმედგაცრუებისა უფლისწული, ასე თუ ისე, მაინც იბრძვის სიმართლისათვის და ხედავს კიდევ ამ ბრძოლაში საზრისს, თუმცა წამხდარი დროების გასწორება მას ურთულეს საქმედ ესახება.

შექსპირისდროინდელ რენესანსსა და მოდერნიზმს დაახლოებით სამი საუკუნე აშორებთ ერთმანეთისაგან. ამ დროის განმავლობაში დასავლურმა სამყარომ გამოიარა მთელი ეპოქები განმანათლებლობის, რომანტიზმისა თუ რეალიზმის სახით. შედეგად, საკმაოდ დიდი მსოფლმხედველობრივი უფსკრულია „ჰამლეტსა“ და „ულისეს“ შორის. მოდერნისტულ ეპოქაში ჰამლეტის ჰუმანისტური სულისკვეთება, ფაქტობრივად, მკვდარია. ჯოისთან ის პაროდის საგნად არის ქცეული. მოდერნისტი მწერალი აღარ მოეწონება ადამიანისგან მაღალი იდეალებისკენ სწრაფვას და შესაბამისად, მისი პერსონაჟებიც გამოცლილნი არიან ყოველგვარი ჰეროიკულობისაგან. „ულისეში“ არ მეორდება უფლისწული ჰამლეტი, არც მისი მამის აჩრდილი; აქ მხოლოდ მათი დეგრადირებული ლანდები დაძრწიან სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის სახით. ჰამლეტური ამხედრება და ბრძოლა ადამიანური ბოროტებისა და ზნეცემულობის წინააღმდეგ უცხოა მოდერნისტული ნაწარმოებისათვის, რადგან არ არის იმედი ადამიანის სულიერი ამაღლებისა. ეს რეალობა მიღებულია, როგორც პესიმისტური მოცემულობა კაცობრიობის შესახებ. ჰამლეტური ტრაგიზმიდან „ულისეს“ ტრაგიკომიკურ პლანზე გადასვლა კი ამ რეალობისადმი უფრო ნელთბილ, თუმც კი ირონიულ დამოკიდებულებაზე მიანიშნებს. მიუხედავად ყველაფრისა, მაღალი ადამიანური ფასეულობები ჯოისთან და ზოგადად მოდერნისტულ ლიტერატურაში ბოლომდე უარყოფილი მაინც არ არის. რაკი მოდერნიზმი აცნობიერებს ადამიანის მორალურ დაცემულობას, ამით ზნეობრივი სიმაღლის არსებობასაც აღიარებს, როგორც ფენომენს, თუმცადა მას მიუწვდომლად მიიჩნევს ადამიანისთვის. რაც მიუღწეველია, ამაზე ჰამლეტივით დარდი არ ღირს, მაგრამ მისი სრული

იგნორირებაც შეუძლებელია, რადგან ეს ყველაფერი კაცობრიობაზე კარგს არაფერს მეტყველებს. ამიტომაც, დასცინის და განაქიქებს მოდერნისტული ხედვა ადამიანის ამგვარ მდგომარეობას, თუმცა გამოსავალს არ გვთავაზობს, რადგან ვერ ხედავს მას.

მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, პოსტმოდერნისტული ეპოქა ბოლომდე უარყოფს მაღალ ღირებულებებს. მან არ იცის, რას დაარქვას მაღალი და რას – დაბალი. ჰამლეტი და როზენკრანც-გილდენსტერნი ერთ დონეზე არიან, რადგან აღარ არსებობს იერარქია. ყველაფერი ნიველირებულია; ყოველივე გათანაბრებულია. შედეგად, არც ადამიანის სულიერი დაცემულობის განცდა გვაქვს, რადგან პოსტმოდერნიზმისთვის გაუგებარია, რას ნიშნავს დაცემა. თუ მოდერნიზმი ყველგან ლოგიკას ეძებს, პოსტმოდერნიზმისთვის ეს ლოგიკა ილუზორულ თამაშად ქცეულა. სტოპარდის პიესის სამყაროში არ ჩანს რაიმე ორიენტირი, რადგან არც იგულისხმება მისი არსებობა. აქ ჭეშმარიტება ხელოვნურია, პირობითი და ვირტუალური. ეჭქვეშაა დაყენებული ადამიანის თავისუფალი ნებაც. სტოპარდის გმირები შექსპირის მარიონეტები არიან, რომელთაც „ჰამლეტის“ სცენარი ათამაშებს ავტორის ნებაზე. ისინი ვერ გაურბიან სიკვდილს, რადგან სცენარის მიხედვით, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

აღსანიშნავია, რომ ჯოისის „ულისეში“ ზოგიერთი მკვლევარი (იხ., მაგ., დეტმარი 1996; მაკკეილი 1992) პოსტმოდერნიზმის ელემენტებს ხედავს და არცთუ უსაფუძვლოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს რომანი თავისი არსით მაინც ტიპური მოდერნისტული ტექსტია. მეორე მხრივ, სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შედარებით ადრეული პოსტმოდერნიზმის ნიმუშია და აქედან გამომდინარე, მასში პოსტმოდერნული სული ისე მკაცრად არაა გამოხატული. ამიტომაც, „ულისესა“ და სტოპარდის ამ პიესას შორის არსობრივად მთლად უფსკრული არ არის, თუმცა საკმარისად დიდი მსოფლმხედველობრივი მანძილი აშორებთ ერთმანეთისგან იმისათვის, რომ მათ ურთიერთმიმართებაში ნათლად დავინახოთ მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის არსებული ძირეული კონტრასტი. ორივე „ჰამლეტის“ პაროდირებას ახდენს, მაგრამ პირველთან ის მაინც დიდთან ასოცირდება, ხოლო მეორესთან ეს ასოციაცია, ფაქტობრივად, პარადიის საგანია.

მიუხედავად იმისა, რომ წინამდებარე ნაშრომის მთავარ მიზანს „ჰამლეტის“ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული აღქმის შესწავლა წარმოადგენს

ჯოისისა და სტოპარდის ნახსენებ ტექსტებში, დისერტაციის პირველი და ყველაზე ვრცელი თავი უშუალოდ შექსპირის „ჰამლეტსა“ და მის ჩვენეულ გააზრებას ეთმობა. ეს თავი, ფაქტობრივად, შექსპიროლოგიურ კვლევას განეკუთვნება, თუმცა ჰამლეტურ პრობლემატიკასთან დაკავშირებული უამრავი საკითხიდან, ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ იმ ძირითად პრობლემებზე, რომლებიც თავიანთ მკაფიო გამოძახილს ჰპოვებენ ჯოისის „ულისესა“ და სტოპარდის პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

ამგვარად, ნაშრომის პირველ, შექსპირულ თავში განხილული თემები ამზადებს მეორე, ჯოისურ და მესამე, სტოპარდულ თავებში შესასწავლ საკითხებს. მაგალითად, საჭიროდ მივიჩნევთ ჯერ ჰამლეტის პიროვნების რენესანსული სახის ჩვენეული ხედვა წარმოვაჩინოთ, ვიდრე განვიხილათ, ერთი მხრივ, ჯოისის „ულისესაში“ სტივენ დედალოსისა და მეორე მხრივ, სტოპარდის პიესაში როზენკრანცი-გილდენსტერნის პაროდულ მიმართებას ამ სახესთან. აუცილებელია, ვთქვათ, გავიაზროთ ჰამლეტის დამოკიდებულება ზოგადად ქალისადმი, რათა სწორად დავინახოთ მისი მსგავსება თუ განსხვავება სტივენ დედალოსის ხედვასთან ქალთა სქესის მიმართ. შექსპიროლოგიაში ორაზროვნებაა აჩრდილის წარმომავლობის შესახებ. რაკი მკვლევართა ნაწილი მას რეალურ გამოცხადებად მიიჩნევს, ხოლო ნაწილი ჰამლეტის ჰალუცინაციად, ჯერ უნდა გავარკვიოთ ამ ორიდან რომელთან გვაქვს საქმე, ვიდრე პარალელს გაავალებთ მერი დედალოსის მოჩვენებასთან, რომელიც ცალსახად სტივენის ჰალუცინაციაა. ამ პარალელიზმის ინტერპრეტაცია, ცხადია, ვერ იქნება ორივე შემთხვევაში იდენტური და ის პირდაპირ დამოკიდებულია „ჰამლეტის“ აჩრდილის წარმომავლობის რაობაზე. საფუძვლიანად უნდა იქნას შესწავლილი როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შექსპირული სახე, რათა შემდეგ მართებულად შეფასდეს სტოპარდის პიესის პროტაგონისტებად ქცეული ამავე გმირების მიმართება თავიანთ წინამორბედებთან ისევე, როგორც სტოპარდის პიესის სხვა შექსპირულ გმირებთან. სწორედ ამიტომაც „ჰამლეტის“ ამ მეორეხარისხოვან გმირებს უჩვეულოდ დიდი ადგილი ეთმობა დისერტაციის პირველ თავში.

ამრიგად, წინამდებარე ნაშრომის პირველი თავი (გარდა იმისა, რომ იგი წარმოადგენს ჰამლეტოლოგიურ კვლევას) მნიშვნელოვანი საყრდენია მის მეორე და მესამე თავში ჩატარებული კვლევისა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ჩვენ მიერ განხილულ ჯოისის რომანსა და სტოპარდის პიესას შორის უშუალო

კავშირზე ლაპარაკი მეცნიერულ საფუძველს მოკლებულია. მათი კავშირი ძირითადად გაშუალებულია ჰამლეტური თემატიკით. ხოლო ამ თემატიკის განსხვავებული პროექცია ჯოისთან და სტოპარდთან, ფაქტობრივად, მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის არსებულ კონტრასტს გამოხატავს, რაც იძლევა აქ განხილული მათი ნაწარმოებების ურთიერთმიმართებაზე უზოგადესი დასკვნების გამოტანის საშუალებას.

ნაშრომის ამოცანაა აჩვენოს ჰამლეტის მაღალი, შექსპირული სახის სულიერი დაკნინება მოდერნიზმში, და მისი სრული, ლამის გაქრობამდე დამიწება პოსტმოდერნიზმში. შექსპირული ჰამლეტის სახისადმი მოდერნისტული ხედვის წარმოსაჩენად სავსებით საკმარისია მხოლოდ ჯოისის „ულისეს“ გაანალიზება, ისევე, როგორც ამ სახისადმი პოსტმოდერნისტული დამოკიდებულების წარმოსაჩენად კმარა მხოლოდ სტოპარდის პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შესწავლა, რადგან ორივე ნაწარმოებში საკმაოდ მკაფიოდ არის ასახული შესაბამის ეპოქათა მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური დამოკიდებულება ჰამლეტის რენესანსულ-ჰუმანისტური სახისადმი.

ვინაიდან ნაშრომი ეხება შექსპირის, ჯოისისა და სტოპარდის ნაწარმოებებს, შესაბამისად, მასში გამოყენებული ძირითადი სამეცნიერო-კრიტიკული მასალაც, შექსპიროლოგიური, ჯოისოლოგიური და სტოპარდის შემოქმედებასთან დაკავშირებული კვლევებიდან გარკვეული პრინციპით გამორჩეულ ნაშრომთა თავისებურ ერთობლიობას წარმოადგენს. „ჰამლეტზე“ შექმნილი დიდძალი სამეცნიერო ლიტერატურიდან ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოექცა, მხოლოდ ის მასალა, რომელიც გამოსადეგია ამ პიესის მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული გააზრების შესწავლის შესამზადებლად ჩასატარებელი შექსპიროლოგიური კვლევისათვის. ჯოისის „ულისესთან“ დაკავშირებული კრიტიკული ლიტერატურიდან ჩვენთვის, პირველყოფილსა, აქტუალურია მხოლოდ ის ნაშრომები, რომლებშიც ადგილი ეთმობა ამ რომანში ჰამლეტური პარალელების შესწავლას. სტოპარდის შემთხვევაში კი ძირითადად შეხება გვაქვს იმ კვლევებთან, რომლებშიც შესწავლილია მისი „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

„ჰამლეტის“ მაღალმხატვრულ ღირებულებაზე და მის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობაზე მოსაუბრე მკვლევართა ჩამოთვლა ძალიან შორს წაგვიყვანს. სამაგიეროდ, უფრო ძნელია გვერდი ავუაროთ ტომას ელიოტის (ელიოტი 1998:

57) თუნდაც ნახევრად მეცნიერულ აზრს, რომლის თანახმადაც „ჰამლეტი“ შექსპირის შემოქმედებითი მარცხია. ამ მოსაზრებას წარმატებით აბათილებენ ჯონ დოუვერ უილსონი (უილსონი 1951: 307-308) და მარვინ ჰანტი (ჰანტი 2007: 2). თემურ კობახიძე (კობახიძე 2004: 41) კი ელიოტის ამ პოზიციას მისი, როგორც მოდერნისტი ხელოვანის, ესთეტიკური ხედვის თავისებურებით ხსნის.

შექსპიროლოგიაში ორაზროვნებაა ჰამლეტის მამის ანრდილის რეალურობა-ირეალურობის შესახებ. ჯონ დოუვერ უილსონი (უილსონი 1951), მაგალითად, მიიჩნევს, რომ ანრდილი ნამდვილია, რადგან მას, ჰამლეტის გარდა, ჰორაციო, მარცელუსი და ბერნარდოც ხედავს. უოლტერ გრეგი (გრეგი 1917: 410) კი თვლის, რომ ანრდილი ჰამლეტის და მისი მეგობრების სულიერი მღელვარებისაგან გამოწვეული საერთო პალუცინაციური მოვლენაა. წინამდებარე ნაშრომში გაზიარებულია უილსონის აზრი, ხოლო გრეგისეული საყოველთაო პალუცინაციის იდეა უარყოფილია. მარვინ ჰანტი (ჰანტი 2007), რომელიც იზიარებს უილსონის აზრს ანრდილის რეალურობის შესახებ „დამის საგუშაგოს სცენასთან“ მიმართებით, უჭირს გაიზიაროს იგივე აზრი „გერტრუდის ოთახის სცენასთან“ მიმართებით და შესაბამისად, აქ ანრდილის პალუცინაციურობის იდეისაკენ იხრება. თუმცა მაინც საფიქრებელია, რომ აქაც შექსპირმა რეალური ანრდილი იგულისხმა და ამის დამადასტურებელი რამდენიმე არგუმენტიც მოტანილია ნაშრომში.

ანრდილის თემატიკა ერთობ საგულისხმოა ჯოისის „ულისეში“. იგი პირდაპირ უკავშირდება ნაწარმოების უმთავრეს მოტივს – მამისა და ძის ურთიერთობას. თვით ანრდილის ნამდვილობა-პალუცინაციურობის საკითხიც თავისებურად იჩენს თავს ამ რომანში. კერძოდ, უფლისწულ ჰამლეტთან ასოციაციურად გაიგივებულ სტივენ დედალოსთან მიმართებაში მამობრივი სულისკვეთებით გამსჭვალული ობიექტურად რეალური ლეოპოლდ ბლუმი, ძირითადად, ნამდვილი ანრდილის პაროდიას წააგავს, ხოლო „კირკუს“ ეპიზოდში სტივენის წარმოსახვაში აღმოცენებული გარდაცვლილი დედის მოჩვენება, ანრდილის პალუცინაციად გააზრების პაროდულ გამოძახილს ემსგავსება. ანრდილის თემა პირდაპირ უკავშირდება სტივენის „შექსპირულ თეორიას“ და იმ რელიგიურ თუ ესთეტიკურ ასპექტებს, რაც ფიგურირებს მის გარშემო. სწორედ სტივენის „თეორიის“ ჭრილში განიხილავენ ანრდილის თემატიკას, მაგალითად, უილიამ ტინდალი (ტინდალი 1959: 173-179), მოდ ელმანი (ეტრიჯი 2004ა: 83-101), რიჩარდ კერნი (კერნი 2003: 146-150). ლუკ ვიბონსი

(გიბონსი 2015) მთლიანად წიგნს უძღვნის ამ თემატიკას, სადაც ფართოდ არის განხილული აჩრდილობა, როგორც ფენომენი არა მხოლოდ „ულისეში“, არამედ ზოგადად ჯოისის შემოქმედებაში.

არაერთი კრიტიკოსი (მულანი 1994; ფერნი 2002; გოლდშტაინი 2001) უფლისწულ ჰამლეტში ქალთმოძულეობას ხედავს. თუმცა ბლიცი (ბლიცი 2001: 191) თვლის, რომ ჰამლეტი არა მაინცადამაინც ქალთმოძულეობას, არამედ ზოგადად კაცთმოძულეობას ავლენს. ნაშრომში ეს მოსაზრებები არ არის გაზიარებული, რადგან, როგორც კვლევამ აჩვენა, ჰამლეტი არც ზოგადად კაცთმოძულეა და არც კონკრეტულად ქალთმოძულე, არამედ ის, რაც მას სძულს განყენებულია ქალობისაგან და ზოგადად ადამიანობისგან და უფრო მეტიც, უპირისპირდება კიდევაც მათ. სხვა სიტყვებით, ჰამლეტს ადამიანი კი არ სძულს, არამედ ადამიანში სწორედ ადამიანობის ნაკლებობა ზარავს, და თუ იგი ქალში ამ დანაკლისს უფრო მწარედ განიცდის, ეს მხოლოდ იმითაა განპირობებული, რომ პიესა „ჰამლეტის“ ორად ორი პერსონაჟი ქალიდან ერთი მისი დედაა, ხოლო მეორე – სატრფო. მკვლევართა (უაითი 1986; უილკნერი 2006; ჰელერი 2002) უმრავლესობა აგრეთვე მიიჩნევს, რომ ოფელია სრულიად უდანაშაულო მსხვერპლია იმ უსამართლო სოციალური გარემოსი, რომელშიც იგი იმყოფება. ამ პოზიციას მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება დავეთანხმეთ. მართალია, ოფელია უდავოდ მსხვერპლია ელსინორის კარის მანკიერი რეალობისა, მაგრამ უფლისწული ჰამლეტის წინაშე ის მთლად უდანაშაულო მაინც არ არის.

ჰამლეტის დამოკიდებულებას ქალისადმი თავისებურად ირეკლავს ჯოისის „ულისეში“ სტივენ დედალოსის ხედვა ქალთა სქესისადმი. სტივენისთვის ქალი არის როგორც ნაყოფიერებისა და სიცოცხლის წყარო, ასევე ცოდვისა და სიკვდილის სათავეც. იგი ქალში, ერთი მხრივ, ვნებიან, მაცდუნებელ, გარყვნილ არსებას ხედავს, მეორე მხრივ კი, მისი თავისუფლების შემზღვეველ არსებას. ეს უკანასკნელი, პირველყოფლისა, დედამისთან ასოცირდება. ქალისადმი სტივენ დედალოსის დამოკიდებულების საკითხს ეხებიან, მაგალითად, რიჩარდ ელმანი (ელმანი 1972: 47-48), მარგერიტ ჰარკნესი (ჰარკნესი 1984: 115-118), ქეთლინ ფერისი (ფერისი 2010: 100-103). სამივე მათგანი ასევე საუბრობს ლეოპოლდ ბლუმის პოზიციაზე ქალთა სქესის მიმართ. მათგან სტივენისა და ბლუმის ხედვებს შორის ყველაზე დიდ განსხვავებას ელმანი ხედავს, ხოლო ყველაზე დიდ მსგავსებას – ფერისი.

შექსპიროლოგიაში არაერთი მკვლევარი (რაითი 2001: 21; სადოვსკი 2003: 159-160; დეივისი 2008: 113; ჩარნი 2012: 62) ამახვილებს ყურადღებას იმაზე, რომ „ჰამლეტის“ მეორეხარისხოვანი გმირები, როზენკრანცი და გილდენსტერნი მოკლებულნი არიან ინდივიდუალობას და შედეგად, იოლად ექვემდებარებიან ურთიერთჩანაცვლებას. ამ გარემოებას მოხერხებულად იყენებს ტომ სტოპარდი თავის ექსპერიმენტულ პიესაში „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, სადაც შექსპირის ეს ორი უფერული პერსონაჟი პროტაგონისტებად გვევლინებიან. სტოპარდის პიესის სხვა შექსპირული პერსონაჟები ვერ არჩევენ მათ ერთმანეთისგან. უფრო მეტიც, როზენკრანცი და გილდენსტერნი ზოგჯერ თვითონვე ურევენ თავიანთ სახელებს ერთმანეთში. ამით კი სტოპარდი პოსტმოდერნულ ეპოქაში ადამიანის იდენტობის პრობლემასა და მის სულიერ დეზორიენტირებულობას უსვამს ხაზს და ამასთანავე მიანიშნებს, რომ დღევანდელ ცივილიზებულ მსოფლიოში ადამიანი, როგორც ინდივიდი, სინამდვილეში, არაფრად არის ჩათვლილი. თუმცა, მეორე მხრივ, ავტორი შესაძლოა არც მიიხნევს თანამედროვე ადამიანს უკეთესი ყოფის ღირსად, რადგან მისი თვალთახედვით, პოსტმოდერნულ ეპოქაში ჰამლეტის ადგილი როზენკრანცი-გილდენსტერნებმა დაიკავეს.

როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ძირითადი ფუნქცია ჰამლეტზე ჯაშუშობაა. ბოლოს მათ ჰამლეტის გაცილება ევალებათ ინგლისისაკენ და ინგლისის მეფისათვის კლავდიუსის წერილის გადაცემა, რომელშიც დაკვეთილია დანიის უფლისწულის მკვლელობა. მეკობრეების თავდასხმის შედეგად ჰამლეტი ახერხებს ინგლისისკენ მიმავალი გემიდან გაქცევას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როზენკრანცი და გილდენსტერნი უჰამლეტოდ აგრძელებენ თავდაპირველ კურსს. მეცხრამეტე საუკუნის გერმანელი მეცნიერი კარლ ვერდერი (ვერდერი 1907: 172-173) ერთ-ერთი პირველია, ვინც ამ მომენტზე მკაფიოდ ამახვილებს ყურადღებას. იგი შენიშნავს, რომ ჰამლეტის გარეშე ინგლისის მეფისათვის კლავდიუსის წერილის გადაცემა აზრს მოკლებულია. აქედან გამომდინარე, ვერდერი ასკვნის, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს წარმოდგენა არ ჰქონდათ კლავდიუსის წერილის შინაარსის შესახებ. ამავე აზრზე დგანან მკვლევარების უმეტესობა (მაკალინდონი 1991; ბლიცი 2001; სადოვსკი 2003; ჰოვანი 2013). ეს მოსაზრება იმდენად გაბატონებულია, რომ მას ვაწყდებით არა მხოლოდ წმინდად სამეცნიერო ლიტერატურაში, არამედ ისეთ საცნობარო ტიპის წიგნში, როგორცაა, მაგალითად, „კრიტიკული გზამკვლევი

უილიამ შექსპირისაკენ“ (*Critical Companion to William Shakespeare*), სადაც თითქმის უდავოდ არის მიჩნეული როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიერ კლავდიუსის შეთქმულების შესახებ უცოდინრობა (ბოისი 2005: 154). უილიამ ლორენსი (ლორენსი 1944: 59) და ტომას როკუელი (როკუელი 2008: 124) კი ერთგვარ ნეიტრალურ პოზიციაზე დგანან და ფიქრობენ, რომ გაურკვეველია, იცოდნენ თუ არა მეფის კარისკაცებმა კლავდიუსის მზაკვრული ჩანაფიქრის შესახებ.

მიუხედავად აქ მოყვანილი მოსაზრებებისა, ეს საკითხი მეტ შესწავლას საჭიროებს, რადგან, როგორც კვლევამ აჩვენა, შექსპირის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს იმაზე მეტი სცოდნიათ იმ სინამდვილის შესახებ, რაც იმალებოდა ჰამლეტზე შეთქმული კლავდიუსის მუხანათური წერილის უკან, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს, რაც მნიშვნელოვნად ცვლის პიესის მოქმედებიდან მათი გაყვანის ლოგიკურ სურათს. მიღებული შედეგის საფუძველზე კი განისაზღვრა, რომ დანიაში დაუყოვნებელი დაბრუნება უფრო მართებული იქნებოდა მათგან, ვიდრე ინგლისისკენ სვლის გაგრძელება. ამ საკითხის გარკვევა მნიშვნელოვანი იყო არა იმდენად შექსპიროლოგიური კვლევის თვალსაზრისით, რამდენადაც წინამდებარე ნაშრომში განხილულ სტოპარდის პიესასთან მიმართებით, რომლის მოქმედება განსაზღვრულია „ჰამლეტის“ სიუჟეტით. სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი ახსნას ვერ უძებნიან თითქმის ვერაფერს, რაც მათ გარშემო ხდება. კარისკაცებს ისიც კი ვერ გაუგიათ, რატომ გადაწყდა მათი სიკვდილი. აქ, ცხადია, „ჰამლეტის“ სცენარი მოქმედებს მათზე, როგორც ერთგვარი მისტიკური დეტერმინისტული ძალა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის პროტაგონისტებს არ სურთ სიკვდილი, ისინი არ ცდილობენ თავის გადარჩენას და ემორჩილებიან ბედს, რადგან თვით ბედისადმი მათი მორჩილებაც თითქოს დეტერმინირებულია. რაკი ირკვევა, რომ საკუთრივ შექსპირის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს შეეძლოთ, გაეცნობიერებინათ უჰამლეტოდ ინგლისში მოგზაურობის გაგრძელების აბსურდულობა და რაკი არავითარი ხელშესახები გარემოება არ ჩანს, რაც აიძულებდა მათ ასეთი სულელური არჩევნის გაკეთებას, გამოდის, რომ ისინიც, ისევე, როგორც სტოპარდის პროტაგონისტები, მეკობრეების ეპიზოდთან არც ისე გამართული „ჰამლეტის“ სცენარის დეტერმინისტული ძალის მსხვერპლნი ყოფილან, რითაც უკვე მეტადრამატულ განზომილებაში გადავდივართ.

შექსპირის როზენკრანცისაგან და გილდენსტერნისაგან განსხვავებით, სტოპარდის პროტაგონისტები ცოტათი სულელებად გამოიყურებიან. მკვლევართა

უმრავლესობა (ბლუმი 2003: 17; ჰანტერი 2000: 32; ჯერნიგანი 2012: 19) ამას მეტ-ნაკლებად ერთგვარი მიზეზით ხსნის, კერძოდ, იმით, რომ სტოპარდის როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა როგორც „ჰამლეტიდან“ ნასესხებმა პერსონაჟებმა მხოლოდ შექსპირის მიერ მათთვის დაწერილი როლის შესრულება იციან ჯეროვნად; ამ როლის მიღმა კი ისინი გზააბნეულნი და მიუხევედრელნი ხდებიან. თუმცა ჰამლეტის გარეშე ინგლისისკენ მიმავალი შექსპირის როზენკრანციცა და გილდენსტერნიც სულელებს ემსგავსებიან, თუკი არ დაუშვებთ, რომ ეს „ჰამლეტის“ ფაბულის ხარვეზმა განაპირობა.

ამრიგად, „ჰამლეტის“, „ულისესა“ და პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ გარშემო შექმნილი სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურის ანალიზი, ერთი მხრივ, ცხადყოფს, რომ თვით მეცნიერული შესწავლის ისეთი დიდი ისტორიის მქონე ნაწარმოებში, როგორც შექსპირის „ჰამლეტი“, ჯერ კიდევ შესაძლებელია მივაგნოთ „თეთრ ლაქებს“, სულ ცოტა იმ შემთხვევაში მაინც, თუ პიესას ვიკვლევთ, როგორც მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ჰამლეტური ელემენტების არსებობის საფუძველს. მეორე მხრივ, იკვეთება ისიც, რომ გარკვეული შექსპიროლოგიური კვლევის ჩატარება სასურველია პირველ ეტაპზე, რათა შემდეგ მეცნიერული თვალსაზრისით უფრო შედეგიანი იყოს ჰამლეტური თემატიკის შესწავლა მოდერნისტულ და პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში.

ნაშრომის სამეცნიერო სიახლე, პირველყოფლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ მსოფლიო მასშტაბით პირველად იქცა შექსპირის „ჰამლეტი“, ჯოისის „ულისე“ და სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ერთიანი მონოგრაფიული ნაშრომის შესწავლის საგნად. შესაბამისად, ნაშრომში წარმოჩენილია რენესანსული, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული სულისკვეთებანი, რაც გამოიხატება დისერტაციის სამთავიანობაში, ხოლო ჰამლეტური თემატიკა არის ის, რაც აერთიანებს ამ სულისკვეთებებს ერთ მონოგრაფიულ მთლიანობად. ამგვარმა მიდგომამ საშუალება მოგვცა შექსპირის ყველაზე ღრმად და მრავალმხრივ შესწავლილ პიესაში წინა პლანზე წამოგვეწია ისეთი საკითხები, რომლებიც საჭირობოროტო იქნებოდა ჩვენ მიერ განხილულ ჯოისის რომანსა და სტოპარდის პიესაში. განსაკუთრებით ეს შეიძლება ითქვას სტოპარდის პიესასთან მიმართებით, რომლის შესწავლის შემზადებამაც საკმაოდ ვრცელი და ორიგინალური შექსპიროლოგიური კვლევის ჩატარებას მისცა ბიძგი „ჰამლეტის“ მეორადი პერსონაჟების, როზენკრანცისა და

გილდენსტერნის გარშემო, რამაც თავის მხრივ, ნათელი მოჰფინა არაერთ მნიშვნელოვან საკითხს სტოპარდის პიესის შესწავლისას.

სადისერტაციო თემის აქტუალობა იმთავითვე განსაზღვრულია საკუთრივ ჰამლეტური პრობლემატიკის მუდმივი აქტუალობით როგორც სამეცნიერო, ისე ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. ნაშრომის აქტუალობას აგრეთვე განაპირობებს ჰამლეტური თემატიკის განხილვა მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის გადმოსახედიდან, ისეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებების მაგალითზე, როგორცაა ჯოისის „ულისე“ და სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. ამ გარემოებამ, ბუნებრივია, წინ წამოსწია ნაშრომში ჰამლეტურ პრობლემატიკასთან XX საუკუნის ადამიანისა და მისი ყოფიერების მიმართების საკითხი, რაც გულისხმობს როგორც მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ეპოქების თვალთ დასახულ ჰამლეტს, ისე ჰამლეტური იდეალების თვალთახედვიდან დასახულ XX საუკუნის ადამიანს. უკანასკნელი გარემოება კვლავდაკვლავ მიანიშნებს სადისერტაციო ნაშრომის პირველი, შექსპირული თავის მნიშვნელობაზე ჯოისურ და სტოპარდულ თავებთან მიმართებით.

ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს როგორც მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული თვალთახედვიდან რენესანსული ჰამლეტური ფენომენის შესწავლაში, ისე ჰამლეტური პრობლემატიკის გადმოსახედიდან მნიშვნელოვანი მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ლიტერატურული ტექსტის მხატვრულ და მსოფლმხედველობრივ თავისებურებათა გააზრება-გაანალიზებაში. ამდენად, ნაშრომი წარმოადგენს შექსპიროლოგიური, ჯოისოლოგიური და სტოპარდის შემოქმედებასთან დაკავშირებული კვლევის თავისებურ სინთეზს, რომელიც, პირველყოფლისა, მიღწეულია საერთო ჰამლეტური თემატიკის შედეგად.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება განისაზღვრება იმით, რომ მისი შედეგების გამოყენება შესაძლებელი და სასარგებლო იქნება არა მხოლოდ ლიტერატურის სპეციალისტებისათვის, არამედ შექსპირის, ჯოისისა თუ სტოპარდის შემოქმედებით დაინტერესებული მკითხველისთვისაც. ნაშრომი ასევე გარკვეულ სარგებელს მოუტანს მოდერნისტული თუ პოსტმოდერნისტული ესთეტიკით დაინტერესებულ ნებისმიერ პირს. კვლევის შედეგების გამოყენება შესაძლებელია შექსპირის, ჯოისისა და სტოპარდის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ სალექციო კურსებში, უმაღლესი განათლების სამივე (საბაკალავრო, სამაგისტრო, სადოქტორო) საფეხურზე.

სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგიურ და თეორიულ საფუძველს შეადგენს შექსპირის, ჯოისისა და სტოპარდის შემოქმედების გარშემო შექმნილი მნიშვნელოვანი სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურა, გარკვეულწილად აგრეთვე – ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა ინგლისური რენესანსის, მოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის შესახებ.

ნაშრომში სხვადასხვა დოზით გამოყენებულია კვლევის რამდენიმე მეთოდი, მათ შორის, აღწერილობითი, ანალიზურ-სინთეზური, შედარებით-შეპირისპირებითი, კონტექსტუალურ-ინტერტექსტუალური და ჰერმენევტიკის ზოგიერთი მეთოდი. მეთოდოლოგიური მრავალფეროვნება, ბუნებრივია, განაპირობა საკვლევი მასალის სირთულემ და მასშტაბურობამ.

დისერტაციაში „ჰამლეტსა“ და მასში დადგმულ „გონზაგოს მკვლელობას“ შორის არსებული მეტადრამატული მიმართების განხილვისას, შემოგვაქვს პირობითი ტერმინი „მეტაჰამლეტი“. ამ ტერმინით აღვნიშნავთ არაფიქციურ რეალობას, ჩვენს სინამდვილეს, რომელიც თავისი არსით იმავე მეტადრამატულ მიმართებაშია პიესა „ჰამლეტთან“, როგორშიც „ჰამლეტია“ პიესა „გონზაგოს მკვლელობასთან“.

სტოპარდის პროტაგონისტების მეტადრამატული გათვითცნობიერებულობის შესწავლისას ტერმინში „ქვეცნობიერი“ ვგულისხმობთ „ცნობიერსა“ და „არაცნობიერს“ შორის არსებულ მდგომარეობას, ანუ გაცნობიერების ზღვარზე ყოფნას. „ქვეცნობიერისა“ და „არაცნობიერის“ ამგვარი დიფერენციაცია აუცილებლად მივიჩნევთ, რადგან იმ მოვლენათა და გარემოებათა შორის, რომლებსაც სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი ან აცნობიერებენ, ან ვერ აცნობიერებენ, კიდევ არის ისეთებიც, რომლებსაც ისინი ღამის თუ თითქმის აცნობიერებენ.

დისერტაციის სტრუქტურა ლოგიკურად განსაზღვრა წინამდებარე კვლევის სამპლანთანობამ, კერძოდ, შექსპიროლოგიურმა, ჯოისოლოგიურმა და სტოპარდის შემოქმედებასთან დაკავშირებულმა ასპექტებმა. შესაბამისად, ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავისა და დასკვნებისაგან. ასევე დართული აქვს გამოყენებული ლიტერატურის სია, სულ 104 დასახელება.

შესავალში მოცემულია შესასწავლი საკითხის ზოგადი დახასიათება, განსაზღვრულია კვლევის მიზანი; მიმოხილულია პრობლემის გარშემო არსებული ძირითადი სამეცნიერო-კრიტიკული წყაროები; წარმოჩენილია დისერტაციის სიახლე და აქტუალობა, მისი თეორიული და პრაქტიკული

მნიშვნელობა; გაცხადებულია კვლევის მეთოდოლოგია და წარმოდგენილია ნაშრომის სტრუქტურის მოკლე აღწერა.

პირველ თავში განხილულია შექსპირის „ჰამლეტი“. ყურადღება გამახვილებულია არა მარტო პიესის დრამატულ ღირებულებაზე, არამედ აგრეთვე მის მეტადრამატულ მნიშვნელობაზე. ამის საფუძველს იძლევა პიესაში დადგმული პიესა „გონზაგოს მკვლელობა“, რომელიც პირდაპირ ირეკლავს „ჰამლეტში“ აღწერილ მხატვრულ სინამდვილეს და ამ გზით მას უკვე ჩვენი ნამდვილი სინამდვილის ანარეკლად წარმოაჩენს. მიმოხილულია ჰამლეტის გარდაცვლილი მამის ანრდილის რეალურობა-ჰალუცინაციურობის საკითხი. გაზიარებულია მოსაზრება მისი ნამდვილობის შესახებ და ეს აზრი გამყარებულია დამატებითი არგუმენტაციით. გაანალიზებულია უფლისწული ჰამლეტის პერსონაჟი პიესის სხვა პერსონაჟებთან კავშირში. პირველყოფლისა, ხაზგასმულია, რომ მის სულში არ არის კლავდიუსური მსოფლხედვის ჩამოყალიბების ხელშესახები საფუძველი. ასევე წარმოჩენილია, რომ ჰამლეტი, მიუხედავად გერტრუდთან და ოფელიასთან გართულებული ურთიერთობისა, სულაც არ არის ქალთმომძულე, როგორც ის ზოგჯერ აღიქმება ხოლმე. განსაკუთრებულად ვრცლად ამ თავში შესწავლილია პიესის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიმართება ჰამლეტთან და იმ შეთქმულებასთან, რომელიც მეფე კლავდიუსმა შეიმუშავა უფლისწულის წინააღმდეგ. გამოკვლეულია, რა შეიძლება სცოდნოდათ მეფის კარისკაცებს იმ წერილის შინაარსიდან, რომელიც კლავდიუსმა გაატანა მათ ინგლისის მეფისათვის გადასაცემად და გამოვლენილია, რომ ეს ცოდნა საკმარისი იყო ჰამლეტის გარეშე ინგლისისკენ მოგზაურობის გაგრძელების უაზრობის დასანახად, მაგრამ, როგორც ჩანს, მათი აბსურდული გადაწყვეტილების საფუძველები მეტადრამატულ სამყაროშია საძიებელი.

მეორე თავი შეისწავლის „ჰამლეტის“ ასოციაციურ გააზრებას ჯეიმზ ჯოისის მოდერნისტულ რომანში „ულისე“. უფლისწულ „ჰამლეტს“ რომანში სტივენ დედალოსი შეესაბამება და აქედან გამომდინარე, პირველ რიგში, ამ ორ პერსონაჟს შორის არსებულ ასოციაციურ პარალელებს განვიხილავთ. პარალელები ხშირად კონტრასტული ხასიათისაა და ზოგჯერ მათ საკმაოდ გროტესკულ პაროდიადღეც მიყვავართ. განხილულია ასევე სტივენის „შექსპირული თეორია“, რომელშიც წამყვანი როლი სწორედ პიესა „ჰამლეტს“ ეკისრება. რაკი სტივენი უფლისწული ჰამლეტის პაროდიაა, მის მიმართ

მამობრივად გამსჭვალული „ულისეს“ მთავარი პროტაგონისტი ლეოპოლდ ბლუმი რომანში ჰამლეტის მამის პაროდირებულ აჩრდილად წარმოგვიდგება. შესაბამისად, შესწავლილია ამ პერსონაჟებს შორის არსებული ასოციაციურ-პაროდიული მიმართებაც, რომელიც ძირითადად ასევე კონტრასტული ხასიათისაა. ნაჩვენებია, რომ სტივენის და ბლუმის სახით საქმე გვაქვს მორალურად დეგრადირებულ „ჰამლეტთან“ და ასეთსავე „აჩრდილთან“. ამით კი პირდაპირ მინიშნებულია მოდერნიზმის სეკეპტიკური დამოკიდებულება რენესანსის ჰუმანისტური ღირებულებებისადმი.

მესამე თავში გამოკვლეულია ტომ სტოპარდის ექსპერიმენტული პიესა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, რომელიც შექსპირის „ჰამლეტის“ პოსტმოდერნისტულ გადააზრებას წარმოადგენს. შესწავლილია შექსპირისა და სტოპარდის ტექსტებს შორის არსებული მიმართება. წარმოჩენილია, რომ შექსპირის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიერ ინგლისისკენ უჰამლეტოდ მოგზაურობის გაგრძელებას მნიშვნელოვანი როლი აკისრია სტოპარდის პიესის დეტერმინისტული თემატიკისა და აგებულების განსაზღვრაში. იკვეთება, რომ სტოპარდის პროტაგონისტებს აქვთ არაცნობიერი თუ ქვეცნობიერი განცდა მეტადრამატული სინამდვილისა, ხოლო ამ სინამდვილეს სრულად აცნობიერებს პიესაში წარმოდგენილი მსახიობთა დასის მთავარი მსახიობი, რომლის ვინაობა სტოპარდმა, სავარაუდოდ, შექსპირს დაუკავშირა. განხილულია სიკვდილის თემა; გაურკვეველობის, უმიზნობისა და მეხსიერების პრობლემა. შესწავლილია პიესის ძირითადი პოსტმოდერნისტული მახასიათებლები და ნაჩვენებია, რომ შექსპირულ-ჰამლეტური მაღალი ფასეულობები ზუსტად ისევე მკვდარია პოსტმოდერნიზმისთვის, როგორც „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

დასკვნებში შეჯამებულია ჩატარებული კვლევის ძირითადი შედეგები. დასკვნითი ნაწილი მოიცავს როგორც შექსპიროლოგიური, ჯოისოლოგიური და სტოპარდის შემოქმედებასთან დაკავშირებული კვლევის შედეგად მიღებულ ყველაზე მნიშვნელოვან შედეგებს, ისე ზოგად დასკვნებსაც მთელ სადისერტაციო თემატიკასთან მიმართებით.

სადისერტაციო ნაშრომში შესწავლილი საკითხები და კვლევის შედეგები წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა სამეცნიერო კონფერენციაზე და დაიბეჭდა საერთაშორისო რეფერირებად ჟურნალებსა და შექსპირის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებულში.

1. „ჰამლეტის“ პრობლემატიკა

1.1. „ჰამლეტის“ მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული გააზრების ზოგიერთი ასპექტი

როგორც ნიკო ყიასაშვილი შენიშნავს, „ჰამლეტური პრობლემა სრულიად სამართლიანად ითვლება შექსპირის შემოქმედების ცენტრალურ პრობლემად. „ჰამლეტში“ ყველაზე ნათლად, ყველაზე ღრმად არის ასახული დრამატურგის ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა, მისი რწმენა ადამიანის უზომო შესაძლებლობისადმი და ამავე დროს ამ შესაძლებლობათა განხორციელების ჩაკელის ტრაგიკული შეგრძნობა“ (ყიასაშვილი 1959: 185). „ჰამლეტით“, ფაქტობრივად, შექსპირის შემოქმედების ტრაგიკული ხანა იწყება. ეს ის ეტაპია, როდესაც დრამატურგი პირველად დაეჭვდა ადამიანში. ეს ის მომენტი, როდესაც მან უფრო ღრმად ჩაიხედა მის სულში და ნათლად გააცნობიერა, რომ ადამიანი ვერ ამართლებს ჰუმანიზმის იდეალებს, რომ იშვიათი გამონაკლისია ჰორაციო, როზენკრანც-გილდენსტერნებით კი სავსეა ქვეყანა. ადამიანურ სამყაროში შექსპირის ამ ჩაღრმავების გამოძახილია სწორედ „ჰამლეტის“ ეპონიმური პროტაგონისტის, დანიის უფლისწულის ტრაგიკული განცდა და პესიმისტური ფილოსოფიური მსჯელობანი, რამაც განხილულ პიესას ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა მისცა. მიუხედავად იმისა, რომ „ჰამლეტი“ არ არის უმთავრესად რელიგიური პიესა, როგორც ამას ფილიპ ედუარდსი (შექსპირი 2003: 50) მიიჩნევს, ის მაინც ქრისტიანული მოტივების გამორჩეულად მატარებელი ტრაგედიაა, როგორც ამაზე რეჯინალდ ფოუკსი (ფოუკსი 1993: 173) მიანიშნებს. ცხადია, ეს გარემოება პიესას ერთგვარ ზედროულობას ანიჭებს. „ჰამლეტის“ გავლენის მასშტაბურობას მისი მკაფიო მეტადრამატულობაც განაპირობებს, რაც მიღწეულია პიესაში დადგმული პიესით „გონზაგოს მკვლელობა“, რომელიც მიახლოებით იმეორებს და ბაძავს „ჰამლეტის“ მოვლენებს. ამ გზით შექსპირი ამცირებს ზღვარს მხატვრულსა და ნამდვილ სინამდვილეს შორის და ცდილობს უფრო ახლოს მოიყვანოს „ჰამლეტში“ ასახული სამყარო მკითხველთან და მაყურებელთან, რასაც უდავოდ ახერხებს კიდევ დღემდე.

პოლ კანტორი (კანტორი 2004: ix) „ჰამლეტისადმი“ მიძღვნილ თავის წიგნში ყურადღებას ამახვილებს ამ პიესის უნივერსალურ ხასიათზე. იგი მიიჩნევს, რომ

„ჰამლეტს“ უნიკალური ადგილი უჭირავს მსოფლიო ლიტერატურაში და იმყოფება „ანტიკური და თანამედროვე ლიტერატურის გზაჯვარედინზე“¹ (ix). მისი აზრით, ჰამლეტს ბევრი რამ აკავშირებს თანამედროვეობასთან თავისი კითხვებითა და ეჭვებით, და ამავე დროს, მის ამბავს ბევრი საერთო აქვს დასავლური ლიტერატურის სათავეებთან თავისი შურისძიებისა და სისხლის აღების ისტორიით. აქედან გამომდინარე, კანტორი ასკვნის, რომ „ჰამლეტს“ აქვს პასაჟები, რომლებიც „ილიადას“ მოგვაგონებს, და ამავე დროს, თითქოს მოეპოვება ადგილები, რომლებიც წააგავს ბეკეტის პიესას „გოდოს მოლოდინში“.

როგორც თემურ კობახიძე აღნიშნავს, „თანამედროვეობისათვის თვით შექსპირის შემოქმედება სხვა არაფერია, თუ არა მის შესახებ დღეს არსებული ცოდნა, მისი თანამედროვე ინტერპრეტაცია, მისი დღევანდელი „წაკითხვა“, რაც ძალიან განსხვავდება შექსპირის დროინდელი აღქმისგან“ (კობახიძე 2015: 10). მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს პაროლდ გოდარდი (გოდარდი 1960: 331) ზოგადად ხელოვნების ნაწარმოებზე, რომელშიც ყველა საკუთარ ანარეკლს ხედავს, როგორც სარკეში. ამ მოვლენის გამოვლენის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითად მას სწორედ შექსპირის „ჰამლეტი“ ესახება. „თითქოს „ჰამლეტი“ თვითონვეა პიესა პიესაში. „გონზავოს მკვლელობა“ ერთს ნიშნავდა უფლისწულისთვის, მეორეს – მეფისთვის, და კიდევ სხვას – დედოფლისთვის, პოლონიუსისთვის, ოფელიასთვის და დანარჩენებისთვის. ზუსტად ასეა ჩვენთვის „ჰამლეტიც“ (გოდარდი 1960: 331). ამ ფენომენის საინტერესო ახსნას გვაძლევს ასევე რობერტ უოტსონი (ბრაუნმიულერი ... 2003: 320). მისი აზრით, ეს პიესა მოხერხებულად გვაჯერებს, რომ ჩვენც ჰამლეტივით ტრაგიკული გმირები ვართ, რადგან თუ მეგობარმა გვიდალატა როზენკრანც-გილდენსტერნივით, ან თუნდაც სატრფომ ზურგი გვაქცია ოფელიასავით, ეს უკვე დაგვაფიქრებს ადამიანური სამყაროს დამახინჯების მიზეზებზე, რითაც დავემსგავსებით კიდევ ჰამლეტს.

„ჰამლეტისადმი“ მიძღვნილ ესეში (*Hamlet and His Problems*) ტომას ელიოტი (ელიოტი 1998: 57-58) ამ პიესას შექსპირის შემოქმედებით წარუმატებლობად აცხადებს, რადგან მიიჩნევს, რომ ჰამლეტის ტრაგიკულ განცდას არ მოეპოვება პიესის სამყაროში ობიექტური კორელატი.² მისი აზრით, უფლისწულის ემოცია

¹ აქ და შემდგომ ინგლისურენოვანი სამეცნიერო-კრიტიკული ლიტერატურიდან მოყვანილი ციტატების თარგმანი ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

² ობიექტური კორელატი (objective correlative) – ტომას ელიოტის მიერ ამავე ესეში შექმნილი ტერმინი, რომელიც გულისხმობს პერსონაჟის შინაგანი განცდის შესატყვის გარეგან მოვლენათა ერთობლიობას პიესის მხატვრულ ობიექტურ სამყაროში.

აჭარბებს იმ ფაქტებს, რაც მის გარშემო ხდება. ელიოტი ფიქრობს, რომ გერტრუდის დანაშაულის სიმძიმე ვერ შეესატყვისება და მკვეთრად ჩამოუვარდება ჰამლეტის შინაგანი განცდის სიმძიმეს დედამისის საქციელზე. აქედან გამომდინარე, იგი ასკვნის, რომ უფლისწული ახსნას ვერ უძებნის თავის გრძნობებს და სწორედ ეს უწამლავს მას ცხოვრებას და ხელს უშლის მოქმედებაში.

ჯონ დოუგერ უილსონი (უილსონი 1951: 307-308) მართებულად ეწინააღმდეგება ელიოტის მოსაზრებას, როდესაც შენიშნავს, რომ გერტრუდის საქციელი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ქმრის გარდაცვალების შემდგომ ნაჩქარევი ქორწინებით, არამედ ის შეიცავს ისეთ საშინელ სიბილწეს, როგორცაა სისხლის აღრევა, რაც შექსპირის დროს, უილსონის თქმით, კიდევ უფრო მძაფრად აღიქმებოდა, ვიდრე ელიოტის თანამედროვეობაში. ამის გათვალისწინებით და აგრეთვე ჰამლეტის მამის აჩრდილის ნაამბობის მხედველობაში მიღებით, უილსონი თვლის, რომ ჰამლეტის მძიმე სულიერ მდგომარეობას უდავოდ მოეპოვება შესატყვისი სიმძიმის ფაქტები პიესის მხატვრულ სამყაროში.

მარვინ ჰანტი (ჰანტი 2007: 2) მეცნიერული არგუმენტაციის სახეცვლოდ, „ჰამლეტის“ უბადლო წარმატებულობას უსვამს ხაზს მსოფლიო სცენაზე მისი დაწერიდან დღემდე და ასე უბრალოდ ცდილობს გააბათილოს ელიოტის მტკიცება, რომ ეს პიესა შექსპირის შემოქმედებითი მარცხია. და მართლაც, თავად ელიოტის ტერმინოლოგიითვე რომ ვთქვათ, „ჰამლეტის“ მხატვრულ ღირებულებას დღიდან შექმნისა მუდამ მოეპოვება სერიოზული ობიექტური კორელატი როგორც შემოქმედებით, ისე სამეცნიერო სფეროში მისდამი გაუნელებელი ინტერესის სახით. ამის ნათელი დადასტურებაა თუნდაც ჯოისის „ულისე“, რომელიც სწორედ იმ ხანებში იწერებოდა და ნაწილ-ნაწილ გამოდიოდა ამერიკულ ჟურნალში *The little Review*, როცა ელიოტმა დაწერა და გამოაქვეყნა თავისი ესე „ჰამლეტზე“. თვით ამ ესეს შექმნაც „ჰამლეტის“ წარმატებულობის ერთგვარი გამოძახილია. იმავე ელიოტის ლექსი „ჯ. ალფრედ პრუფროკის სასიყვარულო სიმღერა“ [*The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1917)] კი ერთგვარად წინასწარმეტყველებს ნახევარი საუკუნის შემდეგ შექსპირის „ჰამლეტზე“ დაფუძნებული სტოპარდის ექსპერიმენტული პიესის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შექმნას თავისი შემდეგი სიტყვებით: “No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be; / Am an attendant lord....” (ელიოტი 1963: 7)

„არა! მე არ ვარ და ვერც ვიქნებოდი უფლისწული ჰამლეტი; მე მხლებელი ვარ...“¹.

ამრიგად, ელიოტის დამოკიდებულება „ჰამლეტისადმი“ მოკლებულია მყარ მეცნიერულ საფუძველს და მეტწილად იგი მისი, როგორც პოეტის, ესთეტიკური ხედვის გამოძახილია. თემურ კობახიძე მართებულად შენიშნავს, რომ კრიზისული ხანის მოდერნისტი ხელოვანისთვის, პაროდისტისა და სკეპტიკოსი ელიოტისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა რენესანსული ჰუმანისტური მსოფლხედვის მთლიანობა და მაღალი პათოსი, „რომელსაც მისთვის ჰამლეტი განასახიერებდა“ (კობახიძე 2004: 41). აქედან გამომდინარე, ჰამლეტის განცდები და საქციელი ელიოტს ხელოვნური და გაზვიადებული ეჩვენება.

აღსანიშნავია, რომ შექსპირი, სინამდვილეში, ბევრად უფრო შორს მიდის „ჰამლეტში“, ვიდრე ეს ელიოტს წარმოუდგენია. დრამატურგი არა მარტო პიესის სამყაროში გვაძლევს ჰამლეტის სულიერი განცდის ობიექტურ კორელატს, არამედ ჩვენს ნამდვილ სამყაროშიც მიგვითითებს მსგავსი განცდის გამომწვევი კორელატის არსებობაზე, როდესაც თავის პიესაში უფლისწულს ადგმევინებს „ჰამლეტის“ მოვლენების სარკესავით ამრეკლავ პიესას. ამგვარი მეტადდრამატიზმის შედეგად კი, რაც უფრო მეტად ხედავს „ჰამლეტის“ მკითხველი თუ მაყურებელი ჩვენს სამყაროში მსგავს კორელატს ამა თუ იმ მოვლენის სახით, მით უფრო უახლოვდება მისი შინაგანი განცდა ჰამლეტისას. ასე და ამგვარად, შექსპირი იმ მეტადდრამატული ობიექტური კორელატის არსებობაზე მიგვანიშნებს ჩვენს სამყაროში, რომლის პოვნაც აუცილებელია იმისათვის, რომ სათანადოდ ჩაეწვდეთ ჰამლეტის შინაგან განცდას და არ მოგვეჩვენოს, რომ პიესის მხატვრული სამყარო განიცდის უფლისწულის შინაგანი განცდის ობიექტური კორელატის უკმარისობას. და როდესაც ჰამლეტი „გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენამდე ავალებს მსახიობებს, რომ სცენაზე მათი სიტყვა და ქმედება შეეფერებოდეს ერთმანეთს და ორივე ერთად კი სარკისებური ბუნებრიობით შესაბამებოდეს სინამდვილეს (იხ. შექსპირი 2003: 3.2.15-19; შექსპირი 1987: 352) – ეს ელიოტის ტერმინოლოგიური ენით, სხვა არაფერია, თუ არა მსახიობებისადმი უფლისწულის მოწოდება ობიექტური კორელატის მხედველობაში მიღებისკენ სცენაზე თამაშის დროს.

„ჰამლეტში“ დადგმული „გონზაგოს მკვლელობა“ ფაქტიურად ელსინორის კარზე მომხდარი მოვლენების ხელახალი გათამაშებაა. როგორც ზემოთაც

¹ ციტატის თარგმანი ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

ადენიშნეთ, შექსპირი ამით ცდილობს შეამციროს ზღვარი „ჰამლეტის“ მხატვრულ სამყაროსა და ჩვენს ნამდვილ სამყაროს შორის, რათა ხაზი გაუსვას ამ სამყაროების ურთიერთმსგავსებას და ჩვენი ხედვა უფრო დაუახლოვოს პიესის პროტაგონისტის ხედვას. ამგვარი მეტადრამატიზმი კი გვიბიძგებს დაფიქრდეთ იმაზე, თუ სად გადის საერთოდ ზღვარი რეალობასა და ფიქციას შორის.

ჯინი მური (მური 2000: 51-58) საგანგებო ყურადღებას ამახვილებს „ჰამლეტის“ მეტადრამატულობაზე და მასში დადგმული პიესის შედეგად ჩვენს სინამდვილესა და მხატვრულ სინამდვილეს შორის გაბუნდოვანებულ ზღვარზე. ამ ბუნდოვანებას იგი პოსტმოდერნულ ორაზროვნებასაც კი ამსგავსებს. მკვლევარი მიანიშნებს, რომ „ჰამლეტის“ მეტადრამატიზმი მიისწრაფვის ერთმანეთთან გაათანაბროს მხატვრული და ნამდვილი სინამდვილე, შინაგანი და გარეგანი სამყარო, მსახიობი და მაყურებელი, და ამით ერთგვარი დეკონსტრუქცია მოახდინოს მათ შორის არსებული განსხვავებებისა. თუმცა, მისი აზრით, „ჰამლეტი“ ბოლომდე არ შლის და არ აქრობს თეატრალურსა და ნამდვილს შორის არსებულ ზღვარს, რათა ამ ზღვარის გაბუნდოვანების პარადელურად, შეგვახსენოს, რომ მაინც არსებობს მიჯნა დრამატულსა და მეტადრამატულს შორის.

„ჰამლეტის“ მეტადრამატულობით გამოწვეული ორაზროვნება ესმიანება მისი ეპონიმური პროტაგონისტის ორაზროვან დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი. უფლისწულიც ცდილობს გაიგნოს გზა ყოფნასა და არყოფნას შორის, სინამდვილესა და მოჩვენებითობას შორის, გულწრფელობასა და თამაშს შორის. ამდენად, დიდი მიხვედრა არ სჭირდება იმას, რომ „ჰამლეტის“ მეტადრამატულ ასპექტს პიესის ინტერპრეტაციისთვის საკვანძო როლი აქვს. იგი თვით პროტაგონისტის შინაგან დრამას უკავშირდება და მასთან მიმართებით ჩვენს (მაყურებლისა თუ მკითხველის) შინაგან სამყაროს ერთგვარ მეტადრამადაც კი წარმოაჩენს. ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, ნაშრომის შემდგომი ქვეთავი „ჰამლეტის“ მეტათეატრალურობის საკითხს დაეთმობა, კერძოდ კი, განიხილება პიესაში დადგმული პიესა „გონზაგოს მკვლელობა“ და მისი მეტადრამატული დანიშნულება „ჰამლეტში“.

12. „ჰამლეტი“ და მეტათეატრი

„ჰამლეტისა“ და „გონზაგოს მკვლელობის“ სიუჟეტებისათვის, შესაბამისად, შექსპირიცა და ჰამლეტიც არსებულ წყაროებს მიმართავენ.¹ შექსპირი, რომელიც გლობუსის თეატრში, გადმოცემით, ჰამლეტის მამის აჩრდილის როლს ასრულებდა, არა მხოლოდ ავტორად, არამედ „ჰამლეტის“ პირველ რეჟისორადაც შეგვეძლო მოგვეაზრებინა.² მის მსგავსად, ჰამლეტიც დგამს „ჰამლეტში“ „გონზაგოს მკვლელობას“ და გარკვეული ცვლილებებიც შეაქვს მასში. როგორც მარვინ ჰანტი ამბობს, „გონზაგოს მკვლელობაში“ თორმეტი თუ თექვსმეტი სტრიქონის ჩამატებით, ჰამლეტი, ასე ვთქვათ, „ჰამლეტის“ თანაავტორი ხდება“ (ჰანტი 2007: 213). თუმცა ამ პიესის დადგმის იდეა მამის აჩრდილის მონაცემთა ამბავმა ჩააწვეთა.

აჩრდილთან საუბრის შემდეგ ჰამლეტი ეუბნება ჰორაციოსა და მარცველუსს: “Touching this vision here, / It is an honest ghost, that let me tell you” (შექსპირი 2003: 1.5.137-8) [*მოხვევებას რაც შეეხება, – პატიოსანი სული არის იგი, – მერწმუნეთ*“³ (შექსპირი 1987: 336)]. მიუხედავად ამისა, ჰამლეტს მაინც სჭირდება სრული დარწმუნება იმაში, რომ აჩრდილი ნამდვილად მამამისია და არა მის დასაღუბად მოვლენილი ბოროტი სული. ამიტომ, სულაც არ არის გასაკვირი, რომ ჰამლეტი, რომელიც ამბობს: “Man delights not me – no, nor woman neither” (შექსპირი 2003: 2.2.290-1) [*ალარც კაცის ნახვა მიამება, ალარც ქალისა*“ (შექსპირი 1987: 344)], უცბად უზომოდ ნაამები რჩება, როდესაც როზენკრანცი აუწყებს მოხეტიალე მსახიობთა დასის ელსინორში ჩამობრძანებას. ახლა მას შეუძლია კლავდიუსის თვალწინ ამ მსახიობებს გაათამაშებინოს აჩრდილის მონათხრობი ამბის მსგავსი წარმოდგენა და საბოლოოდ დაადგინოს სიმართლე. ასეთ წარმოდგენად კი ჰამლეტს „გონზაგოს მკვლელობა“ ესახება, რომელზედაც იგი დიდ იმედებს ამყარებს: “The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the

¹ ამ შემთხვევაში საკმარისია „გონზაგოს მკვლელობის“ სიუჟეტური წყაროს მხოლოდ ფიქციური არსებობა ვიგულისხმეთ: როგორც ჰამლეტი გვამცნობს პიესაში, “The story is extant, and written in very choice Italian” (შექსპირი 2003: 3.2.238) [*ეს ამბავი ნამდვილია და ჩინებულის იტალიურის ენით არის დაწერილი*“ (შექსპირი 1987: 356)]. მისი შესაძლო წყაროს რეალური არსებობის შესახებ ის., მაგ., რედმონდი 2009: 18-23.

² ჯონ სტაიენი შენიშნავს: „შექსპირი არ იყო თავისი პიესების რეჟისორი თანამედროვე გაგებით, მაგრამ როცა კი ხელი მიუწვდებოდათ მასზე, რაც ხშირად სცენაზე მოხდებოდა რეპეტიციის დროს, ეს ჩააყენებდა მას არსებითად იმავე პოზიციაში“ (სტაიენი 1967: 53).

³ აქ და შემდგომ „ჰამლეტიდან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის ივანე მახაბელს.

king” (შექსპირი 2003: 2.2.557-8) [„ეს წარმოდგენა მე გამიმხელს მეფის სინდისს“ (შექსპირი 1987: 349)].¹

გარდა მეფის სინდისის და აჩრდილის ბუნების გამოაშკარავებისა, პიესა პიესაში აგრეთვე ემსახურება დედოფლის სინდისის გამოღვიძლებას. ჰამლეტი ცდილობს დაეხმაროს დედამისს საკუთარი „სინდისის დაჭერაში“ და ამავე დროს, აფრთხილებს ოფელიას, არ დაემსგავსოს მას.

ამრიგად, ჰამლეტის „გონზავოს მკვლელობა“, ისევე როგორც ალბათ შექსპირის „ჰამლეტი“, ასახავს მისი მაყურებლის მორალურ სინამდვილეს. და გასაოცარია, რომ ეს პიესა პიესაში აგრეთვე ცდის საკუთარ მართებულობას: კლავდიუსს რომ არ გამოემუდგანებინა თავისი დანაშაული, აჩრდილის მონათხრობი სიცრუე აღმოჩნდებოდა, „გონზავოს მკვლელობა“ კი დაკარგავდა თავის მორალურ საფუძველს. ასეთი ურთიერთმიმართების დამყარება ხელფენებასა და სინამდვილეს შორის ჰამლეტის შემოქმედებითი მიღწევაა. ეს მიგვანიშნებს შექსპირის ანალოგიურ მიღწევაზე „ჰამლეტის“ დაწერისა და დადგმის საქმეში.

„გონზავოს მკვლელობის“ წარმოდგენამდე, უშუალოდ „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგის წინ, კლავდიუსი და პოლონიუსი, ჰამლეტზე თვალთვალის მიზნით, მისი და ოფელიას ვითომ შემთხვევითი შეხვედრის მოწყობას ცდილობენ. ამ ჩანაფიქრის მიმართ პოლონიუსის კრიტიკული რეპლიკის გაგონებაზე, კლავდიუსი ფაქტობრივად უტყდება მკითხველსა და მაყურებელს თავის დანაშაულში:

POLONIUS

.....
..... We are oft to blame in this:
'Tis too much proved, that with devotion's visage,
And pious action, we do sugar o'er
The devil himself.

¹ დედნიხეულ ტექსტში უკვე დევს მეფის ფარული შედარება თავთან, რომელიც უნდა გააბან ხაფანგში. მოგვიანებით, ჰამლეტი „გონზავოს მკვლელობას“ მეორე სათაურად „თავგების მახეს“ უწოდებს, რითაც მიანიშნებს, რომ მეფე თავგია, რომელიც ამ პიესამ უნდა დაიჭიროს.

CLAUDIUS (*Aside*)

Oh, 'tis too true.

How smart a lash that speech doth give my conscience!

The harlot's cheek, beautied with plastering art,

Is not more ugly to the thing that helps it

Than is my deed to my most painted word.

O heavy burden! (შექსპირი 2003: 3.1.46-54)

პოლონიუს

.....
გასაკიცხნი ვართ თუმც ამისათვის, მაგრამ კი ხშირად
ფარისევლობით, ვითომ სათნო სახის ჩვენებით
ჩვენს ეშმაკეულ ბუნებასაც წმიდანად ვსახავთ.

ხელმწიფე (იქით)

ოჰ, რასაც ამბობ, მართალია, ყოვლად მართალი!

როგორ მწვავედ ჰკბენს მისი სიტყვა ჩემ სინდისსა!

ფერ-უმარილით წათხუპნილის როსკიპის სახე

არ არის ისე საზიზღარი, ვით ცოდვა ჩემი,

გამოხვეული ფერად-ფერად სათნო სიტყვებში.

მძიმე ყოფილხარ, ცოდვის ტვირთო! (შექსპირი 1987: 350)

პოლონიუსისთვის დაფარული, ხოლო მკითხველისა და მაყურებლისთვის გაცხადებული ხელმწიფის ამ სიტყვებით შექსპირი მიგვანიშნებს, რომ კლავდიუსი ნამდვილად მკვლეელია საკუთარი ძმისა, ხოლო აჩრდილი – მართლაც ჰამლეტის მამის სული. მართალია კლავდიუსი აქ არ აცხადებს უშუალოდ რას შეადგენს მისი დანაშაული, მაგრამ მის მიერ ამ დანაშაულის სიმძიმის აღწერა აშკარად მიანიშნებს, რომ საქმე გვაქვს რაღაც საშინელ და მზაკვრულ ცოდვასთან. პოლონიუსის სიტყვებმა უნებლიეთ გაკენწლა და ამხილა მეფის სინდისი, მაგრამ გულწრფელი სინანული ვერ აღძრა მასში. მიუხედავად იმისა, რომ ისიც და პოლონიუსიც გრძნობს და ზოგადად აღიარებს სინდისის ფენომენის არსებობას, მაინც ორივე სიყალბის გზას ირჩევს, რადგან

თავიანთი სულმოკლე მიზნების მისაღწევად ეს ფენომენი მხოლოდ დაბრკოლებას წარმოადგენს მათთვის.

ჰამლეტის ხელმძღვანელობით დადგმული სპექტაკლის შინაარსით შეძრწუნებული კლავდიუსი განმარტოებისთანავე აღიარებს საკუთარი ძმის მკვლელობას მკითხველისა და მაყურებლის წინაშე. შემდეგ კი დაიხოქებს და ლოცვას შეუდგება. ამით მკითხველისთვის და მაყურებლისთვის საბოლოოდ გარკვეულია მეფის დამნაშავეობის საკითხი. ჩვენ სულაც არ გვჭირდება „ხაფანგის სცენაში“ კლავდიუსის სახეზე დაკვირვება, რათა ამოვიცნოთ მისი სინდისის საიდუმლო, როგორც ეს სჭირდება ჰამლეტს. რაც შექსპირმა ჩვენ მზამზარეულად მოგვართვა, ჰამლეტისათვის დაფარულია. ამიტომ, აქ საკითხი ასე დგას: შეუძლია თუ არა ჰამლეტს, დარწმუნებული იყოს მეფის დანაშაულში იმ შედეგით, რაც მოიტანა „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგამა?

წარმოდგენის დაწყებამდე ჰამლეტი გაესაუბრება მსახიობთა დასის წამყვან მსახიობს (მაჩაბლისეულ პირველ აქტორს) თეატრის როლსა და ფუნქციაზე. ის განუმარტავს მსახიობს თეატრის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას და აღარებს მას სარკეს, რომელმაც უნდა აჩვენოს სინამდვილე ზუსტად ისე, როგორც ის სინამდვილეში არის, რათა მივიღოთ სასურველი ესთეტიკური შედეგი. ამიტომ, ჰამლეტი ერთგვარი ზომიერებისაკენ მოუწოდებს მსახიობებს: მათ ევალებათ, რომ სიტყვა და მოქმედება ერთმანეთს შეუფერონ, არც ყვირილი მორთონ და არც ზედმეტად მოდუნდნენ. გარდა ამისა, მათ არაფერი არ უნდა დაამატონ ან მოაკლონ იმ სცენარს, რომელიც ჰამლეტმა მოამზადა მათთვის, რადგან ამ სცენარმა მაქსიმალურად რეალისტურად უნდა წარმოაჩინოს დანიის სამეფო კარის გარყვნილი სამყარო. აჩრდილის ამბავი, რა თქმა უნდა, ზუსტად ისე უნდა გათამაშდეს, როგორც მან ეს უამბო ჰამლეტს. და მართლაც, როგორც ჯონ დოუვერ უილსონი შენიშნავს, „ბაღის სცენა, ნაშუადღევს წაძინება, საწამლავის ბუნება, მოწამელის მეთოდი, დედოფლის შებმა, გვირგვინის მიტაცება: ყველაფერი დუბლირებულია“ (უილსონი 1951: 140). ერთადერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება, რომელიც ჰამლეტს შეაქვს ამ ამბავში, არის ის, რომ მეფე გონზაგოს მკვლეელი, ლუციანუსი, მისი ძმა კი არ არის, არამედ – ძმისშვილი. ამ ცვლილებასთან დაკავშირებით ჰაროლდ გოდარდი აცხადებს: „ძმა რომ ყოფილიყო, „გონზაგოს მკვლელობა“ რამდენადმე შეინარჩუნებდა სარკესთან მსგავსებას. ორიოდე მარცვლის დამატებით ჰამლეტი მენტალურ მახვილს ნამდვილ მახვილად აქცევს და საბოლოოდ, პირდაპირ მუქარად გარდაქმნის

იმას, რაც წარმოსახვითი ექსპერიმენტის სახით დაიწყო“ (გოდარდი 1960: 367). რა თქმა უნდა, ჰამლეტის ასეთი გადაწყვეტილება შეიძლება გავიგოთ, როგორც მისი მუქარა ბიძამისისადმი, მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ცვლილება ერთგვარი აუცილებლობაცაა, რადგან, თუ ლუციანუსი გონზაგოს ძმა იქნებოდა, მაშინ გათამაშებული წარმოდგენა, კლავდიუსის სინდისის გამოაშკარავების ნაცვლად, პირდაპირ დაადანაშაულებდა მას ძმის მკვლელობაში, რითაც დაკარგავდა კიდევ ჭეშმარიტების დადგენის ფუნქციას. ასეთ შემთხვევაში, ჰამლეტი ვერასდროს გაარკვევდა დადგმულ წარმოდგენაზე მეფის რეაქციის ნამდვილ მიზეზს: ასეთი რეაქცია შეიძლება გამოეწვია როგორც კლავდიუსის დამნაშავეობას, ასევე მის ბრახს ჰამლეტის უსაფუძვლო და უნამუსო ბრალდებაზე.

გოდარდისგან შემოთავაზებული გამოსავლის გაკრიტიკება არ გულისხმობს იმას, რომ ლუციანუსის ძმისწულობა სრულებით არ წარმოადგენს პრობლემას. წარმოდგენის შეჩერების შემდეგ ჰამლეტს შეეძლო საკუთარი თავისთვის შეეითხვა დაესვა: „იქნებ მეფე უდანაშაულოა და მხოლოდ წარმოდგენაში მინიშნებულმა ჩემმა მუქარამ დააფეთა?“ მსგავსი გაუგებრობა არ წარმოიქმნებოდა, ჰამლეტს, შექსპირის ნებით, ლუციანუსი არა გონზაგოს ძმად ან ძმისწულად, არამედ მის ცოლისძმად ან ბიძაშვილად ან თუნდაც ძედ რომ გამოეცხადებინა.¹ ამის ნაცვლად, შექსპირმა მკვლევრებს თავსატეხი დაუტოვა. როგორც ჩანს, მას ძალიან სურდა ჰამლეტის დადგმულ „გონზაგოს მკვლელობას“ ერთდროულად დანიის სამეფო კარის ახლო წარსულის საიდუმლოც გამოემუდგინებინა და მისი უახლოესი მომავალიც განეჭვრიტა. ზოგადად, წარსულის სწორი გააზრება მომავლის სწორად დაგეგმვის საწინდარია. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი, თუ კლავდიუსი მართლაც ძმის მკვლეელია, მაშინ ჰამლეტისგან მისი მოკვდინება დანიის კეთილი მომავლისთვის აუცილებელი ხდება. წარმოდგენაში ამგვარი ორმაგი აზრის ჩადებით შექსპირისგან დემონსტრირებულია თავისი ყველაზე ინტელექტუალი პროტაგონისტის შემოქმედებითი ოსტატობა. გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ გათამაშებული წარმოდგენის წარმატებულ შედეგებში ჰამლეტს, ისევე როგორც ჰორაციოს, ოდნავაც ეჭვი არ ეპარება: “O good Horatio, I’ll take the ghost’s word for a thousand pound. Didst perceive? . . . Upon the talk of the poisoning?”

¹ ძის შემთხვევაში, ჰამლეტს ვერავინ დააბრალებდა მამის მკვლელობას, რადგან მამამისის გარდაცვალებისას იგი ვიტენბერგში იმყოფებოდა. გარდა ამისა, ჰამლეტის მამის სიკვდილით არა ჰამლეტმა, არამედ კლავდიუსმა ისარგებლა.

(შექსპირი 2003: 3.2.260-1; 3.2.263) [*„ოჰ, ჩემო კარგო პორაციო. იმ აჩრდილის თითო სიტყვა ათასი ოქრო ღირებულა. შენიშნე? . . . როცა მოწამვლაზე ლაპარაკი დაიწყებს...“* (შექსპირი 1987: 357)]. პორაციოც უდასტურებს, რომ ყველაფერი კარგად შენიშნა. ამის შემდგომ, ჰამლეტისგან შურისძიების დაყოვნება უკვე აღარ უკავშირდება ჭეშმარიტების უცოდინრობას.

წარმოდგენის შეჩერებიდან რამდენიმე წუთში, შურის საძიებლად გამზადებული ჰამლეტი თავს წაადგება დაჩოქილ და ლოცვაში მყოფ მეფეს. მართალია, უფლისწულს მლოცველი მეფის სიტყვები არ ესმის, მაგრამ საკუთრივ ეს სანახაობა მისთვის ბიძამისის დამნაშავეობის დამატებითი საბუთია, რადგან სხვანაირად ძნელი წარმოსადგენია წარმოდგენის ხილვის შემდეგ კლავდიუსს დაჩოქებისა და ლოცვის სურვილი აღძვროდა.

ამგვარად, მეტადრამატული გადმოსახედიდან, „გონზაგოს მკვლელობაში“ მკვლელის, ლუციანუსის, ნათესაური მიმართება მის მსხვერპლთან, გონზაგოსთან, „ჰამლეტში“ შესაბამება არა კლავდიუსის ნათესაურ მიმართებას მეფე ჰამლეტთან, არამედ უფლისწული ჰამლეტის ნათესაურ მიმართებას კლავდიუსთან; თუმცა ლუციანუსისგან არჩეული მკვლელობის მეთოდი ზუსტად ირეკლავს აჩრდილის მონაყოლ ამბავს და ამიტომ კლავდიუსის ნამოქმედარს შეესატყვისება. “Let the galled jade winch” (შექსპირი 2003: 3.2.220) [*„ვისაც ნიორი უჭამია, პირიც იმას დაეწვას“* (შექსპირი 1987: 356)], – ეუბნება ჰამლეტი კლავდიუსს. დადგმულმა წარმოდგენამ ის უნდა შეაწუხოს, ვისი სინდისიც არ არის სუფთა, იქნება ეს უფლისწული თუ მეფე. როგორც მარტინ სკოუფილდი შენიშნავს, „ლუციანუსი პოტენციურად სარკეში არეკლილი კლავდიუსის ან ჰამლეტის სახეა; თუ მეფე გამოამუღავნებს თავის დამნაშავეობას, ჰამლეტის ანარეკლი გაუჩინარდება“ (სკოუფილდი 1980: 158). როდესაც კლავდიუსი ეკითხება ჰამლეტს, თუ რა ჰქვია წარმოდგენას, უფლისწული ცვლის პიესის სათაურს და პასუხობს: “The Mousetrap” (შექსპირი 2003: 3.2.216) [*„თაგვების მახე“* (შექსპირი 1987: 356)]. იგი განუმარტავს მეფეს, რომ სათაური მეტაფორული მნიშვნელობისაა. საინტერესოა ასევე აღინიშნოს, რომ ეს სათაური მეტადრამატულადაც არის გამოყენებული, ვინაიდან „თაგვების მახემ“ უნდა დაიჭიროს არა ლუციანუსის ან თავისი რომელიმე სხვა პერსონაჟის სინდისი, არამედ მასთან მიმართებით მეტადრამატული პერსონაჟის, კლავდიუსის, სინდისი. და საბოლოოდ, ეს წარმოდგენა ადასტურებს ხელმწიფის დამნაშავეობას და აჩრდილის პატიოსნებას. მეფის სინდისი ებმება „თაგვების

მახეში“. ახლა სრულებით არ არის გასაკვირი, რომ ჭეშმარიტების ძიებაში ჰამლეტი თეატრს დაეყრდნო. უფლისწულს სამართლიანად სწამს ხელოვნების ძალის და ენდობა მას როგორც სარკეს, რომელსაც შესწევს ძალა არა მხოლოდ ასახოს მის წინ არსებული ვიზუალური სინამდვილე, არამედ აგრეთვე გაშიფროს მასში მაცურებელი პიროვნების სინდისიც.

„გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენა დაახლოებით „ჰამლეტის“ შუაში ხდება. წარმოდგენის შეჩერება გადამწყვეტი მომენტია პიესაში. აქედან მოყოლებული, ჰამლეტს ყოველ მიზეზ გარეშე და დაუყოვნებლივ მართებს მოქმედება. აჩრდილი არ აღმოჩნდა ბოროტი სული. იგი მამამისის ტანჯული სულია, რომელიც ღვიძლმა ძმამ მუხანათურად გამოასალმა სიცოცხლეს. და მართლაც, ავად თუ კარგად, ჰამლეტი გადადის მოქმედებაზე.

„გონზაგოს მკვლელობას“ გარს რომ აკრავს მეტაპიესად მისივე მსგავსი სიუჟეტისა და რეალობის ამსახველი „ჰამლეტი“, ამით შექსპირისგან მინიშნებულია, რომ „ჰამლეტსაც“ ალბათ გარს უნდა ეკრას ერთგვარ მეტაპიესად მისივე მსგავსი სინამდვილე, რომელიც, სინამდვილეში, ჩვენი სინამდვილეა. შეგვიძლია ამ მეტაპიესას პირობითად „მეტაჰამლეტი“ ვუწოდოთ.

„ჰამლეტის“ პირველი დადგმიდან გასულ ოთხ საუკუნეს არსებითად არ შეუცვლია ადამიანური ბუნება. ჩვენი სამყაროც ისევე მოცულია ბოროტებით, როგორც „ჰამლეტში“ ასახული სამყარო. ეს დროებაც ისევე „ნაღრძობია“¹, როგორც, ჰამლეტის თქმით, ეს იყო დანიაში. “Denmark’s a prison” (შექსპირი 2003: 2.2.234) [„*დანია საპყრობილეა*“ (შექსპირი 1987: 343)], – ამბობს უფლისწული და შენიშნავს, რომ მთელი მსოფლიო ერთი დიდი საპყრობილეა, რომელიც შედგება მრავალი ჯურღმულისაგან. “There’s ne’er a villain dwelling in all Denmark / But he’s an arrant knave” (შექსპირი 2003: 1.5.123-4) [„*ბოროტი კაცი დანიაშიც ბოროტი არის*“ (შექსპირი 1987: 335)], – ეუბნება ჰამლეტი ჰორაციოსა და მარცელუსს. “There needs no ghost, my lord, come from the grave, / To tell us this” (შექსპირი 2003: 1.5.125-6) [„*მაგის საცნობად რად გეინდოდა აჩრდილის მოსვლა*“ (შექსპირი 1987: 335)], – გააკვირვებას გამოთქვამს ჰორაციო. და მართლაც, ეს ყველაფერი ნებისმიერ ქვეყანას ეხება, იქნება ეს ჰამლეტის დანია, შექსპირის ინგლისი თუ ჩვენი საქართველო.

¹ დედნის *The time is out of joint* (შექსპირი 2003: 1.5.189) – *დრო ნაღრძობია* – მაჩაბელმა, ნიკო ყიასაშვილის აზრით, სავსებით ადეკვატურად გადმოიტანა როგორც: „დროთა კავშირი დაირღვა“ (შექსპირი 1987: 489).

ამრიგად, „ჰამლეტი“ და მასში დადგმული პიესა „გონზაგოს მკვლელობა“ ერთ არსს გამოხატავენ. მეფე ჰამლეტის ფარული მკვლელობა, რომელიც წინ უძღვის და განაპირობებს „ჰამლეტში“ განვითარებულ მოვლენებს, თითქმის ზუსტად არის იმიტირებული უფლისწული ჰამლეტის მიერ დადგმულ „გონზაგოს მკვლელობაში“. თუმცა საყურადღებოა, რომ სიუჟეტურად ამ ორ პიესას ერთმანეთისგან მკვლელსა და მის მსხვერპლს შორის არსებული ნათესაური მიმართება განასხვავებს, რაც განპირობებულია ჰამლეტის გადაწყვეტილებით, უსამართლოდ არ დაადანაშაულოს ბიძამისი მკვლელობაში და თან დაემუქროს მას შურისძიებით, თუკი ის მართლაც დამნაშავეა. რასხან „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგმით ჰამლეტმა ამხილა „ჰამლეტში“ წარმოდგენილი რეალობა, მართებულია ვიფიქროთ, რომ „ჰამლეტის“ დაწერითა და დადგმით შექსპირმაც მსგავსადვე ამხილა ჩვენი რეალობა. აქედან გამომდინარე, პიესა „ჰამლეტის“ მიმართ ჩვენი რეალობა ერთგვარი მეტაპიესის პოზიციაში დგება, რის გამოც მას პირობითად „მეტაჰამლეტი“ ვუწოდეთ.

ქართულ სინამდვილესთან მიმართებით, საინტერესოა რობერტ სტურუას მიერ რუსთაველის თეატრში ბოლოს დადგმული ქართული „ჰამლეტის“¹ მეტათეატრალურობა. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, რა თქმა უნდა, გამოვეყოფთ „ხაფანგის სცენას“, მაგრამ ასევე საყურადღებოა „ყოფნა-არყოფნისა“ და „ჰამლეტის“ დამაბოლოებელი სცენა, რომლებიც სტურუას ხელში აშკარა მეტათეატრალურობას იძენენ. რეჟისორი სამივე ნახსენები სცენის საკმაოდ ორიგინალურ გადაწყვეტებს გვათავაზობს და კიდევ ერთხელ მივყავართ იმ დასკვნამდე, რომ ერთგვარ „მეტაჰამლეტში“ ვიმყოფებით.

სტურუას „ჰამლეტი“ დაყოფილია ორ მოქმედებად. მოქმედებებს შორის მიჯნას სწორედ „ხაფანგის სცენა“ ანუ პიესა პიესაში ავლენს. გონზაგოს მკვლელობა რომ გათამაშდება, კლავდიუსი წამოდგება, შეაჩერებს წარმოდგენას და მოითხოვს სინათლეს. ზუსტად ამ დროს სტურუას წარმოდგენაც ჩერდება, დარბაზში სინათლე ინთება და მაყურებელიც წამოდგება. კლავდიუსის დანაშაულს მოეფინა სინათლე, აჩრდილის სიტყვები კი აღმოჩნდა სიმართლე. როგორც ჰამლეტისა და ჰორაციოსთვის, ასევე ჩვენთვისაც ნათელი ეფინება ამ სიმართლეს. ასეთი პარალელიზმით რეჟისორს სურს შეამციროს ზღვარი სცენასა და აუდიტორიას შორის, რათა ამით ხაზი გაუსვას იმ სიდრმისეულ

¹ ვგულისხმობთ სტურუას „ჰამლეტის“ მეორე ვერსიას, რომლის პრემიერა შედგა 2006 წლის ნოემბერში. პირველი ვერსია დაიდგა 2001 წელს.

კავშირსა და მსგავსებას, რაც არსებობს პიესასა და ჩვენს რეალობას შორის, ანუ „ჰამლეტსა“ და „მეტაჰამლეტს“ შორის. ანტრაქტის შემდეგ, წარმოდგენის მეორე ნაწილი „ხაფანგის სცენის“ სწრაფი განმეორებით იხსნება, და როცა მეფე კვლავ წამოდგება, პიესის სისხლიანი ნაწილიც იწყება. სტურუასგან „ხაფანგის სცენის“ ამგვარი გააზრება კი კვლავ და კვლავ მიანიშნებს, რომ „გონზაგოს მკვლელობა“, „ჰამლეტი“ და „მეტაჰამლეტი“ არსობრივად ყველა ერთ სინამდვილეს გამოხატავს.

მეტათეატრალურობის მეორე და ძალიან საინტერესო მაგალითს „ჰამლეტის“ განხილულ დადგმაში „ყოფნა-არყოფნის“ სცენა წარმოადგენს. ჰამლეტი დგას სცენის შუაში, მის უკან კი – რამდენიმე მსახიობი. მცირე დაყოვნების შემდეგ, ჰამლეტი ინგლისურად იტყვის – *To be, or not to be* – და იქვე წყვეტს, რადგან სცენაზე, დასაჯდომით ხელში, ვიღაც შემორბის.¹ როცა ჩამოჯდება, მიანიშნებს ჰამლეტს, რომ თავიდან დაიწყოს „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი, მაგრამ ჰამლეტი უსიტყვოდ დგას. შემოსული მსახიობი შეეცდება შეახსენოს მას მონოლოგის დასაწყისი („ყოფნა?.. არყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის“), მაგრამ ჰამლეტი კვლავ დუმს და ცოტა დაბნეულიც ჩანს. მსახიობი შპარგალკას მიახეჩებს და კიდევ ერთხელ მოუწოდებს, რომ წარმოადგინოს მონოლოგი, მაგრამ ჰამლეტი, ყველასათვის გასაოცრად, ცეცხლს წაუკიდებს შპარგალკის ფურცელს სიტყვებით „სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები“ და დაწვავს.² მეტათეატრალურობა აშკარაა. ჰამლეტი და დანარჩენი პერსონაჟები არღვევენ პიესის საზღვრებს. იკარგება ზღვარი პერსონაჟსა და მსახიობს შორის. ჰამლეტი წვავს თავის ცნობილ მონოლოგს და ამ გზით, სხვა პერსონაჟებთან ერთად, „მეტაჰამლეტის“ პერსონაჟი ხდება, რითაც კიდევ ერთხელ მინიშნებულია „ჰამლეტისა“ და „მეტაჰამლეტის“ არსობრივი ერთიანობა.

¹ რეალურად აქ ლაერტის შემსრულებელი მსახიობი შემორბის სცენაზე, მაგრამ ამ შემთხვევაში ალბათ არც ლაერტი იგულისხმება და არც სხვა რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟი.

² შექსპირთან, II მოქმედების II სურათში, პოლონიუსის შეკითხვაზე – “What do you read my lord?” [„რასა კითხულობთ, ხელმწიფის შეილო?“] – ჰამლეტი პასუხობს: “Words, words, words” (შექსპირი 2003: 2.2.187-9) [„სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს“ (შექსპირი 1987: 342)]. სტურუამ ჰამლეტის ეს სიტყვები „ჰამლეტის“ III მოქმედების II სურათში წარმოდგენილ „ყოფნა-არყოფნის“ ცნობილ მონოლოგს დაუკავშირა. მის ჰამლეტს სურს მიანიშნოს, რომ ეს მონოლოგიც მხოლოდ ცარიელი სიტყვებია და გზას უხშობს რეალურ მოქმედებას. სწორედ ამიტომაც წვავს იგი ამ მონოლოგს, და სცენას შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „და გონება, ხალი გონება ჩვენს სიძამაცეს ასამარებს“ (შექსპირი 2006). პრინციპში, შექსპირის ჰამლეტიც მსგავსი სულისკვეთებით აბოლოებს თავის მონოლოგს: “Thus conscience does make cowards of us all, / And thus the native hue of resolution / Is sicklied o’er with the pale cast of thought, / And enterprise of great pitch and moment / With this regard their currents turn awry / And lose the name of action” (შექსპირი 2003: 3.1.83-8) [„აი ასე გვხდის ღაზრად ჩვენივე ცნობიერება, გაბედულობას მოსაზრება უხუხტებს შუქსა და სასახელო ძლიერ საქმეთ, დიდად განზრახულთ წინ ელობება...“ (შექსპირი 1987: 350)].

„ჰამლეტის“ განხილული დადგმის ბოლო სცენაშიც მეტათეატრალურობის საგულისხმო მაგალითს ვხვდებით. როდესაც სტურუას ფორტინბრასი უბრძანებს ჰორაციოს, რომ ჰამლეტი ღირსეულად უნდა დაიკრძალოს, და თითქოს კულისებისკენაც დააპირებს წასვლას, უცებ შემობრუნდება და აუდიტორიას ბრაზიანი ტონალობით მიმართავს: *„თქვენ კი, ამ ამბის უტყვი მოწმენი, გაფითრებული რომ შესცქეროდით სისხლიან თამაშს, თქვევენ!...“* ხელს მაღლა ასწევს, ოდნავ გაიშვერს აუდიტორიისკენ, მაგრამ გინებისგან თავს შეიკავებს, უხმოდ შემოტრიალდება და მშვიდი ტონალობით ბრძანებს: *„გათრიეთ გვამები!“* (შექსპირი 2006). რისი თქმა უნდა ამით რეჟისორს მაყურებლისათვის, ამაზე თავად მაყურებელმა უნდა იფიქროს, მაგრამ ის კი ცხადია, რომ მისი პერსონაჟებისათვის პიესის საზღვრებიდან რეალობაში გადმოსვლა და კვლავ პიესაში შებრუნება, პრობლემას არ წარმოადგენს, რაც ისევ და ისევ „ჰამლეტისა და „მეტაჰამლეტის“ არსობრივ გაიგივებას გულისხმობს.

1.3. აჩრდილი, თუ ჰალუცინაცია?

„ჰამლეტის“ ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ აჩრდილი პიესის ობიექტურ სამყაროში შემოსული გარდაცვლილი მეფის სული კი არა არის, არამედ – ჰამლეტის სუბიექტური სამყაროდან ამოზრდილი ჰალუცინაცია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჰამლეტს მამის სული კი არ ეცხადება, არამედ მხოლოდ ელანდება მისი გამოცხადება. ნიკო ყიასაშვილი თქმით, *„აჩრდილი ჰამლეტის დაძაბული გონების ნაყოფია. მისი გამოჩენა სცენაზე ერთგვარად იმ ეჭვებსა და მჭმუნვარე ფიქრებს გამოხატავს, რომელთაც ჰამლეტი და მისი მეგობრები მოუცავთ“* (ყიასაშვილი 1959: 159). ჰამლეტის მიერ დადგმული *„გონზაგოს მკვლელობა“* ადასტურებს აჩრდილის სიტყვების სისწორეს კლავდიუსის დანაშაულის შესახებ, მაგრამ ეს არ კმარა აჩრდილის ნამდვილობის დასადასტურებლად. უფლისწულს მასთან საუბრამდეც უდავოდ ჰქონდა ეჭვი, რომ მეფე ჰამლეტი სწორედ კლავდიუსმა გამოასალმა სიცოცხლეს მისი ტახტისა და მეუღლის ხელში მოგდების მიზნით. ეს დასტურდება მისივე სიტყვებით, როცა აჩრდილი გაუმხელს მას თავისი სიკვდილის საიდუმლოს: *“O my prophetic soul! My uncle?”* (შექსპირი 2003: 1.5.40-1) [*„ოჰ, წინადმგრძნობო ჩემო გონებაჲ! მაშ ეგ გველი ბიძაჩემია!“* (შექსპირი 1987: 334)].

ჰალუცინაციის თეორიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია უოლტერ გრეგი, რომლის მსჯელობის ლოგიკა დაახლოებით ასეთია: მიუხედავად იმისა, რომ „გონზაგოს მკვლელობის“ პანტომიმა მკაფიოდ წარმოგვიდგენს მკვლელობის მეთოდს, კლავდიუსს ამაზე მძიმე რეაქცია არა აქვს; რახან საკუთრივ პიესა ამ თვალსაზრისით ახალს არაფერს მატებს პანტომიმას, კლავდიუსის ისტერიული რეაქცია გამოწვეულია არა მკვლელობის სცენის ხილვით, არამედ ჰამლეტის მუქარით მისდამი; აქედან გამომდინარე, კლავდიუსს ყურში საწამლავის ჩაწვეთებით არ მოუკლავს მძინარე ძმა; შესაბამისად, აჩრდილის მიერ აღწერილი მკვლელობის მეთოდი არ არის მართალი, რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ მისი მონათხრობი, სინამდვილეში, მხოლოდ ჰამლეტის გონების ნაყოფია და სხვა არაფერი (გოლანცი 1916: 179-180).

თუ დავეუშვებთ, რომ აჩრდილი ჰამლეტის იჭვნეული მდგომარეობიდან აღმოცენებული ჰალუცინაციაა, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ჰალუცინაციამ ჰამლეტს სწორად უკარნახა, მეფე ჰამლეტი არა უბედური შემთხვევის, არამედ განზრახ მკვლელობის მსხვერპლი რომ არის, და ასევე სწორად მიუთითა მკვლელის ვინაობაზეც. ამას ვერც გრეგი უარყოფს. მაგრამ თუ მის მოსაზრებას მივყევით, მეფის მკვლელობის მეთოდს ჰამლეტის ჰალუცინაციური წარმოსახვა უკვე ვეღარ შეფრავს სწორად.

რამდენად შეიძლება გრეგის თეორია დამაჯერებლად მივიჩნიოთ? ჯონ დოუგერ უილსონი (უილსონი 1951), მაგალითად, კატეგორიულად ეწინააღმდეგება ამ თეორიას. ის შენიშნავს, რომ შექსპირის ეპოქაში სულების გამოცხადების შესაძლებლობისადმი რწმენა საკმაოდ გავრცელებული იყო. აჩრდილის რეალურობის მთავარ არგუმენტად კი უილსონს მოჰყავს ის ფაქტი, რომ პიესაში იგი არა მხოლოდ ჰამლეტს, არამედ კიდევ სამ პერსონაჟს ეცხადება და თანაც არაერთხელ. თუმცა გრეგი (გრეგი 1917: 410) ამ მოვლენის ასხნას უფლისწულისა და მისი მეგობრების საერთო შთაგონებისგან გამოწვეული ერთგვარი კოლექტიური ჰალუცინაციით ცდილობს.

ძნელია დავეთანხმოთ გრეგს და არ დავეთანხმოთ უილსონს. რა თქმა უნდა, ზოგადად დასაშვებია კოლექტიური ჰალუცინაციის როგორც ფენომენის არსებობა, მაგრამ „ჰამლეტში“ ამ ტიპის მოვლენას აშკარად არა აქვს ადგილი. აჩრდილის ნამდვილობაზე მიანიშნებს არა მხოლოდ მისი გამოჩენისა და გაუჩინარების ერთდროული დაფიქსირება მისი მხილველი პერსონაჟებისგან, არამედ მათ მიერ აჩრდილის ჩაცმულობის, მოძრაობისა და გამომეტყველების

იდენტური ინტერპრეტაცია. მაგალითად, როდესაც ჰამლეტი ჰორაციოსა და მარცელუსის თანდასწრებით მოუწოდებს აჩრდილს თქვას თავისი სათქმელი, ავტორის რემარკა მიუთითებს: *Ghost beckons Hamlet* (შექსპირი 2003: 115) [*აჩრდილი იწვევს ჰამლეტს* (შექსპირი 1987: 333)]. ამ უესტს სამივე პერსონაჟი ერთდროულად აფიქსირებს. ჰორაციო ეუბნება ჰამლეტს: “It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone” (შექსპირი 2003: 14.58-60) [*გიწვევთ, თან წაჰყვით, თითქო ცალკე უნდა რამ ვითხრათ*“ (333)]. მარცელუსიც უმოწმებს: “Look with what courteous action / It wafts you to a more removed ground” (14.60-1) [*ჰხედავთ, ალერსით განიშნებთ, რომ შორს წაჰყვით სადმე...*“ (333)]. ჰამლეტიც, თავის მხრივ, აფიქსირებს: “It waves me forth again....” (14.68) [*აგერ მანიშნებს, წამომყვო...*“ (333)]. ნუთუ შეუძლია კოლექტიურ ჰალუცინაციას ასე ზუსტად დაამთხვიოს სამი პერსონაჟის თვალთახედვა?! ნამდვილად არა!

ასე რომ, ჰამლეტისა და მისი მეგობრებისგან აჩრდილის ერთდროული ხილვა საკმაოდ სანდოდ მიანიშნებს იმაზე, რომ იგი რეალურია და უფლისწულის ჰალუცინაციური ფანტაზიის ნაყოფს სრულებითაც არ წარმოადგენს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჰამლეტი არ არის პირველი, ვისაც ეცხადება აჩრდილი. შესაბამისად, მას ჰალუცინაციისკენ მიდრეკილებას ვერ დავაბრალებთ. თუნდაც ჰალუცინაციად ჩავთვალოთ აჩრდილის ხილვა, ვერ ვიტყვით, რომ ეს ფანტაზია უფლისწულის ცნობიერებამ შეთხზა. აჩრდილი პირველად მარცელუსმა და ბერნარდომ იხილეს და თანაც ორჯერ,¹ ვიდრე ჰორაციოსთან ერთადაც ნახავდნენ. საყურადღებოა ასევე ჰამლეტისა და ჰორაციოს დიალოგი, როდესაც ჰორაციო აპირებს, შეატყობინოს უფლისწულს ამ უცნაური გამოცხადების შესახებ. ჰამლეტი ამბობს: “My father, methinks I see my father” (შექსპირი 2003: 1.2.184) [*...მამაჩემი... თითქო მას ვხედავ*“ (შექსპირი 1987: 328)]. ჰორაციო აშკარად იეჭვებს, უფლისწულს ხომ არ ხედავს აჩრდილსო და ეკითხება: “Where my lord?” (1.2.185) [*სადა, ბატონო?*“ (328)]. ჰამლეტი კი განმარტავს: “In my mind’s eye” (1.2.185) [*მე ვხედავ მას გონების თვალთ*“ (328)]. ამით შექსპირი, ერთი მხრივ, გვაგებინებს, რომ ჰამლეტს ჯერ არ უხილავს აჩრდილი, მეორე მხრივ კი, გვახვედრებს, რომ უფლისწულს ჰალუცინაციები არ აწუხებს, რადგან იგი მშვენივრად განარჩევს *გონების თვალთ* დანახულს სინამდვილისაგან. აბსოლუტურად ბუნებრივი და ლოგიკურია ასევე მისი

¹ იხ. შექსპირი 2003: 1.1.33 და იხ. შექსპირი 1987: 324.

რეაქცია, როდესაც ჰორაციო ატყობინებს გარდაცვლილი მეფის ანრდილის გამოცხადების შესახებ:

HORATIO

My lord, I think I saw him yesternight.

HAMLET

Saw? Who?

HORATIO

My lord, the king your father.

HAMLET

The king my father! (შექსპირი 2003: 1.2.189-91)

ჰორაციო

წუხელის, ვგონებ, ვნახე იგი, ხელმწიფის შვილო.

ჰამლეტ

ვინ იგი ნახე?

ჰორაციო

მამათქვენი, ჩვენი ხელმწიფე.

ჰამლეტ

მამაჩემიო? (შექსპირი 1987: 328-329)

ჰამლეტის გაკვირება კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს მისი ფსიქიკის სიჯანსაღესა და ჰალუცინაციებისაგან თავისუფლებას.

განსხვავებულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ჰამლეტს ეცხადება ანრდილი დედამისის ოთახში, მასთან კამათის დროს. აქ მხოლოდ ჰამლეტი

ხედავს აჩრდილს, ხოლო გერტრუდისთვის იგი უხილავია. უფლისწული მიუთითებს: “Why, look you there – look how it steals away – / My father in his habit as he lived....” (შექსპირი 2003: 3.4.135-6) [*ერთი შეხედვ, ნახე, როგორ მიიპარება; მამაჩემია თავისსავე შესამოსელში...*] (შექსპირი 1987: 363). გერტრუდი კი პასუხობს: “This is the very coinage of your brain. / This bodiless creation ecstasy / Is very cunning in” (3.4.138-40) [*ეკ მხოლოდ შენის წარმოდგენის ნაყოფი არის, – ბნელით მოცულს ჭკვას მოხვეწება ეწვევა ხშირად*] (363).

რამდენად მართალია დედოფალი? მარვინ ჰანტი (ჰანტი 2007: 153-154), რომელიც არ იზიარებს ჰალუცინაციის თეორიას აჩრდილის წინა გამოცხადებებთან მიმართებით, ფიქრობს, რომ განხილულ სცენაში ჰალუცინაციასაც ვერ გამოვრიცხავთ. ჰამლეტს, რომელსაც ადრე თავისი მეგობრების თანდასწრებით ობიექტურად გამოეცხადა მამის სული, ახლა შესაძლოა მხოლოდ ელანდებოდეს მისი გამოცხადება, რახან მის მეხსიერებაში უკვე არსებობს ადრე ნანახის ხსოვნა. აჩრდილი ახალს არაფერს ეუბნება აქ ჰამლეტს და ამ გამოცხადების ხანგრძლივობაც ძალიან ხანმოკლეა. თუმცა შესაძლებელია, აჩრდილს უბრალოდ უნარი აქვს ერთ ადამიანს ეჩვენოს და იმავდროულად მეორისთვის ფარული დარჩეს. თუკი ეს მართლაც ასეა, რატომ უნდა იფარავდეს იგი თავს დედოფლისაგან? ამის პასუხი, სავარაუდოდ, ჰამლეტისადმი მიმართულ მისსავე სიტყვებშია: “....look, amazement on thy mother sits. / Oh step between her and her fighting soul: / Conceit in weakest bodies strongest works” (შექსპირი 2003: 3.4.111-3) [*...შეხედვ დედაშენსა, როგორ თრთის შიშით. ჩადევ შენ იმის შემკრთალ სულსა და იმის შორის, თორემ ოცნება სუსტზედ უფრო ძლიერ მოქმედობს*] (შექსპირი 1987: 363). როგორც ჩანს, აჩრდილი უფროსილდება დედოფლის სუსტ ბუნებას, რადგან შიშობს, რომ მისი ფსიქიკა ვერ დაიტევს აჩრდილის ხილვას და შეირყევა.

აღსანიშნავია, რომ აჩრდილის განხილული გამოცხადება, რეალურია ის თუ მოჩვენებითი, ჰამლეტისთვის არსებითად არაფერს ცვლის. მას ისევ იმავე საქმის აღსრულება ევალება, რაც აქამდეც ევალებოდა. აჩრდილიც განუმარტავს მას ამ გამოცხადების მიზეზს: “Do not forget. This visitation / Is but to whet thy almost blunted purpose” (შექსპირი 2003: 3.4.109-10) [*ნუ დაივიწყებ, რომ ამ მოსვლით მე მწადის მხოლოდ მისუსტებული ნებისყოფა გაგიცხოველო*] (შექსპირი 1987: 363). აქედან გამომდინარე, აჩრდილის რეალურობა-ირეალურობის საკითხი მნიშვნელოვანი და

საჭირობორტო მხოლოდ მაშინაა, როდესაც იგი უმხელს უფლისწულს საკუთარი გარდაცვალების საიდუმლოს და მოუწოდებს მას შურისძიებისაკენ.

მიუხედავად გერტრუდის ოთახში აჩრდილის გამოცხადებისადმი არსებული ორაზროვნებისა, მაინც უფრო ლოგიკურია, რომ შექსპირმა აქაც მისი რეალური გამოცხადება იგულისხმა და არა ჰამლეტის ჰალუცინაცია. უფლისწულისა და დედამისის საუბარიც დაახლოებით შეუდამისას ხდება, როცა აჩრდილს სჩვევია ხოლმე გამოჩენა. გარდა ამისა, არის ერთი ნიშანდობლივი მომენტი, რაც თანაბრად ეხება აჩრდილის ყველა გამოცხადების შემთხვევას პიესაში, მათ შორის, გერტრუდის ოთახშიც. დრამატული თვალსაზრისით, აჩრდილი სხვა პერსონაჟების თანასწორია. სცენაზე მისი შემოსვლა-გასვლა თუ სხვა მოქმედება ავტორისეული რემარკებითაა აღნიშნული ტექსტში. მის გამოჩენასა თუ გაუჩინარებას ჰამლეტი და მისი მეგობრები ზუსტად იმ დროს აფიქსირებენ, როცა შექსპირი თავისი რემარკებით მიგვანიშნებს ამის შესახებ. თავად დრამატურგი აჩრდილად მოიხსენიებს მას. როგორც პიესის თითოეული პერსონაჟის, ისე აჩრდილის კუთვნილი რეპლიკებიც იმავე წესითაა გამოყოფილი სხვათა რეპლიკებისაგან. ან როგორ უნდა ეთამაშა აჩრდილის როლი გლობუსის თეატრის სცენაზე შემოსულ მსახიობს (გადმოცემით თავად შექსპირს) იმგვარად, რომ იგი მაყურებელს ჰამლეტის ცნობიერების მიერ შეთხზულ ჰალუცინაციად აღექვა?! ასეთი, რამ მხოლოდ თანამედროვე კინემატოგრაფიაში თუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ და ისიც კომპიუტერული ტექნოლოგიის მნიშვნელოვანი ჩარევით. შექსპირს რომ ნდომებოდა ჰალუცინაციის იდეაზე პედალირების რეალური მეცნიერული პოტენციალი ჩაედო აჩრდილის წარმომავლობის საკითხთან მიმართებით, მას ეს არ გაუჭირდებოდა ნამდვილად. ამისათვის საკმარისი იქნებოდა აჩრდილის მოქმედების ამსახველი ყველა რემარკისა და მისი ყველა რეპლიკის ამოღება პიესიდან და შესაბამისად, მისი სასცენო როლის გაუქმებაც. ამ შემთხვევაში, აჩრდილი, როგორც პერსონაჟი, დაკარგავდა დრამატულ არსებობას პიესაში თუ მის დადგმაში. გვექნებოდა მხოლოდ ჰამლეტის, ჰორაციოს, მარცელუსისა და ბერნარდოს რეპლიკებიდან მიღებული ინფორმაცია მისი გამოცხადების შესახებ. ცხადია, ვერ გვექნებოდა ჰამლეტისა და აჩრდილის დიალოგი, მაგრამ ამ დანაკლისის აღმოფხვრას შექსპირი იოლად შეძლებდა: „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგმამდე ირკვევა, რომ ჰამლეტს მონაყოლი აქვს ჰორაციოსთვის აჩრდილის ნაამბობი, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ დრამატურგს, საჭიროების შემთხვევაში, თავისუფლად შეეძლო

მკითხველისა და მაყურებლის წინაშე წარმოედგინა პიესაში ნაგულისხმები ჰამლეტისა და ჰორაციოს ეს საუბარი და ამგვარად გაეგებინებინა ჩვენთვის აჩრდილის საიდუმლო. ასეთ „ჰამლეტში“ მართლაც გაურკვეველი იქნებოდა აჩრდილი სინამდვილეა, თუ ჰალუცინაცია, და საყოველთაო ჰალუცინაციის იდეასაც უკვე რეალური საფუძველი გაუჩნდებოდა. რახან შექსპირი ამგვარ გზას არ ადგება, უნდა ჩავთვალოთ, რომ მისი აჩრდილი ნამდვილია.

ამრიგად, აჩრდილის გაიგივება ჰალუცინაციურ მოვლენასთან ერთობ არადამაჯერებელი მეცნიერული პოზიციაა, რომელსაც ერთგვარ დრამატულ აბსურდამდეც კი მივყავართ. დედოფლის ოთახშიც მისი გამოცხადება ასევე რეალურად უნდა მივიჩნიოთ და არა ჰამლეტისეულ მოლანდებად. თუმცა, აჩრდილის ეს გამოცხადება არსებითად არაფერს ცვლის პიესაში.

14. ჰამლეტი – პერსონაჟი

ჰამლეტის პერსონაჟი და მისი ამბავი მომდინარეობს XII-XIII საუკუნის დანიელი მემატიანის, საქსონ გრამატიკოსის ნაშრომიდან „დანიელთა საქმენი“, რომელიც მოგვითხრობს საუკუნეებით ადრინდელ სკანდინავიურ ლეგენდას ამლეთზე. თუმცა, ჰუმანისტურ-რენესანსული შეგნების მქონე შექსპირის ჰამლეტს საკმაოდ ბევრი აშორებს თავისი ლეგენდარული წინამორბედის ვიკინგური სულისგან. ჰამლეტის უნივერსალობა, მისი ქარიზმატულობა და თვითშემეცნებისაკენ სწრაფვა, როგორც ჰაროლდ ბლუმი (ბლუმი 2008: 399) აღნიშნავს, ამსგავსებს მას თვით ბიბლიურ მეფე დავითს. აშკარაა ისიც, რომ ჰამლეტის მსოფლხედვა ქრისტიანული ფასეულობების საგრძნობ გაგლენას განიცდის, რაც ნაწილობრივ განსაზღვრავს კიდევ უფლისწულის ქმედებებს.

ჰამლეტის შინაგანი სამყაროს შესახებ, უპირველეს ყოვლისა, მისივე მონოლოგებიდან ვგებულობთ. უფლისწულის მონოლოგებში ყველაზე ნათლად ირეკლება მისი გულის მოძრაობა, მისი მსოფლხედვა და მორალური მისწრაფებანი. მონოლოგების შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვანია ჰამლეტისა და ჰორაციოს დიალოგები. ბუნებრივია, თავის უერთგულეს მეგობართან ჰამლეტი ყველაზე გულწრფელი და პირდაპირია. ჰაროლდ ბლუმი (ბლუმი 2009ბ: 5-6) საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას ჰორაციოს მნიშვნელობაზე ამ თვალსაზრისით. იგი მიიჩნევს, რომ ჰორაციო „ჰამლეტის“ მაყურებელს

განასახიერებს და ჩვენსავით თანაუგრძნობს მას. მისი აზრით, პიესა აიტანს ფორტინბრასის, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის, თვით ლაერტის ჩამოშორებასაც სიუჟეტიდან, მაგრამ ჰორაციოს გარეშე, ჰამლეტი ძალიან გაუცხოვდება ჩვენგან და მისი უნივერსალობაც დაკნინდება. ჰორაციოს გარდა, ჰამლეტი თავის მსოფლხედვისა და ხასიათის მნიშვნელოვან შტრიხებს პიესის სხვა პერსონაჟებთან დიალოგშიც ავლენს. დაბოლოს, უფლისწულის პიროვნება ვლინდება აგრეთვე მის ქმედებებში თუ უმოქმედობაში.

აღსანიშნავია, რომ ჰამლეტის დამოკიდებულება პიესის დანარჩენი პერსონაჟებისადმი დიდწილად განსაზღვრავს იმას, თუ როგორი იქნება ჩვენი დამოკიდებულებაც მათადმი. უფლისწულის აზრი სხვა პერსონაჟებზე თითქმის პირდაპირპროპორციულად აისახება მათ მიმართ ჩვენს აზრზე. პოეტური სამართლიანობის საზომი შექსპირმა ჰამლეტის ხედვაში ჩადო და ამგვარად, მისი თვალებით შეგვახედა პიესაში მოცემულ ადამიანურ სამყაროს, რაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზია იმისა, რომ ჰამლეტური განწყობილება ასეთი ნაცნობი და ახლოა ჩვენთვის.

ჰამლეტოლოგიაში ძალზე აქტუალურია ჰამლეტური ყოყმანის თემა. უფლისწულს თითქოს ყოველგვარი საფუძველი აქვს იმისა, რომ კლავდიუსზე შური იძიოს, მაგრამ იგი მაინც აყოვნებს. განსაკუთრებით თვალშისაცემი ხდება ჰამლეტის მერყეობა მას შემდეგ, რაც იგი რწმუნდება, რომ ბიძამისმა ნამდვილად ჩაიდინა ის ბოროტმოქმედება, რომლის შესახებაც აჩრდილმა უამბო. ამიტომაც, ბევრი მკვლევარისთვის ჰამლეტის ამგვარი უმოქმედობა ერთგვარ გამოცანადაც იქცა. თუმცა, როგორც ჯონ ჰოლოუეი მიიჩნევს, „უაზრობაა მხატვრულ ნაწარმოებში მერყეობა დავინახოთ მხოლოდ იმიტომ, რომ სასწრაფოდ არ ხდება იმის აღსრულება, რაც აღსასრულებელია“ (ჯამპი 1968: 163). იგი მიანიშნებს, რომ თუკი „ჰამლეტისა“ და მისი პროტაგონისტის მოქმედებას შურისძიების მოტივი წარმართავს, მაშინ სავსებით ბუნებრივია, რომ შურისგება პიესის ბოლოში აღსრულდეს.

ჰამლეტი ის პიროვნებაა, რომლისთვისაც სამყარო უბრალო მოცემულობას არ წარმოადგენს. ის ბევრს ფიქრობს ადამიანის სიცოცხლის საზრისზე და ამიტომ ნაკლებად ჩქარობს მოქმედებას. მას ჯეროვანი საფუძველი სჭირდება იმისათვის, რომ იმოქმედოს. ბრმა და განუკითხავი მოქმედება მისი სულისთვის უცხოა და მიუღებელი. იგი შეკითხვებს სვამს, რომელთა უმეტესობაზეც ცალსახა პასუხი არ არსებობს და მხოლოდ ვარაუდები თუ შეიძლება

გამოითქვას. ხედავს რა ადამიანურ ბოროტებას, უფლისწული დაეჭვებულია კაცობრიობის ზნეობრივ შესაძლებლობებში. მისი ეჭვი შემდგომ ვრცელდება ადამიანის შემეცნებით შესაძლებლობებზეც. თუმცა ჰამლეტის ტრაგიკული განცდის ძირითადი მიზეზი მაინც ადამიანის ზნეობრივი დაცემულობაა და არა მისი შემეცნებითი შეზღუდულობა (ანუ, პირველყოფლისა, ის, რაც პიროვნების გულს გამოხატავს და არა მის გონებას).

ჰამლეტი არ არის მხოლოდ დადებითი თვისებებით დაჯილდოებული გმირი, რომელიც შეცდომებს არ უშვებს. მასში საკმარისად მოიპოვება უარყოფითი თვისებებიც. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ღრმა ანალიზის უნარით გამოირჩევა, ემოციურ მდგომარეობაში ძალზე იმპულსურიცაა. ცხადია, ეს ფაქტი უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს გმირის სახეს, რადგან მხოლოდ დადებითი თვისებებით დაჯილდოებული პერსონაჟი მკითხველისა და მაყურებლის წინაშე რაღაც მიუწვდომელ, იდეალურ პიროვნებას დაემსგავსებოდა, რომელიც რეალობაში ძნელი მოსაძებნია, თუკი საერთოდ არსებობს ასეთი.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი მკვლევარი უფლისწულ ჰამლეტში პოტენციურ კლავდიუსსაც ხედავს. ორივენი ცდილობენ ერთმანეთს მახე დაუგონ. როგორც კლავდიუსი, ისე ჰამლეტიც არავის ინდობს, ვინც მის მიზნებს წინ ეღობება და საბოლოოდ, როგორც ჰელენ კუპერი (კუპერი 2008: 173) შენიშნავს, ერთგვარ სერიულ მკვლელადაც კი ყალიბდება. მის ქმედებებს მთლიანობაში რვა ადამიანის სიცოცხლე ეწირება, საკუთარი თავის ჩათვლით. მიუხედავად ამ ყველაფრისა, შეიძლება კი ჰამლეტი პოტენციურ კლავდიუსად ჩაითვალოს? ჰამლეტი რომ ყოფილიყო კლავდიუსის ადგილას, ისიც ჩაიდენდა მუხანათობას ამქვეყნიური ძალაუფლებისა და პრივილეგიების მოსახვეჭად? უნდა ითქვას, რომ ეს გამორიცხებულია. ჰამლეტი და კლავდიუსი პოლარულად განსხვავებული სულიერი საწყისის მატარებელი პერსონაჟები არიან და აქედან გამომდინარე, მათი ქმედებების მოტივები აბსოლუტურად განსხვავებული ბუნებისაა.

კლავდიუსი სამეფო ტახტისა და დედოფლის დასაუფლებლად საკუთარი ძმის მკვლელობაზე მიდის და ძალიან მალე მის დაქვრივებულ მეუღლესთან სისხლისშემრევ საქორწინო კავშირს კრავს. როდესაც ჰამლეტისგან საფრთხეს იგრძნობს, მასზე სასიკვდილო შეთქმულებას აწყობს. პირველი გეგმა ჩაუვარდება, მაგრამ მეორეს ლაერტის მეშვეობით წარმატებით ახორციელებს, თუმცა ამ გეგმას ჰამლეტთან ერთად ლაერტის, დედოფლისა და თვით მისივე

სიცოცხლეც გადაჰყვება. ამრიგად, კლავდიუსი არის პიროვნება, რომელიც საკუთარი ეგოისტური მიზნებისთვის ყველაფერზე მიდის.

რაც შეეხება ჰამლეტს, პირველყოფლისა უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ქმედებები, კლავდიუსის ქმედებებისგან განსხვავებით, ძირითადად, გარეშე ძალებისაგან არის ინსპირირებული. ჰამლეტს მამის აჩრდილი და მისი მონაყოლი აქეზებს და ავალდებულებს მოქმედებას. რომ არა ეს გარემოება, უფლისწული ნამდვილად არ იმოქმედებდა ბიძამისისა და მისი გარემოცვის წინააღმდეგ. კლავდიუსს კი საკუთარი ეგოისტური ამბიციები უბიძგებს მზაკვრობისაკენ და ჰამლეტის მკვლელობაშიც თვითონვეა ლაერტის წამქეზებელი. ჰამლეტის მთავარი მიზანია დამნაშავეის დასჯა და სამართლიანობის აღდგენა. კლავდიუსმა კი სხვა სათნოებებთან ერთად სამართლიანობაც გათელა. როგორც აგნეს ჰელერი ამბობს: „ჰამლეტს სურს სიმართლე და მხოლოდ სიმართლე, ხოლო კლავდიუსს სურს სიცრუე და მხოლოდ სიცრუე“ (ჰელერი 2002: 93). მართლაც, როგორც ჰელერი (93) შენიშნავს, ჰამლეტი ცდილობს სიმართლის სააშკარაოზე გამოტანას, ხოლო კლავდიუსი, პირიქით, – მის მიჩქმალვას. ბოლოსაც, მომაკვდავ ჰამლეტს ძლიერ ადარდებს, თუ როგორ სახელს დატოვებს იგი ერის წინაშე და ჰორაციოს ევედრება, მოუთხროს ყველას მისი ამბის შესახებ. სულთმობრძავი კლავდიუსი კი ყვირის: “Oh yet defend me friends, I am but hurt” (შექსპირი 2003: 5.2.303) [„*მომეშველენით, მეგობრებო, მე დამჭრა მხოლოდ*“ (შექსპირი 1987: 388)].

ამრიგად, კლავდიუსს მთლიანად ეგოიზმი მართავს, ჰამლეტი კი სამართალს ეძებს. იმდენად უცხოა ჰამლეტის ბუნებისათვის უსამართლობა, რომ იგი მოქმედებაზე არ გადადის, ვიდრე აჩრდილის ნაამბობის სიმართლესა და კლავდიუსის დამნაშავეობას „გონზავოს მკვლელობის“ დადგმით არ დაამოწმებს. მოგვიანებით, გემზე ყოფნისას იგი მეფის წერილს გახსნის და მის მზაკვრულ ჩანაფიქრის ამოიკითხავს, რაც უკვე კლავდიუსის მუხანათური ბუნების დამატებითი საბუთია მისთვის. და როდესაც სასიკვდილოდ განწირული ჰამლეტი თავისი ამქვეყნიური სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებს იყენებს და კლავს მეფეს, სრული განცდა რჩება იმისა, რომ კლავდიუსზე სამართალი აღსრულდა.

ჰამლეტის მიერ კლავდიუსის მკვლელობა, როგორც ვხედავთ, იოლად ექვემდებარება გამართლებას, მაგრამ რამდენად შეიძლება გამართლდეს უფლისწულის მიერ პოლონიუსის მკვლელობა? თუ დავუშვებთ, რომ ჰამლეტი მიხვდა, ვინ იმალებოდა ფარდის უკან, მაშინ მისი მოქმედება არც ისე

სამართლიანად გამოიყურება, მიუხედავად იმისა, რომ პოლონიუსი უღირსად იქცეოდა, როდესაც აყურადებდა უფლისწულის საუბარს დედოფალთან. მაგრამ პიესაში აშკარად ჩანს, რომ ჰამლეტს ფარდის უკან მეფე ჰგონია დამალული და როდესაც აღმოაჩენს, რომ პოლონიუსი შემოაკვდა, გულწრფელად შეწუხდება ამის გამო. ერთი შეხედვით ჰამლეტი იმპულსურად მოქმედებს, მაგრამ უნდა შევნიშნოთ, რომ შექმნილი სიტუაცია აიძულებს მას სასწრაფოდ იმოქმედოს. გერტრუდს ჰგონია, რომ ჰამლეტი მის მოკვლას აპირებს და შეველას ითხოვს. პოლონიუსიც საშველად უხმობს ხალხს. თუ ჰამლეტი უმალ არ მოაყუჩებდა ფარდის უკან მდგომს, კარისკაცები მოცვივდებოდნენ და დააკავებდნენ მას. ამით კი ჰამლეტი საბოლოოდ დაემშვიდობებოდა არათუ თავისი გეგმების განხორციელების იდეას, არამედ საკუთარ თავისუფლებასაც. მას უსათუოდ დედის მკვლელობის მცდელობის ბრალდებას წაუყენებდნენ და როგორც შეურაცხადს დაამწყვდევდნენ საპყრობილეში. ამიტომ, უფლისწულმა, რომელსაც შეეძლო წამებში ეს საშიშროება გაეაზრებინა, სავარაუდოდ იმოქმედა არა იმდენად იმპულსურად, არამედ უფრო ლოგიკურად. რომც სცოდნოდა, რომ ფარდის უკან პოლონიუსი იმალებოდა, მაინც იძულებული იქნებოდა ნახსენები საშიშროების თავიდან ასაცილებლად ანალოგიურადვე ემოქმედა. გარდა ამისა, რახან მას ფარდის უკან მეფე ჰგონია ჩასაფრებული, იგი იდეაში აღასრულებს მამის აჩრდილის შურისმაძიებლურ მოწოდებას და კლავს „კლავდიუსს“ სწორედ იმგვარ მომენტში, როცა კლავდიუსი კი არ ლოცულობს, არამედ ჰამლეტის წარმოდგენით, ფარდის უკნიდან ურცხვად აყურადებს მისი და დედამისის საუბარს.

ამრიგად, კლავდიუსისა და პოლონიუსის სიკვდილი მათსავე კისერზეა. მით უფრო უსამართლოა, ჰამლეტს ბრალი დავდოთ ოფელიასა და ლაერტის სიკვდილში, ან თუნდაც დედოფლის სიკვდილში. არც ლაერტის დაშნა შეუწამლავს მას და არც გერტრუდის ღვინო შეუხავებია შხამით. არც პოლონიუსის მოკვლა განუზრახავს და არც ამის ნიადაგზე – ოფელიას შეშლა და სიკვდილამდე მიყვანა. ყოველივე ეს კი მიუთითებს იმაზე, რომ ჰამლეტი სულაც არ არის მკვლელი თავისი მოწოდებით და არც კლავდიუსობის პოტენციალი დევს მის ხასიათში. ყველა უბედურება, სინამდვილეში, სწორედ კლავდიუსის პირველმა და ყველაზე მთავარმა ბოროტმოქმედებამ მოიტანა, რომელიც პიესის მოქმედების დაწყებამდე დაახლოებით თვენახევრით ან ორი თვით ადრე მოხდა. აქედან გამომდინარე, ყველა გარდაცვლილი პერსონაჟის

მკვლელი რეალურად კლავდიუსია და არა ჰამლეტი. თვით პიესის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების როზენკრანცისა და გილდენსტერნის სასიკვდილო ბედიც თავისდა უნებურად კლავდიუსმა განსაზღვრა, თუმცა ჰამლეტის პასუხისმგებლობა მათ სიკვდილში ალბათ ყველაზე მეტ გამოძიებას მოითხოვს, რასაც მოგვიანებით შევეცდებით.

საინტერესოა, საერთოდ, რამდენად ამოდრავებს ჰამლეტს კარიერული ინტერესები. ძალაუფლების მოსახვეჭად უსამართლო გზის არჩევა რომ შეუთავსებელია მის ბუნებასთან, ამაზე უკვე გვქონდა საუბარი. სამეფო ტახტის მოპოვება რომ არ წარმოადგენს მისთვის მთავარ მიზანს, ესეც ცხადია. მაგრამ ნუთუ ჰამლეტის ტრაგიკულ განცდაში არანაირი როლი არა აქვს იმას, რომ გამეფებაში შეეცილნენ? ის ხომ უფლისწული და მემკვიდრეა გარდაცვლილი მეფისა?! პატრიკ ჰოგანი (ჰოგანი 2013: 65-66), მაგალითად, მიიჩნევს, რომ ჰამლეტის მიზნები ნაწილობრივ კარიერულიც არის, რაც შესაძლოა ახლოსაა სიმართლესთან. პიესაში ორი ადგილია, სადაც ხდება ამ მომენტის მინიშნება. ერთია მას მერე, რაც ჰამლეტი ჰორაციოს უამბობს კლავდიუსის მზაკვრული ჩანაფიქრის შესახებ:

Does it not, think thee, stand me now upon –
He that hath killed my king, and whored my mother,
Popped in between th' election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage – is't not perfect conscience
To quit him with this arm? And is't not to be damned
To let this canker of our nature come
In further evil? (შექსპირი 2003: 5.2.63-70)

ეხლა ხომ ცხადი არის, რაცა მდევს ვალად:
იგი, ვინც მოჰკლა მამაჩემი, გამირყვნა დედა,
ვინც გამიმტყუნა მე იმედი მეფედ აღრჩევის,
ვინც მანქანებით სასიკვდილოდ მახე დამიგო, –
ნუთუ არ არის იგი ღირსი, რომ ამ მარჯვენით
ესრეთ დიადი ბოროტება გადავუხადო?
განა კარგია, ამ იარაგ ჩვენს ბუნებაში

დაისადგუროს და საზარელ გესლად გადგვექცეს?!

(შექსპირი 1987: 383)

ჰამლეტი კლავდიუსის დანაშაულად, პირველ რიგში, მეფის მკვლელობასა და თავისი დედის გარყვნას ასახელებს, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ მისთვის უპირველესია ზნეობრივი ფასეულობები და აქედან გამომდინარე, მისი ტრაგიკული განცდის მიზეზიც, პირველყოვლისა, ადამიანში ამ ფასეულობების დაკნინების მწარე სიმართლის გაცნობიერებაა. თუმცა, ამის შემდეგ უფლისწულს ისიც აწუხებს, რომ ბიძამისმა გაუცრუა მას გამეფების იმედი, მაგრამ ეს არამც და არამც არ ნიშნავს იმას, რომ ესაა კლავდიუსის წინააღმდეგ ჰამლეტის ამხედრების მთავარი მიზეზი. უფრო მეტიც, ბიძამისის მიერ დედოფლის გარყვნაც არ წარმოადგენს ჰამლეტისთვის საკმარის მიზეზს კლავდიუსის მოსაკლავად, რადგან იგი ამაში, უპირველეს ყოვლისა, გერტრუდს ადანაშაულებს. მაგრამ როდესაც მამის აჩრდილი გაუმხელს მას თავისი სიკვდილის საიდუმლოს და მოუწოდებს შურისძიებისაკენ, ჰამლეტი უკვე იწყებს ბრძოლას კლავდიუსის წინააღმდეგ. ხოლო როდესაც უფლისწული გემზე გამოარკვევს, რომ უზურპატორი მეფე მასზე სასიკვდილო შეთქმულებას აწყობს, მას უკვე სასწრაფოდ სჭირდება კლავდიუსის განეიტრალება, თუ უნდა, რომ სიკვდილს თავად გადაურჩეს. არც შეიძლება, დანიას ასეთი თავზეხელაღებული, პირსისხლიანი არამზადა მართავდეს. ის უნდა განადგურდეს, რადგან წინააღმდეგ შემთხვევაში, როგორც ჰამლეტი ჰორაციოსადმი ნათქვამ აქ მოყვანილ სიტყვებში მიანიშნებს, ბოროტება კიდევ უფრო მეტად გაშლის ფრთებს. უფლისწული ვაღდებულია გაანთავისუფლოს თავისი ქვეყანა ბოროტმოქმედი მეფისგან, რომელიც, რეალურად, საკუთარი ძმის, კანონიერი მეფის მკვლელი და სამშობლოს მოღალატეა. არ შეიძლება მისი და დედოფლის სისხლისშემრევ ურთიერთობასაც წერტილი არ დაესვას, რადგან ეს არცხვენს ჰამლეტს, სამეფო ოჯახს და მთელ დანიასაც. ამ ყველაფრიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ უფლისწულის მიზნებისა და ქმედებების ფორმირებაში მის ამბიციას სამეფო ტახტთან მიმართებით მხოლოდ და მხოლოდ მეორეხარისხოვანი როლი თუ აკისრია.

მეორე ადგილი პიესაში, სადაც იკვეთება ჰამლეტის კარიერული მოტივები არის უფრო ადრე, „გონზაგოს მკვლელობის“ წარმოდგენის შეჩერების შემდგომ, როდესაც როზენკრანცი ცდილობს ათქმევინოს ჰამლეტს ხასიათის გაფუჭების

მიზეზი. “Sir, I lack advancement” (შექსპირი 2003: 3.2.308) [„მე სამსახურში კარგ ადგილს არ მაძლევენ“], – ეუბნება უფლისწული როზენკრანცს. თავისი უხასიათობის მიზეზად ჰამლეტი აქ სხვას არაფერს ასახელებს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მისი ტრაგიკული განცდის მთავარი მიზეზი დანიის მეფედ არჩევის იმედის გაცრუებაა. ჰამლეტი ვერ გაუმხელდა როზენკრანცსა და გილდენსტერნს მამამისის სიკვდილის საიდუმლოს. იგი ასევე მოერიდებოდა დედამისისა და ბიძამისის სისხლისშემრევ ურთიერთობაზე ყურადღების გამახვილებას კარისკაცების წინაშე. უფლისწული მხოლოდ იმას ეუბნება მათ, რასაც ისინი ისედაც მოელოდნენ. აქედან გამომდინარე, რეალურ და სრულ წარმოდგენას ჰამლეტის მოტივებზე კლავდიუსის წინააღმდეგ ბრძოლაში გვიქმნის არა როზენკრანცისადმი უფლისწულის ნასროლი აქ მოყვანილი რეპლიკა, არამედ ზემოთ მოყვანილი მისი სიტყვები ჰორაციოსადმი, სადაც კარიერული მოტივი ერთ-ერთია, მაგრამ არამც და არამც ყველაზე მნიშვნელოვანი ან გადამწყვეტი. რაკი ჰორაციო ჰამლეტის ყველაზე სანდო მეგობარი და ერთადერთი მესაიდუმლეა, არც უნდა გაგვიკვირდეს, რომ უფლისწული მხოლოდ მასთან აყალიბებს თავის მოტივებს სრულად, გულწრფელად და თანმიმდევრულად, ხოლო სხვებთან იმდენს ამბობს, რამდენადაც ენდობა მათ.

გარდა განხილული ორი ეპიზოდისა, პიესაში არსად ფიგურირებს ჰამლეტის კარიერული მოტივი. ნიშანდობლივია ასევე, რომ უფლისწული თავის მონოლოგებში, როცა იგი მარტოა და შეუძლია სრულიად გულწრფელი იყოს, არსად გამოთქვამს წუხილს ამ საკითხზე. საყურადღებოა ისიც, რომ ჰამლეტი არ კლავს მეფეს, როდესაც ის ღოცულობს, რაც კვლავდაკვლავ უფლისწულის კარიერული ამბიციების სისუსტეზე მიანიშნებს და უპირისპირებს მას ამ ამბიციებისადმი მთლიანად დამონებულ, უზურპატორ კლავდიუსს.

1.5. გერტრუდი, ოფელია და ჰამლეტის „ქალთმოძულეობა“

ჰამლეტს ხშირად ადანაშაულებენ ოფელიასადმი უსამართლო და მკაცრ მოპყრობაში. რაკი უფლისწული ზიზღით უყურებს კლავდიუსთან საკუთარი დედის სქესობრივ ცხოვრებას და რახან ამ მიზეზით გერტრუდისადმიც ამჟღავნებს აგრესიას, ზოგიერთი კრიტიკოსი (მაგ., მულანი 1994; გოლდშტაინი

2001: 56) ამის გამო ქალთმოძულებასაც სწამებს მას. ჰამლეტის უხეშ მოპყრობას ოფელიას მიმართ, ჩვეულებრივ, დედამისისადმი მისი იმედგაცრუებითა და აქედან გამომდინარე, ზოგადად ქალის ღირსებისადმი მისი რწმენის დაკარგვით ხსნიან ხოლმე (იხ., მაგ., ბევინგტონი 2008: 186). იუენ ფერნი, მაგალითად, ფიქრობს: „რაკი ჰამლეტს არ შეუძლია ისე შეხედოს ქალს, რომ მასში სასირცხო სიშიშველაც არ დაინახოს, ამიტომაც არის მისი სიტყვები ოფელიას მიმართ სისასტიკისა და ქალთმოძულების გამომხატველი“ (ფერნი 2002: 118). სტივენ გრინბლატის (გრინბლატი 2010: 41) აზრით კი, ჰამლეტის ასეთი მოპყრობა ოფელიასადმი სავარაუდოდ მომდინარეობს არა მისი მსოფლხედვიდან, არამედ მისი დასწეულებული სულიერი მდგომარეობიდან. მკვლევართა უმრავლესობა ასევე მიიჩნევს, რომ ოფელია უმანკო კრავია, რომელიც უსამართლობასა და უიღბლობას შეეწირა (იხ., მაგ., უაითი 1986: 63; უინკლერი 2006: 86; ჰელერი 2002: 50-51). თუმცა სანამ ჰამლეტისა და ოფელიას ურთიერთდამოკიდებულების მორალურ მხარეს გავაანალიზებდეთ და შევაფასებდეთ, აუცილებლად მივიჩნევთ, განვიხილოთ უფლისწულის დამოკიდებულება დედამისის მიმართ, რადგან ეს იძლევა ოფელიასადმი ჰამლეტის მოპყრობის გარკვეულ ახსნას.

ჰამლეტის პირველივე მონოლოგი ფაქტიურად გერტრუდის მორალური სახის შეფასებას ემსახურება. ჰამლეტისთვის დედოფალი მოღალატეა ქმრისა, ერთგულებისა, ჭეშმარიტი სიყვარულისა. დედის ცრემლები, რომელიც ცოტა ხნის წინ მეუღლის გარდაცვალებას გლოვობდა, უფლისწულისთვის ახლა ნიანგის ცრემლებად იქცა. “O God, a beast that wants discourse of reason / Would have mourned longer” (შექსპირი 2003: 1.2.150-1) [*ოჰ, ზეცის მადლო! უჭკეო პირუტყვი იგლოვებდა უფრო ხანგრძლივად*] (შექსპირი 1987: 328) – ასე აფასებს ჰამლეტი გერტრუდის საქციელს. მისთვის არც დედამისის მეორედ ქორწინების გაუკუღმართებელი სახეა უმნიშვნელო: “...married with my uncle, / My father’s brother . . . / Ere yet the salt of most unrighteous tears / Had left the flushing in her galled eyes, / She married. Oh most wicked speed, to post / With such dexterity to incestuous sheets” (1.2.151-2; 154-7) [*დაქორწინდა და მერე ვისთან? ბიძაჩემთანა! თვით მამიჩემის ღვიძლსა ძმასთან! . . . არ შეშრობია გარდმონადენნი მის ცბიერთა თვალთავან ცრემლნი და ქმრის საწოლი შეაგინა სისხლის შერევით*] (328)]. სწორედ ამ მონოლოგში აღმოხდება ჰამლეტს ქალისადმი მიმართული შემდეგი სიტყვები: “...frailty, thy

name is woman” (1.2.146) [„*სისუსტე*”, დედაკაცი უნდა გერქვას შენ“ (328)]. სისუსტეში ჰამლეტი გულისხმობს ქალის სულიერ სისუსტეს, მასში ნამდვილი სიყვარულის ნიჭისა და ერთგულების ნაკლებობას. რატომ აზოგადებს ჰამლეტი ამ აზრს ქალზე? იქნებ ყველა ქალი არ არის ასეთი? აზოგადებს, რადგან დედამისია ასეთი – მისთვის ყველაზე ახლო დედაკაცი. დედა ხომ შვილისთვის ქალობის უპირველესი მორალური საზომია. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ჰამლეტის ეს აზრი დედაკაცის შესახებ ჯერ მხოლოდ ემოციურ პლანშია განზოგადებული და არა ლოგიკურში, რადგან უფლისწული ამ მომენტში განსაკუთრებულად მძიმე ემოციურ მდგომარეობაში იმყოფება. უფრო მშვიდ მდგომარეობაში, ჰამლეტი ჯერ კიდევ არ არის ლოგიკურად მისული იმ აზრამდე, რომ ყველა ქალი მართლაც ასეთია. ეს დასტურდება მისი თავდაპირველი კეთილი განწყობით ოფელიასადმი. მაგრამ თუ ჰამლეტი მასშიც აღმოაჩენს პოტენციურ გერტრუდს, ეს ალბათ უკვე საკმარისი იქნება იმისათვის, რომ მას ყველა დედაკაცზე ერთი უარყოფითი აზრი ჩამოუყალიბდეს და საბოლოოდ დაკარგოს ნდობა ქალისადმი. რაღა მნიშვნელობა ექნება მაშინ ჰამლეტისათვის სხვა ქალების ზნეობრიობას, თუკი მისთვის ორი ყველაზე ახლობელი და საყვარელი ქალი – დედა და სატრფო – მორალურად გაუფასურდა. ამიტომ, შემთხვევითი ალბათ არც არის, გერტრუდისა და ოფელიას გარდა პიესაში სხვა ქალი პერსონაჟი რომ არ ფიგურირებს. ამის შედეგად, მკითხველისა და მაყურებლის თვალში უფლისწულის დამოკიდებულება მათდამი გარკვეულწილად, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ავტომატურ განზოგადებასაც განიცდის და ქმნის ქალისა და ქალობის ერთიან სახეს.

ნუ გვიკვირს, რომ ჰამლეტისათვის უზომოდ ტრაგიკული და ზიზღისმომგვრელია გერტრუდის კლავდიუსზე ქორწინება, თანაც ასე ნაჩქარევად. დედოფალმა არა მხოლოდ სიყვარულს უღალატა, არამედ გარდაცვლილი მეუღლის ძმასთან სისხლისშემრევი კავშირის დამყარებით საკვეყნოდ თავი მოჭრა დანიის უფლისწულსაც. ჰამლეტს სრული საფუძველი აქვს ივარაუდოს, რომ ამ რეალობის შედეგად, სამეფო ოჯახის ავტორიტეტი დანიელი ხალხის უმრავლესობის თვალში დაეცა. დედის უხამსმა ნაბიჯმა, ბუნებრივია, მისი ვაჟიც რამდენადმე გასვარა. “I pray thee do not mock me fellow

¹ მანაბლის „არარაობა“ ამოვიღეთ და მის ნაცვლად ჩავსვით „სისუსტე“, რადგან დედნისეული frailty ქართულად *სისუსტეს* ნიშნავს. იხ. აგრეთვე ნიკო ყიასაშვილის შენიშვნა ამ ფრაზაზე (შექსპირი 1987: 487).

student, / I think it was to see my mother's wedding” (შექსპირი 2003: 1.2.177-8) *„ნუკი დამცინი, მეგობარო! მე ეს მგონია შენ დედისთვის ქორწილისთვის უფრო ჩამოსველი“* (შექსპირი 1987: 328)], – მწარე ირონიით მიმართავს უფლისწული ჰორაციოს, რომელმაც იქამდე მოახსენა, რომ ელსინორში მამათქვენის დაკრძალვაზე დასასწრებად ჩამოვედიო.

ჰამლეტისა და ანრდილის დამოკიდებულება გერტრუდისადმი არსებითად იდენტურია. “O Hamlet, what a falling off was there, / From me whose love was of that dignity / That it went hand in hand even with the vow I made to her in marriage” (შექსპირი 2003: 1.5.47-50) *„ოჰ, ჰამლეტ, ჰამლეტ, ხომ გრძნობ ესეთს თავ-დამცირებას! მე მიღალატა, მე, რომელსაც სიკვდილის დღემდე ისე მიყვარდა, ვით შევეფიცე ქორწილის უკმა“* (შექსპირი 1987: 334)], – შესჩვიის ანრდილი ჰამლეტს. აი, სწორედ ამ სიტყვებში დევს დედამისის საქციელისადმი უფლისწულის ტრაგიკული განცდის დედაარსი. ჰამლეტი ასე იგონებს მამამისისადმი დედამისის დამოკიდებულებას: “...she would hang on him / As if increase of appetite had grown / By what it fed on” (შექსპირი 2003: 1.2.143-5) *„ესეც მას როგორ ეხვეოდა, თავს ევლებოდა, თითქო გულისთქმას გულისთქმითა ასაზრდოებდა“* (შექსპირი 1987: 328)]. ჰამლეტისათვის, ისევე როგორც ანრდილისათვის, გამაოგნებელია პირველი ქმრისადმი გერტრუდის სიყვარულის სიყალბის ხარისხი. მათთვის აუხსნელია, რა საჩუქარზე შეიძლებოდა გაეყიდა გერტრუდს ასე მალე საკუთარი სინდისიცა და მეუღლის სიყვარულიც, თუკი მას საერთოდ გააჩნდა ან ერთი ან მეორე. “O wicked wit and gifts that have the power / So to seduce” (შექსპირი 2003: 1.5.44.5) *„წყველიმც იყოს ის ჭკუაც და ის საჩუქარიც, რასაც აქვს ძალი ესრედ გრძნებით მოღორებისა“* (შექსპირი 1987: 334)], – ამბობს ანრდილი, რომელიც საკუთარი ცოლის ასეთ დაცემას მართლაც მხოლოდ ჯადოქრობის ზემოქმედებითღა თუ ახსნიდა.

ამრიგად, იმდენად დიდი და საძაგელია გერტრუდის დანაშაული მეუღლისა და შვილის წინაშე, და იმდენად მოულოდნელიც, რომ ძნელია უფლისწულს ქალთმოძულეობა დაეწამოთ. ჰამლეტი ქალში ქალობას ეძებს და არა მდებრობითი სქესის პირუტყვს, და თუ იგი დედამისში პირუტყვზე მეტს ვერაფერს ხედავს, ეს გერტრუდის ამორალურობის შედეგია და არა ქალებისადმი მისი ვაჟიშვილის გამრუდებული ხედვისა. ჰამლეტი რომ ქალთმოძულე არ არის, ეს დასტურდება დედამისთან მისი კამათის დროსაც. იგი ცდილობს დედოფალში სინდისი გაადვიდოს: “Confess yourself to heaven, / Repent

what's past" (შექსპირი 2003: 3.4.150-1) [*„გაუტყდი ზეცას, შეინანე შენი წარსული“* (შექსპირი 1987: 363)]. რახან ამას ცდილობს, უშვებს კიდევაც მისი სულიერი წამოდგომის შესაძლებლობას, თუნდაც ასეთი დაცემულობიდან. როგორც კი გერტრუდი მცირეოდენ სინანულს გამოავლენს, ჰამლეტიც არ აყოვნებს მისდამი სიტბოსა და სიყვარულის გამოხატვას: “Once more good night, / And when you are desirous to be blessed, / I'll blessing beg of you” (შექსპირი 2003: 3.4.171-3) [*„კიდევ და კიდევ მშვიდობასა ვისურვებ შენთვის, და თუ სურვილი გულს აღგეძრა დაგლოცოს ვინმემ, მე თვით მოვითხოვ, დედაჩემო, შენგან დალოცვას!“* (შექსპირი 1987: 364)].

დედამისისადმი ჰამლეტის დამოკიდებულების ფონზე, რა შეიძლება ითქვას უფლისწულისა და ოფელიას ურთიერთობაზე? ხედავს თუ არა ჰამლეტი ოფელიაში პოტენციურ გერტრუდს? მიუხედავად დედამისის საქციელისგან მოყენებული მძიმე სულიერი ტრავმისა, ნამდვილად ვერ დავაბრალებთ ჰამლეტს, რომ ოფელიაში თავიდანვე ეჭვი ეპარება, და ვერც იმას ვიტყვით, რომ უჯეროდ ეპყრობა მას, ვიდრე მათ ურთიერთობაში პოლონიუსი არ ჩაერევა. ოფელიასა და პოლონიუსის საუბრიდან ჩვენ ვგებულობთ როგორია თავდაპირველად ჰამლეტის დამოკიდებულება ოფელიასადმი. ოფელია უფლისწულზე ამბობს: “He hath [...] of late made many tenders / Of his affection to me. . . . he hath importuned me with love / In honourable fashion. . . . And hath given countenance to his speech [...] / With almost all the holy vows of heaven” (შექსპირი 2003: 1.3.99-100; 110-11; 113-14) [*„ამ ბოლო დროს მან რამდენჯერმე აღერსიანი სიტყვა მითხრა. . . . მან მოკრძალებით სიყვარული გამომიცხადა. . . . თვისი სიტყვები დაამტკიცა სასტიკი ფიცით“* (შექსპირი 1987: 331-332)]. ჰამლეტის ქალთმოდულოებაზე აქ ლაპარაკიც კი ზედმეტია. რა ხდება შემდეგ? მამამისის დავალებით, ოფელია დისტანციას იჭერს ჰამლეტისგან: “....as you did command, / I did repel his letters, and denied / His access to me” (შექსპირი 2003: 2.1.106-108) [*„როგორც მიბრძანეთ, მე ავუკრძალე ჩემთან მოსვლა და წერილებიც აღარ მივიღე მისგან“* (შექსპირი 1987: 339)], – ეუბნება ჰამლეტის შესახებ ოფელია პოლონიუსს. როგორი უნდა იყოს ჰამლეტის რეაქცია, როდესაც მას ყოველგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე სატრფო უარს ეუბნება ურთიერთობაზე, მაშინ როცა ხედავს, რომ ჯერ-ჯერობით არაფერი დაუშავებია ოფელიასთვის? აღსანიშნავია, რომ ეს უკვე ის ეტაპია პიესაში, როცა დედამისის კლავდიუსზე ქორწინებით ისედაც დამძიმებული ჰამლეტის სული კიდევ უფრო დამძიმებულია აჩრდილის ნაამბობით. თავმოგიჟიანებული ჰამლეტი ერთგვარ

მეთოდად იყენებს ამ „სიგიჟეს“ ოფელიას აკრძალვის დასარღვევად და შეშლილის სახით თავს დაადგება მას თავის ოთახში, როდესაც იგი საკერავს უზის. ოფელია აღწერს ჰამლეტის გარეგნულ მდგომარეობას და მის უცნაურ მოქმედებასაც (შექსპირი 2003: 2.1.75-82; 85-98; შექსპირი 1987: 338-339). შეშლილის ნიღაბს ამოფარებული უფლისწული ცდილობს მიანიშნოს ოფელიას, რომ გულნატკენია მასზე, თუმცა პირდაპირ არაფერს ეუბნება მას. “He raised a sigh so piteous and profound / As it did seem to shatter all his bulk, / And end his being” (შექსპირი 2003: 2.1.92-4) [*„...ისე ძლიერ, საცოდავად ამოიკვნესა, გევონებოდათ, შეერყაო მთელი სხეული და ამ კვნესას ამოჰყვაო მისი სიცოცხლეც“* (შექსპირი 1987: 339)], – ჰყვება ოფელია. ჰამლეტის ქმედებაში ერთგვარი მუდარაც ჩანს სატრფოსადმი. თითქოს ეუბნება მას: „შენ მაინც დამინდე, ოფელია!“. როგორც ალექსანდერ ლეგატი (ლეგატი 2005: 69) შენიშნავს, შესაძლოა ამ სცენაში ჰამლეტი იმიტომ აშტერდება ოფელიას დიდხანს სახეზე, რომ დაინახოს რამდენად ავლენს იგი გერტრუდობის ნიშნებს. მიუხედავად ყველაფრისა, ჰამლეტს ჯერ კიდევ ცუდი და შეურაცხმყოფელი არაფერი უკადრებია ოფელიასთვის.

ოფელიასადმი უფლისწულის გრძნობების შესახებ გარკვეულ ინფორმაციას იძლევა ჰამლეტის სასიყვარულო წერილიც, რომელსაც თავად ოფელია გადასცემს პოლონიუსს:

To the celestial, and my soul’s idol, the most beautified Ophelia....

Doubt thou the stars are fire,
 Doubt that the sun doth move,
 Doubt truth to be a liar,
 But never doubt I love.

O dear Ophelia, I am ill at these numbers, I have not art to reckon my groans; but that I love thee best, O most best, believe it. Adieu.

Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him, Hamlet.

(შექსპირი 2003: 2.2.109; 2.2.115-22)

ზეცით გარდმოვლენილს ჩემი სულის ღმერთს,
 უშუშენიერესს ოფელიას....

თუნდ ნუ ენდობი ვარსკვლავთ სინათლეს,
ნურც ცის სფერაში ტრიალსა მზისას,
თუნდ ნუ ენდობი მართალთ სიმართლეს, –
ენდე ძალს ჩემის სიყვარულისას.

ოჰ, ძვირფასო ოფელია, ლექსების წერა მე არ მეხერხება, არ შემოძლიან ჩემი გულის კვნესა რითმებისათვის ვთვალო, მაგრამ გჯეროდეს, რომ მიყვარხარ, მიყვარხარ ყოველის უმეტესად. მშვიდობით!

შენი საუკუნოდ, ვიდრე ამ სუსტ სხეულში სული შემრჩება, ჰამლეტ.

(შექსპირი 1987: 341)

ეს არ არის ქალთმოძულის წერილი. ამ წერილით ჰამლეტი ცდილობს, ოფელიას თავისი სიყვარული დაუმტკიცოს. იგი ირწმუნება, რომ მისი სიყვარული ძალიან ძლიერია. ნიშანდობლივია ჰამლეტის ლექსის შინაარსიც, რომელიც მოუწოდებს ოფელიას, თვით სიმართლეზე მეტად ჰამლეტის სიყვარულს ენდოს. თითქოს უფლისწული აფრთხილებს მას, არ აჰყვეს სხვების აზრს, თუნდაც მამამისისას, და არ უღალატოს ამ სიყვარულს. საყურადღებოა ასევე წერილის დამაბოლოებელი სიტყვებიც, სადაც ჰამლეტი ირიბად მიანიშნებს ოფელიას საკუთარი სულის დამძიმებულ მდგომარეობაზე და თითქოს ერთგვარად აცოდებს კიდევ მას თავს. შეიძლება ითქვას, რომ ჰამლეტის წერილი და ზემოთ განხილული მისი ექსცენტრული გამოცხადება ოფელიას ოთახში ერთ არსს გამოხატავს. ორივე შემთხვევაში ჰამლეტი ცდილობს, ოფელიას საკუთარი სულის ტკივილი გაუზიაროს და მისი თანაგრძნობა მოიპოვოს, თუმცა, უშედეგოდ. ოფელია ვერ უგებს მას.

აღსანიშნავია ჰამლეტის წერილთან დაკავშირებით პოლონიუსის კომენტარი მეფე-დედოფლის წინაშე: “This in obedience hath my daughter shown me, / And, more above, hath his solicitings, / As they fell out, by time, by means, and place, / All given to mine ear” (შექსპირი 2003: 2.2.123-6) [*ჩემმა ასულმა მორჩილებით მე ეს გადმომცა და ყველაფერი დაწვრილებით შემატყობინა, თუ სად გაენდო მას ჰამლეტი, როდის, ან რა გზით*] (შექსპირი 1987: 341). რამდენად კეთილსინდისიერია ოფელიასგან ჰამლეტის სასიყვარულო წერილის გასაჯაროება, თუ მას იგი ნამდვილად უყვარს? ცხადია, ოფელია აქ შეყვარებულისთვის შეუფერებელ საქციელს

სწადის. იგი არღვევს სიყვარულის ინტიმურობას და მისდამი ჰამლეტის გრძნობებს სხვების განსახილველ საკითხად აქცევს. მიუხედავად ამისა, ოფელიას ამ ქმედებას გარკვეული გამართლება მაინც გააჩნია. ჯერ ერთი, იგი ემორჩილება მამის ნებას; მეორეც, ის წუხს ჰამლეტის მდგომარეობის გამო და მის შესახებ უფროსებისათვის ინფორმაციის მიწოდებით იმედს იტოვებს, რომ ისინი გაერკვევიან უფლისწულის სულიერ პრობლემაში და დროულად უწამლებენ მას. ამითვე შეიძლება აიხსნას ისიც, რომ მოგვიანებით კლავდიუსისა და პოლონიუსის დავალებით ოფელია ჰამლეტზე ჩასატარებელ ერთგვარ ჯაშუშურ ექსპერიმენტში მონაწილეობაზეც თანხმდება. ოფელიას ზრახვები ჰამლეტისადმი აქაც უბოროტოა, მაგრამ მისი შეცდომა სწორედ ის არის, რომ მეფისა და მამამისის დამოკიდებულებაც ასეთივე ჰგონია უფლისწულისადმი. “Read on this book, / That show of such an exercise may colour / Your loneliness” (შექსპირი 2003: 3.1.44-6) [„აჰ, ეს წიგნი¹, ვითომ კითხულობ. წიგნით ხელში რომ დაგინახავს [ჰამლეტი – ი.პ.], შენი მარტოკა ყოფნა აღარ ეუცხოება“ (შექსპირი 1987: 350)], – არიგებს პოლონიუსი თავის ქალიშვილს. ოფელიაც, რა თქმა უნდა, ემორჩილება ამ არც ისე კეთილსინდისიერ დავალებას და ჰამლეტის წინაშე წიგნის მოჩვენებითი კითხვით წარსდგება.

უშუალოდ ოფელიასთან შეხვედრის წინ ჰამლეტი „ყოფნა-არყოფნის“ ცნობილ მონოლოგს წარმოთქვამს. ამ მომენტში მისი სულიერი და ემოციური მდგომარეობა საკმაოდ მძიმეა.² მიუხედავად იმისა, რომ უფლისწულს თვითმკვლელობის რეალური განზრახვა არა აქვს, იგი მაინც განიხილავს მას, როგორც იდეას, თუნდაც ცოცხლად დარჩენაზე ბევრად უფრო საშიშს. თვითმკვლელობა ასეთი საშიში რომ არ იყოს, მაშინ ღირსეული ადამიანი, ჰამლეტის აზრით, გაექცეოდა ამქვეყნიურ სინამდვილეს: “For who would bear the whips and scorns of time, / Th’oppressor’s wrong, the proud man’s contumely, / The pangs of disprized love, the law’s delay, / The insolence of office, and the spurns / That patient merit of th’unworthy takes, When he himself might his quietus make / With a bare bodkin?” (შექსპირი

¹ სავარაუდოდ იგულისხმება ლოცვანი. იხ. აგრეთვე ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (შექსპირი 1987: 493).

² „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგი უფრო მსჯელობაა უფლისწულისა, ვიდრე მის სულში არსებულ საპირისპირო განზრახვათა ურთიერთჭიდილი. თუმცა ჰამლეტის ტრაგიკულ მდგომარეობაში ასეთ სამკვდრო-სასიცოცხლო თემაზე მსჯელობა, ცხადია, ვერ იქნებოდა ნელთბილი და უემოციო.

2003: 3.1.70-6) *„კინ მოითმენდა უამისოდ უამთა სიმწარეს, მტარვალის ჩაგვრას¹, სიამაყის თავგასულობას, ტანჯვასა მწვავესა უარყოფილ სიყვარულისას, მართლმსაჯულების გვიანობას, მძლავრთ უკმეხობას, შეურაცხყოფას ღირსეულის უღირსისაგან, – მშვიდობის პოვნა რომ შეგვეძლოს დანის ერთ დაკვრით?“* (შექსპირი 1987: 350). საყურადღებოა, რომ აქ ჰამლეტი უარყოფილი სიყვარულისგან მოყენებულ მწვავე ტანჯვაზეც საუბრობს, რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ მისი საერთო ტრაგიკული განცდის ნაწილი ეს ტანჯვაც არის. ოფელიას უარი ურთიერთობაზე პირდაპირ უარყოფას თუ არ ნიშნავს, მინიმუმ მის სიმპტომებს მაინც ატარებს უფლისწულისათვის. და აი, ხედავს ჰამლეტი ოფელიას წიგნის კითხვით მისკენ მომავალს, წყვეტს თავის ტრაგიკულ მონოლოგს და მიმართავს მას: *“Nymph, in thy orisons / Be all my sins remembered”* (შექსპირი 2003: 3.1.89-90) *„მოიხსენე შენს ღოცვაში, ჰოი, ფერიავ, ჩემი ცოდვები“²* (შექსპირი 1987: 350). ოფელია მოიკითხავს მას: *“Good my lord, / How does your honour for this many a day?”* (3.1.90-1) *„ამ ბოლო დროს როგორ ბრძანდებით, ხელმწიფის შეილო?“* (350). ჰამლეტი კი პასუხობს: *“I humbly thank you, well, well, well”* (3.1.92) *„დიდად გმადლობთ, კარვად გახლავართ“* (350). არანაირი აგრესია აქ არ იგრძნობა ჰამლეტისგან. პირიქით, შავბნელი ფიქრებით მოცულს ოფელიას დანახვა თითქოს შევბასაც ანიჭებს. მისი დამძიმებული სულისთვის ამ დროს ოფელიასთან შეხვედრა ერთგვარი სულიერი უანგბადის როლს ასრულებს, მაგრამ ამ სულიერი უანგბადის წყაროსაც ოფელია უხშობს ჰამლეტს შემდეგი სიტყვებით: *“My lord, I have remembrances of yours / That I have longed long to re-deliver. / I pray you now receive them”* (3.1.93-5) *„მე სახსოვრები რომ მაქვს თქვენგან, დიდი ხანია, მინდოდა უკან მომერთმია, აი, ინებეთ“* (350). ჰამლეტი გაშრა. იგი აშკარად არ მოელოდა ოფელიასგან ასეთ გულცივ საქციელს და ეუბნება მას: *“No, not I, / I never gave you aught”* (3.1.95-6) *„სცდებით, მე თქვენთვის არაფერი არ მომიცია“* (350). ჰამლეტის ამ რეპლიკის არაერთი ინტერპრეტაცია არსებობს (იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი: შექსპირი 1987: 493), თუმცა უფრო მარტივი და ლოგიკურია, ვიფიქროთ, რომ მოულოდნელობისაგან ცოტათი დაბნეული უფლისწული ამ სიტყვებით

¹ „მტარვალის ჩაგვრას“ ანუ „მტარვალის მჩაგვრელობას“. მანაბელი ორაზროვან ვარიანტს ირჩევს, როგორც ჩანს, ტაეპში თოთხმეტი მარცვლის შესანარჩუნებლად.

² ზოგიერთი მკვლევარი ჰამლეტის ამ სიტყვებში ირონიას ხედავს, თუმცა ნაკლებად სავარაუდოა, რომ აქ ირონია იყოს. იხ. აგრეთვე ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (შექსპირი 1987: 493).

ცდილობს გადააფიქრებინოს ოფელიას საჩუქრების დაბრუნება და ალბათ გულისხმობს: „რახან არაფერი მიჩუქნია, არც არაფერს არ უნდა მიბრუნებდეო“. მაგრამ ოფელია მკვასხედ მიუგებს: “My honoured lord, you know right well you did, / And with them words of so sweet breath composed / As made the things more rich. Their perfume lost, / Take these again, for to the noble mind / Rich gifts wax poor when givers prove unkind” (3.1.97-101) [„თქვენ კარგად იცით, რომ მიბოძეთ და იმ სახსოვრებს ამოდ სასმენი სიტყვებიც თან გამოატანეთ, რომელთაც ძვირფასს ნივთთ ღირსება გაუასკეცეს. მდიდარს საჩუქარს სულგრძელისა მიმღებისათვის ფასი აღარ აქვს, თუ გამცემი გაგულცივდება“ (350)]. ოფელია არა მარტო უბრუნებს უფლისწულს საჩუქრებს, არამედ უგულობასაც აბრალებს მას, თუმცა ის კი დავიწყებია, რომ პირველად თვითონ მოექცა ჰამლეტს გულცივად, როდესაც მამამისის დავალებით აუკრძალა მას მოსვლა და წერილების გამოგზავნაც. იგი ახლაც ვერ ხვდება, რომ უგულოდ ექცევა ჰამლეტს. მის უკმეს სიტყვებში იგრძნობა პოლონიუსის გავლენაც. სწორედ პოლონიუსმა ჩაუნერგა მას, რომ ჰამლეტის გრძნობა მისდამი ყალბია და მხოლოდ ხორციელი: “Do not believe his vows, for they are brokers, / Not of that dye which their investments show, / But mere implorators of unholy suits, / Breathing like sanctified and pious bonds, / The better to beguile” (შექსპირი 2003: 1.3.127-31) [„ნუ ენდობი შენ იმის ფიცსა, იგი არ არის იმ ფერისა, რა ფერისაც სჩანს: თუმც არაწმინდა გულისთქმათა მოუფ ზაენიათ, მაგრამ წმიდანობს, რომ ადვილად მოხიბვლა შესძლოს“ (შექსპირი 1987: 332)]. პოლონიუსის ჩაწვეთებული შხამით ოფელია ნებსით თუ უნებლიეთ გესლავს ჰამლეტს. და აი, აქ ისედაც სულდამძიმებული ჰამლეტი კარგავს წონასწორობას. მის წინაშე ახლა მისი სატრფო კი არა, პოლონიუსის ქალიშვილი დგას. ეს გადამწყვეტი მომენტი პიესაში ოფელიასა და ჰამლეტის ურთიერთობის თვალსაზრისით. ოფელიას კდემამოსილი სახე ჰამლეტის ცნობიერებაში შეირყა. აქედან მოყოლებული, უფლისწული მასში უკვე პოტენციურ გერტრუდს ხედავს. მისი წყენა თანდათან დამცინავ და ბრაზიან რეპლიკებში გარდაისახება. იგი ალბათ იმასაც ხვდება, რომ ოფელიას სიტყვებისა და საქციელის უკან პოლონიუსის გავლენა დგას. ეს მინიშნებულია იმითაც, რომ ჰამლეტი მოიკითხავს პოლონიუსს, და როდესაც ოფელია მოატყუებს, რომ იგი შინ არის, თავმოგიჟიანებული უფლისწული მოხერხებულად და დამცინავად ეუბნება: “Let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in’s own house” (შექსპირი 2003: 3.1.128-9) [„კარები მაგრად

ჩაუკეტე, რომ თავის სახლს გარეთ მასხარობა ვერსად შესძლოს“ (შექსპირი 1987: 351)].

ცხადია, ოფელია ვერ ხვდება უფლისწულის განრისხების ნამდვილს მიზეზს. მას ყველაფერი მისი სიგიჟის ბრალი ჰგონია: “Oh help him you sweet heavens!” (3.1.130) [*„დაღნო ციურნო, თქვენ დაუბრუნეთ თავის გონება“* (351)]. ჰამლეტი მას ერთგვარად ჰკბენს, როდესაც ჯერ ეუბნება ერთ დროს მიყვარდიო, შემდეგ კი – არასდროს მიყვარებიხარო. მისი სიტყვები სიმართლეს არ შეეფერება, მაგრამ ჰამლეტის მიზანია ოფელიასაც განაცდევინოს სატრფოსგან უარყოფის სიმწარე, ისევე, როგორც თავად განიცადა მისგან. იგი უგულობაზე უგულობითვე პასუხობს და ამით უხდის მას სამაგიეროს. ამაფდროულად, შესაძლებელია, რომ ამ მეთოდით ჰამლეტი ცდის ოფელიას გრძნობებს მისდამი, რათა უფრო კარგად გაერკვეს, რა არის მისგან ოფელიას გაუცხოების ძირითადი მიზეზი: პოლონიუსის ჩარევა, თუ თავად ოფელიას გულცივობა. ყველა შემთხვევაში, ჰამლეტი გრძნობს, რომ ოფელია ადვილად ექვემდებარება სხვებისგან მანიპულირებას. უფლისწული, როგორც ჩანს, ფიქრობს, რომ ელსინორის სამეფო კარის ბინძურმა და ფარისევლურმა გარემომ შესაძლოა ოფელიაც ზნეობრივად დაამახინჯოს და გერტრუდივით გარყენას. სწორედ ამიტომ, იგი დაუინებოთ მოუწოდებს ოფელიას მონასტერში წასვლას, რათა განარიდოს იგი სასახლის ამორალურ სამყაროს: “We are arrant knaves all, believe none of us. Go thy ways to a nunnery” (შექსპირი 2003: 3.1.125-6) [*ჩვენ ყველანი ნამდვილი მატყუარები ვართ. ნურც ერთს ნურას დაგვიჯერებ. წადი მონასტერში“* (შექსპირი 1987: 351)]. ჰამლეტის რწმენა ადამიანისადმი იმდენად შერყეულია, რომ იგი კაცობრიობის გამრავლებაშიც უკვე ვეღარ ხედავს კეთილ საზრისს. იგი მოუწოდებს ოფელიას არ გათხოვდეს და არ ამრავლოს ცოდვიანები ქვეყანაზე. ჯენ ბლიცის (ბლიცი 2001: 191) აზრით, ჰამლეტის ეს სიტყვები უკვე სცდება ქალთმოძულეობის ფარგლებს და ზოგადად კაცთმოძულეობას გამოხატავს. თუმცა აქვე გასათვალისწინებელია, რომ ჰამლეტის ასეთ მიზანთროპულ განწყობილებას რამდენადმე მისი განრისხებული მდგომარეობაც განაპირობებს ამ მომენტში. გარდა ამისა, შესაძლოა უფლისწული იმიტომაც მიმართავს თავის მსჯელობაში ერთგვარ რადიკალიზმს, რომ უფრო მყარად დაარწმუნოს ოფელია სასახლის გარემოსგან თავის გარიდების აუცილებლობაში.

ჰამლეტის ოფელიასადმი მოწოდებაში იკვეთება ისიც, რომ უფლისწულს არ უნდა შეეგუოს ოფელიას სხვაზე გათხოვების იდეას. ჰამლეტს არ ემეტება იგი

სხვისთვის და ფაქტიურად წყევლის მას, თუ სხვაზე მონიდომებს გათხოვებას: “If thou dost marry, I’ll give thee this plague for thy dowry: be though as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go” (შექსპირი 2003: 3.1.131-3) [„თუ ქმარს შეირთავ, ეს სიმწარე მზითვად გამომიტანებია: ყინულსავით რომ უმანკო იყო და თოვლსავით წმინდა, მაინც ცილისწამება არ აგცდება. გეუბნები, მონასტერში წადი“ (შექსპირი 1987: 351)]. ჰამლეტს, რომლის გატეხილ გულში ოფელიას მაინც რჩება ადგილი, რა თქმა უნდა, ურჩევნია მისი მონასტერში წასვლა, ვიდრე სხვაზე გათხოვება. ხოლო ისეთ ოფელიაში, რომელიც გათხოვების გზას აირჩევს, ჰამლეტი მხოლოდ პოტენციურ გერტრუდს ხედავს: “Or if thou wilt needs marry, marry a fool, for wise men know well enough what monsters you make of them” (3.1.133-5) [„თუ მაინცდამაინც ქმარს შეირთავ, სულელი შეირთე, თორემ ჭკვიანებს კარგად ესმით, რა საშინელებასაც იმათ უმზადებთ“ (351)].

მოგვიანებით, „ხაფანგის სცენაში“ ჰამლეტი და ოფელია ერთად უყურებენ „გონზავოს მკვლელობას“. ოფელია ეუბნება ჰამლეტს: “You are merry my lord” (შექსპირი 2003: 3.2.108) [„თქვენ დღეს მხიარულად ბრძანდებით“ (შექსპირი 1987: 354)], რაზეც უფლისწული მიუგებს: “O God, your jig-maker. What should a man do but be merry? For look you how cheerfully my mother looks, and my father died within’s two hours” (3.2.111-13) [„არა თუ? მე ხომ თქვენი მახხარა ვარ, და ან კაცმა სხვა რა გააკეთოს თუ არ იმხიარულოს? აი ხომ ხედავთ, დედაჩემს სახე როგორ უცინის და მამაჩემი კი ამ ორის საათის წინად მოკვდა“]. ოფელია უსწორებს: “Nay, ’tis twice two months my lord” (3.2.114) [„რას მიბრძანებთ? რატომ ორჯერ ორი თვე არ არის მას აქეთ“]. ამის გაგონებაზე კი ჰამლეტს აღმოხდება: “So long? Nay then let the devil wear black, for I’ll have a suit of sables. O heavens! Die two months ago, and not forgotten yet?” (3.2.115-16) [„იქნება მაგდენი ხანია? მაშ ეშმაკმა ჩაიცვას შავი და ბნელი, მე კი ყარყუმის წამოსაბურავით მოვირთობი, ღმერთო ჩემო, კაცი ორი თვეა მკვდარია და ჯერ კიდევ არ გამოუგლოვიათ“ (354)]. ჰამლეტის ემოცია აქ ძალიან ნიშანდობლივია. იგი ვერ მაღავეს იმედგაცრუებას ოფელიას მიმართ. განა ოფელია რაიმე არასწორს ეუბნება?! რეალურად, მართლაც ორ თვეზე მეტია გასული ჰამლეტის მამის გარდაცვალებიდან და ეს უფლისწულმაც კარგად უწყის, მაგრამ მისი იმედგაცრუება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ოფელიამ ვერ გაიგო ჰამლეტის „ორი საათის“ ტრაგიკული მნიშვნელობა და როგორც ჩანს, მხოლოდ მისი „სიგიჟის“ გამოხატულება ჰგონია ეს „უზუსტობაც“. ოფელია ვერ ხვდება, რომ ჰამლეტის ტკივილი გერტრუდის

ღიმილია. უფლისწულის თვალში კი ოფელიას სიტყვები თითქოს ამართლებს გერტრუდის ასეთ საქციელს: რახან ორ თვეზე მეტი გასულა წინა მეუღლის გარდაცვალებიდან, ახლა არაფერი უჭირს, რომ დედოფალმა იმხიარულოს. ჰამლეტს ზარავს ოფელიას ასეთი სულიერი სიბრმავე. ოფელია ვერ უგებს მგლოვიარე უფლისწულს, მაგრამ უგებს გამხიარულებულ დედოფალს. აქედან კი, ჰამლეტი ბუნებრივად ასკვნის, რომ ოფელია არაფრად მიიჩნევს გერტრუდის ამორალურ მდგომარეობას. იგი საბოლოოდ რწმუნდება, რომ თუ ოფელია მონასტერში არ გაიხიზნება, ამ გარყვნილ და ზნედაცემულ გარემოში მისი სულიერი დაღმასვლა ფაქტიურად გარდაუვალი იქნება. თავისი გადმოსახედიდან, ჰამლეტს საკმარისი საფუძველი აქვს იფიქროს, რომ თუ ოფელიას ცოლად შეირთავს, ისიც გერტრუდივით ძალიან მალე უღალატებს საკუთარ ქმარს, თუკი ჰამლეტი გარდაიცვლება. ამიტომ, სრულებით აღარ არის გასაკვირი, რომ უფლისწული ოფელიაში პოტენციურ გერტრუდს ხედავს. ოფელია საკმარის საფუძველს აძლევს მას ამ დასკვნის გამოსატანად და ეს ჰამლეტის ქალთმოძულეობით ვერასგზით ვერ აიხსნება. ჰამლეტს არ სძულს ქალი, არც გერტრუდი სძულს და არც ოფელია. მას აძრწუნებს ქალის სულიერი სიცარიელე, მისი ორგულობა და უსიყვარულობა. როდესაც ოფელია შენიშნავს, რომ პიესის პროლოგი ძალიან მოკლეა, ჰამლეტი მწარედ მიუგებს: “As woman’s love” (შექსპირი 2003: 3.2.135) [„როგორც ქალის სიყვარული“ (შექსპირი 1987: 355)] და ამით კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რა წარმოადგენს ქალისადმი მისი უნდობლობის მთავარ წყაროს. რახან ჰამლეტის თვალში ოფელიას ძველ უმანკო სახეს გერტრუდობის ავხორცული პერსპექტივა ჩაენაცვლა, უფლისწული მას უკვე არათუ მოკრძალებულად აღარ მიმართავს, არამედ საკმაოდ უხამსი სექსუალური ქარაგმებითაც უმასპინძლდება. თითქოს ამით იგი ეუბნება ოფელიას: „რაკი შენ სულიერად თურმე გერტრუდს ენათესავები, მე შენში სექსუალური ობიექტის მეტს უკვე ვეღარაფერს ვხედავ“. “Still better and worse” (შექსპირი 2003: 3.2.227) [„თანდათან უარესსა ბრძანებთ“ (შექსპირი 1987: 356)], – აპროტესტებს ოფელია, რაზეც ჰამლეტი მიუგებს: “So you mistake your husbands” (3.2.228) [„დიად, როგორც თქვენ თანდათან უარესს ქმრებს ირთავთ“ (356)]. ამით ჰამლეტი ფაქტიურად მიანიშნებს ოფელიას, თუ რატომ მიმართავს იგი მას ასე უხამსად: „მე შენში მომავალ გერტრუდს, ანუ ქმრის მოღალატეს ვხედავ“.

დაბოლოს, ჰამლეტის ტრაგიკული განცდა ოფელიას სიკედილის გამო საბოლოოდ ადასტურებს, რომ იგი ქალთმოძულე არ არის. ამ მომენტზე,

მაგალითად, შივან კინენი (კინენი 2008: 95) ამახვილებს ყურადღებას. ოფელიას სიკვდილისგან და ლაერტის მტრული მოპყრობისგან გამწარებული ჰამლეტი ღიად აცხადებს: “I loved Ophelia; forty thousand brothers / Could not with all their quantity of love / Make up my sum” (შექსპირი 2003: 5.1.236-8) [*მე ოფელია მიყვარდა და ორმოც ათას ძმას ერთად მოგროვილთ ჩემსავით ვერ ეყვარებოდათ*] (შექსპირი 1987: 381). შეიძლება, ჰამლეტის სიტყვები გაზვიადებულია, მაგრამ სიცრუეს ნამდვილად არ წარმოადგენს. მას უყვარდა ოფელია და ძნელი წარმოსადგენია, ზოგადად ქალთა მოძულეს კონკრეტული ქალი შეყვარებოდა.

ამრიგად, ცხადია, რომ ჰამლეტი ქალთმოძულე არ არის. იგი ქალში სიყვარულსა და სიწმინდეს, ერთგულებასა და უმანკობას ეძებს. და რომ ვერ პოულობს ამას, სწორედ ეს არის მისი მრისხანების მიზეზი. ჰამლეტი იმედგაცრუებულია არა მარტო ქალით, არამედ ზოგადად ადამიანით, მაგრამ მისთვის, როგორც შვილისთვის, განსაკუთრებულად მტკივნეულია დედის სულიერი დაცემა, ხოლო როგორც მამაკაცისთვის, განსაკუთრებულად მძიმე – სატრფოში ანალოგიური საშიშროების აღმოჩენა. სწორედ ამით აიხსნება ჰამლეტის მეტი ფოკუსირება დედაკაცის ზნეობრიობაზე, ვიდრე მამაკაცისაზე.

ჰამლეტისა და ოფელიას ურთიერთობის ანალიზი აჩვენებს, რომ ოფელიამ საკმარისი საფუძველი მისცა უფლისწულს იმისათვის, რომ მას თავის სატრფოში პოტენციური გერტრუდი დაენახა. ჰამლეტს სხვა აზრი არც შეეძლო ჰქონოდა, რადგან მის წინაშე წარმოდგენილი რეალობა ყველანაირად ამ შეხედულებისაკენ უბიძგებდა. მიუხედავად ამისა, მაინც ისმის კითხვა, ობიექტურად რამდენად შეიძლება ოფელია მომავალი გერტრუდობის კანდიდატად ჩაითვალოს, თუ იგი არ განერიდება სასახლის უზნეო გარემოს. ჩვენ ხომ მის შესახებ მეტი ვიცით, ვიდრე ჰამლეტმა.

ერთი რამ ცხადია: ოფელია უმანკო კრავს ნამდვილად არ წარმოადგენს. იგი აშკარად ცდება ჰამლეტის წინაშე. ისიც ჩანს, რომ მას თავდავიწყებით მაინც არ უყვარს უფლისწული. ჯულიეტას როგორც უყვარდა რომეო, ისე რომ ჰყვარებოდა ჰამლეტი, მამამისის ბრძანების წინაშე მისი ნება ასეთი უსუსური არ აღმოჩნდებოდა. იგი აუცილებლად გაარღვევდა პოლონიუსის გავლენას და უფლისწულსაც ნაწილობრივ მაინც გაუგებდა. ოფელიას უდავოდ აკლდა ჰამლეტის რთულ პრობლემაში წვდომისათვის საკმარისი ინტელექტი, რაც მას გარკვეულწილად ამართლებს კიდევ, მაგრამ ძლიერ სიყვარულს შეეძლო ამ უკმარისობის გარკვეული კომპენსაცია, რადგან ამ გრძნობას თავისი იდუმალი

გონი აქვს. სიყვარულის გონი ხშირად წარმოუდგენელ რამეს მოაფიქრებინებს ჩვეულებრივ ტრაფარეტულად მოაზროვნე ადამიანს და ბევრსაც გააბედვინებს, ოღონდ კი თავის სანუკვარ მიზანს მიაღწიოს. თუმცა ოფელიასთან ასე არ ხდება. მისი სიყვარული ჰამლეტისადმი მთლად ნელთბილი, რა თქმა უნდა, არ არის, მაგრამ არც თავგანწირულია.

მიუხედავად ყველაფრისა, ოფელიას დანაშაული სხვებთან შედარებით ძალიან მცირეა. იგი ვერ გაერკვა სიტუაციაში. ის ახალგაზრდაა, საკმაოდ მიამიტი და გამოუცდელი. მას უყვარს მამა და ენდობა მას. ამიტომ, გაქნილ პოლონიუსს არ უჭირს თავისი ქალიშვილის მართვა. შეიძლება ოფელია არ არის უმანკო კრავი, მაგრამ ის ნამდვილად მსხვერპლია ყალბი და დაუნდობელი გარემოცვისა. ამით შექსპირი თითქოს მიანიშნებს, რომ ოფელიას ზნეობრივი დაკნინება უკეთურ გარემოს რამდენადმე შეუძლია, მაგრამ გერტრუდობამდე მისი დაცემის რეალურობა მაინც არადადამაჯერებლად რჩება. სრულიად გასაგებია ისიც, რომ ჰამლეტმა მასში პოტენციური გერტრუდი დაინახა, მაგრამ ობიექტურად ოფელია ასეთი მაინც არ არის. ამაზე, ყველაზე მეტად, მისი ფსიქიკური შეშლა მიანიშნებს, რაც ფენომენალურად არაგერტრუდული მოვლენაა.

შეშლილი ოფელიას სიტყვებსა თუ სიმღერებში არა მხოლოდ მამის, არამედ სატრფოს დაკარგვის მოტივებიც ფიგურირებს. ეს ორი რამ თითქოს აზელილია ერთმანეთში; თითქოს ამ სიგიჟეში მამისადმი და ჰამლეტისადმი სიყვარული ეპაექრება ურთიერთს, რაც პრინციპში მის გაგიჟებამდეც ასე იყო. ნიშანდობლივია ოფელიას შემდეგი სიტყვები: “They say the owl was a baker’s daughter. Lord, we know what we are, but know not what we may be” (შექსპირი 2003: 4.5.42-3) [„ისინი ამბობენ, ჭოტი მეპურეს ქალი არისო.¹ ღმერთო ჩემო, ეს ვიცით, რა ვართ, და ის კი არ ვიცით, რა ვიქნებით“ (შექსპირი 1987: 370)]. როგორც ჩანს, ოფელია აქ საკუთარ თავს ადარებს მეპურის ქალს, რომელსაც, თქმულების მიხედვით, პურის მიცემა დაენანა მასთან მათხოვრის სახით გამოცხადებული ქრისტესთვის და ამიტომ მან იგი ჭოტად აქცია. მათხოვრის სახეს ამოფარებული ქრისტე, ამ შემთხვევაში, ალბათ სიგიჟეს ამოფარებული ჰამლეტია, რომლისთვისაც ოფელიამ სიყვარული ვეღარ გაიმეტა, ხოლო მეპურე, პოლონიუსი გამოდის. რახან ოფელია ჰამლეტისთვის ვერ იმეტებს სიყვარულს,

¹ იხ. ნიკო ვიასაშვილის კომენტარი (შექსპირი 1987: 496).

² რა თქმა უნდა, სინამდვილეში, ჰამლეტი მხოლოდ თავმოგიჟიანებასაა ამოფარებული, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენი მსჯელობა ოფელიას გადმოსახედიდანაა წარმართული.

ჰამლეტი უკლავს მამას და ამის ნიადაგზე აგიჟებს ოფელიას, რომელიც საკუთარ შეშლას ჭკობად ქცევასთან აიგივებს. ფაქტიურად, ოფელია აქ თავის თავს ადანაშაულებს იმისათვის, რომ ჰამლეტი პოლონიუსის მკვლელობამდე მიიყვანა, ხოლო საკუთარი თავი – სიგიჟემდე. სწორედ ამიტომ ამბობს: „რანი ვართ ვიცით, მაგრამ რანი ვიქნებით – არაო“.

ოფელიას ტრაგედია უმძიმესია. მამა სატრფოს აკარგვინებს, სატრფო კი – მამას. ის კარგავს არა მხოლოდ ორ უსაყვარლეს ადამიანს, არამედ სწორედ ეს ორი უსაყვარლესი ადამიანი ნებსით თუ უნებლიეთ ანადგურებს ერთმანეთს ოფელიას გამო, რაც ბევრად საშინელი რამ არის მისთვის. ოფელია ხედავს თავის დანაშაულსაც ამ ყველაფერში. როგორც პოლონიუსი ფიქრობდა, ისიც ვარაუდობს, რომ ჰამლეტი სწორედ მისმა უარმა გაამწარა და შეშალა. მიუხედავად იმისა, რომ ოფელიას ძალიან უყვარდა მამა, ახლა ის, როგორც ჩანს, ნანობს, რომ მას დაუჯერა და ჰამლეტთან გაწყვიტა ურთიერთობა, რადგან ასეთი ბრმა მორჩილებით მამაც დაღუპა, სატრფოც და საკუთარის თავიც. თუმცა ჰამლეტი ფიზიკურად ჯერ კიდევ ცოცხალია, ოფელიასთვის იგი საბოლოოდ დაკარგულია, ვინაიდან მამა მოუკლა; მართალია, სიგიჟეში, მაგრამ ეს ოფელიასთვის იმას ნიშნავს, რომ ჰამლეტი ამ მდგომარეობიდან ვეღარასოდეს გამოვა. ის პიროვნულად მკვდარია, სრულიად შეურაცხადია და სიგიჟეში შეიძლება თვით მისი მოკვლაც კი მოინდომოს.

როგორც ვხედავთ, ოფელიას შეშლა პირდაპირ მიანიშნებს, რომ იგი არ არის პოტენციური გერტრუდი, რომელიც ხანმოკლე გლოვის შემდეგ ახალ სიამტკბილობებზე დათანხმდა. როგორც კი თავს დამტყდარი უბედურება მწარე სინამდვილეზე თვალებს აუხელს, ოფელიას სული ორად იგლიჯება. სიგიჟეში ის უკვე სწორად აფასებს რეალობას, მაგრამ იმასაც ხვდება, რომ სიტუაციის გამოსწორება აწი გვიანაა. ჰამლეტისგან განსხვავებით, მისი სათუთი ბუნება ვერ უძლებს მძიმე განსაცდელს და ამიტომაც იღეწება ბოლომდე. თუმცა ოფელიასგან ამ განსაცდელის დაუტყვენელობა მხოლოდ მისი სუსტი ქალური ბუნებით ვერ აიხსნება. აქ მოულოდნელობის ეფექტიც დიდ როლს თამაშობს. მას სჯეროდა ადამიანის სიკეთის, ენდობოდა მას; ჰქონდა პირადი ბედნიერების იმედიც, და ალბათ არც ჰამლეტთან გამორიცხავდა ამ ბედნიერების პოვნას, მაგრამ უცებ ფერადი ოცნებები იმსხვრევა და მის წინაშე ჯოჯოხეთური კოშმარი იშლება. ტრაგიკული შოკი ოფელიასთან უფრო ძლიერია, ვიდრე ჰამლეტთან. უფლისწულსაც საშინელი ტრაგედია ატყდება თავს, რამდენადმე

მოულოდნელიც, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მას ადამიანის სიკეთისა და ნათელი მომავლის ისე არასდროს სჯეროდა, როგორც ოფელიას. ამიტომ, მიუხედავად დიდი სულიერი ტკივილის განცდისა, ჰამლეტი როგორღაც იტანს განსაცდელს ფსიქიკური შეშლის გარეშე. ტკბილი და იმედიანი ქალური ოცნებების სიმაღლიდან ძირს დანარცხებული ოფელიას სული კი, ბუნებრივია, ვერ უძლებს ასეთ ძლიერ დარტყმას და მთლიანად იმსხვრევა. იგი ყველაზე მეტ სიბრაღულს იმსახურებს, რადგან მის მცირე შეცდომებთან მიმართებით, მასზე მოწეული სასჯელი უკიდურესად სასტიკი და დაუნდობელია. ალბათ სწორედ ამიტომაც აღიქმება ხოლმე ოფელია უმანკო კრავად. ასეთ მკაცრ განაჩენს ის ნამდვილად არ იმსახურებს და ამ ფონზე იგი მართლაც უმანკო კრავს ემსგავსება.

ამრიგად, ოფელია არ არის პოტენციური გერტრუდი, თუმცა ისე მოიქცევა ჰამლეტის წინაშე, რომ დედის საქციელისგან ტრავმირებული უფლისწული მასში ალაღად გერტრუდობის ნიშნებს დაინახავს. ოფელიაც გულწრფელად სცდება, როდესაც ჰკონია, რომ სიგიჟეა მისდამი ჰამლეტის ნასროლი მწარე სიტყვების მთავარი მიზეზი და არა საკუთარი გულცივი ქმედებები უფლისწულის მიმართ: მისთვის მოსვლის აკრძალვა; წერილების გამოგზავნაზე უარის თქმა; ბოლოს კი საჩუქრების უკან დაბრუნება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ინტრიგითა და სიცრუით გაჟღენთილი გარემო არ უტოვებს ოფელიასა და ჰამლეტს ერთმანეთის სულებისაკენ თუნდაც ბორძიკით გზის გაგნების საშუალებას. პირიქით, საბედისწერო შეცდომებს აშვებინებს მათ და შემდგომ სასტიკად სჯის ამ შეცდომების გამო.

1.6. ჰამლეტი, ლაერტი და პოლონიუსი

ჰამლეტის ერთგვარ ორეულად და იმავდროულად საპირწონედ პიესაში ფორტინბრასთან ერთად ლაერტი მოიაზრება. თუმცა, როგორც მაიკლ დეივისი (დეივისი 2008: 89) შენიშნავს, ლაერტს პიროვნულად საერთო აქვს არა მხოლოდ ჰამლეტთან, არამედ პოლონიუსთან და თვით კლავდიუსთანაც კი. ცხადია, თავისი ინტელექტით იგი მამამისისა და საკუთარი დის კატეგორიაში ექცევა და ჰამლეტის გონებრივ სიღრმეებთან ძალიან მცირე თუ აქვს საერთო. მარვინ როზენბერგის თქმით, „ლაერტი არის თავდაჯერებული რომანტიკული სახე, რომელიც პიესაში ქმნის საოცარ სანახაობრივ მომენტებს“ (როზენბერგი 1992:

253). მისთვის უცხოა ჰამლეტური ყოყმანი. იგი მზად არის გადაიმტეროს მთელი ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სამყარო, ოღონდ კი მამამისის მკვლელს დაუყოვნებლივ გადაუხადოს სამაგიერო.

ლაერტის მორალური სახე ალბათ, პირველ რიგში, ჰამლეტისადმი მისი და მამამისის დამოკიდებულებათა ურთიერთგანსხვავებაში ვლინდება. საფრანგეთში გამგზავრების წინ ლაერტი ოფელიას უფლისწულზე ესაუბრება. ლაერტის წასვლის შემდეგ პოლონიუსიც ამავე საკითხზე ელაპარაკება. მამისა და მისი ვაჟის ხედვა ჰამლეტის პიროვნების შესახებ ნამდვილად ჰგავს ერთმანეთს, მაგრამ გარკვეულწილად განსხვავდება კიდევ. ლაერტი ჰამლეტს დიდბუნებოვან ადამიანად თვლის და უშვებს იმასაც, რომ მას ნამდვილად უყვარს ოფელია; მაგრამ ლაერტი, ამავე დროს, აფრთხილებს თავის დას:

For nature crescent does not grow alone
In thews and bulk, but as this temple waxes
The inward service of the mind and soul
Grows wide withal. Perhaps he loves you now,
And now no soil nor cautel doth besmirch
The virtue of his will; but you must fear,
His greatness weighed, his will is not his own,
For he himself is subject to his birth. (შექსპირი 2003: 1.3.11-18)

დიდი ბუნება მარტო ტანით არ არის დიდი,
მაღალ ტაძარში მაღალია სულის კვეთებაც.
იქნება ჰამლეტს შენ ამჟამად უყვარდე კიდევ, –
ჯერ სიცრუე და ორპირობა არ დასჩნევია
მის სათნო სურვილს, მაგრამ შიში კი უნდა გქონდეს:
მას, ვით მეფის შვილს, თვის სურვილზედ არ აქვს უფლება,
იგი მორჩილებს თავის სისხლს და შთამომავლობას.
(შექსპირი 1987: 330)

რაც შეეხება პოლონიუსს, იგი არ უშვებს ჰამლეტის გულწრფელობას. ის მის სიყვარულს იმთავითვე არაწმინდად მიიჩნევს და შესაბამისად, აკრიტიკებს ოფელიას: “Think yourself a baby / That you have tane these tenders for true pay, / Which are

not sterling” (შექსპირი 2003: 1.3.105-107) [„შენ ბავშვის მზგავსად ყალბი სიტყვა ნაღდი გვონია“ (შექსპირი 1987: 331)]. ამიტომაც უკრძალავს იგი საკუთარ ქალიშვილს უფლისწულთან ურთიერთობას: “I would not in plain terms from this time forth / Have you so slander any moment leisure / As to give words or talk with the Lord Hamlet” (1.3.132-4) [„პირდაპირ გეტყვი, ოფელია, დღევანდელ დღიდან აღარ გაბედო ლაპარაკი ხელმწიფის შვილთან“ (332)].

პოლონიუსის ასეთი ცილისმწამებლური წარმოდგენა ჰამლეტის შესახებ გარკვეულწილად მისსავე სიყალბესა და უზუნურებაზე მეტყველებს. ლაერტისგან განსხვავებით, მას ვერ წარმოუდგენია, რომ უფლისწულს შეიძლება მართლაც უყვარდეს ოფელია, რადგან ჰამლეტის ადგილას რომ ყოფილიყო თავად, როგორც ჩანს, ვერ შეიძლებდა ამას. თუმცა, მოგვიანებით, როდესაც ოფელია მოუყვება მას ჰამლეტის შემწილის სახით გამოცხადების შესახებ, პოლონიუსი აღიარებს თავის შეცდომას:

I am sorry that with better heed and judgement
I had not quoted him. I feared he did but trifle,
And meant to wrack thee, but beshrew my jealousy.
By heaven, it is as proper to our age
To cast beyond ourselves in our opinions
As it is common for the younger sort
To lack discretion. (შექსპირი 2003: 2.1.109-15)

მეტად ვწუხვარ, რომ დღევანდლამდე მე იმის ქცევას
უფრო სიფრთხილით, გულმოდგინედ ყურს არ ვუგდებდი;
მე მეგონა, რომ იგი მხოლოდ გულს აყოლებდა
და მას სცდილობდა, დაეღუპნე. დასწყევლოს ღმერთმა
ესეთი ეჭვი! როგორც ვატყობ, კაცს სიბერეში
თვის აზრისადმი ჩაცემა ისე სცოდნია,
ვით სიყმაწვილეს გაფრთხილება აკლია ხოლმე. (შექსპირი 1987: 339)

პოლონიუსი ერთგვარ სინანულს ავლენს იმის გამო, რომ ვერ მიხვდა ჰამლეტის სიყვარულის გულწრფელობასა და ნამდვილობას. პოლონიუსის თვითკრიტიკულობა, ამ შემთხვევაში, მის გარკვეულ ღირსებაზე მიანიშნებს. იგი

თავის როლს ხედავს უფლისწულის შეშლაში, რადგან ფიქრობს, რომ ეს გამოიწვია ოფელიასთვის მასთან ურთიერთობის აკრძალვამ. გარდა ამისა, პოლონიუსი ალბათ წუხს იმაზეც, რომ ჰამლეტის სიგიჟემ მეფეც ძლიერ შეაშფოთა. ამიტომაც, ის ახარებს კლავდიუსს, რომ დაადგინა ჰამლეტის გაგიჟების ნამდვილი მიზეზი, რომ ეს სიგიჟე სინამდვილეში ოფელიასგან მისი სიყვარულის უარყოფის შედეგია და რომ მეფეს, აქედან გამომდინარე, საფრთხე არ ემუქრება. პოლონიუსი თავდაპირველად კატეგორიულად ამტკიცებდა, რომ უფლისწულს მხოლოდ ქვენა გრძნობები ამოძრავებდა ოფელიას მიმართ, ახლა კი თავგამოდებით ცდილობს საპირისპირო დაამტკიცოს და ამით ახსნას უფლისწულის შეშლაც.

პოლონიუსსა და ლაერტს შორის კონტრასტს მნიშვნელოვანწილად მათდამი ჰამლეტის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებაც ქმნის. მაშინ, როცა უფლისწული პიესაში არაერთგზის უდიერად მოიხსენიებს პოლონიუსს და დამცინავად ეპყრობა მას, მისი დამოკიდებულება ლაერტისადმი სრულიად სხვაგვარია. ეს ჩანს, მაგალითად, სასაფლაოზე, სადაც ჰამლეტი ოფელიას დამკრძალავ პროცესიაში ლაერტს მოჰკრავს თვალს და ჰორაციოს გადაულაპარაკებს: “That is Laertes, a very noble youth. Mark” (შექსპირი 2003: 5.1.191) [„*აი ლაერტიც კეთილშობილი, სულმაღალი, ემაწვილი კაცი*“ (შექსპირი 1987: 380)]. აქ ნათლად ვლინდება ჰამლეტის პატივისცემა ლაერტისადმი. ამის შემდგომ, მათ შორის შეტაკება მოხდება ოფელიას საფლაოში და როდესაც გააშველებენ, უფლისწული საყვედურობს ლაერტს: “What is the reason that you use me thus? / I loved you ever...” (5.1.256-7) [„*ავრე მტრულად რისთვის მეპყრობი? მე ხომ ყოველთვის მიყვარდი შენ...*“ (382)]. მოგვიანებით, ჰამლეტი ჰორაციოს ეუბნება: “But I am very sorry, good Horatio, / That to Laertes I forgot myself, / For by the image of my cause, I see / The portraiture of his” (5.2.75-8) [„*მე ამას ვწუხვარ, ჰორაციო, რომ წელან ლაერტს თავდავიწყებით ვაწყენინე; მას თანაუგვგრძნობ, რადგან მის ხვედრში სარკესავით ჩემ ხვედრსა ვხედავ*“ (383)]. ხოლო დაშნის ხმარებაში საბედისწერო შეჯიბრის წინ უფლისწული მეფე-დედოფლისა და დიდებულთა წინაშე ლაერტს შენდობას სთხოვს იმის გამო, რომ დაუფიქრებლად, სიგიჟეში მამა მოუკლა მას: “Sir, in this audience, / Let my disclaiming from a purposed evil / Free me so far in your most generous thoughts, / That I have shot my arrow o’er the house / And hurt my brother” (5.2.211-16) [„*ამხადე ბრალი ამ ბრწყინვალე კარის წინაშე; ნუ ირწმენ, ვითომც განზრახ ცუდი რამ მომექმედოს და დააჯერე, ლაერტ, შენი მაღალი*

სული, რომ მე ისარი გადავტყორცნე სასახლის ბანსა და იგი ჩემდა უხილაგად ჩემსავ ძმას მოხვდა“ (386). ყველა მოყვანილ მაგალითში ნათლად ჩანს, რომ ჰამლეტი ლაერტს მაღალი ღირსების მქონე პიროვნებად თვლის და პოლონიუსის სულიერ ნაშიერს არ ხედავს მასში.

აღნიშვნის ღირსია ლაერტის ავტორიტეტი დანიელ ხალხში. როდესაც გამძვინვარებული შეიჭრება მეფის სასახლეში, გარეთ ხალხი ყვირის, რომ ლაერტი გახდეს მეფე, ქუდების სროლისა და ტაშის გრიალის თანხლებით. საყურადღებოა ისიც, რომ თავდაპირველად იგი კლავდიუსს მოსთხოვს პასუხს პოლონიუსის სიკვდილზე, რასაც თავად მეფეც მოელოდა: “O thou vile king, / Give me my father” (შექსპირი 2003: 4.5.116-17) [*საზიზღო მეფე, დამიბრუნე მე მამაჩემი!*“ (შექსპირი 1987: 371)] – ბრძვინავს ლაერტი. აქ ვლინდება მისი უნდობლობა კლავდიუსისადმი. მიუხედავად იმისა, რომ მეფე პოლონიუსთან კარგად იყო, ლაერტი სწორედ მას ადანაშაულებს და სრულებით არ მოსდის თავში, რომ მამამისი შეიძლება ჰამლეტს მოეკლა. აშკარაა, რომ მის თვალში, პიროვნული თვალსაზრისით, ჰამლეტს ბევრად მეტი ავტორიტეტი ჰქონდა, ვიდრე კლავდიუსს. ეს კვლავდაკვლავ მიანიშნებს, რომ ლაერტს მამამისივით გამრუდებული ხედვა არა აქვს და უკეთ შეუძლია ღირსეული გაარჩიოს უღირსისაგან. აქედან გამომდინარე, მისთვის მოულოდნელი იქნებოდა, როდესაც კლავდიუსისგან გაიგებდა, რომ მამა ჰამლეტმა მოუკლა. შურისძიების წყურვილით აღვსილი და კლავდიუსისგან წაქეზებული ლაერტი მთელ თავის ბოლმას ჰამლეტისაკენ მიმართავს: “To cut his throat i’th’church” (შექსპირი 2003: 4.7.125) [*ეკლესიაში რომ გამეჭვებს, იქაც კი მოვკლავ*“ (შექსპირი 1987: 375)], – იმუქრება იგი და კლავდიუსის მზაკვრულ გეგმას უყოყმანოდ მიიღებს. უფრო მეტიც, ლაერტი არ იკმარებს კლავდიუსის იდეას, რომ თავის დაშნა ჰამლეტის დაშნისგან განსხვავებით მხოლოდ მჭრელი იყოს და სხვა არაფერი: “And for that purpose I’ll anoint my sword . . . I’ll touch my point / With this contagion, that if I gall him slightly, / It may be death” (4.7.139; 145-7) [*...რომ უფრო ადვილად შევძლო ამა განზრახვის შესრულება, მოვიშველიებ ერთ-გვარ საცხებელს . . . მე ჩემსა დაშნას ზედ წავუსვამ სწორედ ამ შხამსა და თუ გავკაწრე, უსიკვდილოდ ვერ გადამრჩება*“ (375)]. აი, ეს არის ალბათ ლაერტის ყველაზე უღირსი სიტყვები მთელს პიესაში. ამ მომენტში იგი აზროვნების მეთოდით თავის დამრიგებელ კლავდიუსსაც კი ემსგავსება. ის რომ დასჯერებოდა მეფის გეგმას და არ შეემატებინა მისთვის ეს მზაკვრული ჩანაფიქრიც, ალბათ თავადაც და

ჰამლეტიც გადაურჩებოდა სიკვდილს: ისინი მხოლოდ დაჭრიდნენ ერთმანეთს ბასრი დაშნით. თუმცა, მას მერე, რაც უფლისწული პატიებას სთხოვს ლაერტს მიყენებული ტკივილისათვის და აუხსნის მას, რომ ამის მიზეზი თავისი სიგიჟე იყო, ლაერტს უკვე უჭირს ადასრულოს ჰამლეტზე დაგეგმილი მუხანათური მკვლელობა: “And yet it is almost against my conscience” (შექსპირი 2003: 5.2.274) [*„აშ საქმეს თითქო ჩემი სინდისი უარობს“* (შექსპირი 1987: 388)], – ჩაილაპარაკებს ის, რაც მიანიშნებს, რომ ღირსება მთლად არ დაუკარგავს. მაგრამ საბოლოოდ, ის მაინც დასჭრის ჰამლეტს და შემდეგ თვითონაც დაიჭრება მისგან იმავე მოწამლული დაშნით. ლაერტის შემდეგი სიტყვები ზუსტად გამოხატავს საკუთარი ნამოქმედარის მორალურ არსს: “I am justly killed with mine own treachery” (5.2.287) [*„...რაც რომ სხვისთვის განვიზრახე მოღალატობით სამართლიანად მისპობს იგი თვით მე სიცოცხლეს“* (388)]. სასიკვდილოდ განწირული ლაერტი უკვე სრულად აცნობიერებს საკუთარი ბოროტმოქმედების სიმძიმეს. ის დამნაშავედ გრძნობს თავს ჰამლეტის წინაშე და მიტევებას სთხოვს მას. ცხადია, თავადაც გრძნობს, რომ ვალდებულია, იქითაც მიუტევოს ყველაფერი უფლისწულს, რომელმაც მისგან განსხვავებით, შეცდომით მოკლა პოლონიუსი. ჰამლეტიც, რა თქმა უნდა, პატიობს ლაერტს დანაშაულს.

ამრიგად, ლაერტს თავისი ღირსებით ჰამლეტამდე ბევრი უკლია, მაგრამ მამამისზე მაღლა თითქოს მაინც დგას. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ლაერტი გამწარებულია. თავიდან იგი თვით მეფის მოსაკლავადაც კი მზად არის. გარდა ამისა, მისი და უფლისწულის ურთიერთპატივისცემის ნიშნებს პიესაში აშკარად ვხვდებით, რასაც ნამდვილად არა აქვს ადგილი პოლონიუსისა და ჰამლეტის ურთიერთდამოკიდებულებასთან მიმართებით. ხოლო უფლისწულის ხედვა სხვა პერსონაჟების მიმართ, ისევე როგორც ამ პერსონაჟების დამოკიდებულება ჰამლეტისადმი, უდავოდ სერიოზულ მორალურ საზომს წარმოადგენს პიესაში მათი ხასიათების გასახსნელად.

1.7. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის როლი

როზენკრანცი და გილდენსტერნი, როგორც პერსონაჟები, მოკლებულნი არიან ინდივიდუალობას. მათ თითქმის არაფერი განასხვავებთ ერთმანეთისგან და ხშირად ერთგვარ დრამატულ ტყუპებადაც მოიხსენიებიან. პიოტრ სადოვსკი

(2003: 159) და მაიკლ დეივისი (2008: 113) შენიშნავენ, რომ თავისუფლად შეიძლება როზენკრანცისა და გილდენსტერნის სათქმელი რეპლიკების ურთიერთჩანაცვლება ისე, რომ არ დაირღვეს პიესაში დრამატული და ფსიქოლოგიური თანმიმდევრულობა. რახან ისინი არასდროს ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს და მათი ფუნქცია ერთ პერსონაჟსაც შეეძლო ეტვირთა, სადოვსკი¹ (სადოვსკი 2003: 160) დაინტერესებულია, რატომ გადაანაწილა შექსპირმა ეს ფუნქცია ორ პერსონაჟზე. მკვლევარი თავადვე ცდილობს, ამის ერთ-ერთი შესაძლო ახსნა მოგვცეს. მისი აზრით, დრამატურგმა ამ ხერხით ინდივიდუალობა გამოაცავა თავის მეორად პერსონაჟებს, რათა სიმბოლურად ეჩვენებინა კლავდიუსის სამეფო კარის წარმომადგენელთა უმრავლესობის ზოგადი სახე, და ბოროტების წინააღმდეგ მუამბოხე ჰამლეტის დრმა ინდივიდუალობის ფონზე, ხაზი გაესვა მათი კონფორმისტული და უსახური ბუნებისათვის.

სადოვსკის მოსაზრება საკმაოდ ლოგიკური ჩანს. სავსებით შესაძლებელია, რომ ორი ურთიერთჩანაცვლებადი პერსონაჟის სახით, შექსპირს სურდა, ეჩვენებინა ჩვენთვის სწორედ ინდივიდუალობაგამოცლილი პიროვნებების შესმატკბილებული ურთიერთობა იმ სამეფო კართან, რომელშიც „რადაცა დალპა“² საგულისხმოა ისიც, რომ ჰამლეტის ერთგული მეგობარი – ჰორაციო – ერთია, ხოლო მისი ორგული მეგობრები – როზენკრანცი და გილდენსტერნი – ორნი არიან.

გარდა სადოვსკის მოსაზრებისა, შეიძლება კიდევ მოიძებნოს რამდენიმე მიზეზი, რის გამოც შექსპირმა ორ პერსონაჟს, ასე ვთქვათ, ერთი სული შთაბერა.

კლავდიუსმა როზენკრანცი და გილდენსტერნი ამ ბოლო დროს უქეიფოდ შექნილი ჰამლეტის გასართობად დაიბარა, ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, დაავალა მათ ჰამლეტზე დაკვირვება მისი უცნაური ქცევის მიზეზის მისაკვლევად. ცხადია, დამწესრებული ჰამლეტის გართობას ორი ადამიანი უფრო წარმატებით გაართმევდა თავს, ვიდრე – ერთი. თუ, ვთქვათ, როზენკრანცი ვერ მიაგნებდა უფლისწულის უცნაური ქცევის საიდუმლოს,

¹ უნდა შევნიშნოთ, რომ სადოვსკის ცალკე ქვეთავიც (სადოვსკი 2003: 154-160) კი აქვს მიძღვნილი შექსპირის როზენკრანცისა და გილდენსტერნისათვის.

² შექსპირის ცნობილი ფრაზა “Something is rotten in the state of Denmark” (შექსპირი 2003: 14.90) – რადაცა დალპა დანიის სამეფოში – მანაბელმა გადმოიტანა, როგორც: „მგონი, დანიას ელის რადაც უბედურება“ (შექსპირი 1987: 333).

შესაძლოა ეს გილდენსტერნს მოეხერხებინა, ან – პირიქით. თუ ორივეს ერთნაირი მოსაზრება ექნებოდა (პიესაში რეალურად ასეც არის) ჰამლეტის ამგვარი ქცევის გამომწვევ მიზეზზე, ეს კლავდიუსისთვის უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა, ვიდრე – მხოლოდ ერთი ადამიანის მოსაზრება. სანამ ერთ-ერთი კარისკაცი ესაუბრება ჰამლეტს, მეორეს საშუალება ეძლევა უფრო ყურადღებით დააკვირდეს უფლისწულის სახეს, მის რეაქციებს; საკუთარი სათქმელიც უფრო ხეირიანად შეუძლია შეამზადოს გუნებაში, სანამ მის მეგობარს ძალა გამოეღება და შეშველება დასჭირდება. თავმოგიჟიანებული ჰამლეტის სიტყვიერ ჟონგლიორობასთან გამკლავება რომ ადვილი საქმე არ არის, ესეც ფაქტია. ხოლო მისგან ერთის ნაცვლად ორი თანამოსაუბრის წარმატებული გაპამპულება, მეტ კომიკურ ეფექტსაც იძლევა და ჰამლეტის ინტელექტუალურ უპირატესობასაც უფრო მეტად უსვამს ხაზს. გარდა ამისა, საჭირო იყო უფლისწულის მაკონტროლებელთა რაოდენობრივი უპირატესობაც, რადგან „გადარეული“ ჰამლეტისგან ფიზიკური აგრესიის გამოვლენის შემთხვევაში, ერთი კაცი ვერ შეძლებდა მისი მოქმედების შეზღუდვას. ორივესი, როგორც როზენკრანცის, ისე გილდენსტერნის საჭიროება ჩანს, მაგალითად, იმ სცენაში, რომელშიც როზენკრანცი ატყობინებს მეფეს, რომ ვერ გამოტყუებს ჰამლეტს, სად დამალა პოლონიუსის გვამი; ამასობაში კი გილდენსტერნი სცენის მიღმა მეტავალყურეობს ჰამლეტს (შექსპირი 1987: 366). დაბოლოს, თავზე ხელადებული უფლისწულის წაყვანას ინგლისისკენ მიმავალი გემისაკენ და ასევე გემზე მის მეტავალყურეობას მხოლოდ ერთი კარისკაცი ვერ იტვირთავდა. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ინგლისის მეფისათვის დანიის მეფის საიდუმლო წერილების გადაცემაც ევალებოდათ, რაც გვასხენებს იმას, რომ კლავდიუსმა თავის დროზე ასევე ორ ელჩს – ვოლტიმანდსა და კორნელიუსს – დაავალა უფლისწულ ფორტინბრასის ბიძისათვის წერილების გადაცემა.

ამრიგად, არაფერია უცნაური იმაში, რომ შექსპირმა ჰამლეტზე სამეტავალყურეოდ თუ სათვალთვალოდ ერთის ნაცვლად, პიესაში ორი ერთმანეთის მსგავსი პერსონაჟი შემოიყვანა. ამის ლოგიკურობის წარმოსაჩენად ბოლოს მოყვანილი არგუმენტები შესაძლოა ისე სიღრმისეულად არ უკავშირდება პიესის იდეურ-მსოფლმხედველობრივ ასპექტს, როგორც სადოვსკის ზემოთ მოყვანილი მოსაზრება (სადოვსკი 2003: 160), მაგრამ არც რომელიმე მათგანი ეწინააღმდეგება მას, რადგან ეს არგუმენტები, რეალურად, დრამატულ-

ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ორი თითქმის იდენტური პერსონაჟის პიესაში შემოყვანის დამატებით, თუმცა კი საგულისხმო ახსნას იძლევა.

თვალთვალისა და ჯაშუშობის თემა „ჰამლეტში“ საკმაოდ თვალსაჩინოდ ფიგურირებს. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის გარდა, ჰამლეტზე თვალთვალს ერთ-ერთ სცენაში კლავდიუსი და პოლონიუსი ახორციელებენ. ამ საქმეში ოფელიასაც კი იშველიებენ. მოგვიანებით, კლავდიუსთან და გერტრუდთან შეთანხმებით, პოლონიუსი კვლავ ახორციელებს უფლისწულზე თვალთვალს და ეწირება კიდევ ამ ქმედებას. მისი ჯაშუშური ბუნება ვლინდება იმაშიც, რომ იგი ლაერტთან, საკუთარ შვილთანაც კი აგზავნის თავის მსახურს, რეინალდოს, რომელმაც ლაერტთან შეხვედრამდე, ჯერ ერთგვარი ჯაშუშური საქმე უნდა განახორციელოს საფრანგეთში ლაერტის მოღვაწეობის შესახებ ინფორმაციის მოსაპოვებლად, რათა შემდეგ პოლონიუსს მოახსენოს, რას აკეთებს რეალურად იქ მისი ვაჟი. მართალია, პოლონიუსის მიზანი ამ შემთხვევაში არ არის ბოროტი, მაგრამ მისი მეთოდი სიმართლის გარკვევის საქმეში ამჯერადაც ჯაშუშურია. თვალთვალს ახორციელებენ თვით ჰამლეტი და ჰორაციოც, როდესაც „ხაფანგის სცენაში“ აკვირდებიან კლავდიუსის სახეს. ჰამლეტი პარალელურად დედამისსაც აკვირდება. თვალთვალის რეჟიმში არიან ჰამლეტი და ჰორაციო აგრეთვე სასაფლაოზე, როდესაც შემოდის ოფელიას დამკრძალავი პროცესია, თუმცა ამ თვალთვალს კონკრეტული, წინასწარ განზრახული მიზანი არ გააჩნია. დაბოლოს, თვით პიესის დასაწყისში წარმოდგენილი საგუშაგოც ერთგვარ სათვალთვალ ასპარეზს წარმოადგენს.

ამრიგად, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ყველა ყველას უთვალთვალებს. თუმცა, მიუხედავად ყველაფრისა, ჯაშუშობთან პიესაში ყველაზე მეტად მაინც როზენკრანცი და გილდენსტერნი ასოცირდებიან, რადგან, განსხვავებით სხვა პერსონაჟებისგან, ისინი სწორედ ჰამლეტზე სათვალთვალოდ არიან დაქირავებული მეფისგან და მათ ძირითად ფუნქციად პიესაში ბოლომდე ჯაშუშობა რჩება, ვიდრე ეს ფუნქცია ხელიდან არ გამოეცლებათ ჰამლეტის დაკარგვით, ინგლისისკენ მოგზაურობის დროს.

ჯერ კიდევ 1859 წელს კარლ ვერდერი სვამდა შეკითხვას: „რატომ არ გაცურეს უკან დანიაში როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა მას მერე, რაც უფლისწული გაიქცა? მისი ინგლისში მიყვანაა მათი მოგზაურობის მიზანი. რა

აზრი აქვს წერილის გადაცემას მის გარეშე?“ (ვერდერი 1907: 172).¹ და შემდეგ თვითონვე ცდილობს უპასუხოს: „ისინი იმიტომ აგრძელებენ მოგზაურობას, რომ არ იციან რა წერია წერილში; მათ არჩევანი არ გააჩნიათ, რადგან არ არიან სრულად ინფორმირებულნი იმ საქმის შესახებ, რაც დაევალოთ“ (ვერდერი 1907: 173). ჯენ ბლიციც ფიქრობს, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა არ იცოდნენ კლავდიუსის წერილის შინაარსი: „თუ მათ მართლა იცოდნენ გაუგებარია, რატომ წარუდგინეს წერილი ინგლისის მეფეს მას მერე, რაც ჰამლეტი გაიქცა“ (ბლიცი 2001: 357). პიოტრ სადოვსკიც მსგავს აზრზეა: „მეტად საეჭვოა, თითქმის შეუძლებელია, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა იცოდნენ მეფის დაბეჭდილი წერილების ზუსტი შინაარსი, რომლებიც მიჰქონდათ ზღვით ინგლისისკენ მიმავლებს“ (სადოვსკი 2003: 157). ტომას მაკალინდონიც ამავე აზრზე დგას: „ვარაუდს, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა იცოდნენ . . . ჰამლეტის წინააღმდეგ მიმართული სასიკვდილო შეთქმულების შესახებ, არ გააჩნია მყარი საფუძველი“ (მაკალინდონი 1991: 110). პატრიკ ჰოგანიც მიიჩნევს, რომ „მიზეზი არ არსებობს იმის დასაჯერებლად, რომ მათ რამე იცოდნენ ჰამლეტის სიცოცხლის წინააღმდეგ მიმართული შეთქმულების შესახებ“ (ჰოგანი 2013: 67). თუმცა, უილიამ ლორენსი აცხადებს, რომ „არაფერი ჩანს ისეთი, რაც ცალსახად დაამტკიცებს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის უდანაშაულობას ან დამნაშავეობას“ (ლორენსი 1944: 59). მათი დამნაშავეობა-უდანაშაულობის გაურკვეველობა კი ნიშნავს, რომ შეუძლებელია ზუსტად დავადგინოთ იცოდნენ თუ არა მათ კლავდიუსის ავბედითი წერილის შინაარსის შესახებ. მსგავსი აზრისკენ იხრება ტომას როკუელიც: „გაურკვეველია, რა იცოდნენ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა შეთქმულების შესახებ“ (როკუელი 2008: 124).

მიუხედავად ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებებისა, საფიქრებელია, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა იმაზე მეტი იციან, ვიდრე ეს ზედაპირზე ჩანს. ამიტომაც, შევეცდებით უფრო ღრმად გამოვიკვლიოთ, რამდენი შეიძლება სცოდნოდათ მათ დანიის მეფის საიდუმლო წერილის უკან მდგარი რეალობის შესახებ. ცხადია, რაც უფრო მეტად გამოვლინდება კლავდიუსის კარისკაცების ცოდნა ამ კუთხით, მით უფრო ალოგიკური გახდება მათ მიერ ინგლისისაკენ მოგზაურობის გაგრძელება ჰამლეტის დაკარგვის შემდგომ, რაც მნიშვნელოვანი

¹ ეს წყარო წარმოადგენს გერმანელი მეცნიერის კარლ ვერდერის (1806-1893) მიერ 1859-1860 წლებში ბერლინის უნივერსიტეტში „ჰამლეტის“ შესახებ წაკითხული ლექციების ინგლისურ თარგმანს.

დასკვნების გამოტანის საშუალებას მოგვცემს არა მხოლოდ „ჰამლეტთან“ მიმართებით, არამედ მოგვიანებით ჩვენ მიერ განსახილველ სტოპარდის პიესასთან მიმართებითაც.

როზენკრანცი და გილდენსტერნი ჰამლეტის ყოფილი სკოლის ამხანაგები და ამჟამად კლავდიუსის კარზე მოხმობილი კარისკაცები არიან. თავიდანვე ცხადია, რომ ისინი არასოდეს ყოფილან ჰამლეტის ნამდვილი მეგობრები. ჰამლეტი დარწმუნებულია, მათ არასდროს მოენატრებოდათ იგი ისე, რომ თავიანთი ნებით ენახულებინათ. მან მშვენივრად იცის, როზენკრანცი და გილდენსტერნი „ბედის საიდუმლოს ალაგთან“ დაახლოებულნი რომ არიან და აქედან გამომდინარე, უპრობლემოდ ხვდება იმასაც, რომ ისინი მეფემ და დედოფალმა გამოგზავნეს მასზე სათვალთვალოდ.

შექსპირი იყენებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს იმისათვის, რომ გაურკვეველ კლავდიუსს ჰამლეტის სიგიჟე ნამდვილია თუ ყალბი, და დაადგინონ ამ სიგიჟის თუ თავის მოგიჟიანების მიზეზი. მათ ასევე ევალებათ გაართონ ჰამლეტი, რათა გადაუყარონ გულიდან მწუხარება და სევდა. დაბოლოს, მათი მისიაა ჰამლეტის მიცილება ინგლისამდე და ინგლისის მეფისათვის კლავდიუსის წერილების გადაცემა.

ჰამლეტთან პირველი და ყველაზე ხანგრძლივი საუბრის შედეგად, როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა აღმოაჩინეს, რომ ჰამლეტი მხოლოდ აჩვენებს შეშლილად თავს და სინამდვილეში სულაც არ არის გიჟი. ამას ვგებულობთ მაშინ, როდესაც ისინი ანგარიშს აბარებენ კლავდიუსს უფლისწულთან გამართული ამ საუბრის შესახებ:

CLAUDIUS

And can you by no drift of circumstance
Get from him why he puts on this confusion,
Grating so harshly all his days of quiet
With turbulent and dangerous lunacy?

ROSENCRANTZ

He does confess he feels himself distracted,
But from what cause a will by no means speak.

GULDENSTERN

Nor do we find him forward to be sounded,
But with a crafty madness keeps aloof
When we would bring him on to some confession
Of his true state.

GERTRUDE

Did he receive you well?

ROSENCRANTZ

Most like a gentleman.

GULDENSTERN

But with much forcing of his disposition.

ROSENCRANTZ

Niggard of question, but of our demands
Most free in his reply. (შექსპირი 2003: 3.1.1-14)

ხელმწიფე

მაშ ვერ შესძელით, ლაპარაკში ვერ შეამჩნიეთ,
თუ რა მიზეზით მიუღია შეშლილის სახე,
და სიგიჟისა ქარტეხილით აღშფოთებული
რისთვის იმწარებს იგი ასე მშვიდსა ცხოვრებას?

როზენკრანც

თვისი ჭკვით შეშლა აღვიარა თავის პირითვე,
მაგრამ მიზეზი ვერა ღონით ვერ ვათქმევინეთ.

გილდენსტერნ

ისიც შევატყვევო, ხელმწიფეო, რომ ეს გამოცდა

საწყენად დარჩა და ცდილობდა, შორს გაგვედგომოდა ჭკვიდამ შეშლილის კაცის ხერხით, როდესაც კი ჩვენ მას მივიყვანდით თავის სევდის მიზეზის თქმამდე.

დ ე ლ ო ფ ა ლ ი

კარგად მიგიღოთ?

როზენკრანც

ჩინებულად, დიდის თავაზით.

გილდენსტერნ

თუმცა თავის თავს, შევამჩნიეთ, ძალას ატანდა.

როზენკრანც

არა გვითხრა რა თითონ, მაგრამ არც ერთ ჩვენ კითხვას

უპასუხოდა არ სტოვებდა, ჩემო ხელმწიფე. (შექსპირი 1987: 349)¹

როგორც ვხედავთ, როზენკრანცი და გილდენსტერნი ხვდებიან, რომ ჰამლეტი მაღავს რაღაც საიდუმლოს. აქედან გამომდინარე, მათ უკვე შეიძლება ყნოსეს კიდევ, რომ იგი მეფისათვის შესაძლო საფრთხეს წარმოადგენს.

ჰამლეტს თანდათანობით თითქმის ყველასთან ეძაბება ურთიერთობა, გარდა ჰორაციოსი. დაძაბულობა განსაკუთრებით „ხაფანგის სცენის“ შემდგომ მატულობს, რასაც მალე ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობაც მოჰყვება. შეშინებული კლავდიუსი იყენებს ამ სიტუაციას და ჰამლეტს ინგლისისაკენ გაისტუმრებს. მას თან აახლებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, რომელთაც საიდუმლო წერილებსაც გაატანს ინგლისის მეფესთან. ჩვენ ამ წერილთა არსის შესახებ ვგებულობთ კლავდიუსის მონოლოგიდან პიესის მეოთხე მოქმედების მესამე სურათის ბოლოს (იხ. შექსპირი 2003: 4.3.54-64; შექსპირი 1987: 367) და ჰამლეტის სიტყვებიდან ჰორაციოს მიმართ მეხუთე მოქმედების მეორე სურათის

¹ ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით ფილიპ ედუარდსი შენიშნავს: „სცენის დასაწყისში, კლავდიუსი შუა საუბარში იმყოფება როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან. მან უკვე გაიგო, რომ [ჰამლეტს] „მიუღია შეშლილის სახე“... [აქამდე] დასადგენი იყო, რა სჭირდა ჰამლეტს. ახლა გასარკვევია, რატომ იღებს იგი შეშლილის სახეს“ (შექსპირი 2003: 155).

დასაწყისში (იხ. შექსპირი 2003: 5.2.19-25; შექსპირი 1987: 382). მაგრამ მნიშვნელოვანია მიახლოებითი წარმოდგენა შევიქმნათ იმაზე, თუ რა შეიძლება სცოდნოდათ საკუთრივ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ამ წერილების შინაარსიდან.

„ხაფანგის სცენის“ შემდეგ როზენკრანცი ეუბნება ჰამლეტს: “You do surely bar the door upon your own liberty if you deny your griefs to your friend” (შექსპირი 2003: 3.2.305-307) [„თუ მეგობარს მწუხარებას არ გაუმხელთ, მაშინ თქვენვე ხელს შეუშლით თქვენის სენისაგან განთავისუფლებას“ (შექსპირი 1987: 358)].¹ როგორც ედუარდსი შენიშნავს, „როზენკრანცი გულისხმობს, რომ ჰამლეტი იქნებოდა უფრო თავისუფალი და ნაკლებად დამძიმებული ფიქრებით, თუ იტყოდა თავისი პრობლემების შესახებ. მაგრამ (როგორც ასე ხშირად ამ პიესაში) ცუდი ადამიანები საუბრისას უიღბლო მხატვრულ ხერხებს მიმართავენ. როზენკრანცი გულის კუნჭულში უნდა გულისხმობდეს ჰამლეტის ციხეში გამომწყვდევის შესაძლებლობას“ (შექსპირი 2003: 179). გარდა ამისა, სრულიად მართებულია ვიფიქროთ, რომ უფლისწულის მიერ დადგმულ პიესაში, სადაც სამეფო ტახტის ხელში მოსაგდებად მეფეს საკუთარი ძმისწული კლავს, როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა, ისევე როგორც სხვებმა, ამოიკითხეს ჰამლეტის მუქარა ბიძამისისადმი.

შემდეგი საუბარი მეფე კლავდიუსსა და როზენკრანცი-გილდენსტერნს შორის ასევე იძლევა გარკვეულ მინიშნებას იმაზე, თუ როგორ ხედავენ ეს კარისკაცები სინამდვილეს პიესის ამ ეტაპზე:

CLAUDIUS

I like him not, nor stands it safe with us

To let his madness range. Therefore prepare you:

I your commission will forthwith dispatch,

And he to England shall along with you.

The terms of our estate may not endure

Hazard so near us as doth hourly grow

Out of his brows.

¹ ნიკო ვიასაშვილი აქ დენისეულ ტექსტზე ამახვილებს ყურადღებას: *You do surely bar the door upon your own liberty* – „მაშინ თქვენვე კარს ჩაურაზავთ თქვენს თავისუფლებას“. მისი განმარტებით, აქ „როზენკრანცი აფრთხილებს ჰამლეტს, რომ იგი შეიძლება დაამწყვდიონ, როგორც სულით ავადმყოფი“ (შექსპირი 1987: 495).

GUILDENTERN

We will ourselves provide.

Most holy and religious fear it is
To keep those many many bodies safe
That live and feed upon your majesty.

ROSENCRANTZ

The single and peculiar life is bound
With all the strength and armour of the mind
To keep itself from noyance; but much more
That spirit upon whose weal depends and rests
The lives of many. The cess of majesty
Dies not alone, but like a gulf doth draw
What's near it with it.
.

CLAUDIUS

Arm you I pray you to this speedy voyage,
For we will fetters put about this fear
Which now goes too free-footed.

ROSENCRANTZ

We will haste us. (შექსპირი 2003: 3.3.1-17; 3.3.24-6)

ს ე ლ მ წ ი ფ ე

იმისი ქცევა მე არ მომწონს და საფრთხილოა,
რომ მის სიგიჟეს ვაძლევეთ ამდენს თავისუფლებას.
თქვენ მოემზადეთ მასთან ერთად ინგლისს წასვლისთვის
და მეც ეხლავე გამოვგზავნი ბრძანების ქაღალდს.
ჩვენი ქვეყანა ვერ აიტანს, რომ ისე ახლო
დასტრიალებდეს მას ხიფათი, რაც მის სიგიჟეს
ერთად მოჰყვება და თან-და-თან უფრო შიშს გვაგდებს.

გილდენსტერნ

ჩვენ შევეუდგებით სამზადისსა, ჩემო ხელმწიფე;
და ნება დამრთეთ, მოგახსენოთ, რომ ეგე შიში
საკეთილოა და წმიდაა, რადგან თქვენ ზრუნავთ
მთელის ერისთვის, რაიც თქვენით სცხოვრობს, სულდგმულობს.

როზენკრანც

თვით უბრალო, და კერძო კაციც მოვალე არის,
ყოვლის თავისის სულისა და ჭკვის ძლიერებით,
უბედურების წინააღმდეგ აღიჭურვოდეს
და მით უმეტეს ვალად სდევს მას, ვის სიკეთეზეც
მრავლის-უმრავლესთ დღეგრძელობა დადგენილია.
როდესაც მოდის მეფისათვის აღსასრულის დღე,
მაშინ სიკვდილი მარტო იმას არ კმარობს მსხვერპლად
და თან ჩაითრევს, ვით მორევი, რაც მის ახლოა.

.....

ხელმწიფე

გთხოვთ, რომ სამგზავროდ მოემზადოთ დაუყოვნებლივ,
სჯობს, ამ შიშს მალე გაუყაროთ ფეხში ბორკილი
და თავისუფლად უწინდელეებრ აღარ ვატაროთ.

როზენკრანც და გილდენსტერნ

მოსამზადებლად გაიხლებით. (შექსპირი 1987: 359-360)

როზენკრანცსა და გილდენსტერნს უკვე ეჭვი აღარ ეპარებათ იმაში, რომ ჰამლეტი სერიოზულ საფრთხეს წარმოადგენს ხელმწიფისათვის. ეს კარგად ჩანს მოყვანილი დიალოგიდან. გილდენსტერნი უწონებს კიდევ კლავდიუსს ჰამლეტის სიგიჟისადმი გამოთქმულ შიშს, ხოლო როზენკრანცი ვრცელ სიტყვას წარმოთქვამს მონარქის სიკვდილის სავალალო შედეგების შესახებ. მეფის

გადაწყვეტილება ცხადად მიანიშნებს, რომ ჰამლეტი, სულ ცოტა, საპყრობილეში მაინც უნდა ჩასვან, როცა ინგლისში ჩაიყვანენ.

ამ საუბრის შემდეგ უფლისწული მალე კლავდიუსის მარჯვენა ხელს, პოლონიუსს გამოასალმებს სიცოცხლეს. ახლა როზენკრანცსა და გილდენსტერნს უკვე სრულიად დარწმუნებულნი შეუძლიათ იყონ იმაში, რომ ჰამლეტი მართლაც საშიშია და მეფის მკვლელობაზეც კი არის წამსვლელი. როზენკრანცისა და გილდენსტერნისადმი მიმართულ კლავდიუსის უკანასკნელ სიტყვებში უკვე განგაშის ზარი ისმის:

Follow him at foot, tempt him with speed aboard.

Delay it not, I'll have him hence tonight.

Away, for everything is sealed and done

That else leans on th'affair. Pray you make haste.

(შექსპირი 2003: 4.3.50-3)

წაჰყეთ ფეხდაფეხ. მიიტყუეთ გემზედ საჩქაროდ.

ნულარ აყოვნებთ, ამაღამვე მსურს, მოვიშორო.

რაც კი გზისათვის საჭიროა, ყველა მზად არის.

გთხოვთ, დააჩქაროთ, ერთ წუთს აღარ დააგვიანოთ.

(შექსპირი 1987: 367)

ამრიგად, ინგლისისკენ გამგზავრების წინ, როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა მშვენივრად იციან, რომ კლავდიუსის წერილი ჰამლეტის, სულ ცოტა, დატუსადებას მოითხოვს, თუ უფრო მეტს არა. მათ შეუძლიათ ისიც ივარაუდონ, რომ ჰამლეტის მოკვდინებაა გადაწყვეტილი. ყოველ შემთხვევაში, კლავდიუსის წერილის მთავარი გმირი, უფრო ზუსტად კი ანტიგმირი, რომ ჰამლეტია, ამას მაინც ვერ უარყოფენ. თუ მათ ზუსტად არ იციან, როგორ ბედს უსაზღვრავს ეს წერილი დანიის უფლისწულს, მინიმუმ ის მაინც იციან, რომ სწორედ მისი ბედია ამ წერილში განსაზღვრული და მის გარეშე წერილი უფუნქციოა.

როდესაც როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ინგლისისაკენ მიჰყავთ ჰამლეტი, მათ ხომალდს მეკობრეთა გემი დაესხმება თავს. ბრძოლისას ჰამლეტი მათ გემზე გადახტება და მეკობრეებიც თან წაიყოლებენ მას. შედეგად,

კლავდიუსის წერილი შეთქმულებისათვის უსარგებლო ხდება და აქედან გამომდინარე, მისი გადაცემა ინგლისის მეფისათვის უკვე აბსურდულია.¹ როზენკრანცი და გილდენსტერნი მშვენივრად უნდა აცნობიერებდნენ ამას, როგორც ეს ზემოთ წარმოვაჩინეთ. მიუხედავად ამისა, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ისინი ყველაზე ალოგიკურ და სულელურ არჩევანს აკეთებენ და აგრძელებენ მოგზაურობას ინგლისისაკენ. ასეთი უცნაური გადაწყვეტილების ახსნას როგორღაც მოვახერხებდით, ინგლისის ნაპირებთან ახლოს მაინც რომ ყოფილიყვნენ მეკობრეთა თავდასხმისას, მაგრამ ჰამლეტის წერილი ჰორაციოსადმი გამორიცხავს ამგვარ შესაძლებლობას:

Ere we were two days old at sea, a pirate of very warlike appointment gave us chase. Finding ourselves too slow of sail, we put on a compelled valour, and in the grapple I boarded them. On the instant they got clear of our ship, so I alone became their prisoner. (შექსპირი 2003: 4.6.13-17)

ჩვენ ჯერ ორი დღე არ გვევლო ზღვაზედ, როცა უეცრად გამოგვიდგა მეკობართა გემი, მთლად საომრად შეჭურვილი. რაკი მეტად ნელა მივცურავდით, სხვა გზა არ იყო, უნდა ძალად გვემამაცნა და გვებრძოლა. შეტაკების დროს მე იმათს გემზე ავვარდი. მაშინვე მოშორდნენ ჩვენს გემს და მარტო მე შევრჩი ტყვედ ხელში. (შექსპირი 1987: 373)

წერილი ვგატყობინებს, რომ ისინი ორი დღის გასულებიც არ იყვნენ ზღვაში, როცა მათზე თავდასხმა მოხდა. გამოდის, რომ ჰამლეტმა მათი მოგზაურობის პირველ დამეს შეანაცვლა წერილები, ხოლო შემდეგ დღეს იგი მეკობრეებმა გაიტაცეს.² ეს გარემოება მოგვიანებით ჰორაციოსთან საუბრის დროსაც ჩანს (შექსპირი 2003: 5.2.53-5; შექსპირი 1987: 383). რახან წერილში

¹ რა თქმა უნდა, ჰამლეტს უკვე ჩანაცვლებული აქვს კლავდიუსის წერილი საკუთართ, მაგრამ ვინაიდან როზენკრანცი და გილდენსტერნი არ იციან ეს, ჩვენც მათი გადმოსახედიდან უნდა შევხედოთ ჩანაცვლებულ წერილს.

² ასე ნაწილდება დროში ის მოვლენები, რომლებიც ჰამლეტმა ორი დღის მანძილზე გამოიარა:

- 1) სადამოს „გონზაგოს მკვლელობა“ დადგა;
- 2) იმ დამესვე პოლონიუსი იმსხვერპლა;
- 3) გამთენიისას ინგლისისკენ გააქანეს;
- 4) ის დღე რომ დადამდა, წერილები შეანაცვლა;
- 5) ვიდრე შემდეგი დღე მოსაღამოვდებოდა, მეკობრეებმა გაიტაცეს.

ჰამლეტი ამბობს „ჯერ ორი დღე არ გვევლო“, – ამით ირიბად მიანიშნებს, რომ მოგზაურობის უმეტესი ნაწილი მეკობრეების თავდასხმისას ჯერ კიდევ წინ არის. გარდა ამისა, უნდა შევნიშნოთ, რომ შუა საუკუნეებში და თვით შექსპირის დროსაც გემების სისწრაფე თანამედროვე გემებთან შედარებით ბევრად მცირე იყო. აქედან გამომდინარე, ორ დღეზე ნაკლებ დროში დანიიდან ინგლისისაკენ მიმავალ გემს გასავლელი მანძილის მხოლოდ მცირე ნაწილი ექნებოდა დაფარული და შესაბამისად, ელსინორის სანაპიროსთან ბევრად უფრო ახლოს იქნებოდა, ვიდრე ინგლისის ნაპირებთან. კლავდიუსისადმი მიწერილ წერილში ჰამლეტი ამბობს: “I shall [...] recount th’occasion of my sudden and more strange return” (შექსპირი 2003: 4.7.45-6) [*.....მოგახსენებთ მიზეზს ასე საჩქაროდ და უეცრად დაბრუნებისას*] (შექსპირი 1987: 374). ცხადია, საჩქარო და უეცარი დაბრუნება შეუძლებელი იქნებოდა, მეკობრეების თავდასხმა დანიის ნაპირებიდან შორს რომ მომხდარიყო.

გარდა ზემოთქმულისა, წესით და რიგით, როზენკრანცი და გილდენსტერნი ადვილად უნდა მიმხვდარიყვნენ, რომ მეკობრეები ისეთ ძვირფას ტყვეს, როგორც ჰამლეტია, სწორედ დანიის ნაპირზე გადასვამდნენ (როგორც სინამდვილეშიც ხდება) და არა სხვაგან, ვინაიდან დანიის უფლისწულის გამოსასყიდი, ბუნებრივია, მისი სამშობლოდან უნდა მიეღოთ: “They have dealt with me like thieves of mercy, but they knew what they did: I am to do a good turn for them” (შექსპირი 2003: 4.6.17-18) [*ძალიან ზრდილობიანად მომექცენ ეს ავაზაკები. მაგრამ კარგად იცოდნენ, რასაც სჩადიოდნენ – იცოდნენ, რომ გადაუხდელს არ დავეტოვებდი*] (შექსპირი 1987: 373). როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ასევე უნდა ევარაუდათ, რომ თავად ჰამლეტიც ყოველ დონეს მოიხმარდა, რომ მეკობრეებს იგი სამშობლოში დაებრუნებინათ, რაც დანიის მეფეს კვლავ საფრთხეში ჩააგდებდა.

რა მიზეზებს შეიძლება შეეშალა ხელი როზენკრანცისა და გილდენსტერნისთვის სასწრაფოდ უკან გამობრუნების გადაწყვეტილების მიღებაში? ამასთან დაკავშირებით კრიტიკულ ლიტერატურაში რამდენიმე არგუმენტი მოჰყავთ, რომელთა მართებულობა-უმართებულობის საკითხს აქვე განვიხილავთ.

ზოგიერთის მოსაზრებით, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს არ შეეძლოთ უფლება მიეცათ თავიანთი თავებისთვის და გადაეხვიათ მეფის ბრძანებისთვის. ჩვეულებრივ სიტუაციაში ეს, რა თქმა უნდა, ბუნებრივიც იქნებოდა. მაგრამ

მოცემულ შემთხვევაში მოხდა სრულიად გაუთვალისწინებელი რამ. მათ დაკარგეს ჰამლეტი, რომლის გარეშეც კლავდიუსის წერილმაც აზრი დაკარგა. ეს გარემოება, როგორც კვლევამ წარმოაჩინა, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ყურადღების მიღმა ვერასგზით ვერ დარჩებოდა. კლავდიუსის ბრძანება არ ყოფილა მხოლოდ წერილების გადაცემა ინგლისის მეფისათვის. მან, უპირველეს ყოვლისა, ჰამლეტის ჩაყვანა ბრძანა ინგლისში და ამისი აუცილებლობა კარისკაცებისადმი თავისი დაუჩინებელი მოთხოვნითაც დაამოწმა ბოლოს: “Delay it not, I’ll have him hence tonight” (შექსპირი 2003: 4.3.51) [*„წუღარ აყოვნებთ, ამაღამვე მსურს, მოვიშორო“*] (შექსპირი 1987: 367). კლავდიუსის ზრახვების არსთა არსი რომ უფლისწულის მოშორებაა და არა უბრალოდ წერილების გადაცემა, ეს ცხადი უნდა ყოფილიყო როზენკრანცისა და გილდენსტერნისთვის. ამიტომ, ზღვაზე ჰამლეტის გატაცებით შექმნილი მდგომარეობის გათვალისწინებით, მათ მიერ ინგლისისაკენ სვლის გაგრძელება, არსობრივად, უკვე მეფის ბრძანების შესრულება კი არა, მისი დარღვევა უფრო გამოდის.

უნდა აღინიშნოს, რომ მინიჭებული ნდობისა და უფლებების თვალსაზრისით როზენკრანცი და გილდენსტერნი მთლად ჩვეულებრივი კარისკაცებიც არ იყვნენ, თუნდაც ისეთები, როგორებიც არიან ვოლტიმანდი და კორნელიუსი. მაშინ, როცა ამ უკანასკნელებს კლავდიუსი ებუნება “Giving to you no further personal power / [...] than the scope / Of these dilated articles allow” (შექსპირი 2003: 1.2.36-8) [*„სხვა უფლება თქვენ არა გაქვთ რა იმას გარდა, რაც აქ სწერია“*] (შექსპირი 1987: 326), როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან მიმართებით პიესის არცერთ ეპიზოდში არაფერს მსგავსს ადგილი არა აქვს. ისინი ჰამლეტის ბავშვობის მეგობრებად ითვლებიან. ჰამლეტიც თავიდან მათ როგორც მეგობრებს ისე ღებულობს. კლავდიუსის ნდობა მათდამი, პოლონიუსის შემდეგ, ალბათ, ყველაზე უფრო დიდია. მათ მიენდოთ ჰამლეტის თავშექცევა, მისი საიდუმლოს გამორკვევა. ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობის შემდეგ, სწორედ მათ ავალებს მეფე უფლისწულის მოძებნასა და პოლონიუსის გვამის ეკლესიაში წასვენებას. ასევე მათ მიანდობს ინგლისის მეფისათვის წერილების გადაცემას და მათივე კონტროლის ქვეშ გაუყენებს ჰამლეტს ინგლისისაკენ მიმავალ გზას. აქედან გამომდინარე, უნდა ითქვას, რომ ამ მოგზაურობაში როზენკრანცი და გილდენსტერნი თავიანთი ფუნქციით მხოლოდ ელჩებს არ წარმოადგენდნენ. ისინი ნამდვილად იყვნენ აღჭურვილნი ნდობისა და უფლების იმ ხარისხით, რომ

ჰამლეტის დაკარგვის შემდეგ მოეხდინათ შექმნილი სიტუაციის რევიზია და შეეცვალათ თავიანთი კურსი, მაგრამ ეს ასე არ ხდება.

აღსანიშნავია, რომ პიესაში არ ფიგურირებს ინგლისისკენ მიმავალი გემის კაპიტანი, თუმცა გემი უკაპიტნოდ ნამდვილად არ იქნებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ გემის კაპიტანს ექსტრემალურ სიტუაციაში, ზოგადად, გააჩნია უფლებები მარშრუტის შეცვლა-არშეცვლის გადაწყვეტილების მიღებაზე, განხილულ შემთხვევაში ის მაინც უნდა გამოვრიცხოთ, რომ მისი უფლებები როზენკრანცისა და გილდენსტერნისას აღემატებოდა. კლავდიუსი იზრუნებდა ისეთი კაპიტნისა და ეკიპაჟის შერჩევაზე, რომელიც აუცილებლობის შემთხვევაში უმაღლეს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის სურვილს დამორჩილებოდა, ვიდრე ჰამლეტისას. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ჰამლეტზე მეთვალყურეობა მათზეა მინდობილი დანიის მეფისგან, და კლავდიუსის წერილებიც მათ უპყრიათ ხელთ და არა გემის კაპიტანს. აქედან გამომდინარე, მეფესთან დაახლოებულ კარისკაცებს ჰამლეტის გატაცების შემდეგ არ გაუჭირდებოდათ კაპიტნის დარწმუნება გემის უკან, დანიისაკენ აღების აუცილებლობაში. გემის კაპიტანი ამას სავსებით ბუნებრივად მიიღებდა, რადგან დანიის უფლისწულის გატაცება ნამდვილად ვერ იქნებოდა მისთვის უსაფუძვლო მიზეზი კურსის შესაცვლელად.

არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ჰამლეტის დაკარგვის შემდეგ მაინც უნდა გაეგრძელებინათ მოგზაურობა ინგლისისაკენ, რადგან მათ, ჰამლეტის ჩაყვანის გარდა, ინგლისისგან ხარკის აღებაც ევალებოდათ. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს არგუმენტი კარისკაცების არჩევნის გასამართლებლად საკმაოდ სუსტია, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ჰამლეტის მეთვალყურეობა და მისი ინგლისში ჩაყვანა ამ მოგზაურობის უმთავრესი მიზანი და არა ხარკის აღება, რაც, წესით, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს კარგად უნდა მოხსენებოდათ. გარდა ამისა, გავიხსენოთ, რას ამბობს კლავდიუსი ჰამლეტზე, როდესაც ხარკის ასაღებად მისი ინგლისში გაგზავნის იდეა მოუვა:

There's something in his soul

O'er which his melancholy sits on brood,

And I do doubt the hatch and the disclose

Will be some danger; which for to prevent,

I have in quick determination
Thus set down: he shall with speed to England
For the demand of our neglected tribute.
Haply the seas, and countries different,
With variable objects, shall expel
This something-settled matter in his heart,
Whereon his brains still beating puts him thus
From fashion of himself. (შექსპირი 2003: 3.1.158-69)

მაგას რაღაცა სევდის თესლი გულს ჩაბნევია
და სახიფათო უნდა იყოს, ვგონებ, იმ თესლის
აღორძინება. ამ ხიფათის ასაცილებლად,
მე მომივიდა უცებ აზრად, რომ ის საჩქაროდ
გავგზავნოთ ინგლისს ასაკრეფად დარჩენილ ხარკის.
ეგება ზღვებმა, უცხო მხარემ, უცხო საგნებმა
გადაუყარონ უცნაური ეგ გულის დარდი.
რაც მას გონებას უავადებს, ცნობას უკარგავს. (შექსპირი 1987: 352)

კლავდიუსი ამ გადაწყვეტილებას ღებულობს მას შემდეგ, რაც პოლონიუსთან ერთად მიაყურადებს ჰამლეტისა და ოფელიას დაძაბულ საუბარს. მეფის სიტყვებიდან კარგად ჩანს, რომ დარჩენილი ხარკის აღება სულაც არ წარმოადგენს დაგეგმილი მოგზაურობის მიზეზსა თუ მიზანს. ის მხოლოდ საბაბია ჰამლეტის ინგლისში გაგზავნისათვის. რეალური მიზეზი კი უფლისწულის უცნაური საქციელია, ხოლო მიზანი – მისი დამშვიდება და დაშოშმინება. ამაზე მეტი საფუძველი ჰამლეტის ინგლისში გასაგზავნად კლავდიუსს ამ ეტაპზე არ გააჩნია. უფლისწულს ჯერ არც „გონზავოს მკვლელობა“ დაუდგამს და არც პოლონიუსი მოუკლავს. შესაბამისად, კლავდიუსი მის მკვლელობას თავდაპირველად არც გეგმავს, რადგან ჯერ წარმოდგენა არა აქვს, რომ უფლისწულმა იცის მისი ჩადენილი მზაკვრული ცოდვის შესახებ.

საინტერესოა, როგორია კლავდიუსის ზრახვები ჰამლეტისა და მისი მეთვალყურეების ინგლისში გამგზავრების წინ, როდესაც უფლისწულს

„გონზაგოს მკვლელობა“ უკვე დადგმული აქვს და პოლონიუსიც მოკლული ჰყავს:

And England, if my love thou hold'st at aught,
As my great power thereof may give thee sense,
Since yet thy cicatrice looks raw and red
After the Danish sword, and thy free awe
Pays homage to us – thou mayst not coldly set
Our sovereign process, which imports at full,
By letters congruing to that effect,
The present death of Hamlet. Do it England,
For like the hectic in my blood he rages,
And thou must cure me. Till I know 'tis done,
Howe'er my haps, my joys were ne'er begun. (შექსპირი 2003: 4.3.54-64)

შენ კი, ინგლისო, ჩემს წყალობას თუ იმჩნევ რადმე, –
და ვგონებ დანელთ ხმაღმა ჩვენი ძალა გაცნობა,
რაკი ჭრილობა მისგან ჯერ არ გაგმრთელებია
და ჩვენს ძლიერ ტახტს ხარკსაც აძლევ ქვეშევრდომულად –
შენ გულმხურვალედ მოეპყარ ჩვენს მაღალსა სურვილს,
რაც წარმოგზავნილს წერილებში გამოთქმულია
და სიკვდილს მიეც მყის ჰამლეტი. ასე მოიქეც,
თორემ ვით სენი გესლიანი გულზედ მკებენს იგი
და უნდა მისხნა ამ სენისგან. მის სიკვდილამდე
ვერავითარი სიხარული ვერ გამახარებს. (შექსპირი 1987: 367)

ამ მონოლოგში კლავდიუსი პირდაპირ გვიცხადებს, რომ ჰამლეტის ინგლისში გაგზავნის მიზანია მისი სასწრაფო მოკვდინება. მონოლოგიდან ჩანს, რომ მოგზაურობის მთავარი მიზანი და სავარაუდოდ ერთადერთიც არის სწორედ უფლისწულის მკვლელობა. ინგლისისგან ხარკის აღებას მოგზაურობის საბაბადაც კი არ ასახელებს აქ კლავდიუსი. ის მხოლოდ შენიშნავს, რომ ინგლისი, როგორც დანიის ქვეშევრდომი და მისთვის ხარკის გადამხდელი, ვალდებულია შეასრულოს მისი ბრძანება და მოაკვდინოს ჰამლეტი. გარდა

ამისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ შემთხვევაში კლავდიუსს სულაც არ აწყო ინგლისისგან დარჩენილი ხარკის მოთხოვნა, როგორც ამას თავდაპირველად გეგმავდა, რადგან ახლა ამ ქვეყანამ მას ისეთი საქმე უნდა გაუკეთოს, რომ მისგან დარჩენილი ხარკის მოთხოვნა კი არა, მისთვის ამ ხარკის პატიება უფრო ლოგიკური იქნებოდა. და თუ დავაკვირდებით, მოყვანილი მონოლოგის დასაწყისში კლავდიუსი ინგლისისადმი თავის წყალობას ახსენებს, რაც არ არის გამორიცხული, ჰამლეტის მკვლელობის სანაცვლოდ ქვეშევრდომი ქვეყნისათვის სწორედ იმ დარჩენილი ხარკის პატიებას, შემცირებას ან გადავადებას გულისხმობდეს, რომლის აკრეფაზეც საუბრობდა ადრე.

ამგვარად, ცხადია, რომ ინგლისისგან დარჩენილი ხარკის მიღება მხოლოდ თავდაპირველად წარმოადგენდა უფლისწულის ინგლისში გაგზავნის საბაბს. ჰამლეტის მიერ „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგმის შემდეგ და მით უფრო, მისგან პოლონიუსის მკვლელობის შემდეგ, კლავდიუსს უკვე აღარ სჭირდება ასეთი საბაბი უფლისწულის ინგლისში გადასაკარგავად. ის უკვე ადვილად ახერხებს დაარწმუნოს ყველა, რომ ჰამლეტი შეურაცხადია და საშიშია ქვეყნისათვის. აქედან გამომდინარე, ძალიან არადამაჯერებელია ვიფიქროთ, რომ კლავდიუსი წერილებში, გარდა ჰამლეტის მოკვლისა, დარჩენილ ხარკსაც ითხოვდა ინგლისისგან. პირიქით, უფრო მეტად მოსალოდნელია, ხარკის მომენტი კლავდიუსს ერთგვარი გარიგებისთვის გამოეყენებინა, რაც ზემოთ უკვე შევნიშნეთ. მნიშვნელოვანია, ასევე, აღვნიშნოთ, რომ საკუთრივ როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან სხვადასხვა ეტაპზე გამართულ საუბრებში კლავდიუსი არსად არ ახსენებს ხარკის აღების საკითხს. როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, მხოლოდ პოლონიუსთან ახმოვანებს ამ აზრს და ისიც ერთადერთხელ. როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან კი მუდამ მხოლოდ ჰამლეტის საკითხი დგას. ამიტომ, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიერ ინგლისისაკენ მოგზაურობის გაგრძელების გადაწყვეტილება ხარკის აღების მოტივით საკმაოდ აბსურდულად ედერს. პიესის ტექსტის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ამ მოსაზრებას სერიოზული მეცნიერული საფუძველი არ გააჩნია.

განვიხილოთ კიდევ ერთი შესაძლებლობა. ვთქვათ, როზენკრანცი და გილდენსტერნი ასეთ საშიშროებაზეც დაფიქრებულიყვნენ: იქნებ ჰამლეტმა დაუშვა მათი უკან შემობრუნების შესაძლებლობაც და ჯილდოს სანაცვლოდ დაავალა მეკობრეებს გარკვეული დროით ელსინორის ნავსადგურისაკენ მიმავალი სანაოსნო გზის გაკონტროლება. ეს დანიურ გემს კვლავ თავდასხმის

საშიშროების წინაშე დააყენებდა და შესაბამისად, მისი ელსინორში ჩასვლა სერიოზული კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგებოდა. მიუხედავად ამისა, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს მარტივად შეეძლოთ შემდეგნაირად ემოქმედათ: მეკობრეთა თავდასხმის შემდეგ ინგლისისაკენ მიმავალი გეზი მცირე ხნით არ შეეცვალათ, რათა ამით შთაბეჭდილება შეექმნათ ჰამლეტისთვის და მეკობრეებისთვის, რომ ინგლისისაკენ აგრძელებენ მოგზაურობას; ჰორიზონტიდან მათი გაუჩინარების შემდეგ შემობრუნებულიყვნენ და კურსი აეღოთ ელსინორთან ყველაზე ახლოს მდებარე ნავსადგურისაკენ; იქიდან კი ცხენებით ჩასულიყვნენ ელსინორში. რა თქმა უნდა, ასეთ შემთხვევაში, ჰამლეტზე ერთი-ორი დღით გვიან ჩააღწევდნენ სატახტო ქალაქში, თუმცა პიესის ბოლო, სისხლიან სცენამდე ბევრად ადრე, რომელსაც, როგორც ვხედავთ, თვით ინგლისის ელჩებმაც ჩაუსწრეს.¹ ასე რომ, აღწერილ ჰიპოთეტურ სიტუაციაშიც როზენკრანცსა და გილდენსტერნს პატარა შემოვლითი გზით შეეძლოთ ელსინორში მცირე დაგვიანებით დაბრუნება, ხოლო ინგლისში ჩასვლა და ინგლისის მეფისათვის კლავდიუსის წერილების გადაცემა, ამ შემთხვევაშიც, ისეთივე აბსურდად რჩება, როგორც აქამდე იყო.

დაბოლოს, რამდენად შეგვიძლია კარისკაცების ასეთი უგუნური გადაწყვეტილება, მათ გონებაჩლუნგობას დავაბრალოთ? თუკი დავასაბუთებთ, რომ ისინი მართლაც ასეთები არიან, მაშინ ერთგვარ ლოგიკურობას შეიძენს მათი უგუნური გადაწყვეტილება. მაგრამ არის კი პიესაში რაიმე სერიოზული მინიშნება ამის შესახებ? როდესაც ჰამლეტი როზენკრანცს სარეცხ ღრუბელს ადარებს, როზენკრანცი უფლისწულს ეუბნება, რომ ვერ გაიგო მისი ნათქვამის არსი, რაზეც ჰამლეტი მიუგებს: “I am glad of it, a knavish speech sleeps in a foolish ear” (შექსპირი 2003: 4.2.21) [*მით უფრო კარგი: მოსწრებული სიტყვა რეგენის ყურს ვერ გამოადვილებს*] (შექსპირი 1987: 366). რამდენად შეიძლება ჰამლეტის ეს სიტყვები როზენკრანცისა და გილდენსტერნის გონებაჩამორჩენილობის საბუთად გამოგვადგეს? უნდა ითქვას, რომ ნამდვილად ვერ გამოგვადგება რამდენიმე მიზეზის გამო. ჯერ ერთი, არ არის გამორიცხული, რომ როზენკრანცი მიუხვდა ჰამლეტს ნააზრევს, მაგრამ არ შეიმჩნია ეს, რახან მასში უფლისწულისგან მოყენებული შეურაცხყოფა ამოიკითხა. შესაბამისად, მისი სიტყვები – “I understand you not my lord” (4.2.20) [*მე არ მესმის თქვენი ლაპარაკი ხელმწიფის*

¹ ცხადია, როზენკრანცი და გილდენსტერნი მეკობრეების თავდასხმის შემდეგ დანიისკენ რომ გამობრუნებულიყვნენ, ინგლისის ელჩების ელსინორში ჩასვლა ვერ მოხდებოდა.

შეილო“ (366)] – შეიძლება, ერთგვარად შენიღბულ წყენასა და აღშფოთებას გამოხატავდეს. მეორეც, თუ როზენკრანცმა მართლაც ვერ გაიგო უფლისწულის სიტყვების მნიშვნელობა, ესეც არაფერს ნიშნავს, რადგან თავმოგიჟიანებული ჰამლეტის ქარაგმები ხშირად სხვა პერსონაჟებისთვისაც გაუგებარი რჩება.¹ არც ის არის უჩვეულო, რომ ჰამლეტისთანა სიტყვებით მოთამაშე ინტელექტუალის წინაშე სხვა პერსონაჟები ზოგჯერ მოსუფელო ელემენტებს ემსგავსებიან (მაგალითად, იგივე პოლონიუსი, რომელიც ჰამლეტისთვის შესაძლოა ჩერჩეტი, გამოტვინებული ბებერია, მაგრამ მეფისთვის მაინც – ყველაზე სანდო მრჩეველი). ამიტომ, როზენკრანცი და გილდენსტერნი სრულიად სადი გონების ადამიანებად უნდა ჩაითვალოს. ასე რომ არ იყოს, კლავდიუსი ნამდვილად არ მოუხმობდა მათ ჰამლეტის საიდუმლოს გამოსაძიებლად; არც უფლისწულის ინგლისისაკენ გაცილებას მიანდობდა მათ და არც ინგლისის მეფისათვის საიდუმლო წერილების გადაცემას. გარდა ამისა, ხელმწიფესთან თუ უფლისწულთან საუბრებში არსად ვლინდება, რომ სად აზროვნებაში მათ რაიმე პრობლემა გააჩნიათ. ისინი საკმაოდ მიხვედრილები არიან და თუ რამეს ვერ ხვდებიან, ესეც სინამდვილის შემეცნების ობიექტური სირთულის გამო და არა გონებაშეზღუდულობის მიზეზით. შესაბამისად, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს უდავოდ ჰქონდათ ზღვაზე მეკობრეთა თავდასხმის შედეგად შექმნილი ვითარების სწორი გაანალიზებისა და შეფასების უნარი, მაგრამ მათ ეს რატომღაც არ გამოიყენეს. როგორც ზემოთ წარმოვაჩინეთ, ნორმალურად მოაზროვნე ადამიანებისთვის ნამდვილად არ უნდა ყოფილიყო რთული იმის მიხვედრა, რომ ჰამლეტის დაკარგვის შემდეგ ინგლისისაკენ სვლის გაგრძელება უაზრო იქნებოდა. ისიც ვაჩვენეთ, რომ დანიისაკენ გამობრუნების იდეას, სულ ცოტა, შემოვლითი გზით მაინც არაფერი უშლიდა ხელს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დანიელი კარისკაცები მათთვის საბედისწერო არჩევანს აკეთებენ (ან რაღაც იდუმალი ძალა აკეთებინებს მათ) და ასე და ამგვარად, ეგებებიან თავიანთ სიკვდილს ინგლისის სამეფოში.

ახლა კი, თვალსაჩინოებისათვის, თეზისების ჩამონათვალის სახით, შევაჯამებთ ჩატარებული კვლევის ყველა იმ შედეგს, რომელიც ასაბუთებს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის დანიისაკენ გამობრუნების ლოგიკურობას ჰამლეტის გატაცების შემდგომ:

¹ შდრ. კლავდიუსის რეპლიკა ჰამლეტის ქარაგმულ საუბარზე „ხაფანგის სცენის“ წინ: “I have nothing with this answer Hamlet, these words are not mine” (შექსპირი 2003: 3.2.85-6) [„შენი პასუხი ვერ გავიგე. ეს სიტყვები მე არ მეკუთვნის“ (შექსპირი 1987: 353)].

- 1) როზენკრანცსა და გილდენსტერნს უდავოდ უნდა სცოდნოდათ, მათი მოგზაურობის მთავარი მიზანი ჰამლეტის ინგლისისათვის გადაცემა რომ იყო;
- 2) არსად ჩანს, რომ კლავდიუსმა მათ ინგლისისგან დარჩენილი ხარკის აკრეფაც დააგალა და ისიც იკვეთება, რომ ინგლისის მიერ ჰამლეტის მოკვდინების უზრუნველყოფამდე მისთვის ხარკის მოთხოვნა ვერ იქნებოდა გონივრული გადაწყვეტილება;
- 3) როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა იმდენი მაინც იციან, რომ კლავდიუსის ავბედითი წერილის მთავარი თემა და პერსონაჟი დანიის უფლისწულია და შესაბამისად, ისიც უნდა იცოდნენ, რომ მის გარეშე წერილს აზრი ეკარგება;
- 4) ჰამლეტის დაკარგვის შემდეგ კლავდიუსის კარისკაცების მიერ ინგლისისაკენ ცურვის გაგრძელება არსობრივად უკვე ვეღარ გამოდის დანიის მეფის ბრძანების აღსრულება;
- 5) როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ნამდვილად ჰქონდათ სამეფო კარზე იმ დონის სტატუსი, რომ ზღვაზე ასეთი კატასტროფის შემდეგ უკან დაბრუნების ინდივიდუალური გადაწყვეტილება მიეღოთ;
- 6) მათი გემის კაპიტანი უდავოდ მეფესთან დაახლოებული კარისკაცების დაქვემდებარებაში იქნებოდა, რაზეც კლავდიუსი წინდაწინვე იზრუნებდა;
- 7) მათ გემს მეკობრეების თავდასხმის დროს გასაველელი მანძილის უმეტესი ნაწილი დარჩენილი ჰქონდა და შესაბამისად, დანიაში დაბრუნება ინგლისში ჩასვლაზე უფრო ადვილი და მოსახერხებელი იყო;
- 8) კარისკაცებს უნდა გაეცნობიერებინათ დიდი ალბათობა იმისა, რომ მეკობრეები ჰამლეტს სწორედ დანიის ნაპირებთან ჩამოსვამდნენ, რათა მისთვის ეამებინათ და მისგან ჯილდოც მიეღოთ;
- 9) ისინი უნდა მიმხვდარიყვნენ, რომ შეურაცხადი და კაცისმკვლელი ჰამლეტის ელსინორში დაბრუნებით მეფე კვლავ საფრთხეში ჩავარდებოდა და ამიტომ მათგან სასწრაფო დახმარებაც შეიძლებოდა დასჭირვებოდა;
- 10) თუ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა ელსინორის ნავსადგურისაკენ გამობრუნებაში კვლავ მეკობრეებთან შეყრის საშიშროება დაინახეს, მათ მარტივად შეეძლოთ შემოვლითი გზა აერჩიათ უკან დასაბრუნებლად;

11) ინგლისისაკენ სვლის გაგრძელების სულელურ გადაწყვეტილებამდე, როზენკრანცი და გილდენსტერნი არსად ჩანან პიესაში ისეთი სულელები, რომ ჰამლეტის გატაცების შემდგომ ვერ მიმხვდარიყვნენ დანიისაკენ გამობრუნების აუცილებლობას.

განხილული საკითხის გარშემო ზემოთ წარმოდგენილი მსჯელობის საფუძველზე, შეგვიძლია ვიკითხოთ: რატომ აგრძელებენ როზენკრანცი და გილდენსტერნი უსარგებლო მოგზაურობას ინგლისისაკენ და ნაცვლად ამისა, რატომ არ გრძნობენ დანიაში სასწრაფო დაბრუნების აუცილებლობას? რა მოხდებოდა, რომ მათ შეეცვალათ თავიანთი გეზი და დაბრუნებულიყვნენ ელსინორში? ცხადია, სწრაფი დაბრუნება ყველაზე ბრძნული გადაწყვეტილება იქნებოდა მათგან. კლავდიუსი ამას სრულიად ბუნებრივად მიიღებდა და შესაძლოა ისინი ჰამლეტის განადგურების ახალ გეგმაშიც კი გამოეყენებინა. მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ შექსპირმა აირჩია ის, რაც აირჩია. მას უკვე აღარ სჭირდება როზენკრანცი და გილდენსტერნი თავისი პიესის მსვლელობისათვის და ამის გამო ჰამლეტის მეშვეობით აწყობს მათ თავზე კლავდიუსის შეთქმულებას. სწორედ ამიტომ, სულაც არ არის გასაკვირი, რომ ჰამლეტი და ჰორაციო მოელიან არა როზენკრანცისა და გილდენსტერნის უკან დაბრუნებას, არამედ მხოლოდ მათი მოკვდინების შესახებ შეტყობინებას:

HORATIO

It must be shortly known to him [Claudius] from England

What is the issue of the business there.

HAMLET

It will be short. The interim's mine . . . (შექსპირი 2003: 5.2.71-3)

ჰორაციო

უჭკველია, აცნობებენ მალე ინგლისით,
თუ ვით გათავდა მინდობილი მაგისგან [კლავდიუსისგან] საქმე.

ჰამლეტ

ინგლისით მალე აცნობებენ, მაგრამ იმ დრომდე

კიდევ მაქვს ვადა . . . (შექსპირი 1987: 383)

ამ სიტყვებით, პერსონაჟები, უბრალოდ, მათი ავტორის გადაწყვეტილებას ამოწმებენ და სხვა არაფერი. და მართლაც, პიესის ბოლოს, ინგლისის ელჩისგან ვგებულობთ, რომ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ (შექსპირი 1987: 389).

ცხადია, არაფერია უცნაური იმაში, რომ შექსპირმა ამგვარი გადაწყვეტილება მიიღო, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ჟანრობრივად „ჰამლეტი“, ასე თუ ისე, მაინც შურისძიების თემაზე აგებულ სისხლიან ტრაგედიას წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპის ტრაგედიისთვის დამახასიათებელ გარკვეულ პირობითობებს არღვევს. მაგრამ ის ნამდვილად უცნაურია, თუ როგორ მიჰყავს დრამატურგს როზენკრანცი და გილდენსტერნი სიკვდილამდე და შესაბამისად, როგორ გაჰყავს ისინი პიესის მოქმედებიდან. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს შექსპირი ამ შემთხვევაში აფუჩხებს და ზედმეტად თავს არ იწუხებს თავისი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების სასიკვდილო ბედის უფრო ლოგიკურად განსაზღვრისთვის. თუმცა ისიც ნათელია, რომ პიესის საერთო მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივ ღირებულებას ეს გარემოება საფრთხეს ნამდვილად არ უქმნის.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეკობრეების თავდასხმის შემდგომ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიერ ინგლისისაკენ სვლის გაგრძელება მოკლებულია საფუძვლიან მოტივაციას. რეალურად, კლავდიუსის კარისკაცებმა ვერ აღასრულეს დანიის მეფისგან დაკისრებული მისია, მაგრამ როგორც პერსონაჟებმა, ამომწურავად შეასრულეს ავტორისგან მონიჭებული ფუნქცია. ამიტომ, შექსპირს საბოლოოდ გაჰყავს ისინი პიესის მოქმედებიდან, თუმცა, მასში წარმოდგენილ მოვლენათა ლოგიკური მიმართებების თვალსაზრისით, როგორც წარმოვაჩინეთ, არც ისე ბუნებრივად.

1.8. ჰამლეტის საქციელის ზნეობრივი ასპექტი

შექსპიროლოგიაში ჰამლეტი ხშირად ერთ-ერთ ყველაზე მაღალზნეობრივ პერსონაჟად მოიაზრება. მისი სულიერი შეჭირვებაც ხომ დიდწილად ადამიანის ზნეობრივი დეგრადაციის ხილვით გამოწვეული ტრაგიკული განცდაა. რახან

უფლისწულისთვის ადამიანის ზნეობრიობა ასეთ სასიცოცხლო ღირებულებას წარმოადგენს და რაკი ის დიდ სიფრთხილეს იჩენს ბიძამისის დამნაშავეობა-უდანაშაულობის საკითხის გამოძიებისას, ბევრი მკვლევარი გაკვირვებულია, რატომ გაიმეტა მან სასიკვდილოდ ასე ადვილად თავისი სკოლის ძველი ამხანაგები.

აქ ორი სახის მიზეზი შეიძლება გამოიყოს: მორალური და პრაგმატული. თუ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა იცოდნენ ან ეჭვი მაინც ჰქონდათ უფლისწულის წინააღმდეგ კლავდიუსის მზაკვრული ჩანაფიქრის შესახებ, მაშინ ჰამლეტის განაჩენი მათ მიმართ სერიოზულ მორალურ გამართლებას იძენს; ხოლო თუ მათ არ იცოდნენ ამ შეთქმულების შესახებ, მაშინ ჰამლეტის ასეთი საქციელი მხოლოდ თავდაცვის მიზნით შეიძლება აიხსნას და გარკვეულწილად გამართლდეს კიდევ, რაც უფრო პრაგმატული გადაწყვეტილება გამოდის მისგან, ვიდრე – მორალური. ცხადია, პირველი შემთხვევა მეორესაც მოიცავს, რადგან თუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი შეთქმულების შეგნებული თანამონაწილენი არიან, მაშინ მათი ცოცხლად დატოვება თავისთავად წარმოადგენს ჰამლეტისთვის საფრთხეს. უფლისწულის საქციელი ყოვლად გაუმართლებელი და ამორალური მხოლოდ მაშინ იქნება, თუ დავუშვებთ, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა მართლა არაფერი იცოდნენ კლავდიუსის შეთქმულების შესახებ და არც ჰამლეტისთვის შეეძლოთ რაიმე საფრთხის შექმნა. ისმის კითხვა: რომელ შემთხვევასთან გვაქვს რეალურად საქმე?

როგორც ზემოთ დავასკვნით, მეფის კარისკაცებმა სავარაუდოდ არ იცოდნენ ჰამლეტის მიმართ გამოტანილი სასიკვდილო განაჩენის შესახებ, მაგრამ ნამდვილად ხვდებოდნენ, რომ უფლისწულს ინგლისში სულ მცირე დატუსაღება მაინც ელოდა. შესაბამისად, კლავდიუსის წერილებში ჰამლეტზე კარგი არაფერი რომ ეწერებოდა, ამდენს ისინი უსათუოდ აცნობიერებდნენ. მიუხედავად ამისა, მაინც ძნელია როზენკრანცისა და გილდენსტერნის დადანაშაულება. მათ არ იციან, რომ კლავდიუსი სინამდვილეში ძმის მკვლელია. ისინი ხედავენ, რომ უფლისწული შეურაცხადია და თავისი დადგმული პიესის მიხედვით მეფესაც კი ემუქრება მოკვლით. ჰამლეტის მიერ პოლონიუსის მკვლელობა კი, საბოლოო დასტურია კარისკაცებისთვის იმისა, რომ უფლისწულის თავისუფლება ყოვლად გაუმართლებელია. ამიტომ, მათთვის სრულიად გასაგებია მეფის შიში და მისგან ჰამლეტის ინგლისისაკენ გასტუმრების გადაწყვეტილება, თუნდაც იქ უფლისწულის დატუსაღების მიზნით.

ისინი ბუნებრივად ემორჩილებიან მეფის ბრძანებას, რომელიც მათი გადმოსახედიდან უდავოდ გონივრული ჩანს პრაქტიკული თვალსაზრისით და ჯეროვანი მორალური კუთხითაც. აქედან გამომდინარე, ჰამლეტისგან მათი სიკვდილით დასჯა ძალიან მკაცრი განაჩენი გამოდის. უფრო ადეკვატური სასჯელი, ზნეობრივი თვალსაზრისით, ალბათ მათი ციხეში გამომწყვდევა იქნებოდა.

ამრიგად, ჰამლეტის გადაწყვეტილების გასამართლებლად ნამდვილად საჭიროა დავასაბუთოთ, რომ იგი თავდაცვის მიზნით მოქმედებდა და იძულებული იყო წერილში როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მკვლელობა დაეკეთა ინგლისისათვის და არა უბრალოდ მათი თავისუფლების აღკვეთა. ენდრიუ ბრედლი (ბრედლი 1937: 103), მაგალითად, თვლის, რომ მათი სიკვდილი სულაც არ სჭირდებოდა ჰამლეტს თავისი მიზნის განხორციელებისათვის. მსგავს აზრს იმეორებენ მაკალინდონი (მაკალინდონი 1991: 110) და სადოვსკი (სადოვსკი 2003: 158). მაგრამ არის კი სინამდვილეში ასე? ვეცდებით გავარკვიოთ.

კარლ ვერდერის (ვერდერი 1907: 164) აზრით, ჰამლეტი იძულებული იყო ასე მოქმედებდა, რადგან თუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი ინგლისში ჩასვლისთანავე სიკვდილით არ დაისჯებოდნენ, შეიძლება მათ მოეხერხებინათ ინგლისის მეფის დაეჭვება ჰამლეტის ჩანაცვლებული წერილის შინაარსში. მეფეს შეიძლება დაეკავებინა სამივე იქამდე, სანამ დანიაში არ გაგზავნიდა ელჩებს და არ გადაამოწმებდა კლავდიუსის ბრძანების უტყუარობას, რაც, ცხადია, ჰამლეტისთვის უკვე საბედისწერო აღმოჩნდებოდა.

მეცხრამეტე საუკუნის გერმანელი მეცნიერის ეს მსჯელობა ბევრად უფრო მართებული ჩანს ამ საკითხზე, ვიდრე ზოგიერთი თანამედროვე მეცნიერის აზრი. მართლაც აშკარაა, რომ ჰამლეტს სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. მას თავი უნდა დაეცვა. მართალია, ჰამლეტს საბოლოოდ არ მოუწია ინგლისში ჩასვლამ, მაგრამ საიდან უნდა სცოდნოდა მას, როდესაც წერილებს ანაცვლებდა, რომ მეორე დღეს მეკობრეები დაესხმებოდნენ თავს და მათ გემზე გადახტომის საშუალება მიეცემოდა?

ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ მეკობრეების თავდასხმა თავად ჰამლეტის ორგანიზებული იყო. ამის საფუძველს ხედავენ მისსავე სიტყვებში დედამისის მიმართ, ინგლისში გამგზავრების წინ:

There's letters sealed, and my two schoolfellows,
Whom I will trust as I will adders fanged,
They bear the mandate. They must sweep my way
And marshal me to knavery. Let it work,
For 'tis the sport to have the engineer
Hoist with his own petar, an't shall go hard
But I will delve one yard below their mines
And blow them at the moon. (შექსპირი 2003: 3.4.203-10)

დაბეჭდილია წერილები და თან ბრძანებაც
მიცემული აქვს ორს თანაშეზრდილს ამხანაგს ჩემსას,
რომელთაც ისე ვენდობი, ვით შხამიან გველსა.
გზა იმათ უნდა გამიკვალონ ჩემის მახისაკენ.
დეე, იშრომონ; საამოა, როს მემანქანეს
მისგან ნამზადი იარაღი მალლა აფეთქებს.
ცუდად მომივა საქმე, თუ რომ მეც არ გავთხარე,
არ მოუუქციე იმათ ნაღმებს ქვეშით სხვა ნაღმი
და მოვარემდე არ ავაფრინე. (შექსპირი 1987: 364)

აქ რამდენიმე მომენტი იკვეთება:

- 1) ჰამლეტი მიხედვრილია, რომ კლავდიუსი მას შეთქმულებას უწყობს;
- 2) როზენგრანცისა და გილდენსტერნის შხამიან გველებთან შედარება მიანიშნებს, რომ უფლისწულს ისინი შეთქმულების შეგნებული თანამონაწილეები ჰგონია, რაც შემდგომ ერთგვარად ამართლებს მის მკაცრ განაჩენს მათდამი;
- 3) ჰამლეტს აშკარად მოფიქრებული აქვს ამ შეთქმულების ჩაშლის გეგმა;
- 4) ეს გეგმა როზენგრანცსა და გილდენსტერნს ცუდ ბედს უქადის;
- 5) რახან ლაპარაკია მემანქანის აფეთქებაზე მისივე დამზადებული იარაღით, ჰამლეტი უნდა გულისხმობდეს სწორედ წერილების ჩანაცვლების იდეას და არა მეკობრეების თავდასხმას.

როგორც ვხედავთ, აქ მოყვანილი ჰამლეტის სიტყვებით მისგან მეკობრეების თავდასხმის მოწყობა ვერ დასტურდება. ეს რომ ასე ყოფილიყო, განა ჰორაციოს, რომელსაც აჩრდილის საიდუმლოც კი გაუმხილა, დაუმაღავედა ამის შესახებ?

ხოლო, რაც სინამდვილეში გადახდა ჰამლეტს ამ მოგზაურობის დროს, არაფერი დაუფარავს ჰორაციოსთვის. მეფის წერილის შინაარსიც გააცნო და თავისი შენაცვლებული წერილისიც. ისიც კი უთხრა, თუ როგორ დაბეჭდა ახალი წერილი. ასე რომ, ჰამლეტისა და მეკობრეების მოკავშირეობის იდეას არ გააჩნია მყარი მეცნიერული საფუძველი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჰამლეტი მართლაც იძულებული იყო როზენკრანცი და გილდენსტერნი სასიკვდილოდ გაეწირა.

ჰამლეტის სიტყვებში, როგორც შევნიშნეთ, მისი დამოკიდებულებაც იკვეთება თავისი სკოლის ამხანაგების მიმართ, რაც ასევე მნიშვნელოვანი მომენტი უფლისწულის მიერ მათდამი გამოტანილი განაჩენის მორალური შეფასებისათვის. ეს დამოკიდებულება გარკვეულწილად დედამისთან საუბრამდეც ვლინდება, როდესაც გილდენსტერნს საყვედურობს – “[D]o you think I am easier to be played on than a pipe?” (შექსპირი 2003: 3.2.334) [*თქვენა გვინიათ, მე ამ პატარა სალაშურზედ უფრო ადვილი დასაკრავი ვიყო!*]“ (შექსპირი 1987: 359)] – და დედამისთან საუბრის შემდეგაც, როდესაც როზენკრანცს სარეცხ ღრუბელს ადარებს, რომელიც, მისი აზრით, ჯერ შეისრუტავს მეფის წყალობას და შემდეგ უკანვე გამოიწურება მეფის მიერ (შექსპირი 1987: 366). მაგრამ უხამიან გველებთან შედარება მაინც ყველაზე მძაფრად გამოხატავს ჰამლეტის ზიზღს როზენკრანცისა და გილდენსტერნისადმი, რაც ფაქტიურად მიანიშნებს იმაზე, რომ უფლისწული მათ კლავდიუსის შეთქმულების შეგნებულ თანამზრახველებად მიიჩნევს.

რა თქმა უნდა, ჰამლეტი აქ აჭარბებს. როგორც ტექსტის ანალიზმა ცხადყო, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მეფის კარისკაცებმა იცოდნენ ან თუნდაც ხვდებოდნენ, რომ მთლად სიკვდილი გამოუწერა მეფემ ჰამლეტს და არა უბრალოდ დატუსაღება. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უფლისწულს ნამდვილად არ ჰქონდა დრო და შესაძლებლობა შეთქმულებაში როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ჩარეულობის ზუსტი ხარისხის დასადგენად: „გონზავოს მკვლელობის“ დადგმიდან ერთი სრული დღე-ღამე არ იქნებოდა გასული, რომ ჰამლეტი და მისი მხლებლები უკვე რამდენიმე საათის გასულები იყვნენ ზღვაში. აქედან გამომდინარე, ძნელია უფლისწულის ხელაღებით დადანაშაულება თავისი ძველი ამხანაგებისადმი უღმობელ საქციელში. ჰამლეტი როგორც ხელავდა სინამდვილეს, ისე მოქმედებდა და ამაზე უფრო უკეთ ვითარების გაანალიზება ამდენი განსაცდელით მოცულს ნამდვილად არ შეეძლო. ამიტომ

მას შემდეგ, რაც გახსნა მეფის წერილი და იქ ამოიკითხა მისი მზაკვრული მოთხოვნა, ნამდვილად არ აუკანკალებოდა ხელი, როდესაც თვითონაც იმავეს წერდა როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან მიმართებით. ჰორაციოს შემდეგი სიტყვები ალბათ ყველაზე ზუსტად ასახავს მეფის კარისკაცებისათვის გამოტანილი განაჩენის არსს: “So Guildenstern and Rosencrantz go to’t” (შექსპირი 2003: 5.2.56) [*მაშ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ეგ მისცა ბედმა?*] (შექსპირი 1987: 383)]. დიახ, სწორედ ბედი ჩანს მთავარი დამნაშავე მათ სიკვდილში. თუმცა ჰამლეტი ჰორაციოს სიტყვებს ასე ეპასუხება: “Why man, they did make love to this employment. / They are not near my conscience. Their defeat / Does by their own insinuation grow” (5.2.57-9) [*მაინც ისინი მაგგვარ საქმეს სუნით ეძებდნენ და სინიღისიც არა მტანჯავს იმათ გულისთვის, – მეტიჩრობასა დააბრალონ მათი დაღუპვა*] (383)]. ამ შემთხვევაში, ჰამლეტი თითქოს პირდაპირ არ ადანაშაულებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს კლავდიუსის მზაკვრული ჩანაფიქრის სრულ ცოდნაში, მაგრამ მეფის შეთქმულებაში მონაწილეობის მოხალისეებად მაინც მიიჩნევს მათ. ისინი კლავდიუსმა დაიბარა ჰამლეტზე სათვალთვალოდ, რასაც უფლისწული მათთან პირველივე საუბრისას მალევე ხვდება. მათი ინიციატივა არ არის თუნდაც ჰამლეტის გაცილება ინგლისში. ეს კლავდიუსის სურვილია. თუმცა აღსანიშნავია, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი მეფის ამ გადაწყვეტილებას არა მხოლოდ მორჩილად, არამედ დიდი მოწონებითაც კი დებულობენ (შექსპირი 2003: 3.3.8-23; შექსპირი 1987: 359-360). ამიტომაც მართებულია მათზე ჰამლეტის შემდგომი სიტყვები: “’Tis dangerous when the baser nature comes / Between the pass and fell incensed points / Of mighty opposites” (5.2.60-2) [*საშიში არის, როდესაც სუსტბუნებიანი ჩაუვარდება შუაში ორს მოპირდაპირეს, მოპირდაპირეს ძლიერს, მედგარს, ხმალამოწვედენილს*] (383)].

ამრიგად, ირკვევა, რომ ჰამლეტი იძულებული იყო გაეწირა როზენკრანცი და გილდენსტერნი საკუთარი თავის დასაცავად. ვლინდება ისიც, რომ ჰამლეტს თავისი სკოლის ამხანაგები, სრულიად გულწრფელად, უფრო მეტად დამნაშავეები ჰგონია, ვიდრე ისინი სინამდვილეში არიან, და ჩანს ასევე ის, რომ უფლისწულს არ ჰქონდა დრო და საშუალება ზუსტად განესაზღვრა მათი გათვითცნობიერებულობის ხარისხი ბიძამისის ბინძურ საქმეში. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ მორალური გადმოსახედიდან უფლისწულის დადანაშაულება როზენკრანცისა და გილდენსტერნისადმი გამოტანილი განაჩენის გამო ნამდვილად არ არის მართებული. მეორე მხრივ,

უნდა ითქვას, რომ როზენკრანციცა და გილდენსტერნიც აშკარად დაიზარნენ. მართალია, ისინი სრულიად უდანაშაულოები არ არიან, მაგრამ სიკვდილი მაინც მეტად მკაცრი განაჩენია მათთვის. საგულისხმოა ისიც, რომ მეკობრეების თავდასხმის უცნაურმა ბედისწერამ ჰამლეტი უკან, დანიისაკენ გამოიხმო; ხოლო ამავე ბედისწერამ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ვერ დაანახვა ინგლისისაკენ სვლის გაგრძელების აბსურდულობა. ამიტომ ჰამლეტმა კი არა, სინამდვილეში თავად შექსპირმა გამოუტანა მათ ასეთი განაჩენი; ჰამლეტი კი მხოლოდ ამ განაჩენის შესაბამისი დოკუმენტის შემდგენელად გამოიყენა. უდავოა, რომ დრამატურგს სჭირდებოდა როზენკრანცისა და გილდენსტერნის პიესიდან გაყვანა, მაგრამ ასევე ცხადია, რომ ამის განსახორციელებლად მთლად დამაჯერებლად ვერ გამართა სიუჟეტი. რჩება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ თავად შექსპირსაც სურდა მათი სიკვდილით დასჯა იმ სახით, როგორც ჰამლეტმა დედამისთან საუბრის დასასრულს მათ, ცოტა არ იყოს, მეტაფორულად უწინასწარმეტყველა (შექსპირი 2003: 3.4.206-10; შექსპირი 1987: 364). ამის საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ დრამატურგი იზიარებს თავისი პროტაგონისტის პოზიციას როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიმართ. პოეტური სამართლიანობის აღსასრულებლად იგი რამდენადმე არღვევს კიდევ სიუჟეტურ ლოგიკას და რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს, მეკობრეების თავდასხმის შემდეგ მეფის კარისკაცებს მაინც აგრძელებინებს ინგლისისაკენ მოგზაურობას, რათა მათზე მოიწიოს სასჯელი ბუმერანგის პრინციპით. გარდა ამისა, შექსპირს, როგორც ჩანს, ძალიან სურდა „ჰამლეტის“ ბოლო სცენაში ერთგვარი დრამატული ირონიის მისაღწევად ინგლისის ელჩისათვის ეთქმევინებინა: “The ears are senseless that should give us hearing, / To tell him his commandment is fulfilled, / That Rosencrantz and Guildenstern are dead” (შექსპირი 2003: 5.2.347-50) [*„უქმნი არიან იგი ყურნი, რომელთაც უნდა მოესმინათ, რომ ნაბრძანები აღსრულდა მათი, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვლარნი არიან“* (შექსპირი 1987: 389)].

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მიუხედავად ნაკლოვანებებისა და შეცდომებისა, ჰამლეტი მაინც მაღალი ადამიანური ღირსების მატარებელი პერსონაჟია. შეიძლება იგი ვერ აღწევს ზნეობრიობის სასურველ სიმაღლეს ელსინორის ფარისეველურ და მტრულ გარემოში, მაგრამ შინაგანად უდავოდ მიისწრაფვის აქეთკენ, რასაც ადამიანურ უკეთურებაზე მისი ტრაგიკული განცდაც ადასტურებს. ჰამლეტის ხედვით, თუ

ადამიანი თავის ნიჭსა და უნარებს ბოროტებას მოახმარს, მისი ამქვეყნიური არსებობა ფუჭი და ამაოა, რადგან ასეთი ადამიანი იმაზე მეტი არ ღირს, ვიდრე ის მიწა, რომლისგანაც იგი შეიქმნა. ამიტომ, უფლისწულისთვის ამგვარი ადამიანი მტერის გროვაა და სხვა არაფერი, რაზეც როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან საუბრისას მიანიშნებს კიდევ (შექსპირი 2003: 2.2.286-90; შექსპირი 1987: 344). მესაფლავეების სცენაში კი ამქვეყნიური დიდებისაკენ მოსწრაფე ადამიანის სულიერ გახრწნას ჰამლეტი მიწაში მისი სხეულის ხორციელ ხრწნასთან აკავშირებს.

მიუხედავად გარკვეული მერყეობისა, დანიის უფლისწული აუმხედრდა მოზღვავებულ ბოროტებას. მან გულწრფელად იბრძოლა „ნაღრძობი“ დროების გასასწორებლად, მაგრამ ვერ გაასწორა ის. მისი დროული ქმედებაც არსებითად, ალბათ, ვერაფერს შეცვლიდა ამ კუთხით. მას რომ დროზე მოეკლა კლავდიუსი, ის მაინც ძმის მკვლეელი და მისი ცოლის მიმტაცებელი იქნებოდა. პოლონიუსი რომ არ შემოკედომოდა, ის მაინც ტუტუც მედროვედ დარჩებოდა. როზენკრანცსა და გილდენსტერნსაც ცოცხლად გადარჩენა ვერაფრით გამოასწორებდა. გერტრუდის მიერ გარდაცვლილი ქმრისადმი დაღატი და მის მკვლელ ძმასთან სისხლის შერევის ფაქტიც ვერსად გაქრებოდა. ალბათ, ვერც ოფელიას მიერ ჰამლეტის უარყოფა გაუქმდებოდა. ფაქტიურად, სულიერი თვალსაზრისით ყველა ბოროტება ძალაში დარჩებოდა, უბრალოდ, ნაკლები ფიზიკური სიკვდილიანობა იქნებოდა. და ბოლოს და ბოლოს, ყველაზე დიდი და საძაგელი ბოროტება ხომ პიესის დაწყებამდე ხდება, როდესაც ძმა ძმას სასიკვდილოდ იმეტებს, რათა შემდეგ დატკბეს მისი სამეფოთი და მისი ცოლთან ავსორცული კავშირის შეკვრით. „ჰამლეტში“ წარმოდგენილი ბოროტმოქმედებანი, სინამდვილეში, ამ მთავარი ბოროტმოქმედების ლოგიკური გაგრძელებაა, რომელსაც, ავად თუ კარგად, მაინც ჰამლეტი უსვამს ბოლოში წერტილს. იგი კვდება, მაგრამ ერთგვარ იმედად ფორტინბრასს გვიტოვებს. „ნაღრძობი“ დროება კი ძალაში რჩება და მისი გასწორება მეტად საეჭვოა. უფლისწული გვემშვიდობება სიტყვებით „...the rest is silence“ (შექსპირი 2003: 5.2.337) [*სხვა რაღა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ*] (შექსპირი 1987: 389)] და ამით თითქოს წინასწარმეტყველებს კიდევ თავისი მაღალი ჰუმანისტური სულისკვეთების მოდერნისტულ მიყუჩებასა და დაქვეითებას სამი საუკუნის შემდეგ.

2. ჰამლეტური ასოციაციები ჯოისის „ულისეში“

2.1. „ჰამლეტი“ და „ულისე“

დიდა ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედებისა და უპირველეს ყოვლისა მისი „ულისეს“ გავლენა XX საუკუნის ლიტერატურულ სამყაროზე. „ულისეს“ შემდეგ დასავლურ ლიტერატურაში არაერთი მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებია შექმნილი, რომელიც ამ რომანის პირდაპირ თუ ირიბ გავლენას ატარებს. „ულისე“ დიდი სამყაროა, პირველ რიგში კი, ის სამყარო, რომელსაც ადამიანის ცნობიერება განასახიერებს და რომელიც გარე სამყაროს უკავშირდება. და სქელტანიან ნაწარმოებში, სადაც აღუზიათა მთელი სიუხვეა მოცემული, თითქმის შეუძლებელია ისეთმა ზოგადსაკაცობრიო თემამ, როგორცაა ჰამლეტური პრობლემა, საერთოდ არ გაიფიქროს და მნიშვნელოვანი ადგილიც არ დაიკავოს, როგორც ეს „ულისეში“ ხდება. სტიუარტ გილბერტი (გილბერტი 1958: 11) შენიშნავს კიდევ, რომ „ულისეში“ წარმოდგენილი შინაგანი მონოლოგები აშკარად ატარებს შექსპირის პიესებში წარმოდგენილი მონოლოგების გავლენას, განსაკუთრებით კი ჰამლეტის მონოლოგებისა.

უდიდესია უილიამ შექსპირისა და მისი „ჰამლეტის“ გავლენა მსოფლიო ლიტერატურაზე, მით უმეტეს, იმ ეპოქაში, სადაც წინა პლანზეა წამოწეული ადამიანის ცნობიერება, მისი საიდუმლოებანი, სადაც დრო არა უბრალოდ „ნადრძობია“, არამედ სრულ ქაოსად ქცეულა და დაუკარგავს თავისი არსებითი თვისება – ქრონოლოგიურობა. ამიტომაც, დრო მოდერნისტულ ლიტერატურაში, როგორც მანანა გელაშვილი შენიშნავს, „ურიცხვ რეფლექსიათა წყაროდ იქცა, ხშირად კი ესთეტიკური თამაშის საგნადაც“ (გელაშვილი 2005: 4). ასე ხდება „ულისეშიც“. დროის ამგვარი აღქმა საშუალებას აძლევს ჯოისს ნებისმიერი დროება (მათ შორის, შექსპირის რენესანსული ეპოქა) „შეახვედროს“ მოდერნისტულ დროებასთან, პირველყოვლისა, თავისი პერსონაჟების ცნობიერებაში, და გზა გაუხსნას პაროდის ახლებურ შესაძლებლობებს.

მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანმა აშკარად შეიგრძნო საკუთარი უსუსურობა, ნაფოტობა აზვირთებულ მდინარეში. მან ისიც გააცნობიერა, რომ მეორე აზვირთებული მდინარეც არსებობს, რომლის მიმართულება აბსოლუტურად ამოუცნობია. ეს არის ადამიანის ცნობიერების ნაკადი, მისი სულიერი ყოფიერების მდინარეა. XVI-XVII საუკუნეთა მიჯნაზე შექმნილი „ჰამლეტი“ და

მასში არეკლილი ჰუმანისტური იდეალების კრიზისი ერთგვარი პრელუდიაა იმ უზარმაზარი სულიერი შეჭირვებისა, შინაგანი გაორებისა, რომელიც მოდერნიზმის სახით თავს დაატყდა XX საუკუნის ადამიანს. თუმცა, ეს ყოველივე „ჰამლეტში“ ჯერ კიდევ ჩანასახოვან სახეს ატარებს. მართალია, ჰამლეტური განწყობილება თავისი არსით მთლად წინარემოდერნისტული არ არის, მაგრამ შექსპირი მაინც ალბათ ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვინც ასე ღრმად ჩააღწია ადამიანის ცნობიერების სიღრმეებში და გამოააშკარავა მისი რთული ფსიქიკური სამყარო. „ჰამლეტმა“ მკაფიოდ აჩვენა ადამიანის პიროვნული გაორება და სულიერი წინააღმდეგობრიობა. როგორც ნიკო ყიასაშვილი შენიშნავს, „ჰამლეტიდან“ ჯეიმზ ჯოისის „ულისემდე“ ინგლისური ჰუმანიზმის განვითარება სწორხაზოვანი არ ყოფილა. თუ მეოცე საუკუნის მწერლობისათვის ადამიანი ხშირად შინაგანად გამოფიტული და ბრძოლისუნარგამოცლილია, რადგან მწერალს არ სწამს ადამიანური ღირსება, სიკეთე და სათნოების გამარჯვების შესაძლებლობა, შექსპირის შემოქმედებაში, ჰამლეტის მსოფლალქმაში ძირითადი მაინც სწორედ ადამიანის რწმენა და ადამიანური ღირსების აპოთეოზია. ჰამლეტური სკეფსისიც ბზარის გამოვლენების პათოსს უფრო შეიცავს, ვიდრე ნაპრაღის გაღრმავების რეალურ წინათგრძნობას“ (ყიასაშვილი 1992: 118-119).

მოდერნიზმის ეპოქაში ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ცნობიერება, მეცნიერულ-შემოქმედებითი კვლევის უმთავრესი ობიექტი ხდება. ლიტერატურაშიც ცნობიერების ნაკადის სხვადასხვა მხატვრული ტექნიკის გამოყენებით პიროვნების ცნობიერებაში ჩაღრმავების ხარისხი განუზომლად იზრდება. სწორედ ამ მეთოდის გამოყენებით შევყავართ ჯოისს გმირთა შინაგან სამყაროში. ჩვენ ვწვდებით სტივენ დედალოსის, ლეოპოლდ ბლუმისა და მოლი ბლუმის ცნობიერებათა სხვადასხვა შრეს. ჯოისის „ულისე“ ნათლად ასახავს, რომ გარე სამყაროზე არანაკლებ დიდი და შეუცნობელი სამყაროა დამალული ადამიანში. გარე სამყარო უზარმაზარია, შეუცნობელიც, მაგრამ – ერთადერთი. ყოველი ადამიანის შინაგანი სამყარო კი, მიუხედავად გარკვეული მსგავსებისა, მეტად თუ ნაკლებად განსხვავდება ერთმანეთისაგან – სხვადასხვა სულს, სხვადასხვა მეს ასახავს. თითოეული მათგანი ინდივიდუალური შინაარსის მატარებელია. აქედან გამომდინარე, ყოველი პიროვნება თავისი ცნობიერების ერთადერთობისა და განუმეორებლობის გამო გარე სამყაროს არაერთგვარად აღიქვამს. რამდენი ადამიანი, რამდენი შინაგანი სამყაროც არსებობს, თითქოს

ზუსტად იმდენივე გარე სამყაროც არსებობს, თუმცა კი ობიექტურად ვიცით, რომ გარე სამყარო მაინც ერთია.

ადამიანის ყოფიერების წარმართვაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური სამყარო, ვინაიდან, მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ადამიანის შინაგანი სამყარო უნიკალურია და თავისებურად აღიქვამს გარე სამყაროს, ყოველი წვრილმანიც კი, რაც გარეთ ხდება, გარკვეულ გავლენას ახდენს მასზე და ილექება ცნობიერების სიღრმეებში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გარე სამყარო იმ სახით, რა სახითაც ჩვენ აღვიქვამთ მას, ნამდვილად ახდენს გავლენას ჩვენს შინაგან სამყაროზე. „ულისეც“ ამას ადასტურებს. მიუხედავად იმისა, რომ მასში ადამიანის ცნობიერების ჩვენებაა წინა პლანზე წამოწეული, ამ ცნობიერების მოქმედება მაინც გარე სამყაროსთან კავშირშია მოცემული. ყველა ინფორმაცია, რაც გარედან შედის პერსონაჟების ცნობიერებაში, გარკვეულ მიმართულებას, გარკვეულ შინაარსს აძლევს მათ ფიქრთა დინებას.

ჯოისის „ულისე“, ჰომეროსის „ოდისეას“ შემდეგ, ყველაზე მეტად ალბათ შექსპირის „ჰამლეტის“ სულს ატარებს, ხოლო მისი მოდერნისტული სულისკვეთება, რომლისთვისაც დრო-სივრცული დაშორება ბარიერს არ წარმოადგენს, ძირითადად პაროდისტის ფუნქციას ასრულებს რომანში გაელვებულ სხვადასხვა ლიტერატურულ ტექსტთან მიმართებით, მათ შორის, „ჰამლეტთან“ მიმართებითაც.

უფლისწულ ჰამლეტს „ულისეში“ სტივენ დედალოსი შეესაბამება. სტივენთან როგორც პაროდირებულ უფლისწულ ჰამლეტთან მიმართებით „ულისეს“ მთავარი პროტაგონისტი ლეოპოლდ ბლუმი პაროდირებულ მეფე ჰამლეტის აჩრდილად მოიაზრება. ამავე პრინციპით, რომანის სხვა პერსონაჟები „ჰამლეტის“ სხვადასხვა პერსონაჟის პაროდიას წარმოადგენენ. თუმცა, პერსონაჟებს შორის გაელვებული პარალელები მუდამ ერთი-ერთზე არ შეესაბამება ერთმანეთს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პარალელები ყოველთვის მდგრადი არ არის და ზოგჯერ გარკვეულ ვარიაციას ექვემდებარება. ასე, მაგალითად, სტივენ დედალოსი ძირითადად უფლისწულ ჰამლეტს შეესაბამება, მაგრამ იშვიათად ჰამლეტის მამის აჩრდილსაც განასახიერებს (ცხადია, აქ მამისა და ძის ერთარსოვნების ლოგიკა მოქმედებს); ბაკ მალიგანი ძირითადად უზურპატორ კლავდიუსთან ასოცირდება, მაგრამ ხანდახან როზენკრანც-გილდენსტერნად ან ჰორაციოდაც კი შეიძლება გავიაზროთ.

სტივენსა და ჰამლეტს შორის, ისევე, როგორც ბლუმსა და აჩრდილს შორის არსებული პარალელები არა მხოლოდ რომანში აღწერილ სამყაროში ვლინდება, არამედ სტივენისა და ბლუმის ცნობიერებათა ნაკადებშიც. საკუთრივ სტივენ დედალოსთან გავლებული ჰამლეტური პარალელების გაანალიზება-გააზრებამდე, უნდა აღინიშნოს, რომ სტივენი თავადვე გრძნობს სულიერ სიახლოვეს უფლისწულ ჰამლეტთან და ერთგვარი თეორიაც კი აქვს შემუშავებული შექსპირის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. ეს „თეორია“ ერთ-ერთ ამოსავალ წერტილადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს „ულისეს“ მხატვრული მეთოდოლოგიისა და იდეური შინაარსის გააზრებისათვის. სტივენის უკან აქ თვით ჯოისი დგას, ისევე, როგორც მსახიობების დამრიგებელი ჰამლეტის უკან იქ თავად შექსპირი დგას.

სტივენი თავის „თეორიას“ რომანის მე-9 ანუ „ბიბლიოთეკის“ ეპიზოდში აყალიბებს, რომელიც ჰომეროსთან სკილა და ქარიბდას ეპიზოდს შეესაბამება.¹ ამ ეპიზოდის მნიშვნელობაზე თავად ჯოისის მიერ შედგენილი „ულისეს“ სქემატური მონახაზი მიანიშნებს, სადაც მე-9 ეპიზოდის სიმბოლოებად ტვინი და ლიტერატურაა წარმოდგენილი.² ამათგან ტვინი შეგვიძლია დაუუკავშიროთ შექსპირსა და ჰამლეტს როგორც შემოქმედებითად მოაზროვნეებს, ხოლო ლიტერატურა – შექსპირის შემოქმედებას.

სტივენის აზრით, გენიოსი ადამიანისთვის საკუთარი თავია ყოველივე მატერიალურისა თუ ზნეობრივის საზომი. აქედან გამომდინარე, ის ფიქრობს, რომ შექსპირი, უფლისწულ ჰამლეტზე უფრო, მეფე ჰამლეტის აჩრდილის პროტოტიპად უნდა მოვიაზროთ, რომლის როლსაც დრამატურგი, გადმოცემის თანახმად, თავადვე ასრულებდა გლობუსის თეატრში; ხოლო უფლისწული ჰამლეტი, იდეაში, მისი გარდაცვლილი ძის ჰამნეტის მხატვრულ რეინკარნაციად უნდა განიხილებოდეს, რითაც მინიშნებული იქნება მემკვიდრედაკარგული მამისგან სულიერი უკმარისობის ერთგვარი კომპენსაციის მცდელობა. ამის მკაფიო გამოძახილს საკუთრივ „ულისეს“ სიუჟეტი წარმოადგენს, რომლის მთავარი მამოძრავებელი ღერძი სწორედ მამა-შვილის ურთიერთობაა, სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის, „ოდისეუსისა“ და „ტელემაქეს“, „მამა ჰამლეტისა“ და „ძე ჰამლეტის“ ურთიერთშეყრის იდეისაკენ მიმართული.

¹ ოდისეუსის გავლა სკილასა და ქარიბდას შორის მოთხრობილია ჰომეროსის პოემის მე-12 წიგნში (იხ. ჰომეროსი 2011: 136-145).

² იხ. გილბერტი 1958: 211; იხ. აგრეთვე ლეითეში 2014: 218.

გარდა მამა-შვილური ურთიერთმიმართებებისა, სტივენის „თეორია“ ეხება უზურპაციისა და ღალატის თემებს. რახან სტივენი შექსპირს აჩრდილთან აიგივებს, იგი ავითარებს იმ იდეასაც, რომ სტრეტიფორდში დარჩენილი შექსპირის ცოლი, ენ ჰეთუეი, თითქოს ღალატობდა ლონდონში მოღვაწე ქმარს მის ძმებთან, რიჩარდთან და ედმუნდთან.¹ სწორედ ამიტომ, სტივენის მოსაზრებით, შექსპირმა „რიჩარდ მესამეში“ და „მეფე ლირში“ მისი ბოროტი ძმები, რიჩარდი და ედმუნდი გამოიყვანა, ხოლო „ჰამლეტში“ მათ დაუმატა ძმის მკვლელი, მისი სამეფოსა და მეუღლის მიმტაცებელი კლავდიუსი და ქმრის მოღალატე გერტრუდი.

მე-9 ანუ ყველაზე შექსპირული ეპიზოდი „ულისეში“, ფაქტობრივად, მთელს რომანში წარმოდგენილი ჰამლეტური პარალელების თავისებურ თეორიულ და მხატვრულ საფუძველს ქმნის. ამიტომაც აუცილებლად მივიჩნით ამ ეპიზოდის მნიშვნელობაზე გარკვეული ყურადღება წინდაწინვე გაგვემახვილებინა. მოგვიანებით კი უფრო ვრცლად განვიხილავთ „ულისეს“ მე-9 ეპიზოდს.

შექსპირულ-ჰამლეტური პარალელი რომანში თავიდანვე ვლინდება. იგი ეხმიანება სტივენის „თეორიას“ და ასევე მისი და სხვა გმირების ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. როგორც ირაკლი ცხვედიანი შენიშნავს, „შექსპირული პარალელი, ჰომეროსის „ოდისეასაგან“ განსხვავებით, არათანმიმდევრულია და თავიდან ბოლომდე არ გასდევს რომანს, მაგრამ ისიც უდავოა, რომ იგი ჯრისის შთაგონების ერთ-ერთ მთავარ წყაროს წარმოადგენს და მნიშვნელოვან მხატვრულ ფუნქციებს ასრულებს“ (ცხვედიანი 2006: 83). აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ პარალელები ხშირად ძალიან კომპლექსურ ასოციაციურ-ალუზიურ ხასიათს ატარებენ და ანალოგიასთან ერთად კონტრასტსაც ქმნიან, რაც უმეტესად პაროდის გამმაფრებას ემსახურება და რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტსაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს.

2.2. სტივენი როგორც პაროდული ჰამლეტი

ვიციტ, რომ ჯერ კიდევ „ულისესა“ და „ჰამლეტის“ სიუჟეტების დაწყებამდე ორივე, სტივენიცა და ჰამლეტიც სწავლის საბაბით გაურბის თავის სამშობლოს, ოჯახურ წრეს. ერთი გარბის დუბლინიდან პარიზში, მეორე – ელსინორიდან

¹ ეს იდეა მთლიანად სტივენ დედალოსის ფანტაზიის ნაყოფია.

ვიტენბერგში. მოგვიანებით ორივეს მსგავსი მიზეზი აბრუნებს უკან: ჰამლეტს – მამის სიკვდილი; სტივენს – დედის ავადმყოფობა, რომელსაც მალე სიკვდილიც მოჰყვება. მიუხედავად იმისა, რომ გავიდა გარკვეული დრო, სტივენი და ჰამლეტი მაინც გლოვობენ მშობლების გარდაცვალებას.¹

რომანის 1-ელ ეპიზოდში ბაკ მალიგანი² მოუწოდებს სტივენს გამოიცვალოს სამგლოვიარო ტანსაცმელი, ისევე, როგორც პიესის 1-ელ მოქმედებაში კლავდიუსი მოუწოდებს ჰამლეტს შეწყვიტოს გლოვა. მალიგანი სტივენს წამოაყვედრის, მომაკვდავი დედის თხოვნა რომ არ შეასრულა და ფაქტიურად გლოვის სიმულაციაში ადანაშაულებს მას: “Etiquette is etiquette. He kills his mother but he can't wear grey trousers” (ჯოისი 2000: 5) [*ეტეკეტი ეტიკეტია. დედას კლავს. ნაცრისფერ შარვალს კი ვერ ატარებს*]³ (ჯოისი 2012: 8)]. ჰამლეტიც გლოვის გარეგნულად გათამაშების შესაძლებლობასა და შინაგანი გლოვის ნამდვილობაზე ესაუბრება კლავდიუსსა და გერტრუდს: “...I have that within which passes show – / These but the trappings and the suits of woe” (შექსპირი 2003: 1.2.85-6) [*...მე გულში მაქვს რაღაცა; გარწმუნებთ, იგი არ საჭიროობს მწუხარების მოკაზმულობას*“ (შექსპირი 1987: 327)]. მალიგანი ზემოთ მოყვანილი მაყვედრებელი სიტყვების შემდეგ სიგიჟესაც ახსენებს სტივენთან მიმართებით, რაც შეგვიძლია ჰამლეტის სიგიჟესა თუ თავის მოგიჟიანებას დავეუკავშიროთ: “– That fellow I was with in the Ship last night, said Buck Mulligan, says you have g. p. i. He's up in Dottyville with Conolly Norman. General paralysis of the insane” (ჯოისი 2000: 5) [*ის ტიპი, წუხელ „ხომალდში“⁴ რომ ვნახე, თქვა ბაკ მალიგანმა, შენზე ამბობს ჯ. პ. დ. ჭირსო. ვიყებში მუშაობს კონოლი ნორმანთან. ჭკუასუსტების პროგრესული დამბლა*“ (ჯოისი 2012: 8)]. მალიგანი მოახლის გაბზარულ სარკეს მიუშვერს სტივენს, ხოლო სარკე მოგვაგონებს ჰამლეტის მიერ მსახიობებისადმი მიცემულ რჩევა-დარიგებას, რომლის თანახმადაც თეატრი ბუნების სარკე უნდა იყოს. ჯოისის შემთხვევაში, სარკეს, როგორ ჩანს, მოდერნისტული ბზარი აქვს შეპარული. მალიგანი, ხვდება რა, რომ აწყენინა სტივენს, მკლავს გაუყრის მას და კოშკის გარშემო შემოატარებს; სტივენი კი დამტკბარ მალიგანზე

¹ თუმცა, როგორც პიტერ მაონი (მაონი 2009: 182) შენიშნავს, ჰამლეტი გადაჭარბებულად არა მამის, არამედ დედის გამო გლოვობს და ამიტომაც ემსგავსება მას დედის მგლოვიარე სტივენს.

² ბაკ მალიგანი – სტივენის არასანდო მეგობარი, რომლის პროტოტიპია ირლანდიელი პოეტი ოლივერ სენტ ჯონ გოგარტი (1878-1957).

³ აქ და შემდგომ „ულისედან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის ნიკო ყიასაშვილს.

⁴ „ხომალდი“ – ტავერნა დუბლინში, რომელიც რომანში რამდენჯერმე იხსენიება.

გაიფიქრებს: “He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steelpen” (ჯოისი 2000: 6) [„მაგას ჩემი ხელოვნების ლანცეტის ეშინია, ისევე როგორც მე მაგისი. ფოლადის ცივი კაღმის“ (ჯოისი 2012: 9)]. ეს შეგვიძლია დაუუკავშიროთ ჰამლეტის ხელოვნების „ლანცეტს“, რომელსაც კლავდიუსისთვის დადგმული წარმოდგენა, „გონზაგოს მკვლელობა“ წარმოადგენს, რომლისაც კლავდიუსს ასევე ეშინია. სტივენი ეუბნება მალიგანს, შეურაცხყოფა დედაჩემს კი არა მე მომაყენო. კლავდიუსმაც შეურაცხყო ჰამლეტი დედამისის ცოლად შერთვითა და მასთან სისხლის შერევით.

ჯენიფერ ლევინი (ეტრიჯი 2004ბ: 126) საინტერესო პარალელს ავლებს პიესაში ჰამლეტისა და კლავდიუსის პირველად გამოჩენის სცენასა და რომანის პირველივე გვერდზე ავტორისგან სტივენისა და მალიგანის შემოყვანის სცენას შორის. მისი დაკვირვებით, „ჰამლეტისა“ და „ულისეს“ შესაბამის სცენებში კლავდიუსი და მალიგანი არიან ყურადღების ცენტრში და ბევრად მეტსაც ლაპარაკობენ, ვიდრე ჰამლეტი და სტივენი, რომლებიც ამ დროს უკანა პლანზე იმყოფებიან.

საგულისხმო პარალელს ქმნის გერტრუდის მიერ შესმულ სასიკვდილო თასთან სტივენის დედის სასიკვდილო სარეცელთან მდებარე თასი. ეს კავშირი იკვეთება შემდეგი ბიბლიური ალუზიით: “It lay behind him, a bowl of bitter waters” (ჯოისი 2000: 9) [„სტივენის უკან გაწოლილიყო თასი, რომელშიც ესხა წყალი იგი მხილებისა“¹ (ჯოისი 2012: 11)]. აქ მინიშნებაა ებრაელების რელიგიურ ტრადიციაზე, რომელიც უკავშირდება ცოლის პატიოსნების შემოწმებას. ეს კი ქმრის მოდალატე გერტრუდთან გვაკავშირებს, ხოლო გერტრუდის სულიერი გახრწნილება, თავის მხრივ, ალბათ კავშირშია სტივენის გარდაცვლილი დედის ფიზიკური გახრწნის მოტივთან, რომელიც ფიგურირებს სტივენის ცნობიერებაში.

როდესაც სტივენი, მალიგანი და ჰეინზი მარტელოს კოშკში საუბრობენ, შემოდის მოხუცი მერძევე ქალი, რომელსაც თან რძე მოაქვს. სტივენის ცნობიერებაში ბიბლიური ევას სახე ამოტივტივდება და გუნებაში მოხუც მერძევეს გველის მსხვერპლ არსებად განიხილავს; ხოლო, თუ გავიხსენებთ, აჩრდილი ჰამლეტს ამცნობს, რომ გველის კენამ კი არ მოკლა, არამედ იმ გველმა, რომელსაც ახლა მისი გვირგვინი ადგას თავზე² და რომელმაც მისი

¹ წყალი იგი მხილებისა (რიცხ. 5, 27) – ძველი აღთქმის რჯულის კანონით ქმრის დალატეში ეჭვმიტანილ ცოლს მიწიან წყალს ასმევდნენ და თუ მართლაც ნადალატევი ჰქონდა ქმრისთვის, მუცელი გაუხსივდებოდა, თუ არა და, უვნებელი დარჩებოდა.

² იხ. შექსპირი 2003: 1.5.35-40; შექსპირი 1987: 334.

ცოლის ნამუსიც იმსხვერპლა, ჩაითრია რა იგი გარყვნილების მორევში. მას მერე, რაც მერძევე ქალი გავა, სტივენის ცნობიერებაში სინდისის თემა ამოტივტივდება, რაც „ჰამლეტში“ ასე აქტუალურია. სწორედ ამ დროს გაიხსენებს ჰეინზი სტივენის გამონათქვამს მოახლის გაბზარულ სარკეზე,¹ რაც ჰამლეტისეული „სარკის“ ერთგვარი პაროდიაა, და ზუსტად აი აქ ხდება ჰამლეტის პირველი ხსენება რომანში. ბაკ მალიგანი ჰეინზს მიუთითებს „შექსპირულ თეორიაზე“, რომელიც სტივენს ჰამლეტთან მიმართებით აქვს შემუშავებული: “– Wait till you hear him on Hamlet, Haines” (ჯოისი 2000: 18) [– *ერთი მოვასხმინა, ჰეინზ, ჰამლეტზე რას ამბობს*“ (ჯოისი 2012: 17)]. ცოტა მოგვიანებით, მალიგანი მისთვის დამახასიათებელი აყვია მასხრობით „განუმარტავს“ ჰეინზს სტივენის „თეორიის“ არსს და მიანიშნებს ერთგვარ კავშირზე სტივენსა და მამა-შვილ ჰამლეტს შორის: “...He proves by algebra that Hamlet’s grandson is Shakespeare’s grandfather and that he himself is the ghost of his own father” (ჯოისი 2000: 21) [„...*ალგებრის მეშვეობით ამტკიცებს, რომ ჰამლეტის შვილიშვილი შექსპირის პაპაა და რომ თვითონ საკუთარი მამის აჩრდილია*“ (ჯოისი 2012: 19)]. პატრიკ პარინდერი (პარინდერი 1984: 12) მიიჩნევს, რომ სტივენის „შექსპირული თეორია“ საკმაოდ აბსურდულია, რადგან მასში შექსპირის მთელი შემოქმედების ძირითადი მამოძრავებელი ძალა დაყვანილია მხოლოდ და მხოლოდ იმ განცდებზე, რაც შექსპირს უნდა ჰქონოდა თავისი, სტივენის მიერ მოღალატედ გამოყვანილი, ცოლის გამო, და შესაბამისად, მალიგანის მასხრობა ამ „თეორიაზე“, პარინდერის აზრით, მთლად უსაფუძვლო აღარ გამოდის. იქვე მალიგანი გაესუმრება სტივენს: “– O, shade of Kinch the elder! Japhet in search of a father!” (ჯოისი 2000: 21) [– *ო, აჩრდილო მამა-კინჩისა! იაფეტი დაეძებს მამას!*“ (ჯოისი 2012: 19)]. და ამით, ფაქტიურად, პირველად შემოდის რომანში შვილისგან მამის ძიების მოტივი. ჰეინზი აღნიშნავს, რომ ის კოშკი და კლდოვანი ნაპირი, სადაც იმყოფებიან, რაღაცით ელსინორს აგონებს და „ჰამლეტიდან“ მოჰყავს კიდევ ციტატა, რომელიც აღწერს ელსინორის კლდოვან ნაპირს.³ ამ მომენტში სტივენი აცნობიერებს, საკუთარ სამგლოვიარო ჩაცმულობას მალიგანისა და ჰეინზის ჭრელაჭრულა ტანსაცმლის ფონზე,

¹ “– It is a symbol of Irish art. The cracked looking-glass of a servant” (ჯოისი 2000: 6) [– *ირლანდიური ხელოვნების სიმბოლო: მოახლის გაბზარული სარკე*“ (ჯოისი 2012: 9)].

² „კინჩი“ – მეტსახელი, რომელიც სტივენს შეარქვა ბაკ მალიგანმა.

³ “... That beetles o’er his base into the sea...” (შექსპირი 2003: 1.4.71) [„...*რაიც მაღლიდამ მღელვარე ზღვას ძირს დასცქერია...*“ (შექსპირი 1987: 333)].

როგორც ალბათ გამოიყურებოდა ჰამლეტის სამგლოვიარო ტანსაცმელი კლავდიუსისა და სხვათა საზეიმო ჩაცმულობის ფონზე.

ჯერ კიდევ 1-ელი ეპიზოდის დასრულებამდე იკვთება, რომ სტივენი არა მხოლოდ მოდერნიზებულ-პაროდირებულ ტელემაქს, არამედ ასეთსავე ჰამლეტსაც წარმოადგენს. თავიდანვე ჩანს მისი უნდობლობა როგორც მალიგანის, ისე ჰეინზის მიმართ. მალიგანი აშკარად კლავდიუსის ადგილს იკავებს, ხოლო ინგლისელი ჰეინზი ალბათ ინგლისის მეფეს უნდა განასახიერებდეს, რომელსაც კლავდიუსის დავალებით, ჰამლეტის თავი მყისვე მისი ტანისგან უნდა განეშორებინა.¹ როგორც დანიის მეფეს სურდა მოკავშირედ გაეხადა ინგლისის მეფე დანიის პრინცის მკვლელობაში, ისე ირლანდიელი მალიგანი ცდილობს მოკავშირედ გაიხადოს ინგლისელი ჰეინზი ირლანდიელი სტივენისადმი არაკეთილსინდისიერ დამოკიდებულებაში. თუმცა, კლაუს რაიხერტი (ბლუმი 2009ა: 84) შენიშნავს, რომ „ულისესა“ და „ჰამლეტის“ პერსონაჟებს შორის პარალელები არ არის მუდმივი და ფიქსირებული. მკვლევარი ფიქრობს, რომ მალიგანი მხოლოდ უზურპატორ კლავდიუსს არ განასახიერებს. მისი აზრით, მარტელოს კოშკის დაკავშირება ელსინორის ციხესთან გვახსენებს ღამის საგუშაგოს „ჰამლეტში“, რასაც მივყავართ მალიგანის ჰორაციოდ გააზრებამდე (ჰეინზი, ამ შემთხვევაში, ალბათ მარტელუსის ადგილს დაიკავებს); ხოლო როცა სტივენი მალიგანთან და ჰეინზთან ერთად ტოვებს კოშკს, რაიხერტის თქმით, მას განცდა აქვს, რომ ორ მოღალატეს შორის იმყოფება, რომლებიც ცდილობენ მის სულში ხელი აფათურონ, რითაც ისინი უკვე როზენგრანცსა და გილდენსტერნს ემსგავსებიან.

1-ელი ეპიზოდის დასასრულს, მალიგანი სტივენს კოშკის გასაღებს გამოართმევს, რასაც სტივენი საკუთარი სამყოფლის უზურპაციად მიიღებს და გადაწყვეტს საერთოდ მიატოვოს მარტელოს კოშკი. მის ცნობიერებაში გაელვებული სიტყვა „უზურპატორი“, რომელიც ასრულებს „ულისესა“ 1-ელ ეპიზოდს, ახასიათებს მალიგანს, როგორც ერთგვარ კლავდიუსს, რომელმაც გასაღების გამორთმევით სტივენს ტექნიკურად წასვლა გადააწყვეტინა და ფაქტობრივად გააგდო იგი ელსინორის მსგავსი მარტელოს კოშკიდან. მალიგანი ხომ თავადვე აკავშირებს სტივენს აჩრდილთან თავის ოხუნჯობებში, ისევე როგორც მამის მაძიებელ ძესთან. კლავდიუსმაც როგორც ძმა ჰამლეტის, ისე ძმისწული ჰამლეტის ტახტის უზურპაცია მოახდინა.

¹ იხ. შექსპირი 2003: 5.2.24-5; შექსპირი 1987: 382.

ნიშანდობლივია, რომ „ულისეს“ მთავარი პროტაგონისტი, ლეოპოლდ ბლუმიც იმავე დილით უგასაღებოდ გადის სახლიდან. მან იცის, რომ მოგვიანებით, მის არყოფნაში, მისი სახლისა და ცოლის უზურპაციას ბრიალა ბოილანი¹ მოახდენს. როგორც ჰამლეტის მამის აჩრდილს, მასაც მოღალატე ცოლი ჰყავს, მაგრამ აჩრდილისგან განსხვავებით იოლად ეგუება ამ რეალობას და ამით არა მხოლოდ მოდერნიზებულ და პაროდირებულ ოდისევსად წარმოგვიდგება, არამედ აგრეთვე – პაროდირებულ აჩრდილად. მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებით აჩრდილისაგან, ბლუმიც ცოცხალია და შეუძლია შური იძიოს, ის ამაზე საერთოდ არც ფიქრობს. აქედან გამომდინარე, ჰაროლდ ბლუმიც თავის მოგვარე ლეოპოლდ ბლუმს შემდეგნაირად ახასიათებს: „ის ტანჯულია, რომელიც უარს ამბობს ტანჯვაზე, ადამიანური თვითგადარჩენის ინსტინქტის გამომხატველი, თანაც არა სხვების ხარჯზე“ (გლიდი ... 2011: viii).

როგორც სტივენსი და ჰამლეტი, ბლუმიც გლოვობს, ოღონდ შვილის გარდაცვალებას და ამით უფრო ახლოს დგას შექსპირთან. სწორედ ამ გლოვის ნიშნად უკვე მე-11 წელი მიდის, რაც თავის ცოლთან, მოლისთან სრულყოფილი სექსუალური ურთიერთობა არ ჰქონია, რაც ისედაც დალატისკენ მიდრეკილ ცოლს ხელ-ფეხს უხსნის. გარდა ამისა, კათოლიკე ირლანდიელების ანტისემიტური განწყობილების ნიადაგზე ბლუმიც, როგორც ებრაელი, გარიყულია დუბლინის საზოგადოებიდან, რითაც ენათესავება აჩრდილს, რომელიც მუხანათურად გაისტუმრეს ამქვეყნიური ცხოვრებიდან. და ისევე მივედით აჩრდილის როლის მოთამაშე შექსპირამდე, რომელიც აჩრდილივით ყველაზე მეტ ინფორმაციას ფლობს სიმართლის შესახებ და მართავს ყველა პერსონაჟის მოქმედებას. აშკარად სტივენსის „თეორიის“ სუნი უდის ამ ყველაფერს, სტივენსის, პროტოტიპად სხვებზე ბევრად მეტის მცოდნე, თვით ჯოისი რომ უდგას უკან, რომელმაც ცხადია, „ულისეს“ ყველა გმირის ავანჩავანი იცის და ბოლო-ბოლო, როგორც ირლანდიიდან ნებაყოფლობით გადახვეწილ ხელოვანს, დუბლინის „აჩრდილს“, სულიერი ნათესაობის განცდა აქვს შექსპირთან და მეფე ჰამლეტის აჩრდილთან. ამას უნდა დავუმატოთ ისიც, რომ ტრევიორ უილიამსი დანიის სამეფოში რაღაცის ღპობის შექსპირულ მოტივს აკავშირებს ირლანდიაში არსებული პარალიზის ჯოისურ მოტივთან და ტომას ელიოტის ტერმინოლოგიით განმარტავს, რომ „სტივენსისთვის „ჰამლეტი“ არის შექსპირის

¹ ბრიალა ბოილანი – ბლუმის ცოლის საყვარელი.

ერთადერთი პიესა, რომელიც იძლევა ირლანდიის მდგომარეობის ობიექტურ კორელატს“ (ორი 2008: 82).

რომანის მე-2 ეპიზოდში კვლავ ამოტივტივდება დედის თემა სტივენის ცნობიერებაში, როდესაც ის გააკეთილს ატარებს ვაუების სკოლაში. ერთ-ერთი მოსწავლის, ვინმე სირილ სარჯენტის შემხედვარე დაფიქრდება: “Ugly and futile: lean neck and tangled hair and a stain of ink, a snail’s bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot.... She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, an odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled under foot and had gone, scarcely having been” (ჯოისი 2000: 33) [*კონჯი და უაზრო: გაწვრილებული კისერი და აჩეხილი თმა და მელნის ლაქა, ლოკოკინას ნავალი. და მაინც ვიღაცას უყვარდა, ხელით და გულით ატარა. ის რომ არა, სამყაროს სრბოლა ფეხქვეშ გათელავდა.... დედა წავიდა, აღარ არის: ცეცხლში დამწვარი ტოტის მთრთოლვარე ჩონჩხი, წითელი ხისა და ხრწნელის სუნი. დედამ ფეხქვეშ გათელვას გადაარჩია და წავიდა, თითქოს არც ყოფილა“ (ჯოისი 2012: 28)]. სტივენი დედის სიყვარულის უანგარობასა და უზომობაზე ფიქრობს და საკუთარ თავს ეკითხება: “Was that then real? The only true thing in life?” (33) [*მაშ ეს [დედის სიყვარული შეიღისადმი – ი.პ.] იყო ნამდვილი, ერთადერთი ჭეშმარიტი რამ ცხოვრებაში?“ (28)]. სტივენის სინდისი აშკარად წუხს, რომ მომაკვდავ დედას თხოვნა არ შეუსრულა და არ დაიწოქა სალოცავად მისი სასიკვდილო სარეცლის წინ, რაც კონტრასტს ქმნის ჰამლეტთან, რომელიც იქით ცდილობს დედის სინდისი გამოადვიდოს, როდესაც გაცხარებული კამათი აქვს მასთან.¹ დედაზე ფიქრებში მეოფი სტივენი სარჯენტის მათემატიკური ამოცანის გამოყვანაზე გადადის. მათემატიკური ამოცანის კეთება კი მისი „შექსპირულ-ჰამლეტური თეორიის“ შესახებ მალიგანის ზემოთ მოყვანილ ოხუნჯობას ასხენებს, ბუნებრივია, მასში გამოყენებული სიტყვა *ალგებრის* გამო.**

რომანის მე-3 ეპიზოდში არაერთი ჰამლეტური ალუზია გვხვდება, რომელიც ძირითადად სტივენის ცნობიერებაში ირეკლება. სტივენი ზღვის პირას მოსეირნობს. მის ცნობიერებაში აზრთა ასოციაციური ნაკადი იღვრება. ამ ნაკადში ზოგჯერ ჰამლეტური ალუზიები თუ მოტივები იჩენს ხოლმე თავს. ჩვენ დროდადრო ვხედავთ, რომ სტივენი საკუთარ თავს ჰამლეტთან აიგივებს. ეს ჩანს მე-3 ეპიზოდის დასაწყისშივე, როდესაც სტივენის ცნობიერებაში ჰეინზის მიერ 1-

¹ იხ. შექსპირი 2003: 3.4; შექსპირი 1987: 361-364.

ელ ეპიზოდში „ჰამლეტიდან“ მოყვანილი ციტატის წინამავალი სიტყვები გაიელვებს: “If I fell over a cliff that beetles o’er his base...” (ჯოისი 2000: 45) [„თვალუწვდომელი სალი კლდის წვერიდან რომ გადავხეხილიყავ...“ (ჯოისი 2012: 37)].¹ სტივენი აქვე ფიქრობს: “I am getting on nicely in the dark. My ash sword hangs at my side” (45) [„მშვენივრად მივაბიჯებ სიბნელეში. ჩემი ივნის ხმალი მკიდია წელზე“ (37)]. ესეც სიბნელეში აჩრდილისკენ მიმავალ ჰამლეტს ეხმიანება, რომელსაც ასევე ხმალი ჰკიდია წელზე. სტივენს ამ მომენტში ახსენდება, მალიგანის გამონაცვალის შარვალი და ფეხსაცმელი რომ აცვია.² ეს გასაკვირი აღბათ არც არის, რადგან სწორედ თავისი სამგლოვიარო ტანსაცმლისკენ მიიმართება სტივენის ყურადღება 1-ელ ეპიზოდშიც, როდესაც ჰეინზს მოჰყავს ზემოთ ნახსენები ციტატა „ჰამლეტიდან“.

სტივენის ამ ფიქრებს ალუზიების ახალი ხლართები მოსდევს, სადაც კვლავ ჰამლეტური პარალელები ფიგურირებს. შემოდის ბიბლიური ევას როგორც ცოდვის საშოს სახე, რომელიც შეიძლება ცოდვილ გერტრუდს დაუკავშირდეს, მით უფრო, თუ დაუუკვირდებით სტივენის ცნობიერებაში გამავალ შემდეგ ნაკადს: “Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath” (ჯოისი 2000: 46) [„მეც, ბნელცოდვილ წიაღში, კი არ გამაჩინეს, შემქმნეს. მათ, კაცმა ჩემსმიანმა და ჩემთვალეებამ და ხრწნელსუნთქვიანმა ქალის მოჩვენებამ“ (ჯოისი 2012: 38)]. აქ სტივენი კვლავ ხრწნაში მყოფ მოჩვენებად იაზრებს თავის გარდაცვლილ დედას, რომლის ფიზიკური ხრწნა შეგვიძლია ისევ გერტრუდის სულიერ გახრწნილებას მივუყენოთ; ხოლო სტივენის დედა რომ მოჩვენებაა, – ეს შეესაბამება ჰამლეტის გარდაცვლილი მამის აჩრდილობას. გარდა ამისა, ხმისა და თვალების მსგავსება მამასთან, და უშუალოდ შემდგომ სტივენის ცნობიერებაში განზოგადებული მამისა და ძის დვთაებრივი ერთარსოვნების იდეა შეგვიძლია დაუუკავშიროთ მამა-შვილი ჰამლეტის ერთსახელიანობასა და თანამოაზრეობას. მოცემული მსჯელობისას სტივენის გონებაში მწვალებელი არიოზის სახე ამოტივტივდება. მას სტივენი იმ საარაკო მაიმუნს ამსგავსებს, რომელსაც ჰამლეტმა შეადარა დედამისი იმ შემთხვევაში, თუ გერტრუდი გასცემდა მის საიდუმლოს.³

¹ “...Or to the dreadful summit of the cliff...” (შექსპირი 2003: 70) [„...ან ავიყვანოთ თვალთუწვდომელ სალის კლდის წვერზედ...“ (შექსპირი 1987: 333)].

² “My two feet in his boots are at the end of his legs...” (ჯოისი 2000: 45) [„ჩემი ფეხები მის ფეხსაცმელში და მისი შარვლის ტოტებში ბოლოვდება...“ (ჯოისი 2012: 37)].

³ იხ. შექსპირი 2003: 3.4.193-7; შექსპირი 1987: 364.

რომანს შემდეგი ჰამლეტური ალუზია აგრძელებს: “Airs romped around him, nipping and eager airs” (ჯოისი 2000: 47) [*ქარმა დაუბერა, სუსხავს, თითქოს იკბინებოდ*] (ჯოისი 2012: 38)].¹ ეს ალუზია ჰამლეტისა და ჰორაციოს მიერ ამინდის შეფასებას ეფუძნება, როდესაც ისინი შუალამისას აჩრდილთან შესახვედრად იკრიბებიან. პაროდია გრძელდება სტივენის შეკითხვით საკუთარ თავთან: “Am I going to Aunt Sara’s or not? My consubstantial father’s voice” (47) [*მოდევარ ბიცოლა სარასთან თუ არა? ჩემი ერთარსება მამის ხმა*] (38)], რამაც შეიძლება მოგვაგონოს, რომ ჰამლეტისთვის გერტრუდი ერთდროულად დედაცაა და ბიცოლაც, ხოლო კლავდიუსი – ერთდროულად ბიძაცა და მამაც, როგორც ამას თავადვე ჰამლეტი შენიშნავს როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან საუბრისას: “You are welcome – but my uncle-father and aunt-mother are deceived” (შექსპირი 2003: 2.2.344-5) [*მიამა თქვენი ნახვა, თუმცა მამა ბიძაჩემი და ძალუა დედაჩემი ძალიან შემცდარნი არიან*] (შექსპირი 1987: 345)].

სტივენის ფიქრთა დინება გრძელდება. ჰამლეტური ალუზიები და რემინისცენციები ისევ გაკრთება ხოლმე აქა-იქ. ზოგჯერ რთულია კონკრეტული ჰამლეტური (და ზოგადად, არა მხოლოდ ჰამლეტური) ალუზიისა თუ რემინისცენციის დაკავშირება რომანის რაიმე სიღრმისეულ იდეასთან, რადგან გარკვეულ შემთხვევებში, მათ თითქოს ცნობიერებაში მიმდინარე ფიქრების თუ აზრების ასოციაციური ჯაჭვის ცალკეული რგოლების როლი აკისრიათ მხოლოდ და სხვა არაფერი. ამის მაგალითია სტივენის გონებაში გაელვებული: “Ay, very like a whale” (ჯოისი 2000: 50) [*ზედგამოჭრილი ვეშაპია*] (ჯოისი: 2012: 41)]² – პოლონიუსის სიტყვები, როდესაც ჰამლეტი მას ღრუბლის მოყვანილობის შესახებ მიუთითებს. მიუხედავად ამისა, ამ ტიპის შემთხვევები მაინც მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ისინი კვლავდაკვლავ გვახსენებენ, რომ „ულისეში“ სხვა „სულებთან“ ერთად „ჰამლეტის“ „სულიც“ ტრიალებს და რომ სტივენი, ტელემაქეს გარდა, ჰამლეტის პიროვნების მოდერნისტული გამოვლინებაც არის.

მოგვიანებით, მე-3 ეპიზოდში სტივენს ახსენდება, რომ კოშკის გასაღები უზურპატორ მალიგანს აქვს და გუნებაში თავის ადრინდელ გადაწყვეტილებას გაიმეორებს: “I will not sleep there when this night comes” (ჯოისი 2000: 55) [*ამდღამ იქ არ დავიძინებ*] (ჯოისი 2012: 46)]. აქვე გვხვდება ჰამლეტური რემინისცენცია, რომელიც უკავშირდება ჰამლეტის შეკითხვაზე ჰორაციოს პასუხს: “So in the

¹ იხ. შექსპირი 2003: 1.4.1-2; შექსპირი 1987: 332.

² იხ. შექსპირი 2003: 3.2.339-44; შექსპირი 1987: 359.

moon's midwatches I pace the path above the rock, in sable silvered, hearing Elsinore's tempting flood" (55) [*მოვარიან საგუშავოზე კლდოვანი ბილიკით მივაბიჯებ, შავ წვერში ჭაღარაგამორეული და ელსინორის მაცდური ზღვის მოქცევა მესმის*] (46).¹ ამ შემთხვევაში, სტივენი განდევნილ ანტილოპთან აიგივებს თავს, თუმცა არც უფლისწულ ჰამლეტთან კარგავს საერთოს, რადგან „*ელსინორის მაცდური ზღვის*“ ხმა სწორედ ჰამლეტს უქმნის კლდიდან გადაჩეხვის საფრთხეს და არა ანტილოპს. ბაკ მალიგანიც ხომ თავის ოხუნჯობებში სტივენს ერთდროულად ანტილოპთან და მის მოსახელე შვილთან აკავშირებს, როგორც ეს ადრე ვნახეთ.

როდესაც ზღვის ნაპირას მყოფ სტივენს ქალი და კაცი ჩაუვლის, მისი ცნობიერება აფიქსირებს: “A side-eye at my Hamlet hat” (ჯოისი 2000: 59) [*აღმაკვრად გამოხედეს ჩემს ჰამლეტურ ქუდს*”² (ჯოისი 2012: 49)], რასაც ჰამლეტური აღუზიებისა და რემინისცენციების ახალი ნაკადი მოსდევს, რომელიც, ჩვეულებრივ, შერეულია სტივენის ცნობიერების ნაკადის სხვა, არაჰამლეტურ ელემენტებთან და გარკვეულ მიმართებებს ამყარებს მათთან. ამის შემდგომი წინადადებაც უკავშირდება „ჰამლეტს“, კერძოდ კი, იმ სიტყვებს, რომლებსაც ჰამლეტი კლავდიუსს სწერს: “If I were suddenly naked here as I sit?” (ჯოისი 2000: 59) [*აქ მჯდომარე უცბად მიშველი რომ აღმოვჩენილიყავ?*” (ჯოისი 2012: 49)].³

მომდევნო აბზაცში სტივენის გონებაში შემდეგი ფრაზა გაიფლავებს: “My tablets” (ჯოისი 2000: 60) [*ჩემი სახსოვარი წიგნი*” (ჯოისი 2012: 49)], რაც გვახსენებს ჰამლეტის სიტყვებს: “My tables – meet it is I set it down / That one may smile, and smile, and be a villain” (შექსპირი 2003: 1.5.107-8) [*კარგი იქნება, აქ ჩავწერო სახსოვარ წიგნში, რომ ბოროტ კაცსა დიმილი არ გაუჭირდება*” (შექსპირი 1987: 335)]. „ჰამლეტისა“ და „ულისეს“ მოყვანილ ეპიზოდებში სწორედ მესხიერების პრობლემა მოდის წინა პლანზე. სტივენს უეცრად ქაღალდი დასჭირდება რაღაც პოეტური იდეის ჩასაწერად, რომელიც ეს-ეს არის თავში მოუვიდა, ისევე როგორც ჰამლეტი იწერს იდეას ბოროტი კაცის შესახებ თავის სახსოვარ წიგნში, რათა არ დაავიწყდეს. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ სტივენს თურმე

¹ ჰამლეტი პორაციოს ეკითხება ანტილოპის შესახებ: “His beard was grizzled, no?” (შექსპირი 2003: 1.2.239) [*თეთრი წვერი ხომ არა ჰქონდა?*” (შექსპირი: 1987: 330)]. პორაციო პასუხობს: “It was as I have seen it in his life, / A sable silvered” (1.2.240-1) [*არა, შავ წვერში ჭაღარა ჰქონდა ვარეული, ვით სიცოცხლის დროს.*” (330)].

² იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 726).

³ “...I am set naked on your kingdom” (შექსპირი 2003: 4.7.43-4) [*...თქვენს სახელმწიფოში მიშველი ვადმომსვენს*” (შექსპირი 1987: 374)].

დავიწყნია გამოსაწერი ბარათების წამოღება ბიბლიოთეკიდან, რომლებზეც შეძლებდა ჩანაწერების გაკეთებას. ამიტომ, ჯიბიდან ბატონი დიზის წერილს¹ ამოიღებს, მოახევეს სუფთა ნაწილს და ზედ დაწერს. ცხადია, ამ მომენტში სტივენი უფლისწულ ჰამლეტს შეესაბამება, თუმცა აქვე მისი კავშირი მეფე ჰამლეტის აჩრდილთანაც თითქოს იკვეთება, ჯერ ავტორის სიტყვებში, შემდეგ კი სტივენის შინაგან მონოლოგში: “His shadow lay over the rocks as he bent, ending... Me sits there with his augur’s rod of ash, in borrowed sandals, by day beside a livid sea, unbeheld, in violet night walking beneath a reign of uncouth stars. I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back” (ჯოისი 2000: 60) [*მისი ჩრდილი ლოდებს დაეფინა, როდესაც ბოლო სიტყვის დასაწერად წაიხარა... ეს მე ვზივარ იქ ავგურის იფნის კვერთხით², ნათხოვარი ქალამნებით, დღისით მკვდრისფერ ზღვასთან, შეუმჩნეველი, იისფერ ღამეში იდუმალი ვარსკვლავეთის ქვეშ მოხეტიალე. ჩემგან ეცემა ეს სასრული ჩრდილი ადამიანისდაგვარი, გარდაუვალი, უკანვე გამოიძახე*] (ჯოისი 2012: 50). ადამიანის ჩრდილისა და ღამით ხეტიალის იდეა აშკარად აჩრდილს უკავშირდება, ხოლო გამოძახების იდეა შესაძლოა სულის გამოძახებას გულისხმობდეს, რაც ასევე აჩრდილს დაუკავშირდება, როგორც გარდაცვლილი მეფის სულს.

„ულისეს“ მე-3 ეპიზოდს და იმავდროულად მთელ „ტელემაქიდას“ საინტერესო პასაჟი ასრულებს, რომელიც გარკვეულ კავშირს ავლენს „ჰამლეტთან“. ამ კავშირის გაანალიზებამდე, სრულად მოვიყვანო ხსენებულ პასაჟს:

“My handkerchief. He threw it. I remember. Did I not take it up?

His hand groped vainly in his pockets. No, I didn’t. Better buy one.

He laid the dry snot picked from his nostril on a ledge of rock, carefully. For the rest let look who will.

Behind. Perhaps there is someone.

He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship” (ჯოისი 2000: 64).

„ჩემი ცხვირსახოცი. გადააგდო [მალიგანმა]. მახსოვს. განა არ ავიღე?

ხელმა ამოდო მოიხსრიკა ჯიბეები. არა, არ ამიღია. ახალი უნდა ვიყიდო.

¹ მე-2 ეპიზოდის ბოლოს, ბატონი დიზი, იმ სკოლის დირექტორი, სადაც სტივენი ასწავლის, ძროხების დაავადებასთან დაკავშირებულ წერილს ატანს სტივენს გაზეთში გამოსაქვეყნებლად.

² იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 726).

გამხმარი წვინტლი ამოიღო [სტივენმა] ნესტოდან და ლოდის ქიმზე დადო, ფრთხილად. ვისაც უნდა მიეუროს.

უკან. იქნებ ვინმეა.

სახე მიაბრუნა და უკან გაიხედა, ზურგი დაიცავი! სამანძიანი ხომალდი, მაღალი კადონებით, სალინგებზე აკეცილი აფრებით, ჰაერს მიაპობდა, შინისკენ, დინების საწინააღმდეგო მიმართულებით, უხმოდ მოძრავი, უხმო ხომალდი“ (ჯოისი 2012: 52-53).

აქ ცოტა არ იყოს შენიღბულ და კომპლექსურ პაროდიასთან გვაქვს საქმე. ელსინორისმაგვარ კლდოვან ნაპირზე მოსეირნე სტივენს ცხვირის მოსახოცად ცხვირსახოცი დასჭირდა და გაახსენდა, რომ კლავდიუსით უზურპატორმა მალიგანმა მისი ცხვირსახოცის უზურპაციაც მოახდინა. მეხსიერების ჰამლეტური პრობლემის გაელვება შეგვიძლია დავინახოთ იმაში, რომ სტივენს ზუსტად არ ახსოვს მალიგანისგან გადაგდებული ცხვირსახოცი აიღო თუ არა, სანამ ჯიბეებს ამოდ არ მოიხსრეკს და არ აღმოაჩენს, რომ არ აუღია. ამიტომ იძულებული გახდება, ცხვირიდან გამოღებული წვინტლი ლოდის ქიმზე დადოს. მას თითქოს არ ადარდება, როზენგრანცივით და გილდენსტერნივით ვინმე უთვალთვალებს თუ არა ამ დროს. ეს თითქოს ეხმიანება ჰამლეტის უდარდებლობას როზენგრანცისა და გილდენსტერნის საბოლოო ბედის მიმართ¹ და აგრეთვე შემოწოლილი დარდის იგნორირებას უფლისწულის მიერ ლაერტთან დაშნის ხმარებაში შეჯიბრზე დათანხმების შემდგომ.² მიუხედევად ამისა, სტივენი მაინც გადაწყვეტს, უკან მოიხედოს და მის შინაგან მონოლოგში გაიელვებს ფარიკაობის ტერმინი – “rere regardant” [„ზურგი დაიცავი“³], – რაც შეგვიძლია სწორედ ჰამლეტსა და ლაერტს შორის დაშნის ხმარებაში გამართულ საბედისწერო შერკინებას დაუუკავშიროთ. გარკვეული გაგებით, ჰამლეტსაც ზურგიდან ჩასცეს, რადგან ის სულაც არ მოელოდა, რომ ლაერტის დაშნა მოწამლული იქნებოდა და ბუნებრივია, მხოლოდ ორთაბრძოლის მოგებაზედა ფიქრობდა.

შემდეგ სტივენი დაინახავს დინების საწინააღმდეგოდ შინისკენ უხმოდ მომავალ სამანძიან ხომალდს. ხომალდი, პირველყოფლისა, ჰომეროსული

¹ იხ. შექსპირი 2003: 5.2.57-8; შექსპირი 1987: 383.

² “But thou wouldst not think how ill all’s here about my heart – but it is no matter” (შექსპირი 2003: 5.2.185-6) [„მაგრამ ვერ წარმოიდგენ, პორაცო, გულს რარივი დარდი შემომაწვა, თუმცა ამითი არა უჭირს-რა“ (შექსპირი 1987: 386)].

³ იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 728).

პარალელია და ასოციაციურად ოდისეუსის ხომალდს შეესაბამება (იხ. პარინდერი 1984: 141; შერი 2004: 30), რომელიც ასევე შინ ცდილობს დაბრუნებას. ხომალდი სიმბოლურად აგრეთვე ბლუმს, სტივენსა და მოლის უკავშირდება (იხ. ტინდალი 1959: 147; 216). როგორც დონ გიფორდი (გიფორდი 1988: 66) შენიშნავს, სამი ანბა და სალინგები (ინგლ. *crosstree ხალინგი*) გვაგონებენ გოლგოთას მთაზე აღმართულ სამ ჯვარს და შესაბამისად, ორ ავაზაკს შორის ჯვარცმულ მაცხოვარს. ამის საფუძველზე, „ჰამლეტთან“ მიმართებით შეგვიძლია დავამატოთ, რომ ხომალდი უნდა უკავშირდებოდეს ინგლისისკენ მიმავალ იმ ხომალდსაც, რომელზედაც ორი ბოროტმოქმედით, როზენკრანცითა და გილდენსტერნით გარემოცული ჰამლეტი იმყოფებოდა. დინების საწინააღმდეგოდ სვლა შეგვიძლია ქრისტეს მოღვაწეობასა და ზოგადად ქრისტიანულ ცხოვრებას დაუკავშიროთ, რაც მიმართულია ადამიანის თავდაპირველი დაცემიდან წარმოქმნილი ბოროტების დინების წინააღმდეგ. ჰამლეტიც ირგვლივ გამეფებული ბოროტებისა და გარყვნილების საყოველთაო დინებას აუმხედრდა. როგორც ქრისტე ვერ იგუა ამ სოფელმა, ისევე ჰამლეტიც ვერ მიიღო დანიის სამეფო კარმა და ღალატის მეშვეობით ორივეს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანეს. ხომალდის შინისკენ სვლა შესაძლებელია გავიაზროთ, როგორც ძე ღმერთის მამა ღმერთთან დაბრუნება, ჯვარზე სიკვდილის, აღდგომისა და ამაღლების შემდგომ. ხომალდი რომ უხმოა და უხმოდ მოძრაობს, – ეს შეგვიძლია, ერთი მხრივ, მაცხოვრის მიერ ტანჯვის, დაცინვისა და შეურაცხყოფის უხმოდ დათმენას დაუკავშიროთ, ხოლო, მეორე მხრივ, – ჰამლეტის უკანასკნელ სიტყვებს: „...the rest is silence“ (შექსპირი 2003: 5.2.337) [„სხვა რაღა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ“ (შექსპირი 1987: 389)]. „ულისეს“ „უხმო“ და „ჰამლეტის“ „სიჩუმე“ ინგლისურ, ორიგინალ ტექსტებში მხოლოდ და მხოლოდ განსხვავებული მეტყველების ნაწილების გამომხატველ, მაგრამ ერთი და იმავე ძირის მქონე სიტყვებს წარმოადგენენ, რითაც უფრო ახლოს დგანან ერთმანეთთან: “silent” (ჯოისი 2000: 64) და “silence” (შექსპირი 2003: 5.2.337). გარდა ამისა, როგორც „ულისეს“ განხილულ პასაჟში ვნახეთ, სტივენის თავის შინაგან მონოლოგში ამბობს: “For the rest let look who will” (ჯოისი 2000: 64) [„ვისაც უნდა მიეუროს“ (ჯოისი 2012: 53)]. ხოლო “the rest” და “silent” ერთმანეთთან ასოციაციაში მით უფრო მოგვაგონებენ ჰამლეტის ბოლო სიტყვებს: “...the rest is silence” (5.2.337). პიესის დასასრულთან ახლოს ნათქვამი ჰამლეტის ეს უკანასკნელი სიტყვები ეხმიანება სტივენის „ტელემაქიადის“

დამასრულებელ სიტყვებს. საერთოდ კი ნიშანდობლივია, განხილულ პასაჟში ძირითადად სწორედ პიესის უკანასკნელი (ანუ მე-5) მოქმედების ბოლო (ანუ მე-2) სურათის მოტივები რომ ფიგურირებს. ამით ალბათ მინიშნებულია ავტორისგან, რომ „ულისეს“ პირველი სამი ეპიზოდი არა მარტო სტივენის „ტელემაქიდას“, არამედ ერთგვარ „ჰამლეტიადასაც“ წარმოადგენს.

განხილულ პასაჟში აღწერილი ხომალდი ჩვენ ელსინორიდან ინგლისისკენ მიმავალ ხომალდს დაუკავშირეთ, სადაც ჰამლეტი იმყოფებოდა, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მეთვალყურეობის ქვეშ. აქვე საინტერესოა გაეხსენოთ 1-ელი ეპიზოდის ბოლოს მალიგანისა და სტივენის შეთანხმება ტავერნა „ხომალდში“ შეხვედრაზე. როგორც მე-9 ეპიზოდში ვგებულობთ, სტივენმა დაარღვია ეს შეთანხმება, არ გამოცხადდა ხსენებულ ტავერნაში და სანაცვლოდ დეპეშა გაუგზავნა „ხომალდში“ მსხდომ მალიგანსა და ჰეინზს. მათ ლუდის ფული არ ჰქონდათ და დარჩნენ ხახამშრალეები. თითქოს აქაც გარკვეული სახის პაროდული პარალელი გვაქვს „ჰამლეტთან“. მართალია, ჰამლეტი როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან ერთად ადის ინგლისისკენ მიმავალ ხომალდზე, მაგრამ შემდგომ იქიდან თავის დაძვრენასაც ახერხებს; როზენკრანცსა და გილდენსტერნს კი სიკვდილის გზას გაუყენებს. სტივენის დეპეშა, ერთი მხრივ, შეგვიძლია დაუკავშიროთ კლავდიუსის წერილს ინგლისის მეფესთან, რომელიც ჩანაცვლების შემდგომ, რეალურად, ჰამლეტის წერილად იქცა; ხოლო, მეორე მხრივ, ის დაუკავშირდება ჰამლეტის წერილს კლავდიუსის მიმართ, საიდანაც მეფე გებულობს, რომ ჰამლეტი გადაურჩა მის მზაკვრულ გეგმას და უკვე დანიის მიწაზე იმყოფება. ამით კლავდიუსიც მალიგანივით და ჰეინზივით პირხალაგამოვლებული რჩება.

„ულისეს“ პირველ სამ ეპიზოდში, რომლის მთავარი გმირია სტივენ დედალოსი, აშკარად იკვეთება არაერთი პარალელი „ჰამლეტთან“. სტივენი გარკვეულწილად როგორც უფლისწულ, ისე მეფე ჰამლეტსაც შეესაბამება. პარალელები ძირითადად პაროდულ ხასიათს ატარებს. მაგალითად, ქალის გარყვნილებისადმი, ზოგადად, ჰამლეტიცა და სტივენიც უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ, მაგრამ განსხვავება მათ შორის იმაშია, რომ ჰამლეტისთვის ეს მოვლენა უზომოდ ტრაგიკულია, რადგან ის ქალის ამგვარ მდგომარეობას ანომალიად მიიჩნევს, ხოლო სტივენისთვის იგი ნორმაში ჯდება, ვინაიდან, მისი აზრით, გარყვნილება მეტ-ნაკლებად ყოველი ქალის ბუნებრივი

მახასიათებელია.¹ ქალის გარყვნილება ჰამლეტში ზიზდის გრძნობას იწვევს; სტივენში კი – ავხორცულ ვნებას, რადგან მას მხოლოდ მაშინ ეზიზდება ქალი თუ ის უშნოა ან მოხუცი, ანუ როცა ქალს არ შეუძლია მასში ვნება აღძრას. პარალელი აშკარად კონტრასტული ხასიათისაა. ჰამლეტისთვის ყველაზე ახლო ადამიანი, მისი დედა, გერტრუდი, გარყვნილების სახეა, რომელსაც შვილი ამხელს; ხოლო სტივენისთვის ყველაზე ახლო ადამიანი, მისი დედა, მერი დედალოსი, პირიქით, თვითონ არის შვილის გარყვნილების მამხილებელი. ის, რომ ჰამლეტი და სტივენი განსხვავებულად აღიქვამენ ქალებს, დამოკიდებულია და განსაზღვრულია მათივე შინაგანი სამყაროთი: ჰამლეტი ქალში სისუფთავეს ეძებს, მიუხედავად იმისა, რომ გარყვნილი დედა ჰყავს; სტივენი კი, პირიქით, ქალში გარყვნილებას ეძებს, მიუხედავად იმისა, რომ დედა პატიოსანი ჰყავს. თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჰამლეტი და სტივენი სრულიად სხვადასხვა სიტუაციაში იმყოფებიან. სტივენს გერტრუდი რომ ყოლოდა დედად, ხოლო ჰამლეტს – მერი დედალოსი, მათი დამოკიდებულება ქალებისადმი უდავოდ შეიცვლებოდა. ასეთ შემთხვევაში, ჰამლეტში ტრაგიკული განცდა უთუოდ უკან დაიხვედა, სტივენში კი წინ წამოიწედა.

„ტელემაქიადის“ არაერთ სხვა ადგილას შესაძლებელია ასევე ვივარაუდოთ გარკვეული სახის კავშირები „ჰამლეტთან“, მაგრამ ამისი უტყუარი დასაბუთება ყოველთვის არ არის შესაძლებელი, ვინაიდან ზოგჯერ რთულია, პარალელების უკიდურესი ფარულობა გაიმიჯნოს მკვლევარის ფანტაზიისგან.

2.3. სტივენის „შექსპირული თეორია“

„ულისეს“ მე-4 ეპიზოდისა და მე-8 ეპიზოდის ჩათვლით, სიუჟეტი რომანის მთავარ პროტაგონისტს ლეოპოლდ ბლუმს მიჰყვება, მაგრამ მე-9 ეპიზოდში ბლუმის „ოდისეა“ დროებით უკანა პლანზე გადადის და კვლავ სტივენ დედალოსს ეთმობა ჯრისის ყურადღება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეპიზოდს „სკილა და ქარიბდას“ უწოდებენ, მისი მთავარი გმირი სტივენია და არა ბლუმი. ამით დარღვეულია ჰომეროსთან კავშირის ლოგიკური

¹ დევიდ უიერი (უიერი 2015: 78), რომელიც სტივენსა და ჰამლეტშიც ქალთმოძულეობას ხედავს, მიიჩნევს, რომ მათ უარყოფით დამოკიდებულებას ქალთა სქესისადმი საერთო საფუძველი გააჩნია და რომ ქალის მოღალატეობის თემა ორივე შემთხვევაში უკავშირდება უზურპაციის თემას.

თანმიმდევრულობა, რადგან „ოდისეაში“ სკილასა და ქარიბდას შორის გავლა ოდისევს უწევს და არა ტელემაქეს. თუმცა „ულისეს“ იმ ეპიზოდში, სადაც სტივენის „შექსპირული თეორიის“ განხილვა ხდება, ბუნებრივია, წინა პლანზე წამოიწევს შექსპირული ალუზიები და პარალელები, ხოლო ჰომეროსული – უკან გაიწევს და დაიხრდილება. მიუხედავად ამისა, მოცემულ ეპიზოდში სკილა და ქარიბდას მოტივი მაინც მნიშვნელოვანი რჩება, როგორც სტივენის „თეორიის“ გაგების, ისე შექსპირულ-ჰამლეტური პარალელების გაანალიზების თვალსაზრისით.

რინარდ პეტერსონი (პეტერსონი 1990: 366) შენიშნავს, რომ „ულისეს“ მე-9 ეპიზოდში სტივენი, ჰამლეტის მსგავსად, ეპაექრება თავის ნამდვილ თუ წარმოსახვით მტრებს. მისი აზრით, ეს ეპიზოდი დაახლოებით იმავე მიზანს ემსახურება, რასაც ჯოისის ადრეული რომანის „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ უკანასკნელი თავი, რომელშიც სტივენ დედლოსი საბოლოო არჩევანს ხელოვნების სასარგებლოდ აკეთებს. სტივენი იქ თავის ერთ-ერთ მეგობარს ეუბნება: *“When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. You talk to me of nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets”* (ჯოისი 1992: 220) [*როცა ამ ქვეყანაში ადამიანის სული იბადება, მას უამრავი ბადით იჭერენ, რომ გაფრენის საშუალება არ მისცენ. შენ მელაპარაკები ეროვნებაზე, ენაზე, რელიგიაზე. მე ვეცდები დავესხლტე ამ ბადეებს*“ (ჯოისი 2005: 180)]. ეს „ბადეები“ წარმოადგენს სტივენისთვის მისი შემოქმედებითი განვითარების უმთავრეს დაბრკოლებას. ის ხელოვნებას ყველაფერზე მაღლა აყენებს და სამშობლოს, ენასა და რელიგიას თავის შემოქმედებას უქვემდებარებს. ამის ნათელი ილუსტრაცია საკუთრივ ჯოისის „ულისეა“, სადაც ეს ფასეულობები ავტორის მხატვრული ექსპერიმენტის ნაწილად ქცეულა.

„ულისეს“ მე-9 ეპიზოდის მოქმედების ადგილია ირლანდიის ეროვნული ბიბლიოთეკა. ეპიზოდი პირდაპირ „ჰამლეტზე“ მსჯელობით იწყება. ბუნებრივია, ამ ეპიზოდში ყველაზე მეტი ჰამლეტური ალუზია, რემინისცენცია თუ ციტატა გვხვდება, ვიდრე „ულისეს“ რომელიმე სხვა ეპიზოდში. ისინი ზოგჯერ ცხადია, ზოგჯერ – მეტ-ნაკლებად შენიღბული. სტივენის „შექსპირულ-ჰამლეტური თეორია“ დასაწყისშივე გამოირჩევა გარკვეული თავისებურებით. იგი შექსპირის შემოქმედების მთავარ საფუძვლად მის ბიოგრაფიულ მომენტებს განიხილავს.

რასელი¹, როგორც პლატონისტი, ეწინააღმდეგება ამ მოსაზრებას, რადგან ის შექსპირის შემოქმედებაში და ზოგადად ხელოვნებაში მხოლოდ უფორმო იდეებს ეძებს. სტივენის ხედვა კი უფრო არისტოტელესეულია და შესაბამისად, კონკრეტული მაგალითებიდან, ინდუქციური მეთოდით, ზოგადისაკენ მიემართება.

როდესაც სტივენი იწყებს თავისი „თეორიის“ ჩამოყალიბებას, ის ცდილობს ყურადღების ცენტრში მოექცეს, ძირითადად თავად ილაპარაკოს, ხოლო სხვები თანამონაწილეებად გაიხადოს. „ჰამლეტზე“ საუბარი აჩრდილისა და მისი როლის პირველი შემსრულებლის, შექსპირის გაიგივებით იწყება. შესაბამისად, ჰამლეტი და ჰამნეტის სტივენის „თეორიაში“ ერთმანეთთან არის გაიგივებული, ხოლო გერტრუდი ენ ჰეთუეის შეესაბამება. შექსპირის სასიკვდილო სარეცლის წარმოსახვა სტივენს საკუთარი დედის სასიკვდილო სარეცელს ახსენებს, რითაც მყარდება გარკვეული ასოციაციური კავშირი დედამისსა და შექსპირს შორის. მოგვიანებით ამ კავშირს რომანში აძლიერებს ჰამლეტის მამის აჩრდილსა და მერი დედალოსის მოჩვენებას შორის არსებული ერთგვარი შესაბამისობაც, რაც „კირკეს“ ეპიზოდში იკვეთება.

სტივენის ცნობიერებაში კიდევ ერთხელ ვლინდება მისი დამოკიდებულება ქალებისადმი, როდესაც იგი მსჯელობს ენ ჰეთუეისა და შექსპირის პირველ ინტიმურ ურთიერთობაზე: „...is a boldfaced Stratford wench who tumbles in a cornfield a lover younger than herself” (ჯოისი 2000: 244) [*...ეს თავხედი სტრეტფორდელი დედაკაცია, პურის ყანაში მასზე ახალგაზრდა საყვარელი რომ წაუწვევია*] (ჯოისი 2012: 185). დაასრულებს თუ არა ამ სიტყვებს, გაიფიქრებს: “And my turn? When?” (244) [*ჩემი ჯერი? როდისღა?*] (185). აქედან ჩანს, რომ სტივენი ნატრობს, ისიც ვინმე ღამაზმანმა აცდუნოს. მისთვის მისაღებია მაცდუნებელი ქალი, განსხვავებით ჰამლეტისაგან. მით უფრო ასეა ეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სტივენი შექსპირის შემოქმედების ძირითად მამოძრავებელ ძალას აკავშირებს ენ ჰეთუეის მიერ მის შეცდენასთან და აგრეთვე თავისსავე შეთხზულ ფანტაზიასთან ენ ჰეთუეის მოღალატეობის შესახებ. ვინაიდან სტივენიც შემოქმედებით გზაზე იწყებს სვლას, ის ფიქრობს, რომ მასაც სჭირდება ამდაგვარი ბიძგი. ეს შესაბამისობაში მოდის მის აზრთან, რომ შექსპირი არ შემცდარა, როცა ენს აცდუნებინა თავი: “A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery” [*გენიოსი შეცდომებს*

¹ ჯორჯ უილიამ რასელი (1867-1935) – ირლანდიელი პოეტი, თეოსოფი და ეკონომისტი, რომელიც „ულისეს“ მე-9 ეპიზოდის ერთ-ერთი პერსონაჟია.

არ უშვებს. მისი ყოველი ცდომილება წინასწარაა განზრახული და აღმოჩენის კარიბჭეს წარმოადგენს“ (ჯოისი 2012: 184)]. საყურადღებოა, რომ სტივენის პროტოტიპმა – ჯოისმა – „ულისეს“ მოქმედების დროდ თავის მომავალ მეუღლესთან, ნორა ბარნაკლთან პირველი პაემნის დღე (16.06.1904) აირჩია. ფაქტიურად, ამ დღიდან ჯოისი საბოლოოდ ადგება ხელოვნების გზას.

მოგვიანებით სტივენის ცნობიერებაში კიდევ უფრო მკაფიოდ ჩანს, რომ იგი ქალისგან ცდუნებას ნატრობს: “Wait to be wooed and won. Ay, meacock. Who will woo you?” (ჯოისი 2000: 269) [„კლოდები როდის გაგეარშიყებიან და შეგაცდენენ. ეჰ, უბადრუკო ადამიანო, ვინ გაგეარშიყება?“ (ჯოისი 2012: 205)]. ამრიგად, სტივენისთვის ქალი არა მხოლოდ სქესობრივად მიმზიდველი არსებობს, არამედ შემოქმედებითი მუზაც. სწორედ ეს განაპირობებს იმას, რომ იგი შექსპირის შემოქმედების უკანაც ამგვარ მუზას ეძებს, რომელსაც, თავისი აზრით, ენ ჰეთუეში პოულობს. ეს კი ერთობ სუბიექტური და თვითნებური გააზრებაა ამ შემოქმედების საიდუმლოსა. სტივენის „თეორია“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო ხელოვანის შემოქმედებითი ინსინუაციებია, ვიდრე მკვლევრის მეცნიერული მსჯელობა. ეს ვლინდება თუნდაც იმაში, რომ რახან შექსპირი გადმოცემით აჩრდილის როლს თამაშობდა, ამიტომ, სტივენის ფანტაზიით, მას თურმე აუცილებლად გერტრუდივით მოღალატე ცოლი უნდა ჰყოლოდა. სტივენი გამოგონილ არგუმენტებსაც იშველიებს, ოღონდ საკუთარი „თეორიის“ მართებულობა დაამტკიცოს. მაგალითად, ის ეუბნება თავის მსმენელებს, რომ თვრამეტი წლის შექსპირი ღამით კუდიან ვარსკვლავს გასცქეროდა, როდესაც სახლში ბრუნდებოდა ენ ჰეთუეისთან ინტიმური ურთიერთობის შემდეგ. თუმცა იქვე გაიფიქრებს: “Don’t tell them he was nine years old when it was quenched” (269) [„არ კი უთხრა მათ, რომ ის ცხრა წლის იყო, როცა კუდიანი ვარსკვლავი გაქრა“ (205)]. ამით ჩვენ ვხვდებით, რომ სტივენი გაცნობიერებულად იტყუება. ეს მის „სპორტულ“ ინტერესზე მიანიშნებს: ის ამ კამათით ჭეშმარიტების პოვნას კი არ ცდილობს, არამედ საკუთრივ კამათის მოგებას. ამასთანავე მისი მიზანია საკუთარი მაღალერუდირებულობისა და ზეინტელექტუალობის გამოვლენა. ამიტომ, სტივენისთვის უფრო მნიშვნელოვანია რამდენად შთამბეჭდავი და ეფექტურია მისი არგუმენტები, ვიდრე რამდენად სწორი და მართებულია ისინი. ამაზე ისიც მიანიშნებს, რომ მას თვითონვე არ სჯერა საკუთარი „თეორიის“, რასაც თავადვე აღიარებს მსმენელთა წინაშე. სტიუარტ გილბერტი მართებულად შენიშნავს, რომ სტივენისთვის „ერთი დასკვნა ისეთივე მისაღებია, როგორც

მეორე“ (გილბერტი 1958: 217), მთავარია ესთეტიკურად ღირებული და თანმიმდევრული იყოს.

ამრიგად, სტივენისთვის შინაარსზე მნიშვნელოვანი, მისი გადმოცემის ხერხებია. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ჯოისის „ულისეც“, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული ფორმით გვხიბლავს და არა შინაარსით. სტივენისგან განსხვავებით, ჰამლეტი, პირველ რიგში, ჭეშმარიტებას ეძებს, როდესაც წარმოდგენას დგამს. რა თქმა უნდა, მისთვის მნიშვნელოვანია წარმოდგენის საშემსრულებლო მხარეც, მაგრამ ისევ და ისევ მასში ჩადებული შინაარსობრივი მხარის წარმატებული გადმოცემისათვის და არა უბრალოდ „სპორტული“ ან თუნდაც მხოლოდ შემოქმედებითი ინტერესისათვის. მისი მიზანია გაირკვეს სიმართლე და ამ მიზანს ემსახურება პიესა „გონზაგოს მკვლელობის“ ესთეტიკური მხარეც. შექსპირთან იდეური შინაარსია წამყვანი, ჯოისთან კი – მხატვრული ფორმა, თუმცა, როგორც შექსპირისთვის მნიშვნელოვანია ფორმა, ისე არც ჯოისისთვისაა იდეა უმნიშვნელო.

სტივენის „შექსპირულ თეორიაში“ მამა-შვილური ურთიერთმიმართების საკითხი საკმაოდ ლოგიკურია, მაგრამ თითქოს გარკვეულწილად – წინააღმდეგობრივიც. სტივენი მამისა და შვილის ერთარსოვნების იდეას ემხრობა, როდესაც საუბრობს მამა-შვილ ჰამლეტებზე და მამა-შვილ უილიამ და ჰამნეტ შექსპირებზე; მაგრამ როცა საქმე მიდგება უილიამის მამის, ჯონ შექსპირის აჩრდილობის საკითხზე, იგი მკვეთრად უარყოფს ამ იდეას და არგუმენტაციისათვის აცხადებს, რომ მამობა მხოლოდ იურიდიული ფიქციაა, რომ არცერთ შვილს არ უყვარს მამა და არცერთ მამას – შვილი, რომ ბუნებაში მათ ძალიან ცოტა აკავშირებთ ერთმანეთთან. სტივენის ასეთი გაორება, რომელიც საკუთარი „თეორიის“ დაჯერებაშიც უშლის ხელს, ისევ მისი ცხოვრებიდან მომდინარეობს. ის გაუცხოებულია საკუთარი მამისგან, ვერ ამყარებს ვერავითარ სულიერ კავშირს საიმონ დედალოსთან და სწორედ ამიტომაც უყენებს საკუთარ გამოცდილებას ჯონ და უილიამ შექსპირების ერთარსოვნების არადამაჯერებელ იდეას. ის ამ მომენტს რამდენადმე თვითონაც აცნობიერებს. რადგან სტივენი სულიერი მამის უკმარისობას განიცდის, ის სიახლოვეს გრძნობს მამას მონატრებულ ჰამლეტთან და იზიდავს აჩრდილისა და უფლისწულის ურთიერთობა როგორც საოცნებო მამა-შვილური სიყვარულის გამოხატულება. აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია სტივენის „თეორიის“ წინააღმდეგობრიობაც, რადგან ამ წინააღმდეგობრიობას ისევ ახალგაზრდა

ხელოვანის პირადი ცხოვრებისეული ფაქტი – მამისაგან გაუცხოება – უდევს საფუძვლად და შესაბამისად, მისი შემოქმედება სხვა საზომებთან ერთად ამ საზომითაც უნდა გაიზომოს. როგორც ლი სპინკსი შენიშნავს, „სტივენისგან „ჰამლეტის“ იდიოსინკრეტული წაკითხვა ადასტურებს მის ინტელექტუალურ ვირტუოზობას, მაგრამ ასევე ხაზს უსვამს მის შეპყრობილობას მამობისა და ავტონომიის პრობლემებით“ (სპინკსი 2009: 112). სტიუარტ გილბერტი კი ასკვნის, რომ საბოლოო ჯამში სტივენი თვით ბლუმთან საუბრის შემდეგაც იმედგაცრუებული რჩება: „მას არ დაუკარგავს მამა, როგორც ტელემაქემ დაკარგა, მაგრამ ვერც ვერასდროს შეძლებს მის პოვნას“ (გილბერტი 1958: 64).

მე-9 ეპიზოდში სტივენის ცნობიერებაში გაელვებული სიტყვები “Swill till eleven” (ჯოისი 2000: 276) [*სვი და ჭამე თერთმეტამდე*] (ჯოისი 2012: 210)] მიგვანიშნებს, რომ დუბლინში ლუდხანები 11 საათზე იკეტებოდა.¹ „ჰადესის“ ეპიზოდში ბლუმი თავის შინაგან მონოლოგში ამბობს: “11 p.m. (closing time)” (ჯოისი 2000: 137) [*სალამოს 11 საათია (სასაფლაოების დაკეტვის დრო)*] (ჯოისი 2012: 106)]. ამ ეპიზოდში, რომელსაც მოგვიანებით განვიხილავთ, ლუდი და ლუდხანა „ჰამლეტის“ მესაფლავეების სცენასთან არის დაკავშირებული. მას მერე, რაც სტივენი გაიფიქრებს ზემოთ მოყვანილ სიტყვებს ლუდხანების დაკეტვის დროის შესახებ, იქვე მის ცნობიერებაში სწორედ მესაფლავეების სცენის ფრაზეოლოგიაც გაიელვებს: “I gall his kibe” (276) [*ქუსლებზე ფეხს ვაბიჯებდი*]² (210)]. ამგვარი ასოციაციური კავშირებით ჯოისი თითქოს ანათესავებს ერთმანეთთან ბლუმისა და სტივენის ცნობიერებებს, და მათ შორის მამა-შვილური მიმართების სულიერ პოტენციალზე მიანიშნებს. რაკი ამ ასოციაციურ კავშირებში ფიგურირებს სცენა „ჰამლეტიდან“, ამით, როგორც ჩანს, კვლავ მინიშნებულია, რომ ბლუმი აჩრდილია, ხოლო სტივენი – უფლისწული ჰამლეტი.

„სკილა და ქარიბდად“ წოდებული „ულისეს“ მე-9 ეპიზოდი ალბათ ყველაზე შექსპირული და ჰამლეტური ეპიზოდია მთელს რომანში, რადგან სწორედ აქ ხდება შექსპირის ცხოვრებისა და შემოქმედების განხილვა, ხოლო ამ განხილვაში საკვანძო პიესა მისი „ჰამლეტია“. სკილასა და ქარიბდას შორის მომწვევდევა რაღაცნაირად ჰამლეტური „ყოფნა-არყოფნის“ დილემას

¹ იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 792).

² „ჰამლეტის“ მანახლისეულ თარგმანში დაკარგულია ამ ფრაზეოლოგიის ნაკვალევი (იხ. შექსპირი 1987: 379). იხ. აგრეთვე გიფორდი 1988: 252.

მოგვაგონებს. ჰამლეტისთვის და შექსპირისთვის ყოფნაცა და არყოფნაც ტრაგიკულია. სკილასთან ან ქარიბდასთან შეყრაც, ჩვეულებრივ, ტრაგიკული შედეგით სრულდება. ჰამლეტური დილემა სწორედ სკილასა და ქარიბდას შორის მომწვევდვის, ორ ცეცხლს შუა ყოფნის ტოლფასია. სტივენის თავისებური დილემის წინაშე დგას „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდში. მან უნდა საბოლოოდ გადაწყვიტოს, რა შემოქმედებით გზას დაადგება ხელოვნებაში. მისთვის მიუღებელია როგორც უკიდურესად იდეალისტ-მისტიკოსი რასელი, ისე უკიდურესად მატერიალისტ-ცინიკოსი მალიგანი. ბრაიან არკინსის თქმით, სტივენისთვის სკილა და ქარიბდა წარმოადგენს „მხოლოდ სულს ჯორჯ რასელის სახით და მხოლოდ სხეულს ბაკ მალიგანის სახით“ (მაკკორტი 2009: 241). ამიტომაც, საჭიროა ერთგვარი ოქროს შუალედის დაჭერა: არარომანტიკულობა, მაგრამ სულიერების შენარჩუნებაც, არც მხოლოდ ტრაგიკული და არც მხოლოდ კომიკური, არამედ ტრაგიკომიკური გზა, რომელიც თავისებურ სკილასა და ქარიბდას შორის გავა და დილემას გაანეიტრალებს. სტივენისთვის ხელოვნება არცერთ ასპექტში არ შეიძლება იყოს ცალმხრივი. მან უნდა მოიცვას ყველაფერი და აჩვენოს ყველა შესაძლებელი რაკურსით, რაც სტივენისა და შესაბამისად, ჯოისის აზრით, მხოლოდ ტრაგიკომიკურ პლანშია შესაძლებელი. ამის მისაღწევად სტივენი თავისი პოლემიკის დასკვნითი ნაწილის წინ, დანიელი უფლისწულივით, საკუთარ თავს მოქმედებისაკენ მოუწოდებს: “Speech, speech. But act. Act speech. They mock to try you. Act. Be acted on” (ჯოისი 2000: 271) [*ლაპარაკი, ლაპარაკი. მაგრამ იმოქმედე. ლაპარაკით იმოქმედე. ესენი დაგცინიან, რომ გამოგცადონ. ამოქმედდი. მოქმედებას მოქმედებით უპასუხე*“ (ჯოისი 2012: 207)].

უნდა აღინიშნოს, რომ გარკვეული პარალელი შეიძლება გაივლოს სტივენ-ჯოისის ხელოვნებასთან დამოკიდებულებასა და ჰამლეტ-შექსპირის შემოქმედებით კონცეფციას შორის. როგორც სტივენი ხელოვნებაში ჭეშმარიტი რეალიზმის მისაღწევად ერთგვარ სკილასა და ქარიბდას შორის გავლას ამჯობინებს, ისე ჰამლეტი ზომიერებისკენ მოუწოდებს მსახიობებს, რათა თეატრი ბუნების სარკედ იქცეს. „ჰამლეტში“ „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგმა სწორედ ამის ილუსტრირებას ემსახურება. ხელოვნების ძალით ჭეშმარიტება ზეიმობს: აჩრდილის სიმართლე დასტურდება, ხოლო კლავდიუსის სიყალბე აშკარავდება. ეს ხდება „ჰამლეტის“ შუაში, რაც პიესაში და მისი პროტაგონისტის შემდგომი ქმედებების განსაზღვრაში უდავოდ გადამწყვეტი

მომენტი, საიდანაც უკვე ახალ იდეურ და სიუჟეტურ რელსებზე ვინაცვლებთ. ახლა ჰამლეტს ყველანაირად მოქმედება ევალება; აჩრდილი ბოროტი სული არ აღმოჩნდა, ის მამამისის ტანჯული სულია. და პიესის მეორე ნახევარში ჰამლეტი მართლაც გადადის აქტიურ მოქმედებაზე.

„ულისეს“ მე-9 ანუ „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდი 18-ეპიზოდიანი რომანის პირველ ნახევარს ასრულებს და სტივენცი, სკილასა და ქარიბდას შორის გაავლით, ცხოვრების ახალ ეტაპზე გადადის, რომელმაც გარკვეული დროის შემდეგ უნდა მოიტანოს ჭეშმარიტების ჩვენებასა და მაღალესთეტიკურობაზე პრეტენზიის მქონე, დიდი და ამბიციური ხელოვნების ნაწარმოები, დაახლოებით ისეთი, რომლის გმირიც თავადაა.

2.4. ბლუმის ასოციაციური კავშირი „ჰამლეტთან“

რომანის მე-4 ეპიზოდში ჯოისს პირველად შემოჰყავს „ულისეს“ მთავარი პროტაგონისტი ლეოპოლდ ბლუმი, რომელიც ჰომეროსის გმირის ოდისეუსის (იგივე ულისე¹) მოდერნიზებულ-პაროდირებულ სახეს წარმოადგენს. შესაბამისად, ამ ეპიზოდიდან იწყება ბლუმის ოდისეა. მას ჰყავს ცოლი და თხუთმეტი წლის ქალიშვილი. ის სარეკლამო აგენტია. რაკი სტივენ დედალოსი, ტელემაქესთან ერთად, უფლისწულ ჰამლეტის პაროდიულ გარდასახვასაც წარმოადგენს, ეს ქმნის ლეოპოლდ ბლუმის, ოდისეუსთან ერთად, მეფე ჰამლეტის აჩრდილთან პაროდიული გაიგივების ერთგვარ წინაპირობას. ბლუმი 38 წლისაა. საგულსხმოა, რომ შექსპირიც 38 წლის იყო, როცა პირველად დაიდგა მისი „ჰამლეტი“ სცენაზე,² სადაც ჰამლეტის მამის აჩრდილის როლს, გადმოცემით, თავადვე ასრულებდა. ამ დროს შექსპირს უკვე რამდენიმე წლის გარდაცვლილი ჰყავდა თავისი ერთადერთი ვაჟი, 11 წლის ჰამნეტი. ბლუმსაც გარდაეცვალა თავისი ერთადერთი ვაჟი, 11 დღის რუდი. როდესაც ბლუმი რომანში პირველად იხსენებს შვილის გარდაცვალებას, გულში ამბობს შემდეგ სიტყვებს: “He would be eleven now if he had lived” (ჯოისი 2000: 80) [„ახლა თერთმეტი წლის იქნებოდა

¹ ულისე – ოდისეუსის ლათინური სახელი.

² „ჰამლეტი“ პირველად 1602 წელს დაიდგა. ამავე წლის აპრილში შექსპირს 38 წელი შეუსრულდა.

რომ ეცოცხლა“ (ჯოისი 2012: 65)]¹, ანუ – იმ ასაკის, სადამდეც ჰამნეტმა მიაღწია. როგორც ადრეც შევნიშნეთ, ბლუმს მოღალატე ცოლი ჰყავს და მან ეს კარგად იცის. შესაბამისად, იგი ამითაც ენათესავება აჩრდილს, თუმცა მისი წუხილი ამ განსაცდელის გამო აჩრდილის ტრაგიკული განცდის საწყალობელ პაროდის წარმოადგენს მხოლოდ.

რომანის მე-4 ეპიზოდშივე იკვეთება ბლუმის დამოკიდებულება ზოგადად ქალისადმი. თირკმლის ყიდვისას იგი ახალგაზრდა მოახლე ქალის მიმართ ავხორცულ ლტოლვას ამჟღავნებს, ხოლო ცოტა მოგვიანებით, ვიღაც ბებერი ქალის მიმართ ერთგვარ ზიზღნარევი დამოკიდებულებას გამოხატავს გულში, რაც მთლიანობაში, ქალთა სქესისადმი სტივენ დედალოსის დამოკიდებულებას წააგავს. ისიც არ ეძებს ქალში სიწმინდესა და სულიერებას. ბლუმისთვისაც ქალის ღირებულება ძირითადად მისი სექსუალური მიმზიდველობით შემოიფარგლება და რაკი ამ პარამეტრს ბებრუხანა ვეღარ აკმაყოფილებს, ის, როგორც ქალი, ბლუმისთვის მკედარია. როგორც რიჩარდ ელმანი (ელმანი 1972: 47-48) შენიშნავს, სტივენის ხედვა ქალისადმი უფრო განზოგადებული ხასიათისაა, ვიდრე ბლუმის ხედვა, რომელიც კონკრეტულ ქალებს აფასებს. ამგვარი განსხვავება, თუ დავაკვირდებით, უფლისწულ ჰამლეტსა და მისი მამის აჩრდილის ხედვებს შორისაც შეიმჩნევა, როდესაც ისინი გერტრუდის საქციელს განიხილავენ. თავისი დედის საქციელის საფუძველზე ჰამლეტი ქალს ზოგადად სუსტ და არასანდო არსებად სახავს, ხოლო აჩრდილი კონკრეტულად გერტრუდს ადანაშაულებს.

ბლუმის ხედვა ქალისადმი რომანის მე-5 ეპიზოდშიც კარგად ჩანს. მას სატრფიალო მიმოწერა აქვს ვინმე მართა კლიფორდთან. მისი წერილის წაკითხვის შემდეგ ბლუმს მართაზე ასეთი დასკვნა გამოაქვს: “Doing the indignant: a girl of good family like me, respectable character” (ჯოისი 2000: 96) [*„გულმოსულს თამაშობს: ჩემისთანა ოჯახიშვილს, პატიოსან ქალიშვილს“* (ჯოისი 2012: 76)]. ცხადია, ბლუმს არ სჯერა მართას შინაგანი პატიოსნების და ალბათ არც თუ უსაფუძველოდ. თავისი ცოლიც ხომ ასეთია. ამიტომ, განსხვავებით სტივენისგან, რომელსაც პატიოსანი დედა ჰყავს, ბლუმს სრული საფუძველი ეძლევა, რომ გარყვნილება და მოღალატური ბუნება ყველა ქალისათვის აუცილებლად

¹ თუმცა ბლუმს ცოტათი ეშლება. რუდი დაიბადა 1893 წლის 29 დეკემბერს. შესაბამისად, მას, „ულისეს“ მოქმედების დღეს (1904 წლის 16 ივნისი), თერთმეტი წელი ჯერ არ ექნებოდა შესრულებული. ის დაახლოებით ათნახევრის იქნებოდა ამ დროისათვის და მხოლოდ გადასული იქნებოდა მეთერთმეტე წელში. თუმცა, ამ შემთხვევაში, მთავარია რას ფიქრობს ბლუმი.

დამახასიათებელ თვისებად მიიჩნის, ისევე, როგორც ეს ჰამლეტსა და მამამისის აჩრდილს ეძლევა გერტრუდის მოდალატური გარყვნილების მაგალითზე. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ უფლისწულისა და გარდაცვლილი მეფის სულისთვის დედოფლის უზნეო საქციელი ტრაგიკული აღმოჩენაა ქალის შესახებ, ხოლო ბლუმისთვის თითქოს ეს საერთოდ არ წარმოადგენს აღმოჩენას. მას დიდად არ აკვირვებს და ბევრსაც არ ნერვიულობს, რომ ცოლი დალატობს. მისთვის ეს განსაცდელი ერთგვარი ტრაგიკომიკური რეალობაა, თუმც კი ობიექტურად ამ მოვლენაში კომიკური ალბათ არც არაფერია.

მე-5 ეპიზოდში ბლუმს ახსენდება ჰამლეტის როლის შემსრულებელი მსახიობი ქალი ბენდმან პალმერი და ამის ფონზე აგონდება ედუარდ ვაინინგის მიერ გამოთქმული იდეა, რომლის თანახმადაც, ჰამლეტი კაცად გადაცმული ქალია, და ოფელიაც თითქოს ამიტომ იკლავს თავს.¹ ეს კი ბლუმს ახსენებს, რომ მამამისმაც თავი მოიკლა, რომელიც თურმე სიცოცხლეში ოფელიას ამ როლის შემსრულებელზე ჰყვებოდა ხოლმე. აქ მართებულია გავიხსენოთ, რომ ოფელიას მამა მოუკლეს, რაც მისი სავარაუდო თვითმკვლელობის მთავარ მიზეზად იქცა. საყურადღებოა ისიც, რომ სიგიჟეში ოფელია სხვადასხვა მცენარისა თუ ყვავილის მიერ განსახიერებულ სიმბოლიკაზე საუბრობს; ყვავილების ენაზე კი ბლუმი ამახვილებს ყურადღებას მას მერე, რაც მართას წერილს წაიკითხავს და მისგან გამოგზავნილ ყვავილს დაეწეროს.

„ულისეს“ მე-6 ანუ „ჰადესის“ ეპიზოდი „ოდისეას“ მე-11 წიგნს (იხ. ჰომეროსი 2011: 121-135) შეესაბამება იმით, რომ სწორედ იქ არის მოთხრობილი ოდისეესის ჩასვლა ჰადესის სამფლობელოში.² რომანის ამ ეპიზოდში შემოდის „ჰამლეტთან“ პარალელების ახალი წყება, რომელთა შორის ხიდად იდუმალი რიცხვი 11-ია გადებული.

შექსპირს დაეღუპა თავისი ერთადერთი ვაჟი და მემკვიდრე, 11 წლის ჰამნეტი, რომელიც 11 აგვისტოს დაკრძალეს. ბლუმს დაეღუპა თავისი ერთადერთი ვაჟი და მემკვიდრე, 11 დღის რუდი. „ჰადესის“ ეპიზოდში დიგნამის დაკრძალვა, რომელსაც თავად ბლუმიც ესწრება, 11 საათზეა. დამკრძალავ პროცესიაში მონაწილე იმ ეტლში, რომელშიც ბლუმი ზის, სტივენ დედალოსის მამა, საიმონ დედალოსიც იმყოფება. ბლუმი ეტლის ფანჯრიდან სამგლოვიარო ძაძვში ჩაცმულ სტივენს მოჰკრავს თვალს და მამამისს შეატყობინებს ამის შესახებ.

¹ იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარები (ჯოისი 2012: 734).

² იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი „ჰადესის“ ეპიზოდის შესახებ (ჯოისი 2012: 738).

საიმონი სალანძღავ სიტყვებს წარმოთქვამს მალიგანზე და განაცხადებს, რომ არ დაუშვებს მისგან თავისი შვილის დაღუპვას. ბლუმი საიმონზე გაიფიქრებს, რომ შვილს თან ჰყვება, და მის ცნობიერებაში 11 დღის ასაკში გარდაცვლილი რუდის სურათი ამოტივტივდება. ის ცდილობს წარმოიდგინოს, როგორი იქნებოდა მისი ვაჟი რომ ეცოცხლა, როგორ იზრუნებდა მასზე და დააყენებდა ფეხზე, რითაც ვლინდება ბლუმის აშკარა სულიერი უკმარისობა მემკვიდრის არყოლის გამო. ფაქტიურად რომანში ამ მომენტიდან იწყება ბლუმის სულიერი სწრაფვის გამოვლენა სტივენ დედალოსისადმი. ნაწარმოების მანძილზე ჩვენ ვხედავთ, როგორ მიიმართება ბლუმის მამობრივი გრძნობები სტივენისაკენ. იგი სტივენში ეძებს სულიერ ძეს და ამით ცდილობს სულიერი დანაკლისი შეივსოს, ისევე როგორც, სტივენისვე „თეორიით“, შექსპირიც ცდილობდა ჰამლეტის დაკარგვით გამოწვეული სულიერი დანაკლისი „ჰამლეტის“ დაწერითა და თეატრში ჰამლეტის მამის აჩრდილის როლის შესრულებით შეეცხო. დიგნამის დაკრძალვის ყურებისგან თავად ბლუმს „ჰამლეტის“ მესაფლავეების სცენა ახსენდება. როგორც მამა-შვილ ჰამლეტებს, ისე გარდაცვლილ დიგნამსა და მის ცოცხლად დარჩენილ ვაჟს ერთი სახელი აქვთ – პატრიკი. საყურადღებოა, რომ ბლუმის გარდაცვლილ მამასა და შვილს, ორთავეს რუდ(ოლფი) ჰქვია. საინტერესოა ასევე ისიც, რომ უმცროს პატრიკ დიგნამს მეორე სახელად ალოიზიუსი ჰქვია, ისევე როგორც – ჯოსის.

გარდა გამოვლენილი მამაშვილური ურთიერთმიმართებებისა, საინტერესოა საკუთრივ ზემოთ მოხსენიებული 11-ების ურთიერთმიმართებაც. გვაქვს ორი წყვილი 11: ერთის მხრივ 11 წლის ჰამლეტი და 11 აგვისტოს მისი დაკრძალვა, მეორეს მხრივ 11 დღის რუდი და 11 საათზე დიგნამის დაკრძალვა. ორივე წყვილის პირველი წევრი ერთმანეთს შეესაბამება (11 წლის ჰამლეტი და 11 დღის რუდი); ასევე, ორივე მათგანის მეორე წევრიც ერთმანეთს შეესაბამება (11 აგვისტოს ჰამლეტის დაკრძალვა და 11 საათზე დიგნამის დაკრძალვა). ორივე შესაბამისობა კი ერთგვარ მიმართებას ქმნის თავიანთ კომპონენტებს შორის. ეს არის მიმართება დიდსა და მცირე ერთეულებს შორის: ერთი მხრივ, 11 წლის ჰამლეტი, ანუ წელიწადი როგორც დიდი ერთეული; მეორე მხრივ, ჰამლეტთან შედარებით უდღეური 11 დღის რუდი, ანუ დღე როგორც მცირე ერთეული; ერთი მხრივ, დაკრძალვა 11 აგვისტოს, ანუ დღე როგორც დიდი ერთეული; მეორე მხრივ, დაკრძალვა 11 საათზე, ანუ საათი როგორც დღესთან შედარებით მცირე ერთეული. ეს შეპირისპირება დიდსა და მცირეს შორის სიმბოლურ სახეს იძენს

„ულისესთან“ მიმართებით და აშკარად ექვემდებარება ნაწარმოების ზოგად პაროდულ სქემას, სადაც ჩვეულებრივია წარსულის დიდსა და თანამედროვეობის მცირეს შორის ანალოგიების მოძებნა და კონტრასტის გამოვლენა.

რიცხვი 11 განსაკუთრებული ყურადღების ქვეშ ექცევა ჯონ რიკარდის წიგნში, რომელიც ეძღვნება მესხიერების საკითხს ჯოისის „ულისეში“. შექსპირთან და „ჰამლეტთან“ პარალელების ძიებაში, რიკარდს 11-თან ერთად ჯოისის დაბადების დღე – 2 თებერვალის – შემოჰყავს. „შექსპირის ვაჟი, ჰამნეტი, 11 წლის ასაკში გარდაიცვალა, მაშინ როცა ბლუმის ვაჟმა, რუდიმ, გარდაცვალებამდე 11 დღე იცოცხლა. სტივენნი (საგარაუდოდ) 2 თებერვალს დაიბადა – ზუსტად იმ დღეს, როცა ჰამნეტ შექსპირი და ჯოისი დაიბადნენ – ზოდიაქოს მე-11 ნიშნის, მერწყულის ქვეშ – და სტივენნი 11 წლის იყო, რუდი ბლუმი რომ დაიბადა“ (რიკარდი 1999: 150).

„ჰადესის“ ეპიზოდში ბლუმთან და სხვებთან ერთად დიგნამის დამკრძალავ პროცესიაში მონაწილე, ეტლში მყოფი მარტინ კანინგამი გაიხსენებს, როგორ ამოტრიალდა ერთხელ კატაფალკი დანფის¹ ლუდხანასთან, კუთხეში, სადაც გზა უხვევს, და როგორ გადმოვარდა კუბო გზაზე. ამ ინციდენტის გახსენებაზე, ბლუმი წარმოიდგენს, რომ დიგნამის ცხედარიც ანალოგიურად გადმოვარდა და გაგორდა გზაზე. ის იწყებს ფიქრს მიცვალებულის გახრწნის შედეგებზე, ისევე, როგორც ჰამლეტი მესაფლავეების სცენაში. ამ მომენტში პაუერი გამოაცხადებს, რომ სწორედ დანფის ლუდხანასთან არიან ახლა; ხოლო ბლუმი გაიფიქრებს: “Dunphy’s corner. Mourning coaches drawn up drowning their grief. A pause by the wayside. Tiptop position for a pub” (ჯოისი 2000: 123) [„დანფის კუთხე. სამგლოვიარო ეტლები ჩამწკრივებულან, მწუხარების ლუდში ჩასახშობად. შესვენება გზის პირას. ჩინებული ადგილი ლუდხანისთვის“ (ჯოისი 2012: 96)]. ლუდი და ლუდხანა კი ჰამლეტის სიტყვებს გვახსენებს იმავე მესაფლავეების სცენიდან: “Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till a find it stopping a bunghole?” (შექსპირი 2003: 5.1.171-3) [„რატომ არ შეიძლება ვითომ, რომ გონებით მივეყვით და დიდი ალექსანდრეს ნაშთი ლუდის ჭურჭლის საცობში ვიპოვოთ?!“ (შექსპირი 1987: 380)].

ცოტა მოგვიანებით, ეტლი, რომელშიც ბლუმი და მისი თანამგზავრები სხედან, პირქუშ ბაღებსა და სახლებს ჩაუვლის, რომელთაგან ერთ-ერთში ვინმე

¹ იხ. გიფორდი 1988: 114.

ჩაილდში¹ მოუკლავს, საგარაუდოდ, თავის ძმას, როგორც კლავდიუსმა გამოასაღმა სიცოცხლეს ბაღში მძინარე ძმა. და აქვე, ბლუმის ცნობიერებაში გეხვდება ჰამლეტური ალუზია² – “unweeded garden” (ჯოისი 2000: 125) [„გაუმარგლავი ბაღი“ (ჯოისი 2012: 97)], – რომელიც მომდინარეობს ჰამლეტის პირველი ვრცელი მონოლოგიდან: “O God, God, / How weary, stale, flat and unprofitable / Seem to me all the uses of this world! / Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden / That grows to seed, things rank and gross in nature / Possess it merely” (შექსპირი 2003: 1.2.132-7) [„ოჰ, ღმერთო, ღმერთო! ყველა საქმე ამ წუთის სოფლის როგორ ფუჭია, უნაყოფო, დაობებული. თითქო ქვეყანა იყოს ბაღი გაუმარგლავი, რაშიაც ხარობს მხოლოდ ღვარძლი, ცუდი ბაღახი“ (შექსპირი 1987: 328). დიგნამის დაქვრივებულ ცოლზე დაფიქრებისას, ბლუმის გონებაში ქვრივი ქალის სხვაზე მითხოვებისა და დედოფალ ვიქტორიასგან გარდაცვლილი ქმრის ხანგრძლივი გლოვის მოტივები³ გაიელვებს, რაც შეგვიძლია დაქვრივებული დედოფალი გერტრუდის ხანმოკლე გლოვასა და კლავდიუსზე მითხოვებას დაუკავშიროთ.

სასაფლაოზე, დიგნამის დაკრძალვის დროს ბლუმის ცნობიერებაში უფრო სრულად და მკაფიოდ შემოდის „ჰამლეტის“ მესაფლავეების სცენა და მასთან დაკავშირებული სხვადასხვა მოტივი, უპირველეს ყოვლისა კი, ისევ და ისევ გეამის მიწაში გახრწნის მოტივი. გეხვდება აგრეთვე სხვა ჰამლეტური ალუზიები თუ რემინისცენციები, როგორცაა, მაგალითად: “Always someone turns up you never dreamt of” (ჯოისი 2000: 138) [„ყოველთვის ვიღაც გამოჩნდება მოულოდნელად, სიზმარშიც რომ არ მოგლანდებია“ (ჯოისი 2012: 106)]. ცხადია, ეს უკავშირდება აჩრდილთან საუბრის შემდგომ ჰამლეტის სიტყვებს ჰორაციოს მიმართ: “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (შექსპირი 2003: 1.5.166-7) [„ბევრი რამ ჰხდება, ჰორაციო, ზეცად და ქვეყნად, რაც ფილოსოფოსთ სიზმრად არც კი მოგლანდებიათ“ (შექსპირი 1987: 336)]. ბლუმი ამ ვიდაცაში გულისხმობს უცნობ, მაკინტოშიან პიროვნებას, რომელიც ესწრება დიგნამის დასაფლავებას: “Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? Now who is he I'd like to know? Now, I'd give a trifle to know who he is” (ჯოისი 2000: 138) [„ნეტავ ის ვინაა, მაკინტოშიანი აყლაყუდა? არა, მაინც ვინ არის? რას არ მივცემდი, რომ ვიცოდე ვინაა“ (ჯოისი 2012: 106)]. სწორედ ამას მოჰყვება

¹ იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 742).

² იხ. გიფორდი 1988: 115.

³ იხ. ჯოისი 2000: 128; ჯოისი 2012: 99.

ბლუმის შინაგან მონოლოგში „ჰამლეტთან“ დაკავშირებული ზემოთ მოყვანილი სიტყვები. ჰამლეტის მოყვანილ სიტყვებს კი წინ უძღვის ჰორაციოს ცნობისმოყვარეობითა და გააკვირვებით აღსავსე რეპლიკა – “O day and night, but this is wondrous strange” (შექსპირი 2003: 1.5.164) [„დღისა და ღამის გაყრას ვფიცავ, რომ ეს ამბავი გასაოცებლად უცხო არის“ (შექსპირი 1987: 336) – და ჰამლეტის პასუხი – “And therefore as a stranger give it welcome” (1.5.165) [„თუ გეუცხოვია, ისე მიიღე, ვით უცხოთა შეეფერება“ (336)]. ბლუმის გაცხოველებული ინტერესი იდუმალი მაკინტოშიანი უცნობის მიმართ აშკარა პარალელს ქმნის ჰორაციოს უზომო წყურვილთან, გაიგოს ჰამლეტისგან აჩრდილის ნამდვილი რაობა თუ ვინაობა და ასევე მისი საიდუმლოც. ცხადია, ამ შემთხვევაში, აჩრდილი და მაკინტოშიანი უცნობი ერთმანეთს შეესაბამებიან.

რომანის მე-7 ეპიზოდში ბლუმი გაზეთის რედაქციაში იმყოფება. ერთ მომენტში ცხვირსახოცს ამოიღებს ჯიბიდან და ცხვირზე აიფარებს. ცხვირსახოცს თავისი ცოლისათვის ნაყიდი საპნის არომატი აქვს აკრული. ბლუმი სხვა ჯიბეში გადაიტანს საპონს, ცხვირსახოცის ამოღებისას რომ არ ამოუვარდეს. საპნის სუნი გაახსენებს მართა კლიფორდის შეკითხვას იმის შესახებ, თუ რომელ სუნამოს ხმარობს მისი ცოლი. ამ დროს ბლუმი სახლში შევლის იდეაზე დაფიქრდება. აქვე, სავარაუდოდ, გასაღები რომ დარჩა სახლში, ისიც ახსენდება. „ივინგ ტელეგრაფის“ რედაქციიდან უეცარი ხარხარი რომ მოესმება, გადაწყვეტს შიგნით შევიდეს. ძნელი სათქმელია, რამდენად ახსოვს ბლუმს ამ მომენტში, მოღალატე ცოლი რომ ჰყავს, მაგრამ ალბათ შემთხვევითი არ არის, ჯოისისგან მკითხველისთვის ბლუმის გერტრუდისებრი ცოლის შესხენებას, აშკარა ჰამლეტური ალუზია რომ მოჰყვება ტექსტში:

“He entered softly....

.... – The ghost walks, professor MacHugh murmured softly, biscuitfully to the dusty windowpane” (ჯოისი 2000: 156).

„ჩუმად შევიდა!....

.... – აჩრდილი დადის, ჩუმად წასჩურჩულა პირნამცხვრიანმა პროფესორმა მაკჰიუმ ფანჯრის დამტვერილ რაფას“ (ჯოისი 2012: 119-120).

პროფესორი მაკჰიუ რომ ამბობს აჩრდილი დადისო, იგი თეატრალურ და ჟურნალისტურ უარგონს – „ხელფასს არიგებენ“ – გულისხმობს,² მაგრამ

¹ იგულისხმება, რომ ბლუმი შევიდა „ივინგ ტელეგრაფის“ რედაქციის ოფისში.

² იხ. ნიკო ყიასაშვილის შენიშვნა (ჯოისი 2012: 749).

მკითხველისთვის აქ „ჰამლეტთან“ კავშირიც აშკარად იკვეთება. ბლუმი რომ რედაქციაში *ჩუმად შევიდა*, ხოლო მაკპიუმ ამ მომენტში, ჩუმადვე რომ წაიხურჩულა *აჩრდილი დადისო* – ეს თითქოს ბლუმის აჩრდილობაზე მიანიშნებს, რომელსაც ნამდვილად ჰყავს გერტრუდივით მოღალატე ცოლი, რომლისათვის ნაყიდი საპონიც ეს-ეს არის უკანა ჯიბეში გადაიტანა. როგორც ფარგნოლი და გილესპი შენიშნავენ, მაკპიუს სიტყვები „შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ჰამლეტის მამის აჩრდილის ირონიული შესხენება უძირო ბლუმთან კავშირში და როგორც მამა-შვილის თემის შემსხენებელი, რომლითაც გამსჭვალულია მთელი რომანი“ (ფარგნოლი ... 2006: 181). შემთხვევითი აღბათ არც ის არის, ბლუმს რედაქციის ოთახში სტივენ დედალოსის მამა, საიმონ დედალოსი, რომ დახვდა, რადგან ბლუმს ხომ სტივენის მიმართ მამობრივი განცდები აქვს, ხოლო საიმონ დედალოსი და მისი შვილი ერთმანეთისგან გაუცხოებულნი არიან. თუ სტივენს პაროდირებულ ჰამლეტად გავიაზრებთ, ხოლო საიმონს, პაროდირებულ აჩრდილად, მაშინ მათი ურთიერთგაუცხოების ფონზე, ბლუმის როგორც საიმონის ალტერნატიული აჩრდილისა და სტივენის ერთგვარი ურთიერთგაგება რომანის ბოლო ნაწილში, მამა-შვილი ჰამლეტების თანამოაზრეობის აშკარა პაროდიას წარმოადგენს.

აქვე ნიშანდობლივია, რომ რედაქციის ოფისში, ამ დროს, საიმონ დედალოსის მეგობარი, ნედ ლემბერტი სიცილ-ხარხართ კითხულობს ვინმე მოვაჭრე-პოლიტიკოსის, დენ დოსონის¹ მაღალფარდოვან და პოეტურ გამოსვლას. გამოსვლის ტექსტში² ნეპტუნია ნახსენები, ისევე როგორც „ჰამლეტში“ გათამაშებულ „გონზაგოს მკვლელობის“ ანალოგიურად მაღალფარდოვან და პოეტურ ტექსტში³. ცოტა მოგვიანებით, პროფესორი მაკპიუ ჰამლეტს ახსენებს დოსონის ტექსტთან მიმართებით, კონკრეტულად კი გულისხმობს ჰორაციოს მაღალფარდოვან სიტყვებს რიურაჟის შესახებ: “But look, the morn in russet mantle clad / Walks o’er the dew of yon high eastward hill” (შექსპირი 2003: 166-7) [*შეხედეთ, როგორ ვარდისფერსა საბურველსავით დილის რიურაჟი ეფინება მთის წვერზედ ცის ნამს*] (შექსპირი 1987: 326)].⁴

¹ იხ. გიფორდი 1988: 107.

² “...to the tumbling waters of Neptune’s blue domain...” (ჯოისი 2000: 157) [*...ნეპტუნის ცისფერი სამფლობელოს დაუდგრომელი ზვირთებისკენ...*] (ჯოისი 2012: 120).

³ “Full thirty times hath Phoebus’ cart gone round / Neptune’s salt wash and Tellus’ orb’d ground...” (შექსპირი 2003: 3.2.136-7) [*ჯეობოსის ეტლმა ოცდაათჯერ შემოუარა გარს ნეპტუნისა ზღვათ-სამეფოს და რგვალსა მიწას...*] (შექსპირი 1987: 355).

⁴ იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 750).

როდესაც რედაქციაში სტივენ დედალოსი იმყოფება, კვლავ ახსენებენ მე-6 ეპიზოდში უკვე ნახსენებ ჩაილდზის მკვლევლობას, რომელიც, სავარაუდოდ, მისმა ძმამ ჩაიდინა. ამ დროს სტივენის ცნობიერებაში სრულიად ლოგიკურად აჩრდილის შემდეგი სიტყვები გაიფიქრებს: “...And in the porches of my ears did pour...” (შექსპირი 2003: 1.5.63) [„...და ის წყველი საწამლავე ყურს ჩამაწვეთა...“ (ჰამლეტი 1987: 334)].¹

მე-8 ეპიზოდში ბლუმი წახემსებამდე დუბლინის ქუჩებში დაიარება. მის ცნობიერებაში რამდენჯერმე გაკრთება ჰამლეტური რემინისცენცია, თუმცა კი ზოგჯერ დამახინჯებული სახით (იხ., მაგ., ჯოისი 2012: 146). ძირითადად აჩრდილთან დაკავშირებული აღუზიები და რემინისცენციებია. ეს ალბათ არც არის შემთხვევითი, რადგან ბლუმი „ჰამლეტის“ პერსონაჟებიდან სწორედ მას შეესაბამება. ეპიზოდის ბოლოს იგი თავისი ცოლის საყვარელს, ბრიალა ბოილანს შენიშნავს, მაგრამ, როგორც აქამდე მასზე ფიქრებს ცდილობდა გაქცეოდა, ისე ახლა თვითონ მასაც მოარიდებს თვალს და მუხუშეში შეაფარებს თავს. ასეთი მდგომარეობა ბლუმს ისევ და ისევ ერთგვარი აჩრდილის სტატუსს ანიჭებს, რადგან, როგორც ჰამლეტის მამის აჩრდილს არ შეეძლო პირადად გასწორებოდა კლავდიუსს ფიზიკურად, რასთან თავად სული იყო, ისე ბლუმსაც დაკარგული აქვს ანგარიშსწორების უნარი. აჩრდილი უხორცობის გამო ვერ ახორციელებდა თავის მიზანს და ამიტომაც სთხოვდა უფლისწულ ჰამლეტს ამ ამოცანის შესრულებას, ხოლო ხორცშესხმული ბლუმი სულიერ-ფსიქიკური პრობლემის გამო ვერ ახერხებს ამას და ამიტომაც დამნაშავესავით იძურწება ბოილანისგან.

რომანის მე-9 ანუ „სკილა და ქარიბდას“ ეპიზოდი, სადაც წარმოდგენილია სტივენ დედალოსის „შექსპირულ-ჰამლეტური თეორია“, ჩვენ უკვე ზემოთ განვიხილეთ. ბლუმის არსებობა ამ ეპიზოდში ძირითადად „სცენისმიდმურია“. ის მცირე ხნით ბიბლიოთეკაში შეივლის და უკან გამოსვლისას სტივენსა და ბაკ მალიგანს შორის გაივლის, რაც მას სიმბოლურად სკილასა და ქარიბდას შორის გამავალ ოდისევსთან აკავშირებს.²

„ულისეს“ მე-10 ეპიზოდი ერთგვარ ქვეთავებად არის დაყოფილი და თითოეული მათგანი აღწერს რომანის სხვადასხვა პერსონაჟის მოქმედებას დუბლინის ქუჩებში. ერთ-ერთ ქვეთავში (ჯოისი 2012: 243-244) მალიგანი და

¹ იხ. ნიკო ვიასაშვილის კომენტარები (ჯოისი 2012: 755).

² იხ. გიფორდი 1988: 255.

ჰეინზი სტივენზე საუბრობენ და მის „შექსპირულ-ჰამლეტურ“ თეორიასაც ახსენებენ. საყურადღებოა, რომ ამ ქვეთავს ასრულებს პასაჟი, სადაც ფიგურირებს სამანძიანი ხომალდი „როუზინი“, რომელიც ასევე ფიქსირდება რომანის მე-3 ეპიზოდის ბოლო პასაჟში. ეს არის მე-10 ეპიზოდის ერთადერთი ქვეთავი, სადაც ნახსენებია შექსპირის „ჰამლეტი“ და ეს სამანძიანი ხომალდი, რაც ერთგვარად მიანიშნებს ზემოთ გამოვლენილი ფარული ჰამლეტური აღუზიების რეალურ არსებობაზე რომანის მე-3 ეპიზოდის ბოლოში.

მე-10 ეპიზოდის ერთ-ერთ ქვეთავს ასრულებს რომანის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი ლენეჰანი შემდეგი სიტყვებით: „...you know... There’s a touch of the artist about old Bloom” (ჯოისი 2000: 302) [„...იცოცხლე... რაღაც არტისტული აქვს ჩვენს ბლუმს“ (ჯოისი 2012: 230)]. სავარაუდოდ, ბლუმის სახით აქ განდევნილი ხელოვანის მოტივი ფიგურირებს, რაც მას კვლავ აჩრდილთან და მისი როლის შემსრულებელ შექსპირთან აკავშირებს. დედნისეული “old Bloom” კიდევ უფრო მეტად აახლოვებს მას აჩრდილთან, როგორც old Hamlet-თან. გარდა ამისა, ლენეჰანმა ეს-ეს არის დაასრულა თავის თანამოსაუბრე მაკკოსთან იმის მოყოლა, თუ როგორ გაუჩნდა სექსუალური ლტოლვა ბლუმის ცოლის მიმართ, როდესაც მის გვერდით აღმოჩნდა ეტლში. ეს კი გერტრუდისადმი კლავდიუსის ხორციელ ლტოლვას გვახსენებს და ბლუმის აჩრდილობას კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს. შემთხვევითი ალბათ არც ისაა, რომ ლენეჰანის მიერ უშუალოდ ამ თავისი გარყვნილი „თავგადასავლის“ მოყოლის წინ რომანში გაიქვავებს პატრიკ ალოიზიუს დიგნამი (იხ. ჯოისი 2012: 229) – პატრიკ დიგნამის თანამოსახელე შვილი, – რომელსაც მამის თანამოსახელე ჰამლეტის მსგავსად, მამა ახალგარდაცვლილი ჰყავს.

მე-10 ეპიზოდის იმ ქვეთავში, სადაც ყურადღება ეთმობა ყმაწვილ პატრიკ დიგნამს, შეგვიძლია პარალელი გაგავლოთ მასსა და მასსავით სამგლოვიარო ტანსაცმელში გამოწყობილ ჰამლეტს შორის, რომლებიც თავიანთი თანამოსახელე მამების გარდაცვალებას გლოვობენ. ამ ქვეთავის ბოლოში პატრიკი თავის შინაგან მონოლოგში იმედს გამოთქვამს მამამისის იმქვეყნიური ხვედრის შესახებ: “I hope he is in purgatory now because he went to confession to father Conroy on Saturday night” (ჯოისი 2000: 324) [„იმედი მაქვს ახლა საღვინებელშია, რადგან შაბათ საღამოს აღსარებაზე იყო მამა კონროისთან“ (ჯოისი 2012: 246)]. ეს კი აშკარად ჰამლეტის მამის აჩრდილთან აკავშირებს გარდაცვლილ დიგნამს, რადგან შექსპირის პიესის მიხედვით, აჩრდილი, როგორც ჩანს, განსაწმენდელში

ანუ სალხინებელში იმყოფებოდა: “...And for the day confined to fast in fires, / Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purged away” (შექსპირი 2003: 1.5.11-13) [„...დღე ცეცხლში ვიწვი, იქ ემარხულობ და ცეცხლითვე ვწმენდ, რაც სიცოცხლეში მე ცოდვები მომიქმედნია“ (შექსპირი 1987: 334)], – აცხადებს იგი. თუმცა, გარდაცვლილი დიგნამისგან განსხვავებით, აჩრდილს აღსარების ჩაბარების საშუალება გარდაცვალებამდე მცირე ხნით ადრე არ მისცემია.¹

რომანის მე-11 ეპიზოდში რაიმე საგულისხმო ჰამლეტური პარალელი თუ ალუზია არ გვხვდება, გარდა რამდენიმე მეორეხარისხოვანი ალუზიისა, როგორცაა, მაგალითად, „სიმშვენიერის ხარკი“ (ჯოისი 2012: 267), ან „კიდევ თავის ქალიშვილს გადასწვდა“ (268). ორივე ალუზია ოფელიას უკავშირდება.² ამ ეპიზოდში ჩვენ მხოლოდ მსგავსება შეგვიძლია ვიპოვოთ ბლუმსა და აჩრდილს შორის, მათს სიტუაციებს შორის. ბლუმი, ცოტა არ იყოს აფორიაქებულია, რადგან იცის, რომ სულ მალე მისი ცოლის სხეულს ბრიალა ბოილანი დაუფლდება. ნათლად ჩანს, რომ ბლუმი აჩრდილივით გარყეულია, ნაღალატევი და დაღუპული. „ყველაფერი დაიღუპა“ – ასეთია ერთ-ერთი მელოდიის სახელწოდება, რომელსაც ბლუმი უსმენს ორმონდ-ოტელის მუსიკალურ დარბაზში, და პრინციპში, რომანის ამ ეპიზოდის ერთ-ერთი მთავარი მოტივიც.

რომანის მე-12 ეპიზოდში პირდაპირი ალუზია გვხვდება ჰამლეტის სიტყვებზე: “...as to the manner born” (ჯოისი 2000: 387) [„...ვით ეკადრება მავ წესთან შეზრდილს...“³ (ჯოისი 2012: 295)]. სწორედ ჰამლეტის იმ მსჯელობას, რომელშიც მონაწილეობს მოყვანილი სიტყვები⁴, მოჰყვება მოხეტიალე აჩრდილის შემოსვლაც სცენაზე. რომანში კი ამ ალუზიას ძალიან მალე მოქალაქის⁵ შემდეგი სიტყვები მოსდევს: “– What’s that bloody freemason doing ... prowling up and down outside?” (387) [„– რას აკეთებს ეს ოხერი ფრანკმასონი ... აღმა-დაღმა რომ დაწანწალებს გარეთ?“ (295)]. იგი გულისხმობს ლეოპოლდ ბლუმს, რომელსაც ბარნი კირნანის პაბიდან თვალი მოჰკრა ქუჩაში. ბლუმის გარეთ წანწალი აშკარად აჩრდილის ღამით ხეტიალს უკავშირდება: “I am thy father’s spirit, / Doomed for a certain term to walk the night....” (შექსპირი 2003: 1.5.9-10) [„მე ვარ სული

¹ იხ. შექსპირი 2003: 1.5.74-9; შექსპირი 1987: 335.

² იხ. ნიკო ვიასაშვილის კომენტარები (ჯოისი 2012: 809).

³ იხ. ნიკო ვიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 815).

⁴ იხ. შექსპირი 2003: 1.4.14-15; შექსპირი 1987: 332.

⁵ მოქალაქე – „ულისეს“ მე-12 ეპიზოდის ერთ-ერთი პერსონაჟი, რომელსაც ბლუმთან ცხარე კამათი მოუვა მისდამი ანტისემიტური სიძულვილის ნიადაგზე, და ეპიზოდის ბოლოს თუნუქის ქილას ესვრის პაბიდან გაქცეულ ბლუმს.

მამაშენისა და სასჯელად მძევს, ხანსა რასმე ღამე ვიარო...“ (შექსპირი 1987: 334)], – ამცნობს ანრდილი ჰამლეტს. სასჯელის მოტივიც ფიგურირებს რომანში ამ დროს, რადგან ელფ ბერგანი პროფესიონალი ჯალათის სამოტივაციო წერილებს გადასცემს ჯოუ ჰაინზს წასაკითხად. აქვე ელფი შენიშნავს, რომ პედი დიგნამი ნახა ცოტა ხნის წინ. ჯოუ კი უმტკიცებს, რომ მოელანდა, ვინაიდან დიგნამი გარდაიცვალა და უკვე დაკრძალეს კიდევ: “– You saw his ghost then....” (388) [„– იმის მოჩვენება ვინახავს და ეგ არი...“ (296)]. ცხადია, დიგნამის მოჩვენება ჰამლეტის მამის ანრდილთან ქმნის პარალელს. მამა-შვილ ჰამლეტსა და მამა-შვილ პატრიკ (პედი) დიგნამს შორის არსებულ ერთგვარ პარალელიზმს ადრე უკვე გაგუხვით ხაზი. “....God between us and harm” (388) [„...ღმერთო, შენ გვიხსენი ავი სულებისგან“ (296)], – ამბობს ჯოუ. ჰამლეტიც ცდილობს გაარკვიოს ავ სულთან ხომ არა აქვს საქმე, მამის ანრდილის ნაცვლად. ელფს უჭირს დაჯერება იმისა, რომ დიგნამი გარდაცვლილია და რამდენიმე საათის დაკრძალულიც კი, რადგან გულწრფელად ჰგონია, რომ ხუთიოდე წუთის წინ იხილა იგი ქუჩაში. ხოლო მის მსმენელებს, ბუნებრივია, არ სჯერათ ის, რომ მან დიგნამი ნახა. ეს რადაცნაირად ეხმიანება თავდაპირველად ჰორაციოს მიერ ანრდილის გამოცხადების არ დაჯერებას: “Tush, tush, ’twill not appear” (შექსპირი 2003: 1.1.30) [„ნეტა რას ამბობთ, აბა ეგ რა დასაჯერია?“ (შექსპირი 1987: 324)]. მოქალაქე კვლავ მოჰკრავს თვალს გარეთ მოხეტიალე ბლუმს და თანამოსაუბრეებს მიუთითებს: “There he is again” (390) [„– აგერ ისევ ის“ (297)]. „ჰამლეტშიც“, როცა ანრდილი მეორეჯერ შემოდის, ჰორაციო ამბობს: “Peace, break thee off. Look where it comes again” (1.1.40) [„ჩუმად! შეპხედეთ! კიდევ მოდის!“ (325)]. მოქალაქე ბლუმზე შენიშნავს: “....He’s on point duty up and down there for the last ten minutes” (390) [„...უკანასკნელი ათი წუთია გუშაგვიით აქეთ-იქით დადის“ (298)]. სიტყვა „გუშაგი“ კი იმ გუშაგებს გვახსენებს „ჰამლეტიდან“, რომელთაც შუადამისას ანრდილი ეცხადებოდათ საგუშაგოზე. მოქალაქის ავი ძაღლის შიშით დამფრთხალი ბლუმი ბოლო-ბოლო მაინც გაბედავს და შემოიძურწება პაბში. მოგვიანებით, ამ ეპიზოდში კიდევ უფრო გამოიკვეთება ბლუმის ერთგვარი ანრდილობა, მისი თავისებური უთვისტომობისა და გარიყულობის მკაფიო გამოვლენის სახით.

„ულისეს“ მე-13 ეპიზოდის მთავარი პერსონაჟი ბლუმთან ერთად არის ახალგაზრდა, მიმზიდველი ქალიშვილი გერტი მაკდაუელი. როგორც ეპიზოდის ჰომეროსული სათაური მიგვანიშნებს, გერტის პარალელი „ოდისეაში“ არის

მშენიერი ქალწული ნაზიკაე. თუმცა, გარდა ჰომეროსული პარალელისა, მას ჰყავს შექსპირული პარალელიც „ჰამლეტში“: მისი მოსახელე გერტ(რუდი). „ჰამლეტთან“ კავშირზე მიანიშნებს, მაგალითად, გერტი მაკდაუელის ცნობიერებაში გაელვებული ჰამლეტური აღუზია, როდესაც ის ბლუმს აკვირდება და მასზე ფიქრობს: „...cruel only to be kind” (ჯოისი 2000: 474) [*...თუ სასტიკია, ეს სიკეთის ნაყოფი არის*“ (ჯოისი 2012: 360)]. ამ სიტყვებს ჰამლეტი სწორედ გერტრუდის მიმართ გამოთქვამს მას მერე, რაც ამხელს დედოფალს უზნეობაში: “I must be cruel only to be kind” (შექსპირი 2003: 3.4.179) [*...თუ სასტიკი ვარ, ეს სიკეთის ნაყოფი არის*“ (შექსპირი 1987: 364)]. ბლუმი, ამ შემთხვევაში, ვნებამორეული „აჩრდილია“, რომელიც „თავის“ „გერტრუდს“ დახარბებული შესცქერის.

„ულისეს“ მე-14 ეპიზოდში ბლუმი იმყოფება ეროვნულ სამშობიარო სახლში, ახალგაზრდა მედიკოსთა შორის, რომლებიც ლუდის სმითა და ოხუნჯური საუბრით არიან გართულნი. მათ შორის იმყოფება სტივენ დედალოსიც. და აი, სწორედ აქ აშკარად ვლინდება ბლუმის მამობრივი სწრაფვა სტივენისაკენ: “...Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend’s son and was shut up in sorrow for his forepassed happiness and as sad as he was that him failed a son of such gentle courage...” (ჯოისი 2000: 510) [*...ლეოპოლდი, რომელსაც ვაჟი მემკვიდრე არ ჰყავდა, შეჰყურებდა მას, თავისი მეგობრის ვაჟს, ფრიად დამწუხრებული თავისი დაკარგული ბედნიერების გამო და რომ არ ეღიროსა ასეთი ყოველმხრივ შემკული შვილი...*“ (ჯოისი 2012: 386)]¹. ბლუმი წუხს, რომ სტივენისთანა ნიჭიერი ახალგაზრდა თავქარიან ცხოვრებას ეწევა და მეძავებში ფლანგავს, რაც აბადია. ეპიზოდის ბოლოში, სტივენისადმი მამობრივი მზრუნველობით გამსჭვალული ბლუმი გაჰყვება მას და მის მეგობარს საროსკიპოსკენ.

მე-14 ეპიზოდში სტივენი თავის მეგობრებთან ერთად ლუდს სვამს და თან მკრეხელურ და ღვთისმგმობელ საუბარს ეწევა. ერთ მომენტში იგი ამბობს: “...Hamlet his father showeth the prince no blister of combustion” (ჯოისი 2000: 514) [*...უფლისწულ ჰამლეტს მამამისი არ გამოუჩენს საღხინებლის იარებს*“ (ჯოისი 2012: 389)]. სტივენი, რა თქმა უნდა, გულისხმობს, რომ აჩრდილი პირდაპირ არ უყვება ჰამლეტს განსაწმენდელის საშინელებათა შესახებ, თუმცა ვიცით, რომ

¹ მოყვანილი ციტატის ენობრივი სტილი რომანის მე-14 ეპიზოდის ლინგვისტურ ექსპერიმენტს უკავშირდება. იხ. აგრეთვე ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი „ულისეს“ მე-14 ეპიზოდისათვის (ჯოისი 2012: 830).

მინიშნებით მიანიშნებს.¹ როდესაც სტივენი თავის მკრეხელურ მსჯელობას საზეიმოდ დაასრულებს, გარეთ ძლიერი ჭექა-ქუხილის საზარელი ხმა გაისმება და ცოტა ხნის წინ სიამაყით თავგასულ სტივენს შიში აიტანს. მზრუნველი ბლუმი ამშვიდებს მას და უხსნის, რომ ეს მხოლოდ ბუნების მოვლენაა და სხვა არაფერი. მიუხედავად ამისა, სტივენს მაინც ეჭვი ღრღნის, თავისი ამხანაგის, ლინჩის გაფრთხილება მართალი არ იყოს და ეს გრგვინვა მართლაც ღვთის რისხვას არ გამოხატავდეს თავისი ბილწისიტყვაობისა და ღვთისმგმობი ქილიკის გამო.

მე-14 ეპიზოდის იმ პასაჟში, რომელშიც მოლაზღანდარე ახალგაზრდებს მოულოდნელად შექსპირის თანამემამულე, ინგლისელი ჰეინზი დაადგება თავს, რომანის სხვა ეპიზოდებში გაელვებული ჰამლეტური აღუზიები იელვებს კვლავ. ძირითადად, ძმის მკვლელისა და მოკლული ძმის აჩრდილის მოტივები ფიგურირებს აქ.

2.5. პიესა „კირკე“, ანუ „აჩრდილთა ღამე“

„ულისეს“ მე-15 ანუ „კირკეს“ ეპიზოდი მთლიანად პიესის სახითაა დაწერილი და ერთგვარ ფანტასმაგორიას წარმოადგენს. როგორც ნიკო ყიასაშვილი შენიშნავს მე-15 ეპიზოდისადმი მიძღვნილ კომენტარში, „მკითხველს მოეთხოვება ბლუმისა და, ნაწილობრივ, სტივენის დღის მანძილზე მიღებული შთაბეჭდილებების, მოქმედებების, შეხვედრებისა და ემოციების გახსენება, რათა გაშიფროს ამ ეპიზოდის აღუზიები“ (ჯოსისი 2012: 837). ეს ასეა კონკრეტულად შექსპირულ-ჰამლეტურ აღუზიებთან მიმართებითაც.

სტივენისა და ბლუმის გზების უცნაური გაერთიანება ხდება „კირკეს“ ეპიზოდში, სადაც ისინი ერთად ატარებენ დროს ბელას საროსკიპოში. უცნაური იმიტომ, რომ ჰომეროსის „ოდისეაში“ კირკეს კუნძულზე ოდისევსი ხვდება და მასთან ერთად ტელემაქეს იქ ყოფნა შეუსაბამოა პოემაში აღწერილ მოვლენებთან. შესაბამისად, „კირკეს“ ეპიზოდში სტივენსა და ტელემაქეს შორის არსებული პარალელიზმი დარღვეულია. ეს, თავის მხრივ, რამდენადმე ასუსტებს რომანის ამ ეპიზოდში ბლუმსა და ოდისევსს შორის არსებულ პარალელიზმსაც. თუმცა პიესის სახით დაწერილ „კირკეს“ ეპიზოდში სტივენსა და უფლისწულ

¹ იხ. შექსპირი 2003: 1.5.15-20; შექსპირი 1987: 334.

ჰამლეტს შორის პარალელები ნამდვილად დაიძებნება, ისევე როგორც ბლუმსა და მეფე ჰამლეტის ანრდილს შორის.

„კირკეს“ ეპიზოდის მოქმედება ჯერ საროსკიპოსკენ მიმავალ ბლუმს მიჰყვება, შემდეგ კი საკუთრივ საროსკიპოში ვითარდება. თითქმის მთელი ეპიზოდის განმავლობაში ბლუმის ცნობიერებაში ჰალუცინაცია ჰალუცინაციას ენაცვლება. გზაზე, სხვა „გამოცხადებებისა“ თუ „შეხვედრების“ გარდა, ბლუმს ქალბატონ ბრინთან შეხვედრაც მოეგონება, რომელთანაც ადრე, ვიდრე ის დენის ბრინზე გათხოვდებოდა და ვიდრე იგი ჯოუზი პაუელი იყო, ფლირტისმაგვარი რომანტიკული ურთიერთობა ჰქონდა. ამ ჰალუცინაციაშიც ბლუმი და უკვე ქალბატონი ბრინი კვლავ ფლირტს აბამენ. ბლუმის ცნობიერებაში ჰამლეტის სიტყვების ცოტაოდენ შეცვლილი ვარიანტი გაიელვებს: “The witching hour of night” (ჯოისი 2000: 575) [*ღამის ბნელი ჟამი გრძნეულთ საფარი*] (ჯოისი 2012: 436). უფლისწული ამ სიტყვებს წარმოთქვამს მას მერე, რაც თავისი დადგმული პიესისგან მიღებული შედეგების საფუძველზე გადაწყვეტს, რომ ადასრულოს კლავდიუსზე შურისძიება: “’Tis now the very witching time of night” (შექსპირი 2003: 3.2.349) [*აწ დადგა ღამის ბნელი ჟამი გრძნეულთ საფერი...*] (შექსპირი 1987: 359). ნიშანდობლივია აგრეთვე ბლუმის შემდეგი სიტყვები ქალბატონი ბრინის მიმართ: “When you made your present choice they said it was beauty and the beast. I can never forgive you for that.... All you meant to me then.... Woman, it’s breaking me!” (575) [*როცა ახლანდელი არჩევანი გააკეთეთ¹, ყველა ამბობდა ეს მზეთუნახავისა და ურჩხულის კავშირიაო. ამას ვერასოდეს გაპატიებთ... არა და, რა იყავით ჩემთვის მაშინ... ესაა, რომ მკლავს, ქალო!*“ (436)]. ბლუმის ამ სიტყვების მეშვეობით საინტერესო ჰამლეტური პარალელი იკვეთება. ბლუმი, რომელიც სტივენისადმი მამობრივი ზრუნვით გამსჭვალულობის გამო ხვდება დუბლინის ამ საროსკიპოთა უბანში, კვლავ ანრდილის როლშია; ხოლო ქალბატონი ბრინი – გერტრუდის. გერტრუდივით, მანაც, ბლუმის სიტყვების მიხედვით, უგვანო კაცზე გაცვალა ღირსებებით შემკული პირველი სატრფო ანუ თავად ლეოპოლდი. გავიხსენოთ, როგორ ცდილობს ჰამლეტიც, დაანახოს დედამისს განსხვავება მის ადრინდელ მეუღლესა და ახლანდელს შორის², და რა თქმა უნდა, გავიხსენოთ გერტრუდსა

¹ ბლუმი გულისხმობს ჯოუზის გათხოვებას დენის ბრინზე.

² იხ. შექსპირი 2003: 3.4.53-71; შექსპირი 1987: 362.

და კლავდიუსს შორის დამყარებული კავშირის შეფასება საკუთრივ აჩრდილის მიერ.¹

ვიდრე ბლუმი ბელა კოენის საროსკიპომდე მივა, ერთ-ერთ ჰალუცინაციაში მას ფანტასმაგორიულ სასამართლოზე სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანენ. მის დასაცავად გარდაცვლილი პედი დიგნამის სული გამოცხადდება და ეტყვის მას: “Bloom, I am Paddy Dignam’s spirit. List, list, O list!” (ჯოისი 2000: 597) [*„ბლუმ, მე სული ვარ პედი დიგნამისა. ახლა კი მისმინე, პოი, მისმინე!“* (ჯოისი 2012: 454)]. სწორედ ასეთი სიტყვებით მიმართავს აჩრდილი ჰამლეტს: “I am thy father’s spirit... List, list, oh list!” (შექსპირი 2003: 1.5.9; 1.5.22) [*„მე სული ვარ მამიშენისა... ეხლა კი მომისმინე, პოი, მისმინე!“* (შექსპირი 1987: 334)]. ეს კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ ბლუმის გარდა, ჰამლეტის მამის აჩრდილს გარდაცვლილი პედი დიგნამიც შეესაბამება. ფაქტიურად, აქ ერთ „აჩრდილს“ მეორე ეცხადება. ბლუმის სამგლოვიარო ჩაცმულობა დიგნამის გარდაცვალებით არის განპირობებული. სწორედ მის დაკრძალვაზე რომ იყო ბლუმი – ამით გადაურჩება ის წარმოსახვით სიკვდილით დასჯას.

„კირკეს“ ეპიზოდში, სხვა მრავალი ადამიანისა თუ არსების გარდა, ბლუმს თავის ფანტასმაგორიულ სამყაროში შექსპირიც ეცხადება. შექსპირის გამოცხადებას ბლუმის ფანტაზიაში სტივენის მეგობრის, ლინჩის მიერ ჰამლეტის სიტყვების ციტირება აძლევს ბიძგს: “The mirror up to nature” (ჯოისი 2000: 671) [*„ბუნებას სარკედ გაუხდეს“*² (ჯოისი 2012: 513)]. ლინჩის ამ რეპლიკაზე ბლუმი სარკეში ჩაიხედავს და შიგ საკუთარი თავის ნაცვლად შექსპირს დაინახავს, რაც კვლავ მათ შორის არსებულ კავშირზე მიანიშნებს. ნიშანდობლივია, რომ ამ დროს სტივენიც იყურება იმავე სარკეში, მაგრამ, განსხვავებით ბლუმისგან, არც შექსპირი ელანდება და არც სხვა ვინმე. ამით ჯოისი ალბათ მიგვანიშნებს, რომ უფლისწული ჰამლეტის მიმბაძველმა სტივენმა არ იცის ან არ უფიქრია მეფე ჰამლეტის აჩრდილის როლის შემსრულებელ შექსპირსა და მისდამი მამობრივად განწყობილ ბლუმს შორის არსებული კავშირის შესახებ. შექსპირის მოჩვენების მიერ წარმოთქმული პირველი სიტყვები – “’Tis the loud laugh bespeaks the vacant mind” (671) [*„ხმამაღალი სიცილია ფუჭ გონს რომ ამხელს“* (513)], – შეგვიძლია დაუუკავშიროთ ჰამლეტის მიერ მსახიობისადმი მიცემულ დარიგებას, რომლის ძირითადი აზრია, რომ მსახიობები უნდა ერიდონ ზედმეტ ყვირილსა და

¹ იხ. შექსპირი 2003: 1.5.42-57; შექსპირი 1987: 334.

² იხ. შექსპირი 2003: 3.2.18-19; შექსპირი 1987: 352.

სიცილს სცენაზე, რადგან ამით მხოლოდ თავიანთ უნიჭობას დაამტკიცებენ.¹ ზუსტად ამ დარიგებაში ვხვდებით ლინჩისგან ციტირებულ ჰამლეტის სიტყვებს – “The mirror up to nature” [„ბუნებას ხარკედ გაუხდეს“], – რომლებმაც ბიძგი მისცეს ბლუმის განხილულ ჰალუცინაციას. შემდეგ, შექსპირის მოჩვენების სიტყვებში მისი „ოტელოს“ პერსონაჟთა სახელები გაკრთება დამახინჯებული ფორმით. ამ პიესის ძირითადი მოვლენა – ქმრისგან მოღალატედ შერაცხული უდანაშაულო ცოლის სიკვდილით დასჯა – უდავოდ უპირისპირდება ბლუმის თითქმის გულგრილ დამოკიდებულებას თავისი ცოლის მოღალატეობის ნამდვილი ფაქტის მიმართ, რის შესახებაც ბლუმს ზუსტი ინფორმაცია აქვს და საბუთებიც არ სჭირდება. როცა შექსპირის მოჩვენება ჯერ კიდევ იმყოფება მისი ფანტასმაგორიული ხილვის სცენაზე, ბლუმს მოელანდება პატრიკ დიგნამის დაქვრივებული მეუღლე თავის შვილებთან ერთად. პატრიკ დიგნამსა და ჰამლეტის მამის აჩრდილს შორის არსებულ პარალელიზმზე უკვე არაერთხელ გვექონდა ზემოთ საუბარი. ბლუმის ჰალუცინაციაში ქალბატონი დიგნამი სამგლოვიარო ძაძებშია ჩაცმული და თან გამოსაპრანჭად სახეს იღებავს და იპუდრება. ამ სურათის ფონზე ბლუმისეული შექსპირის მოჩვენება დამახინჯებული ფორმით ამბობს „გონზაგოს მკვლელობაში“ დედოფლის პერსონაჟის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს: “None wed the second but who killed the first” (შექსპირი 2003: 3.2.161) [„არავის შეურთავს მეორე, ვისაც არ მოუკლავს პირველი“]. ცხადია, ბლუმის წარმოსახვაში ქალბატონი დიგნამი, რომელიც თან სამგლოვიაროდ არის შემოსილი და თან იპრანჭება, გერტრუდს უკავშირდება, რომელსაც გარდაცვლილი ქმრის გლოვა ჯერ არ ჰქონდა დასრულებული, რომ მეორედ იქორწინა.

ბლუმის ჰალუცინაციურ ფანტაზიაში ამოტივტივებული შექსპირის სახე კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ ბლუმი ჰამლეტის მამის აჩრდილის მოდერნისტული პაროდიაა. აჩრდილს საფლავში არ ასვენებს საკუთარი ცოლის დაღატი და გამწარებული გაანდობს ჰამლეტს თავის გულისტკივილს. ბლუმი კი, უშუალოდ შექსპირის მოღალატების წინ, საკუთარ ცოლსა და მის საყვარელს შორის რეალურად შემდგარი სქესობრივი აქტის საკმაოდ ნატურალისტურ რეკონსტრუქციას ახდენს თავის ცნობიერებაში, და შეძრწუნების ნაცვლად, ამ

¹ იხ. შექსპირი 2003: 3.2.1-12; 3.2.14-29; 3.2.31-36; შექსპირი 1987: 352. იხ. აგრეთვე ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 850).

² იხ. ნიკო ყიასაშვილის კომენტარი (ჯოისი 2012: 850).

წარმოსახვისგან აღძრული ვნებით ტკბება. ხოლო, შექსპირის მოჩვენების გამოცხადების მეშვეობით ბლუმსა და აჩრდილს შორის არსებული პარალელის შესხენებით, ჯოისის პაროდია საოცრად გროტესკულ სახეს იძენს და ამხელს ბლუმის ანომალიურ ფსიქიკასა და სულიერ დეგრადაციას.

მე-15 ეპიზოდი ძირითადად ბლუმის ჰალუცინაციური თავგადასავლებისაგან შედგება, თუმცა ვერც სტივენსი გადაურჩება ერთ ასეთ „თავგადასავალს“ ეპიზოდის ბოლოსკენ და გარკვეულ უსიამოვნებასაც გადაეყრება ამის გამო. კახპებთან ცეკვა-ტრიალით თავბრუდახვეულ და ამავე დროს მთვრალ სტივენს დედის ჩონჩხად ქცეული მოჩვენება მოელანდება, რომლის პირველი სიტყვებია: *“I was once the beautiful May Goulding. I am dead”* (ჯოისი 2000: 681) [*ერთ დროს ლამაზი მეი გულდინგი ვიყავი. ახლა მკვდარი ვარ*] (ჯოისი 2012: 521). ეს გვაგონებს გარდაცვლილ ოფელიაზე თქმულ მესაფლავის სიტყვებს, როდესაც ჰამლეტი დაინტერესდება, ვის უთხრის საფლავს: *“One that was a woman sir, but rest her soul she’s dead”* (შექსპირი 2003: 5.1.114) [*ერთი ვისმესთვის, რომელიც, – დემეტმა ულხინოს იმის სულსა, – დედაკაცი იყო და ეხლა კი მძოვრია*] (შექსპირი 1987: 379). სტივენსი ცდილობს მოჩვენებულ დედას გააგებინოს, რომ თავად არავითარი როლი არ ჰქონია მის სიკვდილში. დედის მოჩვენება კი მოუწოდებს მას ცოდვების მონანიებისაკენ; აფრთხილებს, რომ სხვაგვარად ჯოჯოხეთი მოელის, და ევედრება დემეტს, რომ იხსნას თავისი შვილი დაღუპვისაგან. ეს შეგონება სტივენსში აგრესიას იწვევს: ის ილანძღება, იმუქრება და ბოლოს საროსკიპოს ჭაღსაც ლეწავს თავისი იფნის ხელჯოხით.

როგორც ჰამლეტს ეცხადება გარდაცვლილი მამის აჩრდილი (ჯერ გარეთ საგუშაგოზე, შემდეგ სასახლეში დედამისთან კამათის დროს), ისე სტივენს ეცხადება „კირკეს“ ეპიზოდში გარდაცვლილი დედის მოჩვენება. ჰამლეტის მამის აჩრდილი, როგორც ჰამლეტი ავხორც დედამისს ზნეობრივი შეგონებისას მიანიშნებს, ნაცრისფრად ელავს. სტივენსის ჰალუცინაციაში დედამისის მოჩვენება, რომელიც აქეთ ცდილობს ავხორცობაში გამოჭერილი შვილი შეაგონოს, გახრწნილი გვამია. ჰამლეტი და აჩრდილი თანამოაზრეები არიან: მამა შვილს ანდობს თავისი სიკვდილის საიდუმლოს და მოუწოდებს შურისძიებისკენ. სტივენსის დედის მოჩვენებას კი სწორედ ის ფაქტი არ აძლევს მოსვენებას, რომ საკუთარი შვილი მისი თანამოაზრე არ არის: როგორც ადრეც შევნიშნეთ, სტივენსმა უარყო მომაკვდავი დედის მოწოდება, რომ დაეხოქა და ელოცა დედის სასიკვდილო სარეცლის წინ, და მისი სიკვდილის შემდეგ,

როგორც „კირკეს“ ეპიზოდის დანაც ჩანს, სტივენი აგრძელებს საროსკიპოებში სიარულსა და უღვთო ცხოვრებას. ჰამლეტს აჩრდილი ეცოდება მისი ბედის გამო, სტივენი კი, პირიქით, აქეთ ეცოდება დედის მოჩვენებას და უფაღს სთხოვს საბოლოოდ არ დადუბოს თავისი შვილი. ჰამლეტს ძალიან უჭირს შურისძიება, მაგრამ ბოლოში მაინც ადასრულებს აჩრდილის მოწოდებას და მოკლავს კლავდიუსს. სტივენს დანაშაულის განცდა აქვს დედის მოჩვენების წინაშე, თუმცა ბოლოს მაინც უკუაგდებს მის მოწოდებას, სიგიჟე მოუვლის, დაამსხვრევს საროსკიპოს ჭაღს და გარეთ გავარდება. ცხადია, აქ აშკარა პარალელიზმია „ულისესა“ და „ჰამლეტს“ შორის, მაგრამ მძაფრი კონტრასტული მიმართებით.

აღსანიშნავია, რომ ერთგვარი განსხვავება შეიმჩნევა ჰამლეტის მამის აჩრდილისა და მერი დედალოსის მოჩვენების წარმომავლობებს შორის. მერი დედალოსის მოჩვენება უფრო სტივენის ცნობიერების ნაყოფია ვიდრე ჰამლეტის მამის აჩრდილივით ობიექტურ რეალობაში მოვლენილი არსება. სტივენი დედის მოჩვენებისგან ახალს არაფერს გეზულობს. მის ცნობიერებაში მხოლოდ წარსულის სურათები იღვიძებს ამ დროს. სწორედ წარსულში რომ უარყო დედის თხოვნა, იმიტომ ეცხადება ახლა მისი მოჩვენება და ადანაშაულებს ჩადენილი საქციელის გამო. სტივენის ცნობიერებაში დაღეჭილი ფაქტების ლოგიკური შედეგია ეს მოჩვენებაც. და არც ისაა შემთხვევითი, რომ საროსკიპოში ყოფნისას ელანდება დედამისი, რადგან სწორედ აქ ახორციელებს სტივენი გარყვნილების იმ აქტებს, რომლის გამოც დედა ამხელდა მას გარდაცვალებამდეც. ჰამლეტი კი მამის აჩრდილისაგან აბსოლუტურად ახალსა და კონკრეტულ ინფორმაციას გეზულობს, კერძოდ იმას, რომ მისი მამა კი არ მომკვდარა, არამედ მოკლეს; იმას თუ ვინ არის ამის ჩამდენი, და როგორ და რა ვითარებაში ჩაიდინა ეს. აქედან გამომდინარე, გამორიცხულია ჰამლეტის ცნობიერების ნაყოფი ყოფილიყო ეს ყველაფერი, ვინაიდან მის მესხიერებაში ეს ფაქტები ვერ იარსებებდა და შესაბამისად ვერც დაიღეჭებოდა ცნობიერებაში, როგორც წარსულის ლანდები, რომლებიც კაცმა არ იცის რა დროს ამოტივტივდება.

„კირკეს“ ეპიზოდში დედაშვილური სიყვარულის დისჰარმონიის ფონზე, მძაფრად იკვეთება მამაშვილური სიყვარულის ჰარმონიულობა. ამ ერთმოქმედებიანი პიესა-ეპიზოდის ბოლოში ბლუმი თითქმის გონდაკარგულ სტივენს მიეშველება. მიწაზე გამსხლართული და გაღეჭილი სტივენის შემყურეს,

თავისი 11 დღის ასაკში გარდაცვლილი ვაჟი, უდღეური რუდი მოეღანდება 11 წლის ბიჭუნას სახით. დაახლოებით ამ ასაკის იქნებოდა ახლა რუდი, რომ ეცოცხლა, რაც კიდევ ერთხელ გვაგონებს, რომ შექსპირის ვაჟი ჰამნეტის 11 წლის იყო, როცა გარდაიცვალა. რუდის მოჩვენებას ხელში წიგნი უჭირავს და კითხულობს, რაც გვახსენებს, რომ აჩრდილის როლის შემსრულებელი შექსპირის „შილობილ“ ჰამლეტს ერთ-ერთ სცენაში, რუდივით, წიგნი უჭირავს და კითხულობს.¹ ცხადია, ბლუმის ცნობიერებაში სუსტი და უდღეურობით დაჩაგრული რუდის წარმოსახვა დაჩაგრული სტივენისადმი მამობრივი გრძნობის განცდამ გამოიწვია. ეს გასაკვირი არც არის, რადგან ბლუმი სწორედ სტივენში ეძებს გარდაცვლილი ძის შემცვლელს. თუმცა რენდალ პოგორზელსკის (პოგორზელსკი 2016: 104) აზრით, მოცემულ მომენტში ბლუმის ჰალუცინაციურ წარმოსახვაში რუდის მოჩვენების გამოჩენა ეჭვქვეშ აყენებს ბლუმსა და სტივენს შორის შესაძლებელ მამა-შვილურ დაახლოებას, რადგან ამით მინიშნებულია, რომ მაინც რუდია ბლუმის რეალური შვილი და არა სტივენი.

საერთოდ ისმის კითხვა: რატომ მიისწრაფვის მამობრივი გრძნობებით გამსჭვალული ბლუმი მაინცდამაინც სტივენ დედალოსისკენ და არა რომელიმე სხვა ახალგაზრდისკენ? ამაში ყველაზე დიდ როლს ალბათ სტივენში ბლუმის მიერ მოაზროვნე და ღრმადერუდირებული ადამიანის დანახვა ასრულებს. ბლუმი ის ტიპაჟია, რომელიც გონიერებასა და ერუდირებულობას განსაკუთრებულად აფასებს ადამიანში. მიუხედავად იმისა, რომ თავად იგი ამ თვალსაზრისით არ გამოირჩევა, მას მუდამ სწრაფვა აქვს, რომ ასეთი იყოს. ბლუმის მიერ „სულიერ მემკვიდრედ“ სტივენის გამორჩევას სწორედ დასახელებული მიზეზი რომ უდევს ძირითად საფუძვლად, მხოდავ სტივენზე ბლუმის რეპლიკაც მიანიშნებს: “Poetry. Well educated. Pity” (ჯოისი 2000: 702) [*„ლექსები. დიდად განათლებული. აფსუს“* (ჯოისი 2012: 537)]. გარდა ამისა, ბლუმის სწრაფვას მაინცდამაინც სტივენისაკენ ხელს უწყობს ის გარემოებაც, რომ იგი კარგად იცნობს სტივენის მამას და ხედავს, რომ საიმონ დედალოსი სათანადო ყურადღებას ვერ აქცევს თავის ვაჟს. ხოლო შექსპირულ-ჰამლეტური პარალელები კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ ბლუმისთვის სტივენ დედალოსია რუდის მონაცვლე, ისევე, როგორც შექსპირისთვის უფლისწული ჰამლეტია ჰამნეტის მონაცვლე. ეს აგრეთვე გვახსენებს სტივენის „შექსპირულ თეორიას“, რომლის თანახმადაც შექსპირი „მეფე ჰამლეტის აჩრდილია“, ჰამნეტი კი – „უფლისწული ჰამლეტი“.

¹ იხ. შექსპირი 1987: 341.

ამრიგად, რუდი ასოციაციურად გაიგივებულია ჰამნეტთან, ხოლო ბლუმი, შესაბამისად, შექსპირთან; სტივენი – უფლისწულ ჰამლეტთან, რომელთან მიმართებითაც ბლუმი უკვე აჩრდილს შეესაბამება. სტივენის „ჰამლეტობა“ არაერთხელ არის ხაზგასმული მის „ტელემაქიადაში“, ისევე, როგორც ბლუმის „აჩრდილობა“ – მის „ოდისეაში“. „კირკეს“ ეპიზოდის ბოლოს გამოვლენილი მამა-შვილურ მიმართებათა ასოციაციური გამა კი ასრულებს ბლუმის „ოდისეას“ და რომანის მეორე ნაწილს. ნიშანდობლივია, რომ „სტივენის“ „ტელემაქიადას“ ბოლოშიც, სხვა ასოციაციებთან ერთად, ჰამლეტური ასოციაციებიც ფიგურირებს, რითაც ხაზგასმულია, რომ სტივენი არა მხოლოდ „ტელემაქეა“, არამედ „უფლისწული ჰამლეტიც“. ბლუმის „ოდისეას“ დასასრულითაც ჯოისი ანალოგიურად მიგვანიშნებს, რომ ბლუმი არა მხოლოდ მოხეტიალე „ოდისევსია“, არამედ მოხეტიალე „აჩრდილიც“. ბლუმის „აჩრდილობას“ ხაზს უსვამს ისიც, რომ პიესის სახით დაწერილი „კირკეს“ ეპიზოდის მოქმედების დრო შუაღამეა, ანუ „ჰამლეტში“ აჩრდილის გამოცხადების დრო, და ასევე ეს არის რომანში ერთადერთი ეპიზოდი, სადაც ადგილი აქვს მოჩვენებების „გამოცხადებებს“.

2.6. „მამა-შვილი“ ჰამლეტი

„ულისეს“ მე-16 ეპიზოდში ბლუმსა და სტივენს შორის უკვე უშუალო ურთიერთობა შედგება. საკომუნიკაციო ველი ძირითადად ბლუმს უპყრია. სტივენი პასიურობს, რადგან გადაღლილი და გამოფიტულია. მისი ლაპარაკი ძირითადად მოკლე რეპლიკებით შემოიფარგლება. თუმცა, მთელს რომანში მაინც ეს არის პირველი შემთხვევა, როდესაც ბლუმი და სტივენი მართლაც ერთად არიან და სხვაც არაინ ახლავთ თან. მამობრივი მზრუნველობით ანთებული ბლუმი სტივენს მეეტლეთა უახლოეს თავშესაფარში მიიყვანს, რათა იქ ცოტა დაასვენოს და ყავითა და ფუნთუშით მოამაგროს.

ბლუმთან საუბარში სტივენი პირდაპირ ავლენს თავის გულცივ დამოკიდებულებას საკუთარ მამასთან. როდესაც ბლუმი ეკითხება, თუ სად ცხოვრობს საიმონ დედალოსი, სტივენის პასუხია: “I believe he is in Dublin somewhere” (ჯოისი 2000: 713) [*მგონი აქ სადღაც დუბლინში უნდა იყოს*] (ჯოისი

2012: 545)]. ბლუმს, რა თქმა უნდა, არ მოსწონს სტივენის ამგვარი დისტანცირება მამისაგან.

ბლუმი რამდენადმე ფრთხილად ესაუბრება სტივენს, მაგრამ აშკარად დამრიგებლურად. ის უდავოდ ხედავს და აფასებს სტივენის ნიჭს, გონებასა და ერუდიციას, მაგრამ, ამავე დროს, ხედავს მის ფანტაზიურობასა და არაპრაგმატულობას. სტივენის მსოფლმხედველობის იდეალისტური ტენდენციები აშკარა წინააღმდეგობაში მოდის ბლუმის მატერიალისტურ, ბუნებისმეტყველურ და პრაქტიცისტულ ხედვასთან. შეიძლება აქ ერთგვარი პარალელი გავავლოთ, ერთი მხრივ, სტივენისა და ჰამლეტის იდეალისტურ ხედვებსა და, მეორე მხრივ, ბლუმისა და ანრდილის უფრო პრაგმატულ ხედვებს შორის. ანრდილს ნაკლებად აინტერესებს ჰამლეტის ტრაგიკული რეფლექსია ამქვეყნიური ამოცებისა და საყოველთაო ბოროტების შესახებ, და უფლისწულს მოქმედებისკენ, შურისძიების აღსრულებისკენ მოუწოდებს. ბლუმიც სტივენს მუშაობისა და საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზებისკენ მოუწოდებს. ანრდილი რომ მოქმედების კაცი იყო, ამაზე სიცოცხლეში მისგან უფროსი ფორტინბრასის დამარცხება მიანიშნებს. ბლუმიც თითქოს მოქმედების კაცია, თუმცა ის, ამავე დროს, მეოცნებეც არის, და რეალურად, მისი მიღწევები ანრდილის მიღწევების ანრდილია მხოლოდ.

ბლუმისა და სტივენის საუბარში მკაფიოდ ვლინდება, რომ ბლუმს ღმერთის არსებობის არ სწამს, მიუხედავად იმისა, რომ მონათლულია კათოლიკედ. სტივენი კი ღმერთის არსებობისადმი გარკვეულ რწმენას ავლენს: “[T]hat [...] has been proved conclusively by several of the best known passages in Holy Writ, apart from circumstantial evidence” (ჯოისი 2000: 733) *[„ეს უცილობლადაა დადასტურებული საღვთო წერილის რამდენიმე კარგად ცნობილ ტექსტში, გარე დამოწმებებზე რომ არაფერი ითქვას“* (ჯოისი 2012: 559)], – ამბობს ის. მაგრამ ჯოისი შენიშნავს: “On this knotty point, however, the views of the pair, poles are apart as they were, both in schooling and everything else, with the marked difference in their respective ages, clashed” (733) *[„მოკამათები, სრულიად პოლარულად განსხვავებულები, როგორც განათლებულობის ისე ყველა სხვა თვალსაზრისით, თანაც ესოდენ განსხვავებული ასაკისა, ამ ჩახლართულ საკითხში ერთმანეთს შეეჯახნენ“* (559)]. როდესაც ბლუმი წმინდა წერილის სიტყვების მიმართ ურწმუნოებას გამოხატავს, ის „ჰამლეტსაც“ ახსენებს: “My belief is, to tell you the candid truth, that those bits were genuine forgeries all of them put in by monks most probably or it’s the big

question of our national poet over again, who precisely wrote them, like *Hamlet* and Bacon, as you who know your Shakespeare infinitely better than I, of course I needn't tell you" (733) [„გულწრფელად რომ გითხრათ, ყველა ეგ ტექსტი ნამდვილ ნაყალბეკად მიმაჩნია, ყველაზე სავარაუდოა, რომ ბერების ჩამატებულია, ანდა თუნდაც ჩვენი დიდი ეროვნული პოეტის პრობლემისა არ იყოს, მაინც ვინ დაწერა მაგალითად „ჰამლეტი“ და ბეიკონი, რაზეც, ჩემგან არ გესწავლებათ, რადგან თქვენ თქვენს შექსპირს, რა თქმა უნდა, ჩემზე გაცილებით უკეთ იცნობთ“ (560)]. რწმენის საკითხში სტივენისა და ბლუმის დაპირისპირებაც ბუნებრივად შეესატყვისება მათ მსოფლმხედველობებს შორის არსებულ იდეალისტურ-მატერიალისტურ კონტრასტს.

ბოლოს ბლუმი თავის სახლში წაყვანას შესთავაზებს სტივენს და ფაქტიურად ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე სტივენი დათანხმდება მის შემოთავაზებას. ისინი ხელიხელგაყრილები მიდიან გზაზე და თან საუბრობენ. ბლუმს არ უნდა გაუშვას სტივენთან უფრო მეტი საუბრის შანსი. ამავე დროს, მას, ცხადია, მამობრივი მზრუნველობაც ამოძრავებს მისდამი.

„ულისეს“ მე-17 ეპიზოდი კატეხიზმოს ფორმით არის დაწერილი. ამ ეპიზოდის პირველი ნახევარი ბლუმისა და სტივენის სულიერი კავშირის ერთგვარი ანალიზია. წარმოჩენილია მათ შორის არსებული საერთო და განმასხვავებელი პიროვნული ნიშნები. ბლუმი ღამის გათევას შესთავაზებს სტივენს საკუთარ სახლში, მაგრამ სტივენი თავაზიანად უარს ეტყვის. ბლუმი სტივენთან მომავალი ურთიერთობის შესაძლებლობებს ეძებს და წამოაყენებს იდეას, რომ თავისმა ცოლმა სიმღერაში ამეცადინოს სტივენი, ხოლო სტივენი მოლის იტალიურის შესწავლაში დაეხმაროს. ბლუმის ამ იდეაში, გარდა სტივენისკენ მამობრივი სწრაფვისა, ალექსანდერ უელში (უელში 2001: 167) საინტერესო ჰამლეტურ პარალელს ხედავს. მისი აზრით, როგორც აჩრდილი ცდილობდა ჰამლეტის დახმარებით ჩამოეშორებინა თავისი საქორწინო სარეცლისათვის უზურპატორი კლავდიუსი, ისევე სურს ბლუმსაც საკუთარი ცოლის ყურადღება სტივენით დააკავოს და ამგვარად ჩამოაშოროს თავის საქორწინო სარეცელს უზურპატორი ბოილანი. თუმცა სტივენი ბლუმის ზემოხსენებული იდეისადმი დიდ ენთუზიაზმს არ ავლენს და ბლუმიც გრძნობს, რომ ამ იდეას განხორციელება ნაკლებად უწერია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ბლუმისა და სტივენის „ერთსულოვნება“ მამა-შვილი ჰამლეტის ერთსულოვნების პაროდიას წარმოადგენს მხოლოდ.

გარდა უელშის მიერ მინიშნებული ჰამლეტური პარალელისა, მე-17 ეპიზოდში, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე უმნიშვნელო ალუზიას, თითქოს არ იკვეთება კიდევ რაიმე მკაფიო და საგულისხმო ჰამლეტური პარალელიზმი. შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ ბლუმსა და სტივენს შორის საბოლოოდ მაინც ვერ შედგა მამა-შვილური ერთსულოვნება. თუმცა, როგორც ზაკ ბოუენი (ბოუენი 1975: 58) შენიშნავს, ერთგვარი ერთობა მაინც შედგა მათ შორის თუნდაც იმით, რომ ისინი გარკვეულწილად შეეხნენ ერთმანეთის შინაგან სამყაროს. აშკარაა ისიც, რომ მხოლოდ ბლუმი ელტვოდა ამ ერთსულოვნების მიღწევას, სტივენი კი ნამდვილად არ ჰგავდა მამის მაძიებელ ტელემაქეს. მიუხედავად ყველაფრისა, ბლუმი მაინც კმაყოფილია ამ შედეგით. საბოლოო ჯამში, იგი ეგუება და ემორჩილება თავის ჩვეულ ყოფას, რომელიც მისი ოცნებებისა და განუხორციელებელი მიზნების პაროდიადაც კი ვერ გამოდგება ალბათ.

2.7. პაროდული გერტრუდი და „ულისეს“ დასასრული

„ულისეს“ დამასრულებელი, მე-18 ეპიზოდი მთლიანად მთლიანად ბლუმის შინაგან მონოლოგს წარმოადგენს, რომელიც ცნობიერების ნაკადის ტექნიკით არის გადმოცემული. ეს მონოლოგი დაყოფილია რვა უზარმაზარ, რამდენიმე გვერდიან „წინადადებად“, ოღონდ აბზაცების მეშვეობით და არა წერტილების საფუძველზე, რადგან ამ ეპიზოდში არავითარი სასვენი ნიშანი არ არის, ალბათ ისევე და ისევე ცნობიერების დინების უფრო დამაჯერებელი სიმულაციისათვის. თვითონ ეს დაყოფაც თითქოს რამდენადმე ხელოვნურია, რადგან ყოველთვის არ აღნიშნავს მთლიან ცნობიერების მიმართულებების საგულისხმო შეცვლას, მაშინ როცა თვით ამ „წინადადებების“ შიგნით ზოგჯერ ადგილი აქვს ერთობ მკვეთრ ცვლილებასაც.

მთლიან ცნობიერებაში ჰამლეტურ ალუზიებს ნამდვილად ვერ ვიპოვით, მაგრამ მისი ცნობიერების შინაარსიდან გამომდინარე, შეგვიძლია გარკვეული დასკვნები გამოვიტანოთ მის პიროვნებაზე და გავავლოთ პარალელი მასსა და დედოფალ გერტრუდს შორის. მართლაც საინტერესოა მთლიან ბლუმის შედარება-შეპირისპირება გერტრუდთან და მათ შორის მსგავსება-განსხვავების გამოვლენა. მთლიან და გერტრუდიც, ორივენი დალატობენ საკუთარ ქმრებს. თუმცა, ჰამლეტი მთლიან შვილი რომ ყოფილიყო, ძნელი საფიქრებელია მის ზნეობრივ

შეგონებას სინდისის ქენჯნა აღეძრა მოლიში, რაც მან გარკვეულწილად გამოიწვია გერტრუდში. მოლისათვის შვილის ასეთი ბრალდება ალბათ უფრო სასაცილო იქნებოდა ვიდრე შემადრწუნებელი, მაშინ როცა გერტრუდმა ჰამლეტის მამხილებელი სიტყვების შემდეგ თითქოს რამდენადმე შეიგრძნო თავისი ცოდვის სიმძიმე. იგი, მოლისაგან განსხვავებით, ტრაგიკული პიროვნებაა. მისი სუსტი ბუნება ვერ ეწინააღმდეგება ირგვლივ გამეფებულ ბოროტებას, რომელზეც ჰამლეტი მიუთითებს. რაც შეეხება მოლის, მისთვის ბლუმი, ბოილანი და სხვა მრავალი, რომელთა სახელები თვითონაც არ ახსოვს, პირველ რიგში, მისი რომანტიკულ-სექსუალური თავგადასავლების პერსონაჟებია. ქმარს რომ ღალატობს, მოლისთვის არაფერს ნიშნავს. იგი ცუდს ვერაფერს ხედავს იმაში, რომ ახალ-ახალი სექსუალური თავგადასავლები და ფანტაზიები ეძიოს სხვადასხვა მამაკაცებთან. ეს მისი არჩევანია. მისი ცნობიერების ნაკადიდან ჩვენ ვგებულობთ, რომ მოლისთვის მისი ცხოვრების ყველაზე საინტერესო და სასიამოვნო მომენტები სწორედ ასეთ თავგადასავლებს უკავშირდება, რომელთა მოგონება ასე ხშირად აძახებინებს „ჰოს“. თუ ბლუმი დეგრადირებული აჩრდილია, ხოლო სტივენი – დეგრადირებული ჰამლეტი, მაშინ მოლიც შეგვიძლია დეგრადირებულ გერტრუდად ჩავთვალოთ. რა თქმა უნდა, გერტრუდს, თავის მხრივ, არ აკლია დეგრადაციის გარკვეული ხარისხი, მაგრამ მოდერნისტული დაცემა რენესანსულზე ბევრად უფრო ღრმა და სრულია.

შექსპირის ჰამლეტის ტრაგიკული სახე თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის ჯოისთან და აშკარად ტრაგიკომიკურ ელფერს იძენს. ჰამლეტის მაღალბუნებოვნება მწვავედ აღიქვამს შექსპირთან მოცემულ სინამდვილეს და სწორედ მისი ასეთი ბუნება ვერ გუობს კომპრომისული გზის ძიებას, სტივენისეული ოქროს შუალედის მოძებნას – გავლას „სკილასა“ და „ქარიბდას“ შორის და ამით ერთგვარად დილემის ნეიტრალიზაციას. გმირი ჰამლეტის ჭიდილი სამყაროსთან ამაოა, რადგან სამყარო ტიტანურია თავისი ძალით. ამ ამაოების გაცნობიერება ტრაგიკულ შეგრძნებას ბადებს. მაგრამ სტივენ დედალოსის ან ბლუმისთანა არაჰეროიკული, უბრალო მოკვდავების „შერკინება“ ტიტანურ სამყაროსთან არ შეიძლება მხოლოდ ტრაგიკულ გრძნობებს აღძრავდეს. მასში კომიკურიც ბევრი იქნება; მით უფრო, როდესაც ერთმანეთს შევადარებთ, ერთი მხრივ, იმ არაორდინალურად მძიმე სიტუაციას, რომელშიც ჰამლეტია ჩავარდნილი და, მეორე მხრივ, იმ მდგომარეობას, რომელშიც სტივენი და ბლუმი იმყოფებიან თავიანთი ცხოვრების ერთ ბანალურ დღეს. ჰამლეტს

„ნადრძობი“ დროების გასწორება დაევალა განგებისაგან; თითქოს მასზე მთელი კაცობრიობის ბედია დამოკიდებული. ამ მიმე ტვირთის ფონზე კი, სტივენისა და ბლუმის პრობლემები ძალიან პატარა ჩანს, პრობლემები, რომელიც არ სცილდება საკუთრივ სტივენ დედალოსისა და ლეოპოლდ ბლუმის ფარგლებს, მათი გადარჩენა-არგადარჩენის საკითხს. თუმცა, ვინ იცის, ამ ტრაგიკომიკური პაროდის უკან იქნებ უფრო დიდი ტრაგედია იმალება, რაკი ის გამოხატავს ადამიანის სულიერ დაცლილობასა და დეკადანსს, მის დეჰეროიზაციასა და დეტიტანიზაციას.

საინტერესო მიმართებაა ამ თვალსაზრისით „ჰამლეტისა“ და „ულისეს“ დასასრულთა შორის, რითაც აშკარად ვლინდება, შექსპირის ტრაგიზმს ჯოისთან ტრაგიკომიკურობა რომ ენაცვლება. ჯოისი ღებულობს იმ ცხოვრებისეულ მოცემულობას, რაც ასე არ უნდა მიიღოს შექსპირს. სწორედ ამიტომ, „ულისეში“ კრიზისი კომპრომისულად არის დაძლეული, თითქოს მისი არსებობა ერთგვარად იგნორირებულიცაა; „ჰამლეტში“ კი კრიზისი ბოლომდე დაუძლეველი რჩება.

ჰამლეტის უკანასკნელი სიტყვები – „...the rest is silence“ (შექსპირი 2003: 5.2.337) [*სხვა რაღა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ*] (შექსპირი 1987: 389) – სიცარიელისა და დიდი სულიერი დაქანცულობის შეგრძნებას გამოხატავს. მართალია, პიესაში დახატულ სამყაროში კვანძის გახსნა თითქოს ხდება, მაგრამ ჰამლეტის შინაგან სამყაროში კვანძი მაინც გაუხსნელი რჩება: ჰამლეტური პრობლემა გადაუწყვეტელია; მას ეს პრობლემა საფლავში ჩააქვს, ხოლო ჩვენ მარადიულ საფიქრალს გვიტოვებს.

მოლი ბლუმის ცნობიერებაში ასახული, „ულისეს“ დამაბოლოებელი სიტყვები – „...yes I will Yes“ (ჯოისი 2000: 933) [*...ჰო მე თანახმა ჰო*] (ჯოისი 2012: 707)], – თითქოს ხაზს უსვამს ადამიანის თავისუფალი ნებისა და არჩევნის არსებობას, მაგრამ იმავდროულად ერთგვარ დათმობას გამოხატავს იმ დაცემულობის მიმართ, რასაც ჰამლეტი აუმხედრდა ადამიანში. ცხადია, მოლი აქ იგონებს, თუ როგორ დათანხმდა ბლუმს ცოლობაზე, მაგრამ ამ ვნებიანი თანხმობის უკან უფრო მეტი იმალება, ვიდრე რეალურად ჩანს. როგორც მოლი იხსენებს, ამ თანხმობის განცხადებამდე მას ბლუმზე გაუფიქრებია: „...well as well him as another...“ (933) [*...გინდ ეს ყოფილა და გინდ სხვა...*] (707)]. ფაქტიურად, ამით ყველაფერი ნათქვამია. აქ ჭეშმარიტ სიყვარულსა თუ სხვა ამაღლებულ გრძნობებზე საუბარი ზედმეტია.

ამრიგად, ის, რაც ჰუმანისტური სულისკვეთებით გამსჭვალულ „ჰამლეტში“ ტრაგიკული განცდის მიზეზია, „ულისეს“ მოდერნისტულ სამყაროში მხოლოდ ტრაგიკომიკური პაროდის საფუძველია. ადამიანის დაცემული ბუნების წინააღმდეგ მიმართულ ჰამლეტურ ამბოხს, ჯოისთან ამ სინამდვილისადმი სტივენ დედალოსისეული ირონიული დამოკიდებულება ენაცვლება. ცოლის დაღატის გამო აჩრდილის მძიმე დარდს კი ბლუმის ნელთბილი წუხილი ანაცვლებს ამავე მოვლენაზე. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, ბლუმი ამ პრობლემის არა მხოლოდ გაუბრალოებას ახდენს, არამედ თითქოს მისი სრული იგნორირებისაკენ მიისწრაფვის, რითაც უთუოდ პოსტმოდერნული ეპოქის უსახური კაცუნას წინამორბედად წარმოგიდგება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ „ულისეს“ მოდერნისტულ სამყაროში ჰამლეტის რენესანსულ-ჰუმანისტური სულისკვეთების მხოლოდ ნაკვალევიდა არის შემორჩენილი და ხშირად ისიც დამახინჯებული ფორმით. ჰამლეტური ასოციაციები უმალ ამ სულისკვეთებისაგან გამიჯვნას ემსახურება რომანში, ვიდრე მასთან დაახლოებას. ამ ასოციაციების ანალიზი კი ცხადყოფს, რომ მოდერნიზმი სწორედ იმ დიდ გაუგებრობასა და ქაოსს ამზადებს, რაც პოსტმოდერნისტული ეპოქის სახით იწვნია კაცობრიობამ.

3. „ჰამლეტის“ პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაცია: სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“

3.1. ორი ტექსტი სტოპარდის პიესაში

ტომ სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ არის პიესა, რომელიც წარმოგვიდგენს როზენკრანცისა და გილდენსტერნის თვალით დანახულ შექსპირის „ჰამლეტის“ ამბავს და ამავე დროს, გვიხატავს შექსპირის ამ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ცხოვრებისა და ხასიათების ახალ დეტალებს. აქედან გამომდინარე, სტოპარდის პიესისთვის უკვე ესენი არიან მთავარი გმირები, ხოლო ჰამლეტი და ყველა დანარჩენი მხოლოდ მეორადი პერსონაჟების ფუნქციას ითავსებენ. ეს გარემოება, როგორც ნიკო ყიასაშვილი შენიშნავს, „მიუთითებს ავტორის განზრახვაზე – შექსპირის ტრაგედიის დეკოროზაცია მოახდინოს“ (ყიასაშვილი 1972: 43). „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“, უილიამ დიმასტესის თქმით, „სარგებლობს შემთხვევით და სვამს კითხვას, თუ რაზე შეიძლება ფიქრობდეს ორი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი დიდი შინაარსის მატარებელ პიესაში, როდესაც მოვლენათა ნიაღვარი წაღვეკვას უქადის მათ არსებობას და მიაქანებს მათ სასიკვდილო ბედისწერისკენ“ (დიმასტესი 2012: 48-49).

განხილული პიესა, ფაქტობრივად, ორი ტექსტისგან შედგება. პირველი და უმეტესი ნაწილი საკუთრივ სტოპარდისეულია და ძირითადად წარმოადგენს თანამედროვე ინგლისურ ენაზე როზენკრანცსა და გილდენსტერნს შორის გამართულ დიალოგებს, და აგრეთვე მათ საუბარს მოხეტიალე მსახიობთა დასის ხელმძღვანელ მსახიობთან; ხოლო მეორე ტექსტი, „ჰამლეტიდან“ უცვლელად ნასესხები ფრაგმენტებია, შექსპირის ენის სრული შენარჩუნებით, თუმცა სტოპარდი თავისი ინტერპრეტაციით შიგადაშიგ მაინც ავსებს ამ ტექსტს ახალი რემარკებით. „ჰამლეტის“ ტექსტის უმეტესი ნაწილი სტოპარდის პიესის მიღმა რჩება, მაგრამ პიესაში მოხვედრილ ნაწილთან მისი ფარული და განუყოფელი თანაარსებობა ყველა შემთხვევაში იგულისხმება. ის, რაც შექსპირთან სცენისეულია, სტოპარდთან ძირითადად სცენისმიღმურია.

ნიშანდობლივია, რომ თავისი პიესის მეორე მოქმედების პირველი რემარკის ბოლოში სტოპარდი შექსპირის პიესის კონკრეტულ მოქმედებასა და კონკრეტულ სურათზე მიგვითითებს: *“The first intelligible line is HAMLET’s, coming at the end of a*

*short speech—See Shakespeare Act II, scene ii*¹ (სტოპარდი 1967: 39) [„პირველი ტაეპი, რომელიც გასაგებად მოისმება, ჰამლეტის მოკლე რეპლიკის ბოლოშია – იხ. შექსპირი, მოქმედება II, სურათი ii“]. ამით სტოპარდი ხაზს უსვამს, რომ ის არ ცვლის შექსპირის ტექსტს. ის მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტების ჩამონტაჟებას ახდენს ამ ტექსტიდან თავისი პიესის ორიგინალური ტექსტის სხვადასხვა ადგილას. ფრაგმენტების არჩევანი კი მათში როზენკრანცისა და გილდენსტერნის აუცილებელ მონაწილეობას ეფუძნება, ვინაიდან სტოპარდი პიესის ბოლომდე არ ტოვებს თავის პროტაგონისტებს სცენის მიღმა; ხოლო „ჰამლეტის“ ტექსტის დარჩენილი, უდიდესი ნაწილის არსებობა, როგორც უკვე შევნიშნეთ, უცილობლად იგულისხმება სტოპარდის ტექსტის მიღმა და მისი პიესისთვის სცენისმიდმურ სინამდვილეს წარმოადგენს. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ ეს პრინციპი რამდენადმე ირღვევა და თითქოს მაინც აქვს ადგილი სტოპარდისგან გარკვეულ ჩარევას შექსპირის ტექსტში. მაგალითად, როდესაც სტოპარდის პიესაში პოლონიუსი შემოდის სცენაზე, რათა ჰამლეტს აცნობოს მსახიობების მოსვლა, ჰამლეტი გასასვლელისკენ გაემართება და ის და პოლონიუსი ლაპარაკ-ლაპარაკით გადიან სცენიდან, ხოლო როზენკრანცი და გილდენსტერნი სცენაზე რჩებიან და ჰამლეტთან საუბრის შედეგებს განიხილავენ, ვიდრე ჰამლეტი და პოლონიუსი კვლავ არ შემოვლენ სცენაზე, უკვე მსახიობების თანხლებით (იხ. სტოპარდი 1967: 39-44). შექსპირულ ორიგინალში კი ასე არ ხდება: ჰამლეტი და პოლონიუსი ბოლომდე როზენკრანცისა და გილდენსტერნის თანდასწრებით საუბრობენ ამ ეპიზოდში; მათივე თანდასწრებით შედგება ჰამლეტისა და მთავარი მსახიობის (პირველი აქტორის) პირველი საუბარი, და როცა პოლონიუსი და მსახიობები დატოვებენ სცენას, მხოლოდ ამის შემდეგ დაითხოვს ჰამლეტი როზენკრანცსა და გილდენსტერნს (იხ. შექსპირი 2003: 146-152; შექსპირი 1987: 345-348). ერთადერთი, რაც თითქოს ხელს აძლევს ამ შემთხვევაში სტოპარდს არის ის, რომ ჰამლეტის, პოლონიუსისა და მსახიობის ამ საუბარში როზენკრანცი და გილდენსტერნი საერთოდ არ ერევიან, თუმცა ეს არგუმენტი ვერ უარყოფს სტოპარდის მიერ „ჰამლეტის“ ტექსტში ცვლილების შეტანის ფაქტს, რადგან იქ როზენკრანცი და გილდენსტერნი, მართალია, უსიტყვოდ და პასიურად, მაგრამ მაინც რეალურად

¹ ეს არ არის სტოპარდის მიერ შექსპირის ტექსტზე მსგავსი მითითების ერთადერთი შემთხვევა პიესაში. იხ., მაგ., სტოპარდი 1967: 52.

² აქ და შემდგომ პიესიდან „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ მოყვანილი ქართული ტექსტის ინგლისურიდან თარგმანი ეკუთვნის დისერტაციის ავტორს.

ესწრებიან ნახსენებ საუბარს და სულაც არ ლაპარაკობენ ერთმანეთში ამ დროს, როგორც ეს სტოპარდის ტექსტში ხდება.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სტოპარდი მუდმივად ავსებს თავისი პიესისთვის გამოყენებულ „ჰამლეტის“ ტექსტს ახალი რემარკებით და შესაბამისად, პერსონაჟთა მოქმედებაში მეტი შინაარსი და კონკრეტულობა შეაქვს. ეს ღონისძიება ისევ და ისევ მისი პროტაგონისტების ხასიათის გახსნასა და მათი სიტუაციის უფრო ზუსტ ჩვენებასა და ახლებურ გააზრებას ემსახურება. რომ არა ამგვარი ავტორისეული ჩანართები, სტოპარდი ვერ შემოიტანდა თავის პიესაში ისეთ ახალ მნიშვნელოვან გარემოებას, როგორცაა, თუნდაც, ჰამლეტისა და მეფე-დედოფლის მიერ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ერთმანეთში აღრევა.

საგულისხმოა, რომ სტოპარდის მიერ „ჰამლეტის“ ახლებური ინტერპრეტაცია მაინც მოითხოვს გარკვეულ ძალადობას შექსპირის ტექსტზე, თუმცა აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სტოპარდი საკუთრივ პერსონაჟთა იმ რეპლიკებში, რომლებსაც ისინი „ჰამლეტში“ გამოთქვამენ არაფერს ცვლის და ფაქტიურად სრულად იცავს შექსპირის ტექსტთან ავთენტურობას ამ თვალსაზრისით: ეს პერსონაჟები ახალს ან განსხვავებულს არაფერს ამბობენ სტოპარდის „შექსპირულ ტექსტში“, რაც არ უთქვამთ საკუთრივ „ჰამლეტში“. ენაც კი, როგორც აღრეც შევნიშნეთ, შექსპირისდროინდელია შენარჩუნებული, მიუხედავად იმისა, რომ პიესის სტოპარდისეულ ტექსტში ის თანამედროვეა. ასეთი ლინგვისტური დიფერენციაციით სტოპარდი ერთმანეთისაგან მიჯნავს ელიზაბეტისდროინდელ რენესანსულ სამყაროს და მეოცე საუკუნის პოსტმოდერნულ ეპოქას.

ჯონ ფლემინგი (ფლემინგი 2001: 48) მართებულად შენიშნავს, რომ სტოპარდის განხილული პიესა მის შემოქმედებაში გამოირჩევა თავისი წარმოშობითა და მხატვრული მეთოდით. ფლემინგი ყურადღებას ამახვილებს იმ ფაქტზე, რომ სტოპარდი შექსპირის მიერ უკვე დიდი ხნის წინ შექმნილი პერსონაჟებისა და „ჰამლეტში“ წარმოდგენილი სიტუაციის საფუძველზე ქმნის თავისი პიესისთვის თემებს, მაშინ როცა მის სხვა ცნობილ პიესებში, პირიქით, უკვე მოაზრებული თემატური იდეის საფუძველზე ქმნის ამ პიესების პერსონაჟებსა და სიტუაციებს.

ქეთლინ მაკლასკისა და მაიკლ ბრისტოლის აზრით, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შეგვიძლია უფრო ადეკვატურად

განსაზღვრეთ, როგორც „თეატრალური კომენტარი „ჰამლეტზე“, რომელიც უხმობს ხალხს, რომელთაც სინამდვილეში არ წაუკითხავთ ეს პიესა“ (ბრისტოლი ... 2001: 11).

უანრობრივად, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ ტრაგიკომედიად შეიძლება ჩაითვალოს. ზოგჯერ მას შავ კომედიადაც განიხილავენ, რომლის გარკვეულ ნიშან-თვისებებს უდავოდ ატარებს. როგორც პოლ კანტორი (კანტორი 2004: 88) აღნიშნავს, სტოპარდის მიერ როზენკრანცისა და გილდენსტერნისთვის შექმნილი დიალოგის გვერდით „ჰამლეტის“ ტექსტის გამოყენება, შექსპირის სერიოზულ სტრიქონებს სასაცილო ელფერს აძლევს. შედეგად, სტოპარდის პროტაგონისტები ჰამლეტივით ტრაგიკულ პერსონაჟებს აღარ წარმოადგენენ, მიუხედავად იმისა, რომ მათი ბოლოც ცუდია. თუმცა კლიფორდ ლიჩის აზრით, „მათი ბედიც ტრაგიკულია, რადგან ისინი საბოლოოდ მიხვდნენ, რა ხდებოდა მათ თავს“ (ლიჩი 2002: 77).

3.2. ფაბულის ხარვეზით განსაზღვრული სიკვდილი

უნდა აღინიშნოს, რომ სტოპარდის პიესის სათაური მომდინარეობს „ჰამლეტის“ უკანასკნელი სცენიდან, რომელშიც ელსინორის კარზე ახლადმოსული ინგლისის ელჩი მადლობის მიღებას ეძიებს დანიის მეფისგან იმისათვის, რომ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდარნი არიან“ (შექსპირი 1987: 389). ასეთი სათაური არ გულისხმობს, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი სტოპარდის პიესის დასაწყისშივე მკვდრები არიან, მაგრამ ამით წინდაწინვე განსაზღვრულია მათი გარდაუვალი სიკვდილი პიესის დასრულებამდე, როგორც ამას შექსპირის „ჰამლეტის“ სიუჟეტი ადგენს და სტოპარდის გადაწყვეტილება, არ გადაუხვიოს მას.

„ჰამლეტში“ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის საბოლოო მისიას უფლისწულის ინგლისში გაცილება წარმოადგენს. მათ ასევე კლავდიუსის წერილის გადაცემა მართებთ ინგლისის მეფისადმი. კარისკაცებმა შესაძლოა არ იციან, რომ წერილში ჰამლეტის მოკვლაა დაკეთილი, მაგრამ მათ უდავოდ იციან, რომ წერილის მთავარი თემა სწორედ უფლისწულის ბედის გადაწყვეტას უკავშირდება და ამდენად, ჰამლეტის გარეშე ის უფუნქციოა. მიუხედავად ამისა, როზენკრანცი და გილდენსტერნი მაინც აგრძელებენ უაზროდ ქცეულ

მოგზაურობას ინგლისისაკენ, იმის ნაცვლად, რომ დაბრუნდნენ დანიაში. პიესის ფაბულაში ამგვარი ხარვეზის ძირეული მიზეზი, როგორც ზემოთ დავასკვნით, არის შექსპირის გადაწყვეტილება, მოიცილოს როზენკრანცი და გილდენსტერნი, რომელთაც უკვე შეასრულეს ის როლი, რაც მათ ავტორმა დააკისრა, როგორც „ჰამლეტის“ მეორად პერსონაჟებს. პოეტური სამართლიანობისა და ერთგვარი დრამატული ირონიის წარმოსაჩენად, შექსპირს ასევე სურს თავისი პიესის ბოლოში გვამცნოს, რომ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“.

შექსპირის „ჰამლეტის“ ფაბულაში არსებული ხარვეზი უშუალო მიზეზი ხდება იმისა, რომ სტოპარდმა შექმნა თავისი „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. ცხადია, თუ როზენკრანცი და გილდენსტერნი, მეკობრეების მიერ ჰამლეტის გატაცების შემდეგ, ელსინორში დაბრუნდებოდნენ, სტოპარდს არ ექნებოდა შესაფერისი სათაური და ფაბულა თავისი პიესისათვის. ამგვარ ფაბულას შესაძლოა ვერასდროს დაეინტერესებინა იგი და ამდენად, არასდროს დაწერილიყო „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“. ფაბულის ნახსენები ხარვეზი, ასევე მიანიშნებს სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ხასიათის გარკვეულ შტრიხზე. მათი გადაწყვეტილება, რომ ჰამლეტის დაკარგვის მიუხედავად, გააგრძელონ ინგლისისაკენ სვლა, ცოტა არ იყოს, სულელებად წარმოაჩენს მათ. შეიძლება ითქვას, რომ ჰამლეტსა და ჰორაციოს სჯერათ მათი სულელობის, რადგან ისინი სულაც არ მოელოდნენ მათ დაბრუნებას, არამედ მხოლოდ ცნობას მათი სიკვდილის შესახებ (იხ. შექსპირი 2003: 5.2.71-3; შექსპირი 1987: 383). ამის შედეგად, სტოპარდის პიესაში როზენკრანცი და გილდენსტერნი ზოგჯერ სულელებად ჩანან, თუმცა კი „ჰამლეტში“ როზენკრანცი და გილდენსტერნი ნამდვილად არ გვანან გონებაჩამორჩენილებს.

„ჰამლეტის“ ფაბულის ხარვეზი განსაზღვრავს სტოპარდის პიესის დეტერმინისტულ ბუნებას. დეტერმინიზმი ამ პიესის თემატური გულია. სტოპარდი ისე შორს მიდის, რომ შანსს აძლევს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, გაექცნენ სიკვდილს: ისინი ხსნიან და კითხულობენ ჰამლეტის მიერ ჩანაცვლებულ წერილს, სადაც მათი სიკვდილია ნაბრძანები. ამ წერილის მიხედვით, ელსინორისკენ გამობრუნებაც საშიში ხდება მათთვის. თუმცა, ვინაიდან წერილი ჯერ კიდევ მათ ხელშია, შეუძლიათ გაანადგურონ და თავს უშველონ. მაგრამ სტოპარდს სურს გვიჩვენოს რაოდენ მყარად უსაზღვრავს მათ ბედს „ჰამლეტის“ ფაბულის ხარვეზი: მათ არ შეუძლიათ არ აირჩიონ

სიკვდილთან შეხვედრა ინგლისში, რადგან, როგორც პერსონაჟებს, შანსი არა აქვთ გადალახონ თავიანთი ავტორის გადაწყვეტილება. როგორც უაგდი ზეიდი ამბობს, „მათი ბედისწერა შექსპირის სცენარია, რომელსაც სიკვდილამდე მიჰყავს ისინი“ (ზეიდი 2012: 45).

დიმასტესის (დიმასტესი 2012: 52) დაკვირვებით, სტოპარდის განხილული პიესის მიხედვით, არსებობს ბედისწერა, არაპროგნოზირებადი დეტერმინიზმი, რომლის ფარგლებშიც ადამიანს მაინც რჩება უამრავი სახის თავისუფალი მოქმედების განხორციელების საშუალება. სხვა სიტყვებით, ადამიანის ცხოვრება წარმოადგენს არასრული დეტერმინირებულობისა და არასრული თავისუფლების ერთობლიობას, გამოიყოფა რა მასში გარდაუვალი და გადაწყვეტადი, აუცილებლობად განსაზღვრული და შესაძლებლობად დაშვებული. შექსპირული ამბავი როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შესახებ გვევლინება, როგორც დეტერმინისტული ძალა სტოპარდის პროტაგონისტებისათვის, ხოლო სტოპარდის მიერ მათთვის გამოგონილი ამბავი, ძირითადად, იმ შეზღუდულ თავისუფლებას წარმოგვიდგენს, რომელიც თითქოსდა გააჩნიათ მათ მის პიესაში. თუმცა, თვით ამ შეზღუდული თავისუფლების არსებობაც შეგვიძლია ეჭვქვეშ დავაყენოთ პიესაში, ვინაიდან ამ „თავისუფლებას“ არა აქვს არავითარი გავლენა როზენკრანცისა და გილდენსტერნის საბოლოო ბედზე. ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც შეუცვლელი რჩება. მათი სიკვდილი განსაზღვრულია შექსპირის სურვილით, რომელიც უგულბებლყოფს ფაბულის განვითარების იმ ხარვეზს, რაც აიძულებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს გააგრძელონ ინგლისისკენ მოგზაურობა ჰამლეტის დაკარგვის შემდგომ.

3.3. მონეტების სიმბოლიკა

პიესის დასაწყისში როზენკრანცი და გილდენსტერნი მონეტების აგდების თამაშით არიან გართულნი.¹ „თავის“ მხარის უსაშველო მოსვლა უდავოდ

¹ მონეტის მხარეებს ინგლისურში heads და tails უწოდებენ. მონეტის heads მხარეზე, ჩვეულებრივ, მონარქის თავია გამოსახული და ამ მხარის სახელწოდებაც სწორედ აქედან მომდინარეობს. ქართველები მონეტების აგდებისას ხშირად რუსულიდან ნახესხებ სიტყვებს – орёл და решка – ვიყენებთ. საკუთრივ ქართული ვარიანტია *აღჩუ* და *თოხანი*. ჩვენ კი ვარჩევთ ინგლისური სიტყვების ძირეული მნიშვნელობების გადათარგმნილ ვარიანტს – „თავი“ და „კუდი“, – რადგან ეს მნიშვნელობები პიესის გარკვეული საკითხების ანალიზისათვის არსებითი და ნიშანდობლივია.

როზენკრანცისა და გილდენსტერნის გარდაუვალ სიკვდილს უნდა მოასწავებდეს: პიესის დასრულებამდე მათ ან თავების მოკვეთა ან მათი ყულფში გაყოფინება და ჩამოხრჩობა ელოდებოთ. თუმცა, პირველი მოქმედების სადღაც შუაში მონეტა ბოლოს და ბოლოს „კუდის“ მხარეზე ჯდება. როდესაც როზენკრანცი აღმოაჩენს ამას და გადაუგდებს მონეტას გილდენსტერნს, განათება ერთბაშად იცვლება და ქმნის განსხვავებულ გარემოს, რითაც პიესის პროტაგონისტები ახალ განზომილებაში გადადიან: ისინი ახლა სასახლეში ამოჰყოფენ თავს. მათ ჯერ წარმოგენა არა აქვთ, რომ მათი მისია ცოტა ხანში ჰამლეტზე დაკვირვება და თვალთვალი გახდება, ანუ ჯაშუშობა დაევალებათ. და საფიქრებელია, რომ მონეტის „კუდზე“ დაჯდომა სწორედ ამას მოასწავებს, ვინაიდან ინგლისურში სიტყვა tail, როგორც ზმნა, *სათვალთვალოდ კვალში ჩადგომას, კუდში მიდევნას* ნიშნავს და როგორც არსებითი სახელი, გარდა სხვა მნიშვნელობებისა, ამ მისიის შემსრულებელი ადამიანის ანუ *ჯაშუშის* მნიშვნელობასაც ატარებს.

აღსანიშნავია, რომ „თავისა“ და „კუდის“ მხარეები განსაკუთრებულ მიმართებას ქმნიან პიესის პროტაგონისტების მდგომარეობასთან. გარდა იმისა, რომ ინგლისური სიტყვა head, როგორც არსებითი სახელი, ნიშნავს *თავს (ადამიანის ან ცხოველის სხეულის ნაწილს)*, ის, ამავე დროს, აღნიშნავს *გონებას, გონებრივ შესაძლებლობებსაც*. ყველა საქმეს სჭირდება გონება, რომ წარმატებით აღსრულდეს, მათ შორის, ჯაშუშობის საქმესაც. რახან როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა ჯეროვნად ვერ გამოიყენეს თავიანთი გონება და უხეირო ჯაშუშები გამოდგნენ, მათ ჰამლეტის კუდში დევნა, საბოლოოდ, თავების დაკარგვად დაუჯდათ.

საყურადღებოა ინგლისური იდიომა can't make head or tail of something – *რადაცის თავი და ბოლო რომ ვერ გაგიგია*. პიესის პროტაგონისტებსაც ვერ გაუგიათ თავი და ბოლო იმ მოვლენებისა, რომელიც მათ გარშემო ხდება. აქედან გამომდინარე, მონეტების აგდების თამაში, რომელსაც ინგლისურად heads or tails უწოდებენ, შესაძლოა სამყაროს შეუცნობლობის, მისი წესებისა და კანონების გაუგებრობის გამოსახატავადაც იყოს გამოყენებული პიესაში. სწორედ მონეტების თამაშის ეპიზოდში დგება ეჭვქვეშ, მაგალითად, ალბათობის კანონი, რაც გილდენსტერნს ასე აბნევს და აკვირვებს.

მელ გასოუსთან ინტერვიუში სტოპარდმა განაცხადა, რომ „როზენკრანცი და გილდენსტერნი ერთი ტემპერამენტის ორ მხარეს წარმოადგენდნენ“ (გასოუ 1996:

35). სწორედ ამიტომ, პიესის დასაწყისშივე ავტორი გვთავაზობს ორივე მთავარი გმირის ხასიათის შტრიხებს იმის მიხედვით თუ როგორი რეაქცია აქვთ მათ მონეტების თამაშში „თავის“ მხარის უსაშველოდ ზედიზედ მოსვლაზე. როზენკრანცს საერთოდ არ აკვირვებს და არ ეუცნაურება ეს მოვლენა; უბრალოდ, თავს ცოტა უხერხულად გრძნობს, ამდენი ფული რომ ააცალა მეგობარს. გილდენსტერნს ფულის წაგება ნამდვილად არ ადარდებს, მაგრამ მშვენიერად ამჩნევს ამ მოვლენის უცნაურობას და რამდენადმე აშფოთებს კიდევ რას უნდა ნიშნავდეს ეს, თუმცა ამის გამო პანიკაში ჩავარდნას სულაც არ გეგმავს. გილდენსტერნი ბუნებით ლოგიკოსია და, შესაბამისად, ცდილობს ახსნა მოუძებნოს მეცნიერული კანონის შესაძლო დარღვევას. მის ინტელექტს მოვლენათა შემეცნების მეტი მოთხოვნილება გააჩნია და გაუგებრობაში ყოფნა გარკვეულ დისკომფორტს უქმნის. როზენკრანცი კი ასეთი საკითხებისადმი საკმაოდ ინდიფერენტულია და, ჩვეულებრივ, ვერც ამჩნევს მათ ლოგიკურობას თუ ალოგიკურობას, რითაც ხშირად აღიზიანებს კიდევ თავის მეგობარს.

სტოპარდმა აუცილებლად ჩათვალია თავისი პროტაგონისტების ხასიათთა განმასხვავებელი ნიშნების გამოყოფა და საგანგებოდ ხაზგასმა, რადგან ისინი ერთობ მცირეა. სხვა მხრივ, როზენკრანცი და გილდენსტერნი თითქმის ანაცვლებენ ერთმანეთს და შესაძლოა ერთმანეთში აგვერიოს კიდევ მათი იდენტობა ისე, როგორც ეს არა მხოლოდ პიესის სხვა პერსონაჟებს, არამედ თავად მათაც მოსდით საკუთარი თავების მიმართ. ისინი ერთი მონეტის ორ მხარეს წარმოადგენენ და, ალბათ, აზრს მოკლებული არ იქნება თუ ვეცდებით განვსაზღვროთ კონკრეტულად რომელი რომელ მხარეს წარმოადგენს.

პიესის დასაწყისშივე ირკვევა, რომ მონეტების თამაშში როზენკრანცმა „თავის“ მხარე აირჩია, ხოლო გილდენსტერნმა, შესაბამისად, – „კუდის“. რახან უჩვეულოდ ზედიზედ „თავის“ მხარე მოდის, როზენკრანცი იგებს თითქმის ყველა მონეტას, რაც მის მეგობარს უწყევია ჩანთაში. მოგვიანებით გილდენსტერნი მეტი ენთუზიაზმით დებულობს ჯაშუშური დავალების აღსრულებას ჰამლეტზე. ჯაშუშობის ანუ კუდში მიღვნის იდეა საბოლოოდ მარცხდება. უკანასკნელ მოქმედებაში სულიერად შეჭირვებული როზენკრანცი სიკვდილის სურვილსაც კი გამოხატავს გემზე ყოფნისას, და პიესის ბოლოში ის არის პირველი, ვინც ბედისწერას დანებდება და გაქრება თვალსაწიერიდან. როცა გილდენსტერნიც ხანგრძლივი ყოყმანის გარეშე ასევე გაქრება, საბოლოოდ, სიკვდილის ანუ თავების დაკარგვის იდეა იმარჯვებს. ასე რომ,

ცხადია: თუ პიესის ამ ორ მთავარ პერსონაჟს სიმბოლურად ერთი მონეტის ორ მხარედ განვიხილავთ, მაშინ როზენკრანცი „თავის“ მხარედ უნდა მოვიაზროთ, ხოლო გილდენსტერნი – „კუდისად“.

3.4. გაურკვეველობა და უმიზნობა როგორც პრობლემა

ნიშანდობლივია, რომ პიესის დასაწყისში როზენკრანცი და გილდენსტერნი ლანდშაფტს მოკლებულ, უდაბნოსმაგვარ ადგილას იმყოფებიან. ეს თითქოს თავიდანვე სიმბოლურად მიანიშნებს მათ ცხოვრებაში და ალბათ, ზოგადად, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში სამიზნე ორიენტირების არარსებობაზე. სტოპარდის რემარკა გვეუბნება: *“GUIL gets up but has nowhere to go....his attention being directed at his environment or lack of it”* (სტოპარდი 1967: 8) [*გილდენსტერნი ფეხზე წამოდგება, მაგრამ წასასვლელი არსად აქვს....მისი ყურადღება მიმართულია გარემოსკენ თუ მისი ნაკლებობისკენ*]. მათ მიზანი არ გააჩნიათ, არც მისი ძიებით იკლავენ თავს, და რომც ეძიონ, შესაძლოა, მაინც ვერ იპოვონ, რადგან მისი არსებობა, ამ პიესის თვალსაზრისით, სათუო ჩანს.

როდესაც მონეტების თამაშში „თავის“ მხარის ზედიზედ მოსვლა ოთხმოცს გადააცილებს, როზენკრანცი გილდენსტერნს ეუბნება: *“Getting a bit of a bore, isn't it?”* (სტოპარდი 1967: 8) [*ცოტა არ იყოს, მოსაბეზრებელია, არა?*]. მისი ეს სიტყვები ხაზს უსვამს, რომ იგი ვერ გრძნობს მონეტების გაუთავებლად ერთ მხარეზე დაჯდომის უცნაურობას. როზენკრანცის ინტერესს მხოლოდ ახლადდამყარებული რეკორდი წარმოადგენს. გილდენსტერნი აღშფოთებას ვერ მალავს როზენკრანცის უგულისხმოებისა და არაადეკვატურობის გამო. როზენკრანცს ჰგონია, თამაშში წაგებამ გააღიზიანა გილდენსტერნი. მას აზრადაც არ მოსდის, რომ მისი მეგობარი სულ სხვა რამემ შეაშფოთა. გილდენსტერნი ამოდ ცდილობს მიახვედროს როზენკრანცი თავის შეშფოთების მიზეზს და ბოლოს ხელსაც ჩაიქნევს.

მონეტების თამაშისას ალბათობის კანონი ერთგვარად ირღვევა, რადგან მონეტის ერთსა და იმავე მხარეზე დაჯდომას თითქოს ბოლო არ უჩანს. გილდენსტერნი ცდილობს, კანონის ამ „დარღვევას“ სხვადასხვა სავარაუდო ახსნა მოუძებნოს. ის ჩამოთვლის, თავისი აზრით, ოთხ შესაძლო ახსნას, რომელთაგან ყველაზე საყურადღებო ალბათ მეოთხეა, რაც გულისხმობს, რომ

ყოველ კონკრეტულ ჯერზე აგდებულ მონეტას ისეთივე შანსი აქვს დავარდეს „თავზე“, როგორც „კუღზე“. ამ გადმოსახედიდან, მათი თამაშის პროცესში არც ერთ კონკრეტულ ჯერზე არ დარღვეულა ალბათობის კანონი, თუმცა, მთლიანობაში, მონეტის ერთი და იმავე მხარის გაუთავებელი მოსვლა კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ამ კანონს, რადგან მისი ორივე მხარის თანაბრად მოსვლისაკენ სწრაფვა თუ ტენდენცია არა და არ ვლინდება. მიუხედავად ამისა, ალბათობის თეორია უშვებს იმ რეალობასაც, რომ აგდებული მონეტა თუნდაც ასჯერ ზედიზედ ერთსა და იმავე მხარეზე დავარდეს, მაგრამ ამისი ალბათობა ერთობ მცირეა, თუმც კი არამც და არამც შეუძლებელი.

სტოპარდის პროტაგონისტებთან იკვეთება მეხსიერების პრობლემა. ეს განსაკუთრებით როზენკრანცს ეხება. გილდენსტერნის შეკითხვაზე, თუ რა არის პირველი რამ, რაც ახსოვს ყველა დავიწყებული მოვლენის შემდეგ, როზენკრანცი პასუხობს, რომ დაავიწყდა შეკითხვა. გამოდის, რომ პირველი რამ, რაც როზენკრანცს ხსომებია არის ის ფაქტი, რომ გილდენსტერნის შეკითხვის შინაარსი დაავიწყდა, ხოლო ბოლო დავიწყებული რამ, საკუთრივ ამ შეკითხვის შინაარსია. როზენკრანცის ამგვარ პასუხს გილდენსტერნი ვერ უძლებს: ფეხზე წამოხტება და მოჰყვება ნერვიულ სიარულს. შემდეგ თავის მეგობარს ეკითხება:

GUIL: Are you happy?

ROS: What?

GUIL: Content? At ease?

ROS: I suppose so.

GUIL: What are you going to do now?

ROS: I don't know. What do you want to do?

GUIL: I have no desires. None. (სტოპარდი 1967: 11)

ბილ: ბედნიერი ხარ?

როზ: რა?

ბილ: კმაყოფილი ხარ? მშვიდად ხარ?

როზ: ასე მგონია.

ბილ: რის გაკეთებას აპირებ ახლა?

როზ: არ ვიცი. შენ რისი გაკეთება გინდა?

ბილ: მე არ გამაჩნია სურვილები, სრულებით არა.

აქ მკაფიოდ ჩანს გმირების უმიზნობა და დეზორიენტირებულობა. სწორედ ამ დროს გილდენსტერნი იხსენებს, რომ მეფის შიკრიკი მოვიდა და აუწყა მათ, რომ ორივენი სასახლის კარზე იყვნენ დაბარებულნი. ამით დაირღვა მათი უმიზნო ცხოვრების იდილია და გარეშე ძალის ჩარევამ აიძულა ისინი გზას დადგომოდნენ. გილდენსტერნს მონეტის ზედიზედ ერთსა და იმავე მხარეზე გაუთავებელი დავარდნაც იმიტომ აშფოთებს, რომ ეჭვობს ესეც გარეშე, ზებუნებრივი ძალის მოქმედების შედეგი არ იყოს და რაიმე ცუდს არ მოასწავებდეს მათთვის. ის გარკვეულ კავშირს უშვებს ამ უცნაურ მოვლენასა და დანიის სამეფო კარზე მათ დაბარებას შორის, მაგრამ ახსნას ვერ უძებნის: “The sun came up about as often as it went down, in the long run, and a coin showed heads about as often as it showed tails. Then a messenger arrived. We had been sent for. Nothing else happened. Ninety-two coins spun consecutively have come down heads ninety-two consecutive times . . . and for the last three minutes on the wind of a windless day I have heard the sound of drums and flute. . . .” (სტოპარდი 1967: 12) *„მზე დაახლოებით იმავე სიხშირით ამოდიოდა, როგორც ჩადიოდა, გრძელვადიან პერიოდში, და მონეტა ჯდებოდა თავზე დაახლოებით ისევე ხშირად, როგორც – კუდზე. შემდეგ შიკრიკი მოვიდა. ჩვენ გვიხმეს. სხვა არაფერი მომხდარა. ზედიზედ აგდებული ოთხმოცდათორმეტი მონეტა ზედიზედ ოთხმოცდათორმეტჯერ დავარდა თავზე . . . და ბოლო სამი წუთის მანძილზე უჩარო დღის კარზე მესმის დაფდაფებისა და ფლეიტის ხმა. . . .”* გილდენსტერნმა ჯერ არ იცის, რომ მათ მოხეტიალე მსახიობთა დასი უახლოვდება, დაფდაფებისა და ფლეიტაზე დაკვრით.

ამრიგად, როზენკრანცისგან განსხვავებით, გილდენსტერნი, ფაქტიურად თავიდანვე ხვდება, რომ რაღაც უცნაურობა ხდება მათ თავს. იგი ცდილობს ამ ყველაფერს მეცნიერული ახსნა მოუძებნოს, რადგან, როგორც თავადვე შენიშნავს, “The scientific approach to the examination of phenomena is a defence against the pure emotion of fear” (სტოპარდი 1967: 11-12) *„ფენომენთა გამოკვლევისადმი მეცნიერული მიდგომა წმინდა შიშის განცდისაგან თავდაცვას წარმოადგენს”*.¹ მაგრამ პრობლემა სწორედ ის არის, რომ გილდენსტერნი ვერ პოულობს ამ შიშის დამამშვიდებელ, არგუმენტირებულ მეცნიერულ ახსნას, და მხოლოდ ვარაუდებით შემოიფარგლება.

¹ სხვათა შორის, შესაძლებელია ეს მომენტი შევადაროთ ჯოისის „ულისეში“ სტივენ დედალოსის შეშინებას ჭექა-ქუხილის ხმაზე, ხოლო შემდეგ ლეოპოლდ ბლუმისგან მისი დამშვიდების მცდელობას სწორედ მეცნიერული ახსნის მეთოდით (იხ. ჯოისი 2012: 390-391).

როდესაც გილდენსტერნი ოდნავ გამარტივებული ფორმით გაუმეორებს მეგობარს ძველ შეკითხვას, როზენკრანცს ბოლოს და ბოლოს გაახსენდება, რომ ვიღაცა უცხო მგადავიდა ისინი გამთენიისას და აცნობა მათ, რომ დაუყოვნებლივ სამეფო კარზე გამოცხადებულიყვნენ. გილდენსტერნს ცოტათი მოეშვება, რაკი მისმა მეგობარმა აღიდგინა გონებაში მათი მგზავრობის გამომწვევი მიზეზი.

ვიდრე ულანდშაფტო ადგილას შესასვენებლად შეჩერებული როზენკრანცი და გილდენსტერნი გზას განაგრძობენ, მათ მოხეტიალე მსახიობთა დასი შემოხვდება, რომელსაც მეთაურობს და ხელმძღვანელობს ერთ-ერთი მსახიობი. როგორც როზენკრანცი და გილდენსტერნი, ისინიც ელსინორისკენ მიემართებიან. მათი შეხვედრის ამბავს ჩვენ „ჰამლეტში“ ვგებულობთ, როდესაც როზენკრანცი მიმართავს ჰამლეტს: „...if you delight not in man, what lenten entertainment the players shall receive from you” (შექსპირი 2003: 2.2.295-96) [*...თუ კაცის ნახვა აღარ გიამებათ, ვერაფრად დაუხვდებით აქტორებს, რომელნიც გზაზედ შეგვხვდნენ...*] (შექსპირი 1987: 344). როზენკრანცი და გილდენსტერნი კომუნიკაციას ფაქტიურად მხოლოდ დასის ხელმძღვანელი მსახიობი ამყარებს. პიესაში მისი საკუთარი სახელი არ ფიგურირებს. იგი უბრალოდ მოიხსენიება, როგორც მსახიობი.

თავდაპირველად როზენკრანცი გილდენსტერნად ეცნობა მსახიობს, გილდენსტერნს კი როზენკრანცად აცნობს, მაგრამ გილდენსტერნის მითითებით შეასწორებს ამ შეცდომას და ახლა მსახიობს უკვე სწორი სახელით გააცნობს საკუთარ თავსა და თავის მეგობარს. ავტორის რემარკა მიანიშნებს, რომ როზენკრანცს სულაც არ უგრძენია თავი უხერხულად, ასეთი შესწორება რომ დასჭირდა. მას, როგორც თავის მეგობარზე უფრო ზერელე აზროვნებისა და მოკლე მეხსიერების მქონეს, სწორი თვითიდენტიფიცირების პრობლემა აქვს, თუმცა ვერც გილდენსტერნი უსწორებს მას სწრაფად და დარწმუნებით: “GUIL confers briefly with him” (სტოპარდი 1967: 16) [*გილდენსტერნს ხანმოკლე მოლაპარაკება აქვს მასთან*]. ამით სტოპარდი თითქოს გვეუბნება: როზენკრანცი და გილდენსტერნი იმდენად უმნიშვნელონი არიან, რომ მათ შორის განსხვავებაც ასეთივე უმნიშვნელოა, და სწორედ ამიტომაც ჭირს მათი გამორჩევა ერთმანეთისგან.

მოგვიანებით პიესაში გილდენსტერნი როზენკრანცს გამოსაცდელად ჯერ როზენკრანციით მიმართავს, შემდეგ კი გილდენსტერნს დაუძახებს. როზენკრანცი

ორივე ჯერზე ერთნაირად რეაგირებს, რაზეც გილდენსტერნი აკრიტიკებს: “Don’t you discriminate at all?” (სტოპარდი 1967: 36) [„ნუთუ საერთოდ ვერ განარჩევ?“]. ცხადია, გილდენსტერნს კვლავ აშფოთებს თავისი მეგობრის ზერელე აზროვნება და სუსტი მეხსიერება. ამის მერე სულაც აღარ არის გასაკვირი, რომ კლავდიუსი და გერტრუდიც ურევენ ერთმანეთში სტოპარდის პროტაგონისტებს (იხ. სტოპარდი 1967: 25-26). სტოპარდის მიხედვით, თავიდან ჰამლეტსაც ეშლება როზენკრანცი და გილდენსტერნი ერთმანეთში, მაგრამ უცბად გაასწორებს ამ შეცდომას, რაზეც სამივენი გულიანად იცინებენ (იხ. სტოპარდი 1967: 37-38).¹

აღსანიშნავია, რომ პიესის პირველ მოქმედებაში როზენკრანცი და გილდენსტერნი მსახიობთან საუბარში ერთდროულად თითქმის არ ერთვებიან: ან გილდენსტერნი ელაპარაკება მხოლოდ და როზენკრანცი გამოთიშულია, ან – პირიქით. ამით ავტორს ალბათ ხაზი უნდა გაუსვას მათი ურთიერთჩანაცვლების შესაძლებლობას. ორივე პერსონაჟი დაკითხვისმაგვარ საუბარს გაუბამს მსახიობს, და ორივე წყობიდან გამოჰყავს მსახიობი ბიჭუნა ალფრედის მეშვეობით მსახიობის მიერ შემოთავაზებულ ჰომოეროტიკულ პორნოგრაფიას.

ვიდრე მსახიობები წავლენ, გილდენსტერნი მთავარ მსახიობს ხურდების აგდების თამაშს შესთავაზებს, უფრო ზუსტად, შემოიტყუებს ამ თამაშში. ის მოხერხებულად იყენებს იმ გარემოებას, რომ ამ დღეს მუდმივად „თავის“ მხარე მოდის. მსახიობი მესამე ცდაზე შეცდება და „კუდის“ მხარეს დაასახელებს, მონეტა კი, რა თქმა უნდა, ისევ „თავზე“ ჯდება. მსახიობს აღარ სურს თამაშის გაგრძელება, მაგრამ გილდენსტერნი არ ეშვება ხურდების აგდებას. მსახიობი შებრუნდება და წასვლას დააპირებს. გილდენსტერნი, ბოლოჯერ დავარდნილ მონეტას არ დახედავს ისე, სხვა თამაშს შესთავაზებს მსახიობს, რომელსაც კვლავ მოტყუებით მოუგებს. ბოლოს მსახიობები წასვლას იწყებენ, თუმცა მთავარი მსახიობი ადგილიდან არ იძვრის. როზენკრანცი ცალ ფეხს ააწევინებს და აღმოჩნდება, რომ მსახიობი გილდენსტერნის მიერ ბოლოს დაგდებულ ხურდას ფარავდა. როზენკრანცი თავად დაადგამს ამ ხურდას ფეხს, ხოლო მსახიობი გაბრუნდება და გაჰყვება თავის დასს. როცა როზენკრანცი დაიხრება და მონეტას დახედავს, აღმოჩნდება, რომ ბოლოს და ბოლოს „კუდის“ მხარე მოსულა. მსახიობთან თამაშისას ეს მონეტის მეცხრე აგდება იყო. იქამდე ზედიზედ რვაჯერ „თავი“ მოვიდა, ხოლო კიდევ უფრო ადრე, როზენკრანცისა

¹ სხვათა შორის, თუ შექსპირის ორიგინალს დაუუკვირდებით, იგი ყოველგვარი გადაკეთების გარეშე იძლევა ამ შეხვედრის სტოპარდისეული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას (იხ. შექსპირი 2003: 2.2.217-8).

და გილდენსტერნის თამაშის დროს, „თავი“ ზედიზედ ოთხმოცდათორმეტჯერ მოვიდა. საბოლოოდ გამოდის, რომ „თავის“ მხარე ზედიზედ ასჯერ მოსულა, ხოლო ასმეერთე ჯერზე უკვე „კუდი“ დააჯდა. მართალია, სტოპარდის პროტაგონისტებს მსახიობთან თამაშის დროს თვლა აღარ გაუგრძელებიათ და შესაბამისად, არც ასამდე დამრგვალება დაუფიქსირებიათ, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ავტორმა განგებ აიყვანა „თავების“ ზედიზედ მოსვლის რაოდენობა ასამდე და მონეტის მხოლოდ ასმეერთე აგდებაზე დაარღვია ეს უცვლელი მიმდევრობა. თუ ეს დამთხვევა არ არის და მართლაც განგებ აქვს სტოპარდს ზედიზედ „თავის“ მოსვლა გაასებული, მაშინ ეს, ერთი მხრივ, ავტორის ფარულ იუმორს უნდა გამოხატავდეს და, მეორე მხრივ, ალბათ იმას, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ასი პროცენტით თავების დაკარგვა მოელოთ და შესაბამისად, მათი გადარჩენის შანსი ნულის ტოლია. როდესაც როზენკრანცი გადაუგდებს გილდენსტერნს ამ საბედისწერო მონეტას, ისინი უცბად ელსინორის სასახლეში აღმოჩნდებიან და გადავდივართ „ჰამლეტის“ რეალობაში. თითქოს მსახიობი შეცვლა, როდესაც თქვა „კუდიო“, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს „კუდი“ მართლაც მოვიდა. ალბათ ფეხიც შემთხვევით არ ედგა „კუდზე“ მოსულ მონეტაზე. მსახიობის იდუმალი როლი ნამდვილად შეიმჩნევა ამ უცაბედ ცვლილებაში. ხოლო, რას უნდა ნიშნავდეს „თავიდან“ „კუდზე“ გადასვლა, ამაზე უკვე გვქონდა ზემოთ საუბარი.

3.5. მსახიობის ვინაობის საკითხი

როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შემდეგ, სტოპარდის პიესის ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონაჟი არის სწორედ მთავარი მსახიობი, რომელიც „ჰამლეტში“ პირველ მსახიობს (მაჩაბლისეულ *პირველ აქტორს*) შეესაბამება. ჰამლეტი ავალებს მას და მის კოლეგებს „გონზაგოს მკვლელობის“ თამაშს კლავდიუს მეფისა და მისი გარემოცვის წინაშე, და აძლევს გარკვეულ ინსტრუქციებსაც, თუ როგორ უნდა ითამაშონ. იგი განუმარტავს მსახიობს თეატრის ნამდვილ არსს და მოუწოდებს მათ ერთგვარი ზომიერებისაკენ, რათა სცენაზე შესრულებული სარკესავით ირეკლავდეს რეალობას, როგორც მის ნათელ, ისე ბნელ მხარეს. უფრო კონკრეტულად კი, ჰამლეტის მიზანია, დადგმული პიესა ასახავდეს ელსინორის სასახლის მანკიერ სინამდვილეს და

აგრეთვე ავლენდეს გარკვეულ სიუჟეტურ მსგავსებას მისი მამის აჩრდილისგან მონაყოლ ამბავთან. ფაქტიურად, შეიძლება ითქვას, რომ რაღაც აზრით, ჰამლეტი დგამს „ჰამლეტს“. აქედან გამომდინარე, აქ ადვილად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ შექსპირი, რომელიც ჰამლეტით არიგებს მსახიობებს თუ როგორ უნდა ითამაშონ მისი „ჰამლეტი“. ეს წარმოდგენა უფრო დამაჯერებელი გახდება თუ გამოვხატავთ არაერთი მკვლევარის აზრს და შევნიშნავთ, რომ თავის პერსონაჟებს შორის ყველაზე მეტად შექსპირის *ბუნებას სარკედ* სწორედ ჰამლეტი უხდება. მაგრამ საყურადღებოა, რომ სტოპარდის მსახიობს არანაირი რჩევა-დარიგება არ სჭირდება ჰამლეტისგან, ვინაიდან მან, როგორც თეატრის, ასევე ელსინორის სინამდვილის შესახებ, ბევრად მეტი იცის, ვიდრე ჰამლეტმა ან რომელიმე სხვა პერსონაჟმა. ასეთი პერსონაჟის პროტოტიპად კი მხოლოდ „ჰამლეტის“ პირველი მსახიობი ვერ გამოდგება. სტოპარდმა მასში ბევრად მეტი იგულისხმა: მან ფაქტიურად შექსპირის სული შთაბერა თავის მსახიობს და გარკვეულწილად აზიარა პოსტმოდერნისტულ სულთანაც. პიესის მანძილზე ნელ-ნელა ცხადი ხდება, რომ სტოპარდის მსახიობის უკან შექსპირის სახე იმალება. ამის წარმოსაჩენად რამდენიმე არგუმენტს მოვიყვანო.

პირველ რიგში, უნდა შევნიშნოთ, რომ შექსპირის პიესაში წარმოდგენილი პიესა „გონზაგოს მკვლელობა“ ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსით განსხვავდება სტოპარდის პიესაში წარმოდგენილი ამავე პიესისგან: შექსპირთან მკვლელი, ლუციანუსი, გონზაგო მეფის ძმისწულია, სტოპარდთან კი მკვლელი გონზაგო მეფის ძმაა, ხოლო ლუციანუსი – მოკლული მეფის შვილი და მკვლელ ბიძაზე შურისმაძიებელი.¹ როგორც ვხედავთ სტოპარდის პიესაში წარმოდგენილ პიესის პერსონაჟებს შორის ნათესაური მიმართება ზუსტად შეესაბამება არა „ჰამლეტში“ დადგმულ ამავე პიესის პერსონაჟთა ნათესაურ მიმართებას, არამედ საკუთრივ „ჰამლეტის“ პერსონაჟთა ნათესაურ მიმართებას. სხვა სიტყვებით, „გონზაგოს მკვლელობის“ ეს ვარიანტი უფრო მეტად „გაჰამლეტებულია“, რომლის დადგმასაც ამ შემთხვევაში არა ჰამლეტი, არამედ მსახიობი ხელმძღვანელობს, რაც აახლოებს მას შექსპირთან, როგორც „ჰამლეტის“ ავტორთან. იმავედროულად იგი ბიძაზე შურისმაძიებელი ლუციანუსის როლსაც ასრულებს და ამით ჰამლეტს შეესაბამება, როგორც შექსპირის ბუნების

¹ აქ ვგულისხმობთ სტოპარდის პიესაში როზენკრანცისა და გილდენსტერნის წინაშე გათამაშებულ „გონზაგოს მკვლელობის“ სარეპეტიციო, მაგრამ სრულ ვერსიას. კლავდიუსის წინაშე დადგმული და მისგან შეჩერებული ვერსია სტოპარდის სცენაზე არ თამაშდება, თუმცა პიესაში მისი დადგმა და შეწყვეტა იგულისხმება.

ყველაზე მკაფიოდ გამომხატველ პერსონაჟს. ლუციანუსის თამაშისას მსახიობი პარალელურად უყვება როზენკრანცსა და გილდენსტერნს მათ წინაშე გათამაშებული მოვლენების შესახებ, რაც ფაქტობრივად „ჰამლეტის“ სიუჟეტია. მიუხედავად იმისა, რომ კლავდიუსის წინაშე ჯერ არ დადგმულა „გონზაგოს მკვლელობა“ და შესაბამისად, „ხაფანგის სცენაც“ ჯერ არ დამდგარა, მსახიობი „ჰამლეტის“ სიუჟეტს ბოლომდე წარმოადგენს, თავისი ფინალითურთ. მან იცის „ჰამლეტის“ თითოეული პერსონაჟის მომავალი, რომელთა გარემოცვაში თვითონაც იმყოფება. და ვინ იმალება მის უკან თუ არა თავად შექსპირი, „ჰამლეტის“ ავტორი, რომელმაც არა თუ მშვენივრად იცის თავისი პერსონაჟების საბოლოო ბედი, არამედ თვითონვეა მათი შემოქმედი.

გარდა ზემოთქმულისა, შეინიშნება გარკვეული ანალოგია ჰამლეტთან მისი მამის ანრდილის, ხოლო როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან მსახიობის გამოცხადებას შორის. ანრდილიც და მსახიობიც სიმართლეს უმხელენ თავიანთ ადრესატებს. მსახიობი „გონზაგოს მკვლელობის“ სწორედ ანრდილისეულ ვარიანტს სთავაზობს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს. და რახან შექსპიროლოგიაში მუსირებს აზრი, რომ თავდაპირველად ჰამლეტის მამის ანრდილის როლს ლონდონის სცენაზე თავად შექსპირი ასრულებდა, შესაბამისად, კვლავ მყარდება კავშირი მსახიობსა და შექსპირს შორის.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ სტოპარდის პიესის პირველ მოქმედებაში მსახიობი თავის ტრაგიკოსებს დაუყვირებს რიცხვ „ოცდათვრამეტს“ (სტოპარდი 1967: 23). ზუსტად რას გულისხმობს იგი ამ რიცხვში – გაუგებარია, მაგრამ თუ მსახიობს ჩავთვლით შექსპირად, მაშინ ცხადი გახდება რას უნდა ნიშნავდეს ეს რიცხვი: ოცდათვრამეტი არის შექსპირის მიერ დაწერილი პიესების, ალბათ, ყველაზე ხშირად დასახელებული რაოდენობა.

ნაშრომის დარჩენილ ნაწილში, სხვა საკითხების განხილვისას, კიდევ არაერთჯერ გამოჩნდება, რომ ტრაგიკოსების ხელმძღვანელი მსახიობის სახით რეალურად საქმე გვაქვს შექსპირთან. ამიტომ, ამ ეტაპზე საკმარისად მივიჩნევთ ზემოთ მოყვანილ არგუმენტებს მსახიობისა და შექსპირის იგივეობის შესახებ.

3.6. მეტადრამატული ქვეცნობიერი

„ჰამლეტის“ პირველსა და მეორე მოქმედებას შორის გარკვეული დროის გასვლა უნდა ვიგულისხმოთ. პირველი მოქმედების ბოლოს ჰამლეტმა გადაწყვიტა, რომ თავისი გეგმების წარმატებით განსახორციელებლად თავი შეშლილად წარმოაჩინოს. მეორე მოქმედების პირველ სურათში კი ოფელია უკვე უყვება პოლონიუსს, რომ ჰამლეტი ეს-ეს არის შემოვარდა მასთან და როგორც ჭკუიდან შეშლილი ისე მოიქცა. სწორედ ამ სცენის მომსწრენი ხდებიან სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი მას მერე, რაც უცაბედად ელსინორის სასახლეში ამოჰყოფენ თავს. სტოპარდის მიერ ამ ინციდენტის აღწერა ოფელიას პოლონიუსთან მონაცოლს ეფუძნება უშუალოდ¹ და სრულდება იმით, რომ ოფელია გარბის, ჰამლეტი რომ გავიდა იმის საპირისპირო მიმართულებით, უდავოდ სწორედ იმისათვის, რომ მამამისს მოახსენოს, რაც შეემთხვა. როზენკრანცი და გილდენსტერნი გაშეშებული მდგომარეობიდან გამოდიან, მაგრამ უცბად კლავდიუსი და გერტრუდი თანმხლებ პირებთან ერთად შემოცვივდებიან და კლავდიუსი პირდაპირ გაუბამს დაბარებულ კარისკაცებს იმ საუბარს, რომლითაც იხსნება „ჰამლეტის“ მეორე მოქმედების მეორე სურათი (იხ. შექსპირი 1987: 339). პირველად სწორედ ამ სურათში გვევლინებიან როზენკრანცი და გილდენსტერნი შექსპირის პიესაში და კლავდიუსის ნალაპარაკებით ვხვდებით, რომ ისინი მეორე მოქმედების დაწყებამდე უკვე მოხმობილნი იყვნენ ელსინორის სასახლეში.

როდესაც კლავდიუსი დაავალებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ჰამლეტზე დაკვირვებას და დაასრულებს მათთან საუბარს, „ჰამლეტში“ როზენკრანცი და გილდენსტერნი გადიან სცენიდან, ხოლო სტოპარდის პიესაში, პირიქით, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის გარდა ყველანი ტოვებენ სცენას. ცხადია, სტოპარდის მიზანს გამოხატავს ეს განსხვავება: გვაჩვენოს „ჰამლეტის“ მოვლენები მისი მეორადი პერსონაჟების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის თვალთახედვით და, ამავე დროს, მათ შესახებაც გვითხრას მეტი. სცენა, რომელზეც მისი პროტაგონისტები დგანან, თავდაპირველად უდაბნოსმაგვარი უკაცრიელი ადგილია, შემდეგ – ელსინორის სასახლე, ბოლოს კი – ხომალდი. შექსპირული სიუჟეტის სურათები შემოდიან და გადიან მათში მონაწილე მოქმედი პირებითურთ, გარდა როზენკრანცისა და გილდენსტერნისა, რომლებიც

¹ შდრ. შექსპირი 1987: 338-339 და სტოპარდი 1967: 24-25.

ისედაც სულ სცენაზე იმყოფებიან. ფაქტიურად, მთელი პიესის მანძილზე ისინი სტოპარდის სცენას არ ტოვებენ, მაშინ როცა „ჰამლეტში“ მისი ეპონიმური პროტაგონისტი არაერთგზის გადის შექსპირის სცენიდან. შედეგად, როზენკრანცი და გილდენსტერნი თვითონვე ემსგავსებიან სცენას, რომელშიც დროდადრო პერსონაჟით შემოიჭრება ხოლმე „ჰამლეტის“ სიუჟეტი, შეიტანს ინერტულობის ჰარმონიაში გარკვეულ დისონანსს, და შემდეგ კვლავ უკანვე გარბის. ესეც სტოპარდის ექსპერიმენტული პიესის ერთ-ერთი თავისებურება.

როზენკრანცი დეპრესიაში ვარდება მეფე-დედოფალთან პირველივე საუბრის შემდეგ: “I want to go home....” “I’m out of my step here....” “It’s all over my *depth*....” “.....out of my head....” “.....it’s all heading to a dead stop...” (სტოპარდი 1967: 27) [*სახლში მინდა წასვლა....*“ „*ჩემს კანში არა ვარ აქ....*“ „*ეს ყველაფერი ჩემს გონებას სცილდება....*“ „*.....ჩემს თავს აღებატება....*“ „*.....ყველაფერი ჩიხისკენ მიემართება...!*“]. გილდენსტერნი კი ცდილობს დაამშვიდოს იგი. მოგვიანებით, ჰამლეტთან წარუმატებელი გასაუბრების შემდეგაც, გილდენსტერნი ცდილობს რაც შეიძლება მეტი დადებითი დაინახოს ამ გასაუბრების შედეგებში; როზენკრანცი კი, შეიძლება ითქვას, უარყოფითად აფასებს ამ შედეგებს და თვლის, რომ სრული კრახი განიცადეს ჰამლეტთან (იხ. სტოპარდი 1967: 40). მათი განსხვავებული შეხედულება ამ საკითხისადმი ირეკლავს განსხვავებულ ზოგად ტენდენციებს მოვლენებისადმი მათ დამოკიდებულებაში: გილდენსტერნი უფრო დადებითს ეძებს, როზენკრანცი კი – უარყოფითს.

როზენკრანცისთვის განსაკუთრებით მძიმე აღმოჩნდა ჩვეული უმიზნო ცხოვრებიდან უცაბელი მოწყვეტა და თავადაც რომ არ ესმის ისეთი მიზნისკენ მიმართვა. გილდენსტერნივით ღრმა ანალიზის უნარით როზენკრანცი არ გამოირჩევა, მაგრამ ისიც გრძნობს, გარეშე ძალები რომ მოქმედებენ მათზე. ის გარე ძალა, რომელსაც პიესის პროტაგონისტები უშუალოდ და ცნობიერად აწყდებიან, ამ შემთხვევაში, კლავდიუსის ნებაა. ისინი თითქოს სისხარულით ემორჩილებიან ამ ნებას, მაგრამ, როგორც სტოპარდი გვაჩვენებს და შექსპირმა „დაგვიმალა“, მთლად ასე არ ყოფილა საქმე. ორივე პერსონაჟისთვის ეს არც ისე სასიხარულო ტვირთია, უბრალოდ, გილდენსტერნი მეტი ოპტიმიზმითა და ენთუზიაზმით ღებულობს ამ მოცემულობას და მხნეობას უფრო ინარჩუნებს.

შეჭირვებულ როზენკრანცს აღმოსდება: “Consistency is all I ask!” (სტოპარდი 1967: 28) [*მხოლოდ თანმიმდევრულობაა ის, რასაც მე ვითხოვ!*“]. გილდენსტერნი კი პასუხობს: “Give us this day our daily mask” (28) [*ნიღაბი ჩვენი არსობისა მომეც*

ჩვენ დღეს“]. გილდენსტერნის ამ სიტყვებს შეგვიძლია მეტადრამატული ინტერპრეტაციაც მივცეთ. „მამაო ჩვენოს“ პური გილდენსტერნისთვის ნიღბად იქცა. თითქოს მისთვის ნიღაბია სასიცოცხლო, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ჯაშუშობა მართებს ჰამლეტზე და საკუთარი მიზნების შენიღბვა, არამედ იმიტომაც, რომ ის როლი შეასრულოს და ის ნიღაბი მოირგოს, რაც შექსპირმა უბოძა, რათა იარსებოს როგორც პერსონაჟმა. რა თქმა უნდა, გილდენსტერნი ვერ აცნობიერებს პიესაში ყოფნას, მაგრამ მისი ლოცვის შინაარსი თითქოს ირეკლავს მის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტადრამატულ ქვეცნობიერს. ისე ჩანს მართლაც, რომ სტოპარდს გილდენსტერნის ქვეცნობიერში აქვს გაშვებული მეტადრამატული რეალობის არსებობის განცდა, როზენკრანცში კი უმეტესად მთლად არაცნობიერამდე ჰყავს დაყვანილი ის. ალბათ ამიტომაცაა, რომ მხოლოდ გილდენსტერნი და არა როზენკრანცი ამბობს შემდეგს: “We’ve been caught up. Your smallest action sets off another somewhere else, and is set off by it. Keep an eye open, an ear cocked. Tread warily, follow instructions. We’ll be all right” (სტოპარდი 1967: 29) [*ჩვენ ჩათრეულები ვართ. შენი უმცირესი მოქმედება მეორე მოქმედებას აძლევს ბიძგს სადმე სხვაგან, და თავადაც სხვა მოქმედებისგანაა გამოწვეული. თვალები დაჭყიტე, ყურები დაცქვიტე. ფეხაკრებით იარე, მიჰყევი ინსტრუქციას. კარგად ვიქნებით*]. როზენკრანცი დაინტერესებულია, რამდენ ხანს უნდა გაგრძელდეს ასე, რაზეც გილდენსტერნი პასუხობს: “Till events have played themselves out. There’s a logic at work—it’s all done for you, don’t worry. Enjoy it. Relax” (29) [*ვიდრე მოვლენები არ გათამაშდება. აქ ვარკვეული ლოგიკა მუშაობს – ყველაფერი თავისთავად კეთდება შენთვის, შენ არაფერზე იფიქრო. მხოლოდ მოეშვი და ისიამოვნე*].

დიდი მიხვედრა არ სჭირდება იმას, რომ გილდენსტერნი აქ დეტერმინისტულ კანონზომიერებაზე საუბრობს და მოვლენათა მიზეზშედგობრივ ჯაჭვზე მიუთითებს; თუმცა მისი ცნობიერების მიღმა რჩება ის ფაქტი, რომ მათი მოქმედების დეტერმინირებას თავად შექსპირის ტექსტში ფიქსირებული სიუჟეტი ახდენს. ეს მეტადრამატული ფაქტი რომ გილდენსტერნის ქვეცნობიერში ძევს, ამაზე მისი სიტყვები – “....follow instructions” [*.....მიჰყევი ინსტრუქციას*] – მიანიშნებს. ის გაუცნობიერებლად მსახიობთა სასცენო ინსტრუქციაზე ლაპარაკობს, რაც ამ შემთხვევაში შექსპირისა და სტოპარდის მიერ მათთვის გაწერილ სათქმელ სიტყვებსა და რემარკებში ასახულ მოქმედებებს გულისხმობს. გილდენსტერნმა იცის, რომ მათ თვალები უნდა ჭყიტონ, ყურები

ცქვიტონ და ფეხაკრებით იარონ, რათა ჰამლეტს უთვალთვალონ და ამით კლავდიუსის დავალება შესრულდეს, მაგრამ მან, ბუნებრივია, არ იცის, რომ მეტადრამატული თვალსაზრისით ეს შექსპირის დავალებაა, რაზეც სტოპარდი გვიმახვილებს ყურადღებას. გილდენსტერნის თავისებური „მამაო ჩვენოც“ ალბათ მიმართულია არა მამა ღმერთის მიმართ, არამედ გაუცნობიერებლად შექსპირის მიმართ. შესაბამისად, ლოგიკურია, რომ იგი შექსპირისგან ნიღაბს ითხოვს საარსებოდ და არა პურს.

გილდენსტერნის მეტადრამატული ქვეცნობიერი ირეკლება მის შემდგომ ნათქვამში: “Somebody might come in. It’s what we’re counting on, after all. Ultimately” (სტოპარდი 1967: 42) [„*შეიძლება ვიღაცა შემოვიდეს. ბოლოს და ბოლოს ჩვენც ხომ ამის იმედად ვართ, პირველ რიგში*“]. შემდეგ კი ამატებს თავის დეტერმინისტულ ხედვას: “Wheels have been set in motion, and they have their own pace, to which we are . . . condemned. Each move is dictated by the previous one—that is the meaning of order” (42) [„*ბორბლები ამოძრავდნენ, და მათ თავიანთი ტემპი აქვთ, რაც ჩვენ . . . მისჯილი გვაქვს. თითოეული მოძრაობა ნაკარნახევია წინასვლან – აი ამას ნიშნავს წესრიგი*“]. გილდენსტერნის ამ სიტყვებში მეტადრამატული დეტერმინიზმი შეგვიძლია დავინახოთ, შექსპირის „ჰამლეტში“ მათთვის განსაზღვრული როლისა და სცენარის სახით.

როგორც ადრე შევნიშნეთ, არაერთი რამ მიანიშნებს პიესაში, რომ მთავარმა მსახიობმა ფაქტიურად ყველაფერი იცის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შესახებ (და არა მხოლოდ მათ შესახებ), ხოლო მათ თითქმის არაფერი იციან მის შესახებ. მაგალითად, მსახიობი მიმართავს მათ: “Think, in your head, *now*, think of the most . . . private . . . secret . . . intimate thing you have ever done secure in the knowledge of its privacy. . . .” (სტოპარდი 1967: 45) [„*იფიქრეთ, თქვენს თავში, ახლავე, იფიქრეთ ყველაზე... პირადულ... ფარულ... ინტიმურ რამეზე, რაც კი ოდესმე ჩავიდენიათ, თქვენს საიდუმლო ცოდნაში დაცული*...“]. მცირე პაუზის შემდეგ მსახიობი როზენკრანცს დააკვირდება და ჰკითხავს: “Are you thinking of it?” (45) [„*ფიქრობ ამზე?*“]. და შემდეგ თვითონვე დაამოწმებს: “Well, I saw you did it!” (45) [„*დავინახე, რომ ფიქრობ*“]. ამის გაგონებაზე როზენკრანცი შეშლილივით წამოხტება და მიახლის: “You never! It’s a lie!” (45) [„*არაფერიც, ეგ ტყუილია!*“]. თუ ჩავთვლით, რომ სტოპარდმა მსახიობში შექსპირი იგულისხმა, მაშინ ცხადია, ის, რაც როზენკრანცისთვის არაცნობიერია, მსახიობისთვის ცნობიერია. მან იცის, რა ხდება თავის მიერ შექმნილი პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს ყველაზე

ღრმა და საიდუმლო კუნჭულშიც. როზენკრანცს, რა თქმა უნდა, ვერ წარმოუდგენია, რომ მის ფიქრებს შიფრავენ – იმასაც კი, რაც მასში არაცნობიერის სახითაა მოცემული და შესაბამისად, მისი ცნობიერებისთვისაც მიუწვდომელი.

ნიშანდობლივია შემდეგი პასაჟი, რომელშიც მინიშნებულია, რომ მსახიობს დიდი გავლენა აქვს იმ ძალებზე, რომლებმაც როზენკრანცი და გილდენსტერნი ელსინორისკენ გამოიხმეს:

PLAYER: I should concentrate on not losing your heads.

GUIL: Do you speak from knowledge?

PLAYER: Precedent.

GUIL: You've been here before.

PLAYER: And I know which way the wind is blowing. (სტოპარდი 1967: 47)

მსახიობი: მე უნდა ვკონცენტრირდე თქვენი თავების არდაკარგვაზე.¹

ბილ: ცოდნა გალაპარაკებს?

მსახიობი: პრეცედენტი.

ბილ: აქ ნამყოფი ხარ ადრე.

მსახიობი: და ისიც ვიცი, საიდან უბერავს ქარი.

რა თქმა უნდა, მსახიობი აქ არ გულისხმობს ქარის მიმართულებას პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ – სწორედ იმ ქარაგმულ მნიშვნელობას, რომელსაც ჰამლეტი დებს მასში. მსახიობი ირიბად აფრთხილებს გილდენსტერნსა და მის მეგობარს, რომ თავების დაკარგვა ემუქრებათ. მან აშკარად იცის მათი მომავალი, თუმცა ამბობს, რომ ცოდნა კი არა, პრეცედენტი ალაპარაკებს: თითქოს ერთხელ უკვე მომხდარი ფაქტია, რომ როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა თავები დაკარგეს. და ეს მართლაც ასე მოხდა შექსპირის „ჰამლეტში“, რომლის სიუჟეტითაც დეტერმინირებულია სტოპარდის პროტაგონისტების ბედიც. ცხადია, მსახიობი ამ სიტყვებს როგორც მეტადრამატული რეალობის მცოდნე ამბობს. ადრე რომ ნამყოფია ელსინორში – ესეც შეგვიძლია მეტადრამატულად გავიგოთ: პირველად შექსპირის „ჰამლეტში“

¹ აქ მართებულია, ინგლისური იდიომი lose your head (სულიერი წონასწორობის დაკარგვა, წყობიდან გამოსვლა) პირდაპირი მნიშვნელობით, სიტყვასიტყვით გავიგოთ როგორც თავის დაკარგვა, გამომდინარე პიესის შინაარსიდან.

ეწვია ელსინორს, ახლა კი – სტოპარდის პიესაში. ამგვარი მეტადრამატული თამაშით სტოპარდი შექსპირთან ერთად საკუთარ თავსაც დებს მსახიობის პერსონაჟში და თავისი პოსტმოდერნული სულით შექსპირის რენესანსული სულის მოდერნიზებას, უფრო ზუსტად კი, პოსტმოდერნიზებას ახდენს.

მეტადრამატიზმი ჩანს გილდენსტერნისა და მსახიობის შემდეგ დიალოგშიც:

GUIL: But for God's sake what are we supposed to *do*?!

PLAYER: Relax. Respond. That's what people do. You can't go through life questioning your situation at every turn.

GUIL: But we don't know what's going on, or what to do with ourselves. We don't know how to *act*.

PLAYER: Act natural. You know why you're here at least.

GUIL: We only know what we're told, and that's little enough. (სტოპარდი 1967: 47-48)

ბილ: მაგრამ, ღვთის გულისათვის, რა უნდა გააკეთოთ ჩვენ?!

მსახიობი: მოდუნდით. ირეაგირეთ. ამას აკეთებს ხალხი. გაგიჭირდებათ ცხოვრება, თუ ყოველ ნაბიჯზე შეკითხვებს დასვამთ.

ბილ: კი, მაგრამ ჩვენ ვერ გაგვიგია, რა ხდება ირგვლივ. არც ის ვიცით, რა ვუყოთ ჩვენს თავებს. არ გვესმის როგორ ვიმოქმედოთ.¹

მსახიობი: ბუნებრივად იმოქმედეთ. სულ ცოტა, თქვენ იცით, რატომ იმყოფებით აქ.

ბილ: ჩვენ მხოლოდ ის ვიცით, რაც გვითხრეს და ეს სრულებით არ არის საკმარისი.

გილდენსტერნის გაურკვეველობა ლოგიკურია. მან მართლაც არ იცის როგორ იმოქმედოს. ცხადია, იგი ვერ აცნობიერებს, რომ უნდა იმოქმედოს, როგორც პიესის მოქმედმა პირმა. ეს მშვენივრად იცის მსახიობმა და ამიტომ, როგორც დამდგმელი რეჟისორი, ინსტრუქციებს აძლევს მათ. მისგან ბუნებრივი მოქმედებისაკენ მოწოდება ეხმიანება ჰამლეტის აზრს, რომ მართებულია, თეატრი „*ბუნებას სარკედ გაუხდეს*“ (შექსპირი 1987: 352).² სწორედ ამ დარიგებას

¹ დედანში გამოყენებული ინგლისური სიტყვა act აშკარად თამაშობს *მოქმედებისა* და *სამსახიობო როლის შესრულების* მნიშვნელობებზე.

² იხ. შექსპირი 2003: 3.2.18-19.

ისმენს მსახიობი ჰამლეტისგან შექსპირის ტექსტში და სტოპარდთანაც უნდა ვიგულისხმოთ ამ დარიგების სცენისმიღმური არსებობა.

მნიშვნელოვანია, რომ სტოპარდის პიესაში „გონზაგოს მკვლელობის“ რეპეტიციისას, მძინარე მეფის მკვლეელი არა მისი ძმისწულია, როგორც „ჰამლეტში“ გათამაშებულ პიესაში, არამედ მისი ძმა:

ROS: Who was that?

PLAYER: The King's brother and uncle to the Prince.

GUIL: Not exactly fraternal.

PLAYER: Not exactly avuncular, as time goes on. (სტოპარდი 1967: 56)

როზ: ვინ იყო ეგ?

მსახიობი: მეფის ძმა და უფლისწულის ბიძა.

ბილ: არც ისე ძმურად მოიქცა.

მსახიობი: და არც ბიძის შესაფერისად, როგორც მოგვიანებით გამოჩნდება.

როგორც აღრეც აღვნიშნეთ, მსახიობი სარეპეტიციოდ მეფის მკვლელობის აჩრდილისეულ ვერსიას გეთავაზობს, რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ მან იცის ჰამლეტის მამის გარდაცვალების საიდუმლო. რეპეტიცია მხოლოდ პანტომიმის სახით მიმდინარეობს და ამ დროის განმავლობაში მთავარი მსახიობი განუმარტავს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს მის შინაარსს. იგი კომენტატორის როლს ასრულებს ზუსტად ისე, როგორც ჰამლეტი ასრულებდა „სათაგურის სცენაში“ მის გარშემო მყოფთათვის. როდესაც პანტომიმის ის ნაწილი დასრულდება, რომელიც „ჰამლეტშია“ წარმოდგენილი, მსახიობი გამოაცხადებს *მეორე მოქმედებას*, მაშინ როცა გილდენსტერნს პანტომიმა უკვე დასრულებული ჰგონია:

GUIL: Wasn't that the end?

PLAYER: Do you call that an ending?—with practically everyone on his feet? My goodness no—over your dead body.

GUIL: How am I supposed to take that?

PLAYER: Lying down. (*He laughs briefly and in a second has never laughed in his life.*)
There's a design at work in all art—surely you know that? Events must play themselves out to aesthetic, moral and logical conclusion.

GUIL: And what's that, in this case?

PLAYER: It never varies—we aim at the point where everyone who is marked for death dies. (სტოპარდი 1967: 57)

ბილ: არ დასრულებულა?

მსახიობი: ამას ეძახი დასრულებას, როცა პრაქტიკულად ყველა ფეხზე დგას და ცოცხალია? ღმერთო ჩემო, არა, ვიდრე მკვდრები არ გახდებით.

ბილ: როგორ მივიღო ეგ სიტყვები?

მსახიობი: მწოლარემ. (*წამიერად გაიცინებს და უცბად ისეთ სახეს მიიღებს თითქოს არასდროს გაეცინოს.*) ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში რაღაცა ჩანაფიქრი დევს – თქმა არ უნდა, ეს ხომ იცით? მოვლენები უნდა გათამაშდეს ვიდრე არ მივალწევთ ესთეტიკურ, მორალურ და ლოგიკურ ფინალამდე.

ბილ: და ამ შემთხვევაში, რას გულისხმობს ეს?

მსახიობი: ეს ყველა შემთხვევაში ერთს გულისხმობს: უნდა მივიდეთ იქამდე, სადამდეც ყველა, ვისი სიკვდილიც განსაზღვრულია, კვდება.

მსახიობის სიტყვებში, ფაქტობრივად, არეკლილია როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ბედისწერის „მორალი“. გავისხენოთ, რომ პიესის სათაური „ჰამლეტიდან“ ნასესხები ინგლისის ელჩის სიტყვები: „*როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან*“ – *“Rosencrantz and Guildenstern are Dead”* (შექსპირი 2003: 5.2.350). ამის შემდეგ ნათელი გახდება მსახიობის სიტყვების მნიშვნელობა: „ჰამლეტის“ დასასრულიდან ნასესხები და სტოპარდის პიესის სათაურად ქცეული ინგლისის ელჩის ეს სიტყვები წინდაწინვე უსაზღვრავს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს გარდაუვალ სიკვდილს. ეს ყველაფერი კარგად იცის მსახიობმა. მისი წამიერი სიცილი და შემდგომ უცაბედი დასერიოზულება სწორედ იმ საიდუმლოს მალავს, რომელმაც პიესის პროტაგონისტებს და არა მხოლოდ მათ სიკვდილი განუსაზღვრა. გილდენსტერნს აკვირვებს და აშფოთებს მსახიობის ესთეტიკური ხედვის ლოგიკა, რომელიც სიკვდილგანსაზღვრულ პერსონაჟთა სიკვდილის აუცილებელ

აღსრულებას ეფუძნება. იგი დაინტერესებულია, ვინ წყვეტს ამ ყველაფერს, რაზეც მსახიობი პასუხობს: *“Decides? It is written”* (სტოპარდი 1967: 58) [*წყვეტს? ეს დაწერილია*]. ამ სიტყვებზე, უკვე მისგან შეტრიალებულ მსახიობს გილდენსტერნი ხელს დაავლებს და აგრესიულად უკანვე მოატრიალებს. გილდენსტერნი, რა თქმა უნდა, ქვეცნობიერად გრძნობს, რომ მსახიობი მართალია, რადგან მსახიობის მიერ გაცნობიერებულ მეტადრამატულ შრეს გილდენსტერნი თავის ქვეცნობიერში ატარებს. გათვითცნობიერებული მსახიობი მის ქვეცნობიერ სიმებს ეხება და ამიტომაც დრტვინავს გილდენსტერნი. მსახიობი ცდილობს განუმარტოს: *“We’re tragedians, you see. We follow directions— there is no choice involved. The bad end unhappily, the good unluckily. That is what tragedy means”* (სტოპარდი 1967: 58) [*ჩვენ ტრაგიკოსები ვართ, როგორც ხედავთ, და მივეყვებით მითითებებს – არჩევანს არა აქვს ადგილი. ცუდების ბოლო უბედურია, კარგებისა კი – უიღბლო. აი, ამას ნიშნავს ტრაგედია*]. ძნელი შესამჩნევი არ არის თუ რაოდენ ჰგავს მსახიობის ამ ლოგიკას გილდენსტერნის ადრეული მსჯელობის დეტერმინისტული ლოგიკა, როდესაც ის ცდილობს დეპრესიაში ჩაგარდნილი როზენკრანცი დაარიგოს. გამოდის, რომ გილდენსტერნი საკუთარ თავს ეწინააღმდეგება, როდესაც მსახიობს ეკამათება. უფრო ზუსტი კი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ გილდენსტერნი ქვეცნობიერად მაინც გრძნობს საკუთარი ბედ-იღბლის დეტერმინირებულობას, მაგრამ ბოლომდე მაინც არ უნდა ამ რეალობის მიღება. სწორედ ამიტომ ეურჩება იგი მსახიობს და სინამდვილეში, მის შემოქმედსა და მისი ბედის განმსაზღვრელს – შექსპირს.

მსახიობმა რომ შექსპირივით წინდაწინვე იცის ყველა პერსონაჟის საბოლოო ბედი – ამაზე პანტომიმის მეორე ნაწილი მიანიშნებს, სადაც, როგორც ადრეც შევნიშნეთ, სრული სიზუსტით არის გათამაშებული ის, რაც უნდა მოხდეს „ჰამლეტში“ „გონზაგოს მკვლელობის“ დადგმის შემდგომ. მსახიობის მიერ პანტომიმაზე გაკეთებული კომენტარის მეშვეობით როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ფაქტიურად თავიანთი მომავლის გაგების შესაძლებლობა ეძლევათ. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ამჩნევენ თავიანთ მსგავსებას მსახიობ ჯაშუშებთან, მაინც ვერ ხვდებიან რეალურად რაშია საქმე, და არა მარტო მოცემულ მომენტში, არამედ, როდესაც პანტომიმაში გათამაშებული მოვლენები მოგვიანებით მართლაც სრულდება, მაშინაც ვერ იაზრებენ, რომ ეს ყველაფერი წინდაწინვე ამცნო მათ მსახიობმა.

ნიშანდობლივია მსახიობის კომენტარი პანტომიმის ჯაშუში პერსონაჟების ბელზე: “Traitors hoist by their own petard?—or victims of the gods?—we shall never know!” (სტოპარდი 1967: 60) [„სხვისთვის დაგებულ მახეში გაბმული მოღალატეები, თუ ღმერთებისგან განწირულები? – ამას ვერასდროს გავიგებთ“]. მსახიობის ეს სიტყვები პირდაპირ ეხება სტოპარდის პროტაგონისტებს: მართლაც გაურკვეველია, ისინი ჰამლეტის მოღალატეები არიან, თუ შექსპირისგან პიესის სიუჟეტის გასამართად გამოყენებული და შემდეგ მოშორებული პერსონაჟები. ალბათ ეს თავად სტოპარდის შეკითხვასაც უნდა გამოხატავდეს შექსპირის მიმართ. მან ხომ სულ სხვა სინამდვილე ამოიკითხა როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ცხოვრებაში.

სტოპარდის პროტაგონისტები სულაც არ ჩანან ბედნიერნი, სამეფო კარზე რომ მოიხმეს; უფრო მეტიც, ბოლომდე ვერც კი სწვდებიან მათთვის დაკისრებული საქმის არსს. როზენკრანცს დეპრესიული შემოტევებიც აქვს, სურს რა, გაექცეს მის თავზე მოხვეულ რეალობას. თუმცა ორივენი გრძნობენ, რომ რაღაც ძალა, რომელსაც ისინი ვერ აკონტროლებენ, მართავს მათ. მსახიობის სიტყვები პანტომიმის ჯაშუში პერსონაჟებზე ასევე მიანიშნებს, იგი შექსპირის სულთან ერთად სტოპარდის სულსაც რომ გამოხატავს, რადგან მისი შეკითხვის იდეური ავტორი უდავოდ სტოპარდია. მსახიობის ცოდნა ფაქტიურად უტოლდება იმ ცოდნას, რაც სტოპარდს ჰქონდა ამ პიესის დაწერისას. მაგალითად, შექსპირის „ჰამლეტზე“ არსებული ფროიდისეული ინტერპრეტაციის ნაჟური ჩანს მსახიობის მიერ დადგმული პანტომიმის იმ ეპიზოდში, სადაც იდეაში გათამაშებულია ჰამლეტისა და დედამისის კამათის სცენა, კომენტირებული თავად მსახიობის მიერ: “...he at last confronts his mother and in a scene of provocative ambiguity—(a somewhat oedipal embrace) begs her to repent and recant” (სტოპარდი 1967: 59) [„...ბოლოს იგი წარსდგება დედამისის წინაშე და გამომწვევი ორაზროვნების სცენაში – (ცოტა არ იყოს ოიდიპოსური ჩახუტება) სთხოვს მას, აღიაროს დანაშაული და შეინანოს“]. მსახიობისგან ჩახუტების ასეთი მანერის არჩევა მიანიშნებს იმაზე, რომ მის გონებაში ინტერპრეტირებულია ცოდნა ფსიქოანალიტიკური ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ. ეს სწორედ ის ცოდნაა, რაც აერთიანებს მას პოსტმოდერნული ეპოქის სტოპარდთან და განასხვავებს რენესანსული ეპოქის შექსპირისაგან.

როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ვერ გაუგიათ რას მოითხოვენ მათგან. გილდენსტერნი ამბობს: “They’re waiting to see what we’re going to do...” “As soon as we

make a move they'll come pouring in from every side, shouting obscure instructions, confusing us with ridiculous remarks, messing us about from here to breakfast and getting our names wrong” (სტოპარდი 1967: 62) [„*ელოდებიან გაიგონ რის გაკეთებას ვაპირებთ...“* „საკმარისია ოდნავ გავინძრეთ და ყველა მხრიდან მოგვაწყდებიან, გაუგებარ მითითებებს დაგვაყრიან, სულელური შენიშვნებით დაგვაბნევენ, თავს მოგვაბეზრებენ და ჩვენს სახელებსაც ერთმანეთში აურევენ“]. როზენკრანცი დააპირებს შეეწინააღმდეგოს მეგობრის აზრს, მაგრამ ვიდრე პირს გააღებს სალაპარაკოდ, სცენის მიღმა კლავდიუსის განგაშნარევი ხმა გაისმება – “Ho, Guildenstern!” (62) [„*ეი, გილდენსტერნი!*“] – და გერტრუდთან ერთად შემოვა კიდევ სცენაზე, რითაც დასტურდება გილდენსტერნის სიტყვების სისწორე მათი მდგომარეობის შესახებ. ეს მდგომარეობა არაპროგნოზირებადობით გამოირჩევა. როცა, მაგალითად, ისინი მოელიან ჰამლეტის შემოსვლას სცენის ერთი მხრიდან, ის რეალურად საპირისპირო მხრიდან შემოდის. მთელი სიტუაცია, რაც წარმოდგენილია პიესის პროტაგონისტების გარშემო, ათამაშებს მათ მარიონეტებივით. გილდენსტერნი გრძნობს ამას. მას ისიც აკვირვებს, რატომ გამოიძახეს ამ უაზრო საქმის აღსასრულებლად, მაშინ როცა ნებისმიერს მათ ადგილას შეედლო მისი აღსრულება. ის ხვდება, რომ მათი პირადი წვლილი ნულის ტოლია სიტუაციის ცვლილებაში. მათ ერთი სული აქვთ როდის განთავისუფლდებიან თავიანთი „მოვალეობისგან“. დიდი ტვირთია მათთვის ეს გაუგებრობა. ამიტომ, უსამართლოა ჰამლეტის სიტყვები როზენკრანცის მიმართ, როდესაც ის მას სარეცხ ღრუბელს ადარებს, რომელიც ჯერ სითხეს შეისრუტავს და შემდეგ უკანვე გამოწურავენ. როზენკრანცის რეაქცია სავსებით ბუნებრივი ჩანს ჰამლეტის „მამხილებელ“ სიტყვებზე: “I understand you not my lord” (შექსპირი 2003: 4.2.20) [„*მე არ მესმის თქვენი ლაპარაკი, ხელმწიფის შვილო*“ (შექსპირი 1987: 366)]. თუმცა „ჰამლეტის“ ტექსტი ასეთი ბუნებრიობის შთაბეჭდილებას არ გვიქმნის, რადგან იქ უცნობია როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ცხოვრების ის საიდუმლო, რაც სტოპარდმა ასე ორიგინალურად დაგვიხატა. შექსპირის ტექსტი იმ ინტერპრეტაციის შესაძლებლობასაც ტოვებს, რომ როზენკრანცი მიხვდა ჰამლეტის მამხილებელი სიტყვების შინაარსს, მაგრამ არ შეიმჩნია; სტოპარდის როზენკრანცთან მიმართებით კი ამ ინტერპრეტაციის უფლება ალბათ არ გვაქვს, რადგან ის, მეფისგან მატერიალურ გამორჩენას რომ არ ეძებს – ფაქტია. მისთვის, ისევე

როგორც მისი მეგობრისთვის, ერთადერთი გამორჩენა, ამ შემთხვევაში, კლავდიუსის დავალებებისაგან განთავისუფლება თუ იქნება.

პიესის მესამე მოქმედება იწყება როზენკრანცისა და გილდენსტერნის საკმაოდ ხანგრძლივი დიალოგით სიბნელეში, როდესაც ისინი ინგლისისკენ მიმავალ გემზე იმყოფებიან. ამ დიალოგში კიდევ უფრო ღრმად იკვეთება მათი სულიერი შეჭირვება. მათ, უბრალოდ, არ იციან, რა ქნან, რაში მდგომარეობს მათი ფუნქცია. მუდამ ელიან ისეთ რამეს, რაც მისცემს აზრს მათ სიცოცხლეს, მათ მოქმედებას, და აშინებთ ის, რომ შესაძლოა, არ გამოჩნდეს ასეთი რამ. კარისკაცებმა ზოგჯერ არც ის იციან, რა თქვან. ამიტომ გილდენსტერნი ასე ლოცულობს: “Give us this day our daily cue” (სტოპარდი 1967: 74) [*რეპლიკა ჩვენი არსობისა მომეც ჩვენ დღეს*]. რა თქმა უნდა, ამ სიტყვებში კვლავაც მეტადრამატიზმი იკვეთება: პიესის პროტაგონისტებს უჭირთ სიტყვების თავად გამოძებნა, თუ ავტორმა არ ჩაუდო პირში მათ ეს სიტყვები. “We act on scraps of information . . . sifting half-remembered directions that we can hardly separate from instinct” (სტოპარდი 1967: 74) [*ჩვენ ინფორმაციის ნაგლეჯებზე დაყრდნობით ვმოქმედებთ . . . ვცდილობთ გავერკვეთ ნახევრად დამახსოვრებულ დავალებებში, რომლებიც ძლივს გავვირჩევია ინსტინქტისაგან*]. გილდენსტერნის ეს სიტყვები ფაქტიურად პირდაპირ ესმიანება იმ მოსაზრებას, რომ მეტადრამატულობის განცდა სტოპარდმა მის ქვეცნობიერში ჩადო, რომელიც, ამ შემთხვევაში, შეგვიძლია ინსტინქტს გავუთანაბროთ. ლოგიკურია გილდენსტერნის შემჩნევა, რომ მათ თავზე მოხვეული ბრძანებები ძნელად განირჩევა მათი ინსტინქტისაგან. გილდენსტერნს აქ ცოტა უკლია მიხვდეს, რომ პიესის პერსონაჟია, მაგრამ ავტორს მის ცნობიერში მაინც არ ამოაქვს ეს საიდუმლო. ნელვინ ვოსის სიტყვებით, „თუ ცხოვრება პიესაა, როზენკრანცმა და გილდენსტერნმა არ იციან მისი ფაბულა. მათი როლები არ არის დრამაში განსაზღვრული; მათ არა აქვთ „ჰამლეტი“ წაკითხული“ (ვოსი 2009: 151).

გემზე ყოფნისას როზენკრანცს აწუხებს და ვერ გაურკვევია, რა უნდა მოიმოქმედონ, რა უნდა იყოს მათი შემდგომი სვლა, როცა ინგლისის მეფეს წარუდგებიან ჰამლეტითა და წერილით:

ROS: We take Hamlet to the English king, we hand over the letter—what then?

GUIL: There may be something in the letter to keep us going a bit.

ROS: And if not?

GUIL: Then that's it—we're finished.

ROS: At a loose end?

GUIL: Yes. (სტოპარდი 1967: 76)

როზ: ჩვენ მივიყვანოთ ჰამლეტს ინგლისის მეფესთან, გადავცემთ წერილსაც –
რა მერე?

ბილ: შესაძლოა წერილში რამე ისეთი ეწეროს, რაც გარკვეული ხნით
გაგვიგრძელებს მომავალს.

როზ: და თუ არა?

ბილ: მაშინ, დამთავრებულა ჩვენი საქმე და ეგ არის.

როზ: ანუ აღარ გვეცოდინება რა ვქნათ?

ბილ: ჰო.

მოცემული დიალოგი საკმაოდ ცხადად მიანიშნებს სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის პერსონაჟულ ბუნებაზე. ისინი გრძნობენ და გილდენსტერნი თითქოს რამდენადმე აცნობიერებს კიდევ, რა სახით მოქმედებს თავიანთი არსებობის მექანიზმი, მაგრამ მათი პერსონაჟობა რომ ქმნის ამ მექანიზმს, ამაზე არცერთ მათგანს წარმოდგენა არა აქვს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ისინი არ იცნობენ ამ მექანიზმის ნამდვილ არსს და შესაბამისად, არც მის შემოქმედსა და მმართველს.

როზენკრანცისთვის უმიზნობა და გაურკვეველობა იმდენად გაუსაძლისი ხდება რომ:

ROS: I wish I was dead. (*Considers the drop.*) I could jump over the side. That would put a spoke in their wheel.

GUIL: Unless they're counting on it.

ROS: I shall remain on board. That'll put a spoke in their wheel. (*The futility of it, fury.*) All right! We don't question, we don't doubt. We perform. But a line must be drawn somewhere, and I would like to put it on record that I have no confidence in England. Thank you. (სტოპარდი 1967: 78)

როზ: ნეტავი მკვლარი ვიყო. (*თვალით ზომავს სიმაღლეს.*) გადავხტები გემიდან და კოვზიც ჩაუვარდებათ ნაცარში.

ბილ: კი, თუ სწორედ ამ მოქმედების შესრულებას არ მოელოან შენგან.

როზ: მაშინ გემზე დავრჩები და ჩაუვარდებათ კოვზი ნაცარში. (გააცნობიერებს ამ გადაწყვეტილების ამოებასაც და ბრაზი მოერევა.) ჰო, კარგი! ძალიან კარგი! შეკითხვებს აღარ ვსვამთ, აღარც ეჭვებს გამოვთქვამთ. შეეასრულებთ და გათავდა. ოღონდ ზღვარი სადღაც უნდა გაივლოს, და მინდა ოფიციალურად განვაცხადო, რომ არ ვენდობი ინგლისს. გმადლობთ.

აქ რამდენიმე მომენტს უნდა გავუსვათ ხაზი და თან გავავლოთ პარალელები ჰამლეტის სიტუაციასთან:

- 1) თავისი აბსურდული არსებობითა და გაურკვეველი მოვალეობებით გულგაწყალებულ როზენკრანცს სურს, გაექცეს ამქვეყნიურ განსაცდელებს. ეს ეხმიანება ჰამლეტისეულ ყოფნა-არყოფნის თემას. თუმცა, რას განიცდის როზენკრანცი და რას ჰამლეტი – ეს უკვე სხვა საკითხია.
- 2) როზენკრანცს შურისძიების წყურვილი აქვს მათზე, ვინც ასე აპამპულავებს მას და მის მეგობარს უაზრო და გაუგებარი მოქმედებების დავალებით. ეს ეხმიანება მამა-შვილი ჰამლეტების შურისძიების წყურვილს კლავდიუსზე. როზენკრანცთანაც შურისძიების მთავარი ობიექტი კლავდიუსია, რადგან სწორედ მან მოიხმო ისინი ელსინორიდან და თავს მოახვია ინგლისში გამგზავრების გაუგებრობაც.
- 3) როზენკრანცს თავისი არსებობის დეტერმინისტული არსის წინააღმდეგ უნდა იმოქმედოს, მაგრამ გილდენსტერნის დახმარებით საბოლოოდ ხვდება, რომ შეუძლებელია გაარკვიოს წყალში გადახტომა, თუ გემზე დარჩენა ჩაშლის მათ (ანუ კლავდიუსისა და სხვათა) გეგმებს. ის აცნობიერებს, რომ წინასწარ ვერასდროს ჩასწვდება მათი მომავალი ბედის დეტერმინისტულ საიდუმლოს და ამიტომაც ერევა ბრაზი. მისგან შურისძიების იდეაზე ხელის აღება ეხმიანება ჰამლეტის ჭოჭმანს და მუდმივად მიზეზების ძიებას, რომ გადადოს შურისგების აღსრულება, რადგან ჰამლეტი არ არის დარწმუნებული რამდენად სწორია ეს გზა, და ისიც კარგად ესმის, რომ ადამიანის ბოროტება ამით ვერ დაიძლევა. გარდა ამისა, გემიდან გადახტომის გადაფიქრება ეხმიანება ჰამლეტის დასკვნას, რომ მაინც შეჩვეული ჭირი სჯობს ამ ქვეყნად ყოფნის სახით,

ვიდრე ის ჭირი, რაც შეიძლება იმ ქვეყნად მოელოდეს აქედან გაქცეულ ადამიანს.

4) როზენკრანცის ბრაზიან, თუმც ბედისადმი შემგუებლურ, სიტყვებში ქვეცნობიერი მეტადრამატიზმი ირეკლება. იგი იძულებულია აღიაროს, რომ შემსრულებელია, მაგრამ არ მოსწონს და ეჭვის თვალით უყურებს იმას, რისი შესრულებაც უწევს. მისგან ინგლისისადმი უნდობლობის ოფიციალურ სტილში გამოცხადება და შემდეგ მადლობის მოყოლება კვლავ მეტადრამატულ სულს ატარებს. ვის ეუბნება როზენკრანცი თავის „გამოსვლაში“ მადლობას? ალბათ იმას ვინც მას და მის მეგობარს განუსაზღვრა ის, რაც განუსაზღვრა. და ჩვენ ვიცით, რომ სტოპარდთან ეს არც კლავდიუსია და არც ჰამლეტი, არამედ მათი ავტორი – შექსპირი, – რომლის სახე და იდუმალი ცოდნაც სტოპარდმა თავის ზეპერსონაჟში, მთავარ მსახიობში ჩადო, რომელმაც, ცხადია, ყველა სხვა პერსონაჟის ბედი იცის.

5) როზენკრანცის სიტყვებში პირდაპირ ჩანს, რომ მას ცუდი წინათგრძნობა აქვს ინგლისში გამგზავრების მიმართ. ეს კი შეგვიძლია დაშნის ხმარებაში ლაერტთან შეჯიბრის მიმართ ჰამლეტის ცუდ წინათგრძნობას დაეუკავშიროთ. ორივე შემთხვევაში ეს წინათგრძნობები მართლდება და გმირებისათვის საბედისწერო დასასრული მოაქვს.

ყველა ჩამოთვლილი მომენტი უკავშირდება როზენკრანცისა და გილდენსტერნის უცნაურ ბედს „ჰამლეტში“. აუხსნელი დავალებების დეტერმინისტული ძალა ამზადებს მათ ალოგიკურ სიკვდილს. შექსპირის პიესაში კარისკაცებს უნდა სცოდნოდათ და სტოპარდის პიესაში მათ ნამდვილად იციან, რომ აბსურდია ჰამლეტის გარეშე კლავდიუსის წერილის გადაცემა ინგლისის მეფისათვის, მაგრამ ამ დავალების შესრულებისაკენ მიმართული ძალა უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე დანიაში სასწრაფოდ უკან დაბრუნების ლოგიკური გადაწყვეტილება. მიუხედავად იმისა, რომ სტოპარდის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ჰამლეტის მიერ ჩანაცვლებული წერილის წაკითხვის საშუალებაც კი ეძლევათ, თვით მათი თვითგადარჩენის ინსტინქტი უძლური აღმოჩნდება იმ დავალებათა დეტერმინისტული ძალის წინაშე, რომლებიც მიეცათ მათ. სხვა სიტყვებით, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს დაევალოთ, რომ მოკვდნენ და ამიტომაც მოკვდნენ. გარდა ამისა, აქ სტოპარდი კიდევ ერთხელ გვახსენებს, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი, რაღაც

გაგებით, თანამედროვე ჰამლეტები არიან, რითაც ირიბად მიგვითითებს იმ მსგავსებებსა და განსხვავებებზე, რაც არსებობს რენესანსულ და პოსტმოდერნულ სულს შორის.

ამრიგად, როგორც იკვეთება, სტოპარდმა გილდენსტერნის ქვეცნობიერში მოათავსა შექსპირის „ჰამლეტის“ მეტადრამატული სამყაროს გამოძახილი, ხოლო რახან როზენკრანცში ეს გამოძახილი ნაკლებად იგრძნობა, შეგვიძლია ვიგულისხმოთ, რომ სტოპარდმა იგი მის არაცნობიერში გამოკეტა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ გილდენსტერნის დახმარებით ზოგჯერ თითქოს როზენკრანციც რამდენადმე ახერხებს არაცნობიერში ჩაკარგულის ქვეცნობიერამდე ამოწევას. ხოლო, პიესაში ერთადერთი პერსონაჟი, რომელსაც სტოპარდმა მისცა მეტადრამატული სამყაროს განჭვრეტის უნარი – ეს არის მთავარი მსახიობი. რაც იმალება როზენკრანცის არაცნობიერში, ხოლო იგრძნობა გილდენსტერნის ქვეცნობიერში, ის გაცხადებულია მსახიობის ცნობიერში. ამის შედეგად, მსახიობმა იცის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის საბოლოო ბედის შესახებ, მიუხედავად იმისა, რომ გილდენსტერნი მის გაბითურებასაც ახერხებს, როდესაც ფულზე ეთამაშება.

3.7. „შეკითხვობანას“ თამაში

გილდენსტერნი ასე უხსნის როზენკრანცს, რა სახის მოქმედება მართებთ ჰამლეტთან მიმართებით: *“...it’s a matter of asking the right questions and giving away as little as we can. It’s a game”* (სტოპარდი 1967: 29) [*„...ეს არის სწორი შეკითხვების დახმარება და მინიმალური ინფორმაციის გაცემის საკითხი. ეს თამაშია“*]. ცოცხალი მოგვიანებით, მისი ლაპარაკით დაბნეული როზენკრანცი ეკითხება: *“What are you playing at?”* (29) [*რა გინდა მაგით თქვა, რას თამაშობ?”*]. გილდენსტერნის პასუხია: *“Words, words. They’re all we have to go on”* (30) [*სიტყვებს. სიტყვებს. სიტყვებია ის ყველაფერი, რაც გავაჩნია მოქმედების გასაგრძელებლად“*]. რა თქმა უნდა, ეს პასუხი უნდა უკავშირდებოდეს პოლონიუსის შეკითხვაზე ჰამლეტის პასუხს, თუ რას კითხულობს ის: *“Words, words, words”* (შექსპირი 2003: 2.2.190) [*სიტყვებს, სიტყვებს, სიტყვებს“* (შექსპირი 1987: 342)]. გარდა ამისა, გილდენსტერნის პასუხი მისთვის გაუცნობიერებელ მეტადრამატულ კონოტაციასაც ატარებს: მათ არ იციან როგორ იმოქმედონ იმ გაუგებრობაში,

რაშიც მოხდნენ, და როგორც პიესის პერსონაჟები, ძირითადად სიტყვებით სულდგმულობენ. მეღ გასოუ შენიშნავს: „იმ მომენტიდან, როდესაც როზენკრანცი და გილდენსტერნი პირველად გამოჩნდნენ სასახლეში და დაიწყეს ფიქრი, რა ხდებოდა ელსინორში მათი ექსცენტრული კლასელის თავს, სტოპარდი ეჭქვეშ აყენებს ადამიანის თვითმყოფადობის შესაძლებლობას, მის უნარს, თავი გაიტანოს რეპრესიულ გარემოში“ (გასოუ 1996: viii).

შემდეგ ისინი ერთობიან „შეკითხვობანას“ თამაშით, სადაც ქულების ანგარიში ჩოგბურთის წესებს ეფუძნება. ეს სიტყვიერი პინგ-პონგის ასოციაციას იწვევს, რაში ვარჯიშიც მათ ნამდვილად სჭირდებათ ჰამლეტთან შეხვედრის წინ. ნიშანდობლივია, რომ ამ თამაშში შეკითხვისათვის პასუხის გაცემა, ანუ მტკიცებითი წინადადების გამოყენება შეცდომას ნიშნავს. ეს ეხმიანება გილდენსტერნის ნათქვამს, რომ მათ ჰამლეტთან შეკითხვების დასმა მართებთ და ინფორმაციის გაცემისაგან თავშეკავება. ინფორმაცია ხომ ჩვეულებრივ თხრობითი წინადადებებისგან გადმოიცემა და არა – კითხვითისგან. ამიტომ მათ, რაც შეიძლება მეტი შეკითხვა უნდა დაუსვან ჰამლეტს და პასუხი გააცემინონ მათზე, ხოლო ჰამლეტის შეკითხვები აირიდონ, თუ სიტყვიერი პინგ-პონგის მოგებაზე ფიქრობენ.

გარდა ზემოთქმულისა, „შეკითხვობანას“ თამაშს პიესაში სხვა სიმბოლური დატვირთვაც გააჩნია. ის სამყაროს შეუცნობლობას გამოხატავს. მისი წესებით, მტკიცებითი წინადადების თქმა რომ შეცდომაა – ამით მინიშნებულია ადამიანისგან თქმული ყოველი ასეთი წინადადების მცდარობა. მტკიცებით წინადადებებს არ შესწევთ ძალა, ასახონ სინამდვილე. რაც შეეხება კითხვით წინადადებებს, მათ პრეტენზია არ გააჩნიათ სინამდვილის ასახვაზე, პირიქით, ისინი მხოლოდ კითხვებს სვამენ ამ სინამდვილის შესახებ, ხოლო მათზე ყოველგვარ პასუხს ეჭქვეშ აყენებენ. რა თქმა უნდა, ისინიც ვერ ასახავენ რეალობას, მაგრამ ამქვეყნიურ ადამიანურ მდგომარეობას მტკიცებით წინადადებებზე უფრო ადეკვატურად გამოხატავენ. ამიტომ, განხილულ თამაშში გამარჯვება სწორედ შეკითხვების დასმას ეფუძნება. ასეთი თამაში კი მიანიშნებს, რომ ადამიანისთვის ეს სამყარო უფრო შეკითხვაა, ვიდრე მტკიცებულება. და რახან პიესის პროტაგონისტები ჰამლეტის მიმართ შეკითხვების დასმის მსგავს მეთოდს მიმართავენ, შეუცნობელ სამყაროს, ამ შემთხვევაში, უკვე ჰამლეტის შინაგანი სამყარო წარმოადგენს, რომლის შეცნობასაც ისინი ამოდ ცდილობენ. „სათაგურის სცენის“ შემდეგ ჰამლეტი

ეუბნება კიდევ მათ: “....you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass....though you can fret me, you cannot play upon me” (შექსპირი 2003: 3.2.330-32; 3.2.335-36) [„...გინდათ, ჩემს საიდუმლოს გული ამოაცალოთ და ჩემის სულის სიმებს სათითაოდ ხმა ამოაღებინოთ....მაგრამ ესეც იცოდეთ, რომ შეგიძლიანთ გამაწვალოთ, რამდენიცა გსურთ, და ჩემზედ დაკვრას კი ვერ მოახერხებთ“ (შექსპირი 1987: 359)].

მას მერე, რაც ჰამლეტთან როზენკრანცისა და გილდენსტერნის პირველი და ყველაზე ვრცელი საუბარი შედგება, სტოპარდის პროტაგონისტები ამ საუბრის შედეგებს სწორედ „შეკითხვობანას“ თამაშის ტერმინებით განიხილავენ. ისინი ითვლიან, რამდენი შეცდომა დაუშვა ჰამლეტმა ამ თამაშის წესების მიხედვით. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, ამ ფორმალურ, თამაშისეულ კრიტერიუმებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ჰამლეტის საიდუმლოს მიგნებაში. სინამდვილეში კი, ეს ყველაფერი მიანიშნებს მხოლოდ იმაზე, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს წარმოდგენა არა აქვთ, რა ხდება მათ თავს. სტოპარდს ისინი, ცოტა არ იყოს, მოსულელო ელემენტებად ჰყავს გამოყვანილი. დანიელ ჯერნიგანის (ჯერნიგანი 2012: 19) აზრით, მათი მოსულელობა და აგრეთვე მათი მეხსიერების პრობლემა გამოწვეული უნდა იყოს იმითაც, რომ „ჰამლეტი“ არ აღწერს იმ მოვლენებს, რაც მათ გადახდათ კლავდიუსის წინაშე წარდგომამდე. შესაბამისად, შექსპირის ტექსტის მიღმა ისინი უფრო დაბნეულები და უსუსურები ჩანან. ჰაროლდ ბლუმი შენიშნავს: „ჩვენ, როგორც მაყურებლები, ვცნობთ „ჰამლეტის“ ცნობილ სიუჟეტს, მაგრამ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, როგორც პერსონაჟებს სხვა პიესაში, არა აქვთ წარმოდგენა იმ განზომილებაზე, რომელშიც მოქცეულია მათი არსებობა“ (ბლუმი 2003: 17). ჯიმ ჰანტერი კი ამბობს: „ის ფაქტი, რომ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს არაფერი ახსოვთ იქამდე, სანამ სიუჟეტს არ დასჭირდა ისინი, მიანიშნებს, რომ ისინი მხოლოდ მისი დანიშნულებისთვის არსებობენ“ (ჰანტერი 2000: 32).

3.8. სიკვდილის გააზრება

როგორც მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში შევნიშნეთ, არაერთი კრიტიკოსი სვამს კითხვას იმის თაობაზე, თუ რამდენად იმსახურებდნენ შექსპირის როზენკრანცი და გილდენსტერნი ისეთ ბედს,

როგორსაც შეეყარნენ. თუკი ჩავთვლით, რომ მათ იცოდნენ კლავდიუსის შეთქმულების შესახებ, მაშინ შეიძლება ითქვას, ალალა მათზე ამგვარი ბოლო. როგორც ჩატარებულმა კვლევამ აჩვენა, მათ ჰქონდათ საკმარისი ცოდნა იმის მისახვედრად, რომ წერილში კლავდიუსი ინგლისის მეფეს ჰამლეტის, სულ ცოტა, დატუსადებას მაინც მოსთხოვდა. მიუხედავად იმისა, რომ ვერ დასტურდება შექსპირის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის სრული ცოდნა კლავდიუსის შეთქმულების შინაარსის შესახებ, ანუ ჰამლეტზე დაკეოთილი მკვლელობის შესახებ, მათზე გამოტანილი საბოლოო განაჩენი მაინც ექვემდებარება გარკვეულ გამართლებას. მაგრამ, შეიძლება კი იგივე ითქვას სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის შესახებ?

ჩვენ ვხედავთ, რომ სტოპარდის გმირებმა საერთოდ არაფერი იციან კლავდიუსის შეთქმულების შესახებ, ვიდრე მეფის წერილს არ გახსნიან და არ წაიკითხავენ. როდესაც პიესის პროტაგონისტები წერილში აღმოაჩენენ, რომ კლავდიუსი ინგლისის მეფისგან ჰამლეტის მოკვდინებას მოითხოვს, მათ განსახვავებული რეაქცია აქვთ ამ აღმოჩენის მიმართ: როზენკრანცი უარყოფითად ღებულობს მას, ხოლო გილდენსტერნი, შეიძლება ითქვას, – ნეიტრალურად. გილდენსტერნს ოთხი მიზეზი მოჰყავს იმის დასასაბუთებლად, რომ ხელი არ უნდა შეუშალონ ამ წერილის ადრესატამდე მისვლას და შესაბამისად, ჰამლეტის მოკვდინებას: 1) სიკვდილი ადრე თუ გვიან მაინც არავის ასცდებო; 2) საზოგადოებრივი გადმოსახედიდან, ერთი კაცის სიკვდილით დიდი არაფერი დაშავდება; 3) სიკვდილი შეიძლება სულაც არ იყოს ისეთი საშინელი რამ, როგორც ის წარმოუდგენიათ, და 4) ჩვენგან უმართებულო იქნება უცოდინრად ჩავერიოთ ბედისწერის ან თუნდაც მეფეთა განაძრახში. ფაქტიურად, გილდენსტერნი პოსტმოდერნულად ცივი გონებით მსჯელობს ადამიანის საბოლოო ბედზე და ხელს იბანს ჰამლეტის სიკვდილზე პასუხისმგებლობისაგან. როზენკრანცს რამდენადმე აწუხებს სინდისი, თუმცა მისი წუხილი საბოლოოდ არაქმედითი და უნაყოფოა. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის პოზიციებს შორის განსხვავებას ფაქტიურად აჯამებს შემდეგი დიალოგი:

ROS: But what's the point?

GUIL: Don't apply logic.

ROS: He's done nothing to us.

GUIL: Or justice.

ROS: It's awful.

GUIL: But it could have been worse. (სტოპარდი 1967: 80)

როზ: კი მაგრამ, რატომ განიზრახეს ეს?

ბილ: ნუ ეძებ ლოგიკას.

როზ: ჩვენთვის არაფერი დაუშავებია.

ბილ: ნურც სამართალს.

როზ: საშინელებაა.

ბილ: უარესიც შეიძლებოდა ყოფილიყო.

გილდენსტერნის ცივი გონების გავლენით, ის მცირე სინდისის ნაპერწკალი, რომელმაც გაიელვა როზენკრანცის გულში, ნელდება და ქრება. ის აჯერებს კიდევ საკუთარ თავს, რომ მათ ჰამლეტი მისთვისვე საკეთილდღეოდ მიჰყავთ ინგლისში. ჰამლეტი კი სწორედ ის პიროვნებაა, რომლისთვისაც ადამიანის სინდისიერებას განუზომელი ფასი აქვს. ამიტომაც ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე გაუყენებს იგი სინდისგაციებულ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს სიკვდილის გზას, და ჰორაციოსაც განუცხადებს: “They are not near my conscience” (შექსპირი 2003: 5.2.58) [„...სინდისიც არა მტანჯავს იმათ გულისთვის...“ (შექსპირი 1987: 383)].

სტოპარდი ჰამლეტისგან ჩანაცვლებული წერილის წაკითხვის საშუალებასაც აძლევს თავის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, ვიდრე ისინი ინგლისში ჩავლენ. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, მათ მხოლოდ შინაარსი აკვირვებთ წერილის ახალი ვერსიისა და საერთოდ ვერ ამჩნევენ იმ ფაქტს, რომ იგი ჩანაცვლა ადრეულ ვერსიას, რომელიც ჰამლეტის მოკვდინებას მოითხოვდა. ეს მხოლოდ მათი მეხსიერების პრობლემით შეიძლება აიხსნას. მათ აშკარად აღარ ახსოვთ ძველი წერილი და ჰგონიათ, თავიდანვე ეს წერილი იყო მათ ხელში: წერილი, რომელიც მოითხოვს მათ მოკვდინებას.

ჩვენ შეგვიძლია დავადანაშაულოთ სტოპარდის პროტაგონისტები იმაში, რომ არ შეატყობინეს ჰამლეტს კლავდიუსის წერილის შინაარსი, მაგრამ ისიც მართალია, რომ მათ არ იციან მეფის შეთქმულების მიზეზი. იქნებ მეფე სულაც სწორია, რომ ჰამლეტს სიკვდილი გადაუწყვიტა? იქნებ ჰამლეტი მართლა იმსახურებს სიკვდილს, რახან ასეთი საშიში გახდა ყველასათვის და დაამტკიცა

ეს პოლონიუსის მკვლევლობითაც. უფრო მეტიც, როდესაც სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი წაიკითხავენ იმ წერილს, რომელიც უკვე მათ სიკვდილს მოითხოვს, ისინი თავიანთი თავების გადასარჩენად არაფერს აკეთებენ. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ალბათ უსამართლოა სტოპარდის პროტაგონისტების დადანაშაულება იმაში, რომ ჰამლეტის დასაცავად არ იმოქმედეს, რადგან, როგორც ვხედავთ, მათ რეალური არჩევანი არ გააჩნიათ. ისინი მხოლოდ ისე მოქმედებენ, როგორც დაევალებათ ხოლმე. მათ შეუძლიათ გარკვეული იმპროვიზაცია მათთვის შემუშავებული მომაკვდინებელი ფაბულის საზღვრებში, მაგრამ არ შეუძლიათ გადააბიჯონ ამ საზღვრებს. შექსპირის მიერ მათთვის შედგენილი ფაბულის უცნაური გაგრძელება ართმევს კარისკაცებს თავიანთი გეზის შეცვლის შესაძლებლობას. ისინი ემორჩილებიან ბედისწერას არა თავისუფალი ნებით, არამედ ამ ნების უქონლობით.

პიესის მეორე მოქმედების საღდაც შუაში, როზენკრანცი ცოტა უცნაურ შეკითხვას უსვამს გილდენსტერნს: “Do you ever think of yourself as actually *dead*, lying in a box with a lid on it?” (სტოპარდი 1967: 50) [*„ზოგჯერ არ წარმოიდგენ ხოლმე თავს მოხუფულ ყუთში მწოლარე მიცვალებულად?“*]. მას მერე რაც მეგობრისგან უარყოფით პასუხს მიიღებს, როზენკრანცი მოჰყვება მსჯელობას ასეთ მდგომარეობაში ყოფნის შესახებ და საბოლოოდ დაასკვნის: “Life in a box is better than no life at all. I expect. You’d have a chance at least. You could lie there thinking—well, at least I’m not dead! In a minute someone’s going to bang on the lid and tell me to come out” (51) [*„ყუთში სიცოცხლე, მე მგონი, სჯობს საერთოდ უსიცოცხლობას. რაღაც შანსი მაინც გაქვს. იმ ფიქრით შეგიძლია იწვე, მკვდარი მაინც არ ვარ! ახლა ვიღაცა ხუფზე დამიკაკუნებს და მეტყვის, რომ გამოვიდე“*]. ჯილ ლევისონის თქმით, „როზენკრანცი განჭვრეტს ჰამლეტის ყველაზე ცნობილ მონოლოგს, „ყოფნა-არყოფნას“, თავისი ფანტაზიით სიკვდილზე როგორც ყუთში ძილზე“ (კელი 2001: 161). და მართლაც ამის მერე, როგორც ლევისონი შენიშნავს, სტოპარდის პიესაში ჰამლეტი მალევე წარმოგვიდგენს ამ მონოლოგს პანტომიმის სახით.

როზენკრანცის მიერ შემოტანილი და განხილული საკითხი რაღაცნაირად ასახავს მისი და გილდენსტერნის სიტუაციას. ისინი გამოენიისას მძინარე მდგომარეობიდან გამოიყვანა და აამოქმედა მეფის გამოგზავნილმა შიკრიკმა. მათ არ იციათ, როგორ იმოქმედონ, მაგრამ იმ მოლოდინით ცხოვრობენ, რომ სცენაზე ვიღაც ან ვიღაცეები შემოვლენ და მათ მოქმედებას გეზს მისცემენ. თუმცა პიესის პროტაგონისტები იმასაც ხვდებიან, რომ სხვების შემოსვლა და

გასვლა სრულიად არაპროგნოზირებადია მათთვის. სწორედ ამის მაგალითს ვხედავთ, როდესაც მოლოდინისაგან გულგაწყალებული როზენკრანცი გააპროტესტებს:

They're taking us for granted! Well, I won't stand for it! In future, notice will be taken. (He wheels again to face into the wings.) Keep out, then! I forbid anyone to enter! (No one comes—Breathing heavily.) That's better. . . .

(Immediately, behind him a grand procession enters, principally CLAUDIUS, GERTRUDE, POLONIUS and OPHELIA. CLAUDIUS takes ROS's elbow as he passes and is immediately deep in conversation....) (სტოპარდი 1967: 52).

მაგათ მოცლილები ვგონივართ! ამას ვეღარ ავიტან! მომავალში გათვალისწინებული იქნება. *(სწრაფად შემოტრიალდება და კულისებს გახედავს.)* იყავით მაშინ გარეთ! ყველას ვუკრძალავ შემოსვლას! *(არავინ შემოდის – მიიმედ სუნთქავს.)* ასე უკეთესია. . . .

(უცხად, მის უკან დიდი პროცესია შემოდის, უპირველეს ყოვლისა, კლავდიუსი, გერტრუდი, პოლონიუსი და ოფელია. კლავდიუსი იდაყვზე წაავლებს ხელს როზენკრანცს, თან გაიყოლებს და იმ წამსვე გატაცებით ჩაებმება მასთან საუბარში....)

ასე იგდებს და დასცინის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ის სიტუაცია, რომელშიც ისინი იმყოფებიან. „ჰამლეტის“ სიუჟეტი, როგორც ერთგვარი დეტერმინისტული ძალა, ფაქტობრივად, აპამპულავებს მათ, როგორც მარიონეტებს.

ჯიმ ჰანტერი (ჰანტერი 2000: 32) შენიშნავს, რომ ჰამლეტსაც და სტოპარდის პროტაგონისტებსაც ეშინიათ სიკვდილის, მაგრამ სხვადასხვა თვალსაზრისით. ჰამლეტს, როგორც მისი „ყოფნა-არყოფნის“ მონოლოგიდან ჩანს, აშინებს არა გაქრობა და უსიზმრო საუკუნო ძილი (რასაც ფაქტიურად ნატრობს კიდევ ამ მონოლოგში), არამედ ის უცხო სამყარო, რომელიც სიკვდილის შემდეგ მოელის და კარგ სიზმრებს არ უქადის. სტოპარდის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს კი სწორედ გაქრობის ეშინიათ და არა სიკვდილის შემდგომი არსებობისა. ამგვარი შიში კი, ჰანტერის თქმით, თანამედროვეობას ახასიათებს. მიუხედავად იმისა, რომ სტოპარდის პიესაში ასახულ დროს საუკუნეები აშორებს

პოსტმოდერნიზმის ეპოქისგან, მისი პროტაგონისტების შიშები სწორედ რომ პოსტმოდერნულია.

სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი ვერ აცნობიერებენ, რა ხდება მათ გარშემო, თუმცა ჰამლეტის მიერ ჩანაცვლებული წერილის წაკითხვის შემდეგ, ისინი როგორღაც ხვდებიან, რომ მათ მუდმივად რაღაც ძალა მართავდა. გილდენსტერნი ამბობს: “Where we went wrong was getting on a boat. We can move, of course, change direction, rattle about, but our movement is contained within a larger one that carries us along as inexorably as the wind and current. . . .” (სტოპარდი 1967: 89) [*რაშიც შეეცდით – ეს არის გემზე რომ ამოვედით. ჩვენ აქ, რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვიმოდრაოთ, შევიცვალათ მიმართულება, ვიტრიალოთ ადგილზე, მაგრამ ჩვენი მოძრაობა მოქცეულია უფრო დიდი მამოძრავებელი ძალის შივნით, რომელსაც ისე მტკიცედ მივყავართ წინ, როგორც ქარსა და დინებას...].*

აღსანიშნავია, რომ ჰამლეტის მიერ წერილების ჩანაცვლების საფუძველზე, როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან მიმართებით დრამატული ირონია იქმნება. თუმცა, როდესაც სტოპარდის პიესაში ისინი ჩანაცვლებულ წერილს გასხნიან და გაეცნობიან, ეს დრამატული ირონია ნეიტრალდება. რატომ ვერ შევლის სტოპარდის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ჩანაცვლებული წერილის შინაარსის გაგება? რატომ ვერ ცვლის მათ ბედს ნახსენები დრამატული ირონიის ნეიტრალიზება? ეს იმიტომ ხდება, რომ მათ არ იციან, „ჰამლეტის“ პერსონაჟებს რომ წარმოადგენენ, რაც ჩვენ ვიცით. ამით კი სტოპარდი უკვე მეტადრამატულ ირონიას ქმნის, რომელსაც მისი პიესის პერსონაჟთაგან მხოლოდ მსახიობი აცნობიერებს.

გამაოგნებელია როზენკრანცისა და გილდენსტერნისთვის ჰამლეტის მიერ შენაცვლებული წერილის შინაარსი. ისინი იჯერებენ, რომ წერილი კლავდიუსმა დაწერა, მაგრამ ვერ გაუგიათ, რაში სჭირდებოდა ელსინორის სამეფოს მათი სიკვდილი და მათ მოკვდინებას კიდევ – ამხელა ღონისძიება:

ROS: They had it in for us, didn't they? Right from the beginning. Who'd have thought that we were so important?

GUIL: But why? Was it all for this? Who are we that so much should converge on our little deaths? (*In anguish to the PLAYER.*) Who are we?

PLAYER: You are Rosencrantz and Guildenstern. That's enough.

GUIL: No—it is not enough. To be told so little—to such an end—and still, finally, to be denied an explanation. . . .

PLAYER: In our experience, most things end in death. (სტოპარდი 1967: 89)

როზ: თავიდანვე ჩვენზე გადაკიდებულები ყოფილან, არა? ვინ იფიქრებდა, ასეთი მნიშვნელოვანი ფიგურები რომ ვიყავით?

ბილ: კი მაგრამ, რატომ? ყველაფერი ამისთვის ხდებოდა? ვინ ვართ ჩვენ ასეთნი, ამხელა ალიაქოთი რომ ატეხეს ჩვენი მოკვდინების უბრალო საქმისთვის? (დამწუხრებელი მსახიობს.) ვინა ვართ ჩვენ?

მსახიობი: თქვენ როზენკრანცი და გილდენსტერნი ხართ, და ეს საკმარისია.

ბილ: არა, არ არის ეს საკმარისი: ასე ცოტას თქმა ასეთი დასასრულისთვის და საბოლოოდ, ახსნა-განმარტებაზე მაინც უარის თქმა....

მსახიობი: ჩვენი გამოცდილებით, უმეტესად სიკვდილია ყველაფრის ბოლო.

მსახიობის მიერ შემოთავაზებული „ახსნა“ პირდაპირ ირეკლავს შექსპირის მყარ გადაწყვეტილებას, გააგზავნოს როზენკრანცი და გილდენსტერნი თავიანთი სიკვდილისაკენ. შექსპირი თავს არ იწუხებს იმისთვის, რომ თავისი პიესის მეორადი პერსონაჟების ბედი უფრო თანმიმდევრული გახადოს. როგორც მსახიობის სიტყვები მიანიშნებს, ახლა მთავარია როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები გახდნენ. პიესას ორი ახალი გვამი სჭირდება. ნიშანდობლივია, რომ გილდენსტერნი მსახიობს თავიანთ ვინაობას ეკითხება. ესეც მის ქვეცნობიერში დამალული მეტადრამატული რეალობის გამოძახილია. საგულისხმოა აგრეთვე მსახიობის პასუხიც, სადაც იკვეთება ავტორისეული თვითნებობა საკუთარი პერსონაჟების ნაწარმოებში შემოყვანისა და მათი ბედის გადაწყვეტის საქმეში. გილდენსტერნი უმხედრდება თავის ავტორს, რომელმაც ახსნა-განმარტების გარეშე გამოუტანა მას და მის მეგობარს სიკვდილის განაჩენი. ის, რა თქმა უნდა, ვერ ხვდება ვისთან აქვს საქმე; და როდესაც სასცენო ხანჯლით, თავისი ჭკუით, ასევე ახსნა-განმარტების გარეშე „მოკლავს“ მას, მსახიობი მოკვდომის კომპეტენტური შესრულებით აჯერებს მას და მის მეგობარს, რომ მართლაც მოკვდა. მსახიობის ასეთი შემოქმედებით გამარჯვებით სტოპარდი მიანიშნებს, რომ ავტორის ნების წინააღმდეგ მისი გმირები უსუსურნი არიან და სრულ დეტერმინირებას განიცდიან ამ ნებისაგან. იმავდროულად, სტოპარდი, როგორც ჩანს, ეჭვქვეშ აყენებს შექსპირის

სამართლიანობას ამ გმირების მიმართ; თუმცა საკუთრივ ეს ეჭვი სამართლიანობას მხოლოდ მაშინ შეიძენს, თუ ვიგულისხმებთ, რომ შექსპირის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის უკანაც ზუსტად ის რეალობა იმალება, რაც სტოპარდმა დახატა თავისი პროტაგონისტებისთვის. ამ ეპიზოდის შემდეგ სტოპარდის გმირები საბოლოოდ ნებდებიან თავიანთ სასიკვდილო ბედისწერას და მისი პიესის ბოლოშიც როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან.

ენტონი ჯენკინსი (ჯენკინსი 1989: 47-48) ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ ჰამლეტმა იცის რატომ კვდება, ვინაიდან კარგად ხედავს იმ მოვლენათა ლოგიკურ ჯაჭვს, რამაც მიიყვანა აქამდე; ხოლო სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნს ვერ გაუგიათ, რა ლოგიკით გადაწყდა მათი სიკვდილი. აქედან გამომდინარე, მართებულია ჯონ ფლემინგის (ფლემინგი 2001: 63) მოსაზრება, რომ სტოპარდის პროტაგონისტებს სასიკვდილო განაჩენზე მეტად გაურკვეველობა აშფოთებთ. მათ აინტერესებთ, ვინ არიან თავად და რისთვის მოხდა ეს ყველაფერი. ფლემინგი შენიშნავს, რომ გილდენსტერნი სწორედ ამ გაუგებრობის ახსნას მოითხოვს მსახიობისგან, ნაცვლად იმისა, რომ იმ წერილის განადგურებაზე იფიქროს, რომელიც ინგლისის მეფეს მათ მოკვლას უკვეთავს.

უილიამ დიმასტესი (დიმასტესი 2008: 43) შენიშნავს, რომ შექსპირის პიესაში, არაერთ შემთხვევაში, ჰამლეტს უჭირს ერთმანეთისგან გაარჩიოს მოჩვენებითობა და სინამდვილე. სტოპარდის პიესაში სიკვდილის გათამაშებით მსახიობისგან მოტყუებულ გილდენსტერნზე ჯიმ ჰანტერიც ანალოგიურს ამბობს: „მსგავსად ჰამლეტისა, რომელიც უყურებს ატირებულ და გაფითრებულ პირველ მსახიობს, გილდენსტერნსაც ვერ გაურჩევია სინამდვილე გარეგნობისაგან...“ (ჰანტერი 2000: 31). ამ შემთხვევაში, ჰამლეტმა, რა თქმა უნდა იცის, რომ მის წინაშე მდგარი მსახიობი თავის როლს ასრულებს, მაგრამ მშვენივრად ხვდება იმასაც, რომ უცოდინარი ადამიანი შეიძლება თავისუფლად მოტყუებულიყო და ჩაეთვალა იგი არა ფიქციურ-მითოლოგიურ ტრაგედიაზე „მგლოვიარე“ მსახიობად, არამედ საკუთარი ახლობლის დამტირებელ რეალურ ჭირისუფლად. გილდენსტერნი კი სწორედ ამგვარი უცოდინრობის მსხვერპლია, როდესაც სასცენო ხანჯლით „კლავს“ მსახიობს.

მსახიობსა და გილდენსტერნს ერთმანეთისგან განსხვავებული წარმოდგენა აქვთ სიკვდილზე. მსახიობი თვლის, რომ რეალურ სიკვდილზე უფრო დამაჯერებელი სცენაზე გათამაშებული, თეატრალური სიკვდილია. ვინაიდან

მისგან გათამაშებულ სიკვდილს გილდენსტერნი იჯერებს, ამით უნებურად ადასტურებს მსახიობის მოსაზრების სარწმუნოებას. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გილდენსტერნს მაინც არ სჯერა მსახიობისგან შემოთავაზებული სიკვდილის გაგებისა, არც მისი რომანტიკული თუ ტრაგიკული გათამაშებისა: “No . . . no . . . not for us, not like that. Dying is not romantic, and death is not a game which will soon be over. . . . Death is not anything . . . death is not. . . . It’s the absence of presence, nothing more . . . the endless time of never coming back . . . a gap you can’t see, and when the wind blows through it, it makes no sound. . . .” (სტოპარდი 1967: 90-91) [„არა... არა... ჩვენთვის ასე არა. სიკვდილი არ არის რომანტიკული, და სიკვდილი არ არის თამაში, რომელიც მალე დასრულდება... სიკვდილი არ არის რაღაცა... სიკვდილი არ არის... ის მეოფობის არმეოფობაა და მეტი არაფერი... დაუბრუნებლობის დაუსრულებელი დრო... სიცარიელე, რომელსაც ვერ ხედავ, და თუგინდ ქარმა მიუბეროს, ამით სიჩუმე არ დაირღვევა...“]. ეს სიტყვები, ფაქტიურად, მოკლედ და ზუსტად აჯამებს გილდენსტერნის ხედვას სიკვდილის შესახებ. მართალია, მას არ სჯერა პერსონაჟებისგან გათამაშებული, სცენური სიკვდილისა, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მისი წარმოდგენა სიკვდილის შესახებ აგრეთვე ატარებს პერსონაჟულ ბუნებას, ოღონდ განსხვავებული გადმოსახედიდან. გილდენსტერნი სიკვდილს განიხილავს ისეთ ხელშეუხებელ მოვლენად, რომელიც წარმოდგენას საერთოდ არ ექვემდებარება და შესაბამისად, მისი ვიზუალური ასახვაც შეუძლებელია. სიკვდილი რომ, მისი აზრით, „მეოფობის არმეოფობაა“ – ეს სულაც არ ეწინააღმდეგება მკვდრად შერაცხული პერსონაჟის არმეოფობას სცენაზე. სწორედ არმეოფობიდან შემოიყვანა ისინი სტოპარდმა სცენაზე მეოფობაში და ბოლოს უკანვე გააბრუნა არმეოფობაში, როგორც ეს თავის დროზე შექსპირმა გააკეთა. რეალურად, მსახიობი და გილდენსტერნი ერთი მოვლენის სხვადასხვა ასპექტზე საუბრობენ, უბრალოდ, მსახიობი აჩვენებს სიკვდილამდე მისვლის ფორმებს ანუ კვდომის პროცესს, რაც სცენაზე ასახვას ექვემდებარება, გილდენსტერნი კი, გულისხმობს საკუთრივ სიკვდილს, როგორც ფენომენს ანუ მკვდარ მდგომარეობაში ყოფნას, რისი სცენაზე გათამაშებაც რა უნდა იყოს მართლაც გაუგებარია. თუმცა პერსონაჟის სიკვდილი ამ სიკვდილის სცენაზე გათამაშებამდეც შეგვიძლია დაგიყვანოთ, და სწორედ ამას აკეთებს მსახიობი, რომელმაც კარგად იცის, რომ თავის პერსონაჟებს ელაპარაკება. გილდენსტერნის ჭიდილი მსახიობთან კი, ასახავს მის ამაო მცდელობას, გაარღვიოს ავტორისეული დეტერმინისტული ნება და აცდეს მისი სცენარით

განსაზღვრულ სიკვდილს. რა თქმა უნდა, გილდენსტერნი ზუსტად ვერ აცნობიერებს რაშია საქმე, მაგრამ მის ქვეცნობიერში ეს მეტადრამატული შრე თავისებურად ჩამალულია და ზუსტად იგი ახელებს მას.

ჰამლეტის უკანასკნელი სიტყვები სიკვდილის წინ და შეიძლება ითქვას, სწორედ სიკვდილის შესახებ – “...the rest is silence” (შექსპირი 2003: 5.2.337) [„*სხვა რაღა დარჩა? საუკუნო სიჩუმე მხოლოდ*“ (შექსპირი 1987: 389)] – შეგვიძლია დავუკავშიროთ სიკვდილის დახასიათებას გილდენსტერნის მიერ, რაც გულისხმობს, რომ სიკვდილი უხმოა და არ არღვევს სიჩუმეს, ქარმაც რომ მიუბეროს. გილდენსტერნისეული „მყოფობის არმყოფობა“ აგრეთვე ქმნის გარკვეულ კავშირს ჰამლეტისეულ „ყოფნა-არყოფნის“ თემატიკასთან, ოღონდ სტოპარდთან ადამიანის ყოფნა-არყოფნის საკითხი გადახლართულია პერსონაჟის ყოფნა-არყოფნისა თუ მყოფობა-არმყოფობის საკითხთან, რაც ქმნის იმ მეტადრამატულ თამაშს, რომელიც სტოპარდმა წარმოგვიდგინა თავისი ექსპერიმენტული პიესის სახით.

3.9. „ჰამლეტის“ პოსტმოდერნისტული ხედვა სტოპარდის პიესაში

შექსპირის „ჰამლეტის“ რენესანსულ სულისკვეთებას სტოპარდის პიესაში პოსტმოდერნული ეპოქის სული ენაცვლება. როგორც მარტინ ჰოლდენი შენიშნავს, „სტოპარდის მიერ წყაროდ შექსპირული მასალის თავისუფალი გამოყენება და მისგან იუმორის მეშვეობით ღირებულებების, ჭეშმარიტებისა და სინამდვილის ეჭვქვეშ დაყენება, ყოველივე ეს მიუთითებს თეატრისადმი პოსტმოდერნულ მიდგომას“ (ჰოლდენი 2007: 28).

სტოპარდის როზენკრანცი და გილდენსტერნი გარკვეულწილად ექვემდებარებიან პოსტმოდერნისტულ ჰამლეტებად მოაზრებას. ამის საფუძველს იძლევა ის ფაქტი, რომ სტოპარდის პიესაში:

- 1) მათ „ჰამლეტის“ პროტაგონისტის ანუ შექსპირის ჰამლეტის ადგილი უკავიათ;
- 2) ისინი თავიანთ პირველსახეებთან ანუ შექსპირის როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან ერთად მის ჰამლეტთანაც ბევრ საერთოს ავლენენ;

3) რაც განასხვავებთ მათ შექსპირის ჰამლეტისგან ძირითადად უკავშირდება იმ განსხვავებას, რაც რეალურად არსებობს პოსტმოდერნულ და რენესანსულ მსოფლმხედველობებს შორის.

ამიტომ, სავსებით ლოგიკურია სტოპარდის როზენკრანცსა და გილდენსტერნში გათანამედროვეებული ჰამლეტის სახის ძიება. როგორც ჯიმ ჰანტერი შენიშნავს, „თავად ჰამლეტი, შექსპირთან, ჩაფიქრებული ინტელექტუალია, რომელიც ყოველივეს ეჭქვეშ აყენებს... სტოპარდი ეფექტურად გადასცემს ასეთ ეჭვებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს: ამ თანამედროვე ხედვაში, კარისკაცებს უკვე გააჩნიათ გონება და გრძნობებიც კი“ (ჰანტერი 2000: 23). და თუ ისინი მართლაც გათანამედროვეებული ჰამლეტები არიან, მაშინ სტოპარდის პიესა გათანამედროვეებულ „ჰამლეტად“ შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

სტოპარდი თავისი პიესის პროტაგონისტებს, როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, გვაცნობს, როგორც ორ ელიზაბეტიანელს. ეს აშკარა ანაქრონიზმია, რადგან დანიური ლეგენდა ამლეთზე, რომელსაც დიდწილად ეფუძნება შექსპირის „ჰამლეტის“ სიუჟეტი, აღწერილია საქსონ გრამატიკოსის მიერ XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე და ეხება რამდენიმე საუკუნით უფრო ადრეულ ამბავს თუ გადმოცემას. შესაბამისად, ქრონოლოგიური ლოგიკა დარღვეულია როზენკრანცისა და გილდენსტერნის ელიზაბეტ I-ის ეპოქისადმი მიკუთვნებით. თუმცა ეს არ უნდა გაგვიკვირდეს, რადგან სტოპარდის და შექსპირის ტექსტი მხატვრული ნაწარმოებია და არა ისტორიული ქრონიკა. თავად შექსპირის პიესებსაც ახასიათებთ ხშირი ანაქრონიზმი. იმავე „ჰამლეტში“ წარმოდგენილი ელსინორის ციხესიმაგრის ისტორიული პირველსახე ააგეს მხოლოდ და მხოლოდ XV საუკუნის პირველ ნახევარში, ე.ი. საქსონ გრამატიკოსის გარდაცვალებიდან დაახლოებით ორი საუკუნის შემდეგ. შესაბამისად, ელსინორის ციხესიმაგრის არსებობა შეუსაბამოა დროის თვალსაზრისით „ჰამლეტში“ ნაგულისხმევ ისტორიულ პერიოდთან, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარი ისაა, რომ „ჰამლეტში“ წარმოდგენილი პერსონაჟები შექსპირის თანამედროვე, სწორედ ელიზაბეტ I-ის ეპოქის რენესანსული სულის მატარებელი პერსონაჟები არიან და სავსებით ბუნებრივია, რომ სტოპარდი შექსპირის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ელიზაბეტიანელებად წარმოგვიდგენს და არა შუა საუკუნეების ვიკინგური ეპოქის გმირებად. თუმცა, როგორც შექსპირის ეს მეორეხარისხოვანი გმირები არ წარმოადგენენ დანიელ ვიკინგებს თავიანთი სულით, ასევე სტოპარდის გაპირველხარისხოვნებული

გმირები არ ატარებენ რენესანსულ სულს. ელიზაბეტიანელობა აქ მხოლოდ ფორმალობაა, რომელიც აუცილებელია შექსპირის რენესანსულ და სტოპარდის პოსტმოდერნისტულ ტექსტებს შორის კავშირის დასამყარებლად. როგორც თავის დროზე შექსპირმა, ისე სტოპარდმაც მისი თანამედროვეობის სული შთაბერა საკუთარ გმირებს მას მერე, რაც ისესხა მათი ვინაობა შექსპირის „ჰამლეტიდან“. „მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ელიზაბეტის დროინდელ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი, სტოპარდი მეოცე საუკუნისეულ ინტელექტს ანიჭებს მათ“ (ჰანტერი 2000: 20).

სტოპარდის მიერ შექსპირის უფერული, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების, კლავდიუსის კარისკაცების, როზენკრანცისა და გილდენსტერნის აყვანა პროტაგონისტის ხარისხში, ხოლო „ჰამლეტის“ პროტაგონისტის, დანიის უფლისწულის, ჰამლეტის დაყვანა მეორეხარისხოვან პერსონაჟამდე უდავოდ პოსტმოდერნისტულ ხედვას გამოხატავს, რომლისთვისაც მაღალ და დაბალ ფასეულობებს შორის არსებული მიჯნა, ფაქტობრივად, გაუჩინარებულია. პოსტმოდერნისტულ სამყაროში როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ისეთივე უფლება აქვთ იყონ პიესის პროტაგონისტები, როგორც უფლისწულ ჰამლეტს, რადგან ეს ეპოქა არ ცნობს და ვერც ხედავს ჰამლეტური ღირებულებების აღმატებულობას როზენკრანც-გილდენსტერნისაზე, რასაც ჯერ კიდევ ამჩნევს მოდერნიზმი. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მსგავსად, შექსპირის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი – პირველი მსახიობი (აქტორი) – პროტაგონისტების შემდეგ სტოპარდის პიესაში ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონაჟია და თვით შექსპირსაც კი ემსგავსება.

სტოპარდის „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ შექსპირის „ჰამლეტის“ თავისებური ასლია, რაც პოსტმოდერნისტული შემოქმედებითი მეთოდის კიდევ ერთი გამოვლინებაა. სტოპარდი „ჰამლეტის“ სიუჟეტის, პერსონაჟებისა და თვით პიესის ტექსტის გარკვეული ნაწილის კოპირებას ახდენს და შემდეგ უმატებს მას თავის მიერ შეთხზულ ორიგინალურ ტექსტს, რითაც პოსტმოდერნისტული გაგებით ქმნის ახალ დედანს. დედნის შექმნის ამგვარი მხატვრული სიმულაცია ეხმიანება პოსტმოდერნული ეპოქის სიმულაკრულ სულისკვეთებას, რომელიც მიისწრაფვის, წაშალოს ზღვარი დედანსა და ასლს შორის, სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის, ჭეშმარიტებასა და სიცრუეს შორის, ზნეობასა და უზნეობას შორის, რითაც,

ბუნებრივია, ვეშვებით იქამდეც, რომ იშლება ზღვარი ჰამლეტსა და როზენკრანც-გილდენსტერნს შორის.

სიმულაციის საკითხს ეხება ჰამლეტი, ფაქტობრივად, თავის პირველივე ვრცელ რეპლიკაში (იხ. შექსპირი 2003: 1.2.84-6; შექსპირი 1987: 327), როდესაც იგი გრძნობების თამაშისა და გაყალბების შესაძლებლობაზე ამახვილებს ყურადღებას გერტრუდისა და კლავდიუსის წინაშე. ჰამლეტური ამბოხიც ხომ სიყალბესთან და ფარისევლობასთან ბრძოლის ჰუმანისტური სულისკვეთებაა. სიყალბეს კი მოცემულ შემთხვევაში კლავდიუსი და მისი პირმოთნე გარემოცვა განასახიერებს თავისი პოლონიუსებით, როზენკრანც-გილდენსტერნებითა თუ ოსრიკებით. დავით მაზიაშვილი (მაზიაშვილი 2014: 15) პარალელს ავლებს კლავდიუსის ამ უსამართლო და სიცრუეზე აგებულ პოლიტიკურ ძალაუფლებასა და პოსტმოდერნულ ეპოქაში სიმულაკრული სინამდვილის გაბატონებას შორის. ცხადია, ნებისმიერი ყალბი რეჟიმი თავის თავში მოიცავს სიმულაკრების გარკვეულ ერთობლიობას, რითაც ცდილობს გააყალბოს სინამდვილე. ასეთ რეჟიმებს კი როზენკრანც-გილდენსტერნები ერგებიან და არა ჰამლეტი. იოლად სამართავი, პირად გამორჩენაზე ორიენტირებული უფერული მედროვეების ნაკლებობას არც ერთი ეპოქა არ განიცდის. ამდენად, როზენკრანცი და გილდენსტერნი არა მხოლოდ პოსტმოდერნული ტიპაჟები არიან, არამედ – ნებისმიერი ეპოქისთვის (მათ შორის, შექსპირის რენესანსული ეპოქისთვის) დამახასიათებელი უსახური კაცუნები, პიროვნული არარაობები. შესაბამისად, სტოპარდთან ისინი თან არიან პოსტმოდერნული პერსონაჟები და თან არც არიან. რაც ცალსახად პოსტმოდერნულია მის პიესაში – ეს არის მათი პროტაგონისტობა. ამგვარი როლის ღირსს არავინ გახდიდა მათ წინა ეპოქებში.

გარდა სტოპარდის პიესის ზოგადი პოსტმოდერნისტული ორიენტაციისა, მის ცალკეულ ეპიზოდებში ვლინდება ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი ესა თუ ის ელემენტი, რაზეც მართებულია ყურადღება გამახვილდეს.

პირველი შეხვედრისას, ჰამლეტი ეუბნება როზენკრანცსა და გილდენსტერნს: “I am but mad north-north west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw” (შექსპირი 2003: 2.2.347-8) [*მე ჭკუიდამ შეშლილი მხოლოდ მაშინ ვარ, როცა ქარი ჩრდილო-დასავლეთით უბერავს; სამხრეთის ქარში კი ბაყაყიყლაპიას და ქორს ერთმანეთში კარვად ვარჩევ*] (შექსპირი 1987: 345)]. ჰამლეტის ფიგურალურ სიტყვებს სტოპარდის პროტაგონისტები პირდაპირი მნიშვნელობით გებულობენ და ჰგონიათ, რომ მისი სულიერი მდგომარეობა მართლა ქარის მიმართულებაზეა

დამოკიდებული. აქედან გამომდინარე, გილდენსტერნი მთელი გულმოდგინებით ცდილობს დაადგინოს საიდან უბერავს ქარი, თუმცა კი – უშედეგოდ.

ამ ეპიზოდში კიდევ ერთხელ ჩანს გილდენსტერნის განსაკუთრებული სიყვარული მეცნიერული მსჯელობის პროცესის მიმართ. იგი ისეთი აზარტით შეჰყვება ქარის მიმართულებაზე აბსტრაქტულ მსჯელობას, რომ შეწუხებული როზენკრანცი ეტყვის: “Why don’t you go and have a look?” (სტოპარდი 1967: 41) [„რატომ გარეთ არ გახვალ და არ გადაამოწმებ?“]. გილდენსტერნი კი აპროტესტებს: “Pragmatism?!—is that all you have to offer?” (41) [„პრაგმატიზმი?! – მხოლოდ ამის შემოთავაზება შეგიძლია?“]. და ესეც თანამედროვე, პოსტმოდერნისტული ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი: პრაგმატისტული ხედვა, რომლის რეალიზატორადაც პიესაში უმეტესად როზენკრანცი გვევლინება.

სტოპარდის პროტაგონისტების მიერ ჰამლეტის სულიერი მდგომარეობის ბუნებისმეტყველური ახსნის მცდელობაც აშკარად პოსტმოდერნისტული სინამდვილის გამოხატულებაა, რომელშიც მეცნიერება, განსაკუთრებით კი, საბუნებისმეტყველო მეცნიერება, დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს. ამიტომ არ არის გასაკვირი, სტოპარდის როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ჰამლეტის სულიერი მდგომარეობა, ბუნების ძალებზე დამოკიდებული რომ ჰგონიათ. სწორედ თანამედროვე, პოსტმოდერნისტული ეპოქის გამოძახილია, გილდენსტერნი მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ცივი გონებით რომ ცდილობს დაადგინოს რა ხდება ჰამლეტის სულში, მისი პიროვნების არა მხოლოდ შემეცნებით, არამედ ემოციურ სამყაროშიც. ამიტომ, გასაკვირი არაა, უგულო, ცივი გონება, ჰამლეტის მხურვალე გულის საიდუმლოს რომ ვერ სწვდება. აქ აშკარად თავს იჩენს ქრისტიანულ რელიგიასა და მეცნიერებას შორის დაპირისპირება. ქრისტიანობისთვის უპირველესია ადამიანის გულის მორალური მდგომარეობა; მეცნიერებისთვის კი მისი გონების ინტელექტუალური მდგომარეობა. XX საუკუნეში აშკარად იკლო ქრისტიანული რელიგიის ავტორიტეტმა დასავლური საზოგადოების თვალში და იმატა რწმენამ მეცნიერებისადმი. შესაბამისად, უკან გაიწია გულმა და წინ წამოიწია გონებამ. ჰამლეტი რომ ინტელექტით ყველაზე გამორჩეული პერსონაჟია შექსპირის დრამატურგიაში, ამაზე უმრავლესობა თანხმდება, მაგრამ მისთვის რომ ადამიანის გულია პირველი და უმთავრესი, ესეც ცხადია: ჰამლეტს სულაც არ ადარდებს მის გარშემო მყოფთა შემეცნებითი შესაძლებლობების ხარისხი (მას

შეუძლია შეიყვაროს ინტელექტით არაფრით გამორჩეული ოფელია, შეუძლია ძმასავით იმეგობროს ერთგულ, თუმცა გონებრივად ისევ არაფრით გამორჩეულ ჰორაციოსთან), მაგრამ მისი ტრაგიკული განცდის უმთავრესი მიზეზი, ადამიანში უსიყვარულობის, უსინდისობისა და გარყვნილების დანახვა ხდება, ანუ სწორედ ის, რაც ადამიანის გულის შინაარსს გამოხატავს და არა მის ინტელექტუალურ პოტენციალს.

გარდა ზემოთქმულისა, სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის წარუმატებელ საუბარს ჰამლეტთან შეგვიძლია შევხედოთ პოსტმოდერნისტული მასობრივი კულტურისა და რენესანსული მაღალი კულტურის ურთიერთგანსხვავებულობისა თუ ურთიერთდაპირისპირებულობის ჭრილში. პიესის პროტაგონისტებს როგორც პოპულარული, დაბალი კულტურის წარმომადგენლებს არ შესწევთ უნარი ჩასწვდნენ ჰამლეტის როგორც კლასიკური, მაღალი კულტურის წარმომადგენლის საიდუმლოს. ამავე დროს, რახან ისინი მასას და მასობრიობას განასახიერებენ, იოლად მართვასა და ზემოქმედებასაც ექვემდებარებიან. შესაბამისად, მაღალკულტურული ჰამლეტისათვის დიდ პრობლემას არ წარმოადგენს მათი გაპამპულება. და საერთოდ, სტოპარდის მთელი პიესის დეტერმინისტული სცენარი თავის ნებაზე ატარებს როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, ხოლო სცენარის დეტერმინირებას სწორედ რენესანსული მაღალი კულტურის წარმომადგენელი, შექსპირი ახდენს თავისი „ჰამლეტით“. ასეთ პირობებში როზენკრანცისა და გილდენსტერნის თავისუფლება ხალხთა მასებისათვის შეთავაზებულ თანამედროვე, პოსტმოდერნულ ფსევდოთავისუფლებამდე დაიყვანება. ამიტომაც, გასაკვირი არაა, სტოპარდის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი, ნეილ სამელზი (კელი 2001: 109-112) ინდივიდუალიზმსა და კოლექტივიზმს შორის დაპირისპირებას რომ ხედავს განხილულ პიესაში. ამ შემთხვევაში, ინდივიდუალად როზენკრანცი და გილდენსტერნი გვევლინებიან, რომლებსაც ელსინორის სასახლის კოლექტივი ინდივიდუალიზმის დაკარგვას უქადის და ახერხებს კიდევ. სამელზი თვლის, რომ სტოპარდი ამ ჭიდილში საკუთარი უფლებების დასაცავად მებრძოლი თანამედროვე ინდივიდის ამხედრებას გულისხმობს კოლექტივიზმის პოლიტიკური ზეწოლის მიმართ. მკვლევარი კითხვას სვამს: „ვინ ვართ ჩვენ ყველა? მხოლოდ მსახიობები ვიღაცის სცენარში – განსაზღვრულნი არა ინდივიდუალური, ჭეშმარიტი არსით, არამედ კოლექტივიზმის ზეწოლით?“ (კელი 2001: 110). მისივე თქმით, „როზენკრანცი და გილდენსტერნი იბრძვიან მსახიობსა

და მოქმედს შორის განსხვავების შესანარჩუნებლად, რათა ჩაეჭიდონ მიზანმიმართულების ხანმოკლე განცდას და ამით მიეცეს მათ მოქმედებებს საზრისი“ (კელი 2001: 110).

გილდენსტერნს მოჰყავს დაოიზმის ფილოსოფიის წარმომადგენლის, ანტიკური ეპოქის ჩინელი ფილოსოფოსის, ჩუანგ ტსუს ცნობილი სიზმარი (სტოპარდი 1967: 43), რომლის მიხედვითაც მას ესიზმრა, ვითომ პეპელა იყო, მაგრამ გაღვიძების შემდეგ უკვე აღარ იყო დარწმუნებული იმაში, რომ არ იყო პეპელა, რომელსაც ესიზმრებოდა, თითქოს ჩინელი ფილოსოფოსი იყო.¹ და აქ გილდენსტერნი საკუთარ პოზიციას აფიქსირებს ჩუანგ ტსუს მიმართ, მისი ორაზროვანი მდგომარეობის შესაფასებლად: “Envy him; in his two-fold security” (43) [*მშურს მისი, თავისი ორმაგი დაცულობის გამო*]. გილდენსტერნი ორმაგ დაცულობად მიიჩნევს იმ გაუგებარ მდგომარეობას, რომელშიც ჩუანგ ტსუ წარმოიდგენს საკუთარ თავს, რადგან გილდენსტერნისთვის, როგორც პოსტმოდერნისტული პერსონაჟისთვის, რეალობა და სიზმარი ერთმანეთის ტოლფასია, ერთი ღირებულებისაა. შესაბამისად, ის თავს კომფორტულად იგრძნობდა ასეთ გაუგებრობაში: სინამდვილისა და ილუზიის ზღვარზე ჰამლეტისეული „ყოფნა-არყოფნაც“ გილდენსტერნისთვის ალბათ ასევე ორმაგი დაცვაა, რადგან ყოფნა და არყოფნა მისთვის უსათუოდ ერთი მონეტის ორი მხარე უნდა იყოს და არა ჰამლეტისეული დილემა. პიესაში მონეტების თამაში ამ დილემის პაროდიადაც შეგვეძლო გაგვეზრებინა, მით უფრო, თუ გავიხსენებთ, რომ „თავის“ მხარე სტოპარდის პროტაგონისტების მოსალოდნელ სიკვდილს განასახიერებს, ხოლო „კუდის“ მხარე ირიბად მათ სიცოცხლეს უკავშირდება, განასახიერებს რა ჯაშუშობას, ანუ იმ ძირითად ფუნქციას, რაც როზენკრანცსა და გილდენსტერნს აკისრიათ შესასრულებლად და რომლის გარეშეც მათი შემოყვანა ვერც შექსპირისა და ვერც სტოპარდის პიესაში ვერ მოხდებოდა.

ერთ მომენტში როზენკრანცი წამოხტება და აუდიტორიის წინაშე დაიდრიალებს: “Fire!” (სტოპარდი 1967: 43) [*ცეცხლი!*]. გილდენსტერნიც წამოხტება და იკითხავს: “Where?” (43) [*სად?*]. როზენკრანცი კი დაამშვიდებს: “It’s all right—I’m demonstrating the misuse of free speech. To prove that it exists” (43)

¹ ჩუანგ ტსუს სიზმარზე VIII საუკუნის ჩინელი პოეტი ლი ბო ქმნის ლექსს „ჩუანგ ტსუ და პეპელა“, რომელსაც, თავის მხრივ, ეფუძნება ეზრა პაუნდის ლექსი *Ancient Wisdom, Rather Cosmic* [*ანტიკური სიბრძნე, ცოტათი კოსმიური*], რაც წარმოადგენს ჩუანგ ტსუს სიზმრის თავისებურ გადაკეთებას: იხ. რუთვენი 1969: 36.

„არაფერია – სიტყვის თავისუფლების ბოროტად გამოყენების დემონსტრირებას ვახდენ, რათა დავამტკიცო მისი არსებობა“]. როზენკრანცს ამით სურს თქვას, რომ თუ ადამიანს სიცრუის თქმის საშუალება აქვს, მხოლოდ მაშინ დასტურდება, რომ მას სიტყვის თავისუფლებაც ჰქონია. სიტყვის თავისუფლება პოსტმოდერნისტული თანამედროვეობის ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა. ერთი მხრივ, ის ხშირად იზღუდება, მაგრამ მეორე მხრივ, მართალ და ცრუ სიტყვებს თანაბარ უფლებას ანიჭებს.

საინტერესოა მსახიობის შემდეგი სიტყვები გილდენსტერნის მიმართ, სადაც მკაფიოდ ირეკლება პოსტმოდერნისტული ხედვა ჭეშმარიტების საკითხისადმი: “Everything has to be taken on trust; truth is only that which is taken to be true. It’s the currency of living. There may be nothing behind it, but it doesn’t make any difference so long as it is honoured. One acts on assumptions” (სტოპარდი 1967: 48) [„ყველაფერი ნდობას ეფუძნება; ჭეშმარიტება მხოლოდ ის არის, რასაც ჩათვლიან ჭეშმარიტებად. ასეთია ცხოვრების მოთხოვნა. შესაძლოა არაფერი იდგეს ამ ყველაფრის უკან, მაგრამ ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს; მთავარია პატივდებული იყოს ის, რაც მიღებულია ჭეშმარიტებად. ადამიანი დაშვებების საფუძველზე მოქმედებს“]. ამ სიტყვებით მსახიობი გილდენსტერნს ჭეშმარიტების პოსტმოდერნულ ვარიანტს სთავაზობს, რომელიც გულისხმობს არა ერთ, უცვლელ და რეალურ ჭეშმარიტებას, არამედ იმ „ჭეშმარიტებას“, რომლის ჭეშმარიტობაზეც თანხმდება თანამედროვე საზოგადოება მოცემულ დროსა და ადგილას, თუნდაც ეს არ იყოს ნამდვილი ჭეშმარიტება. ამგვარი ხედვა ეხმიანება როზენკრანცთან და გილდენსტერნთან გამოთქმულ ჰამლეტის ცნობილ მოსაზრებას: “...there is nothing either good or bad but thinking makes it so” (შექსპირი 2003: 2.2.239-40) [„კარგი და ცუდი თავისთავად როდი სადმეა, მას მხოლოდ კაცის გონება შექმნის ხოლმე“ (შექსპირი 1987: 343)]. თანამედროვე ეპოქაში კი „კარგს“ და „ცუდს“ უკვე კონკრეტული საზოგადოების გარკვეული ჯგუფები ადგენენ და ცდილობენ ამ დადგენილების აღიარება აიძულონ ცალკეულ ინდივიდებს.

როზენკრანცი იმედს ამყარებს მსახიობზე, რომ იგი გაართობს ჰამლეტს, მაგრამ იმავდროულად აფრთხილებს მას: “...by that I don’t mean your usual filth; you can’t treat royalty like people with normal perverted desires” (სტოპარდი 1967: 46) [„...ამით არ ვგულისხმობ თქვენს ჩვეულ უხამსობას; არ შეიძლება სამეფო ოჯახის წევრებს ისე მიუდგე, როგორც ჩვეულებრივი გაუკუღმართებული

მოდრეკილებების მქონე ხალხს¹. აქ რამდენიმე საკითხი იყრის თავს. პირველი უკავშირდება თანამედროვე, პოსტმოდერნულ რეალობას, სადაც სხვადასხვა გაუკუღმართებული სექსუალური ურთიერთობების ნორმად გამოცხადება და დამკვიდრება ხდება. გავისხენოთ, რომ 1960-იანი წლების შუაში, როცა სტოპარდმა განხილული პიესა დაწერა, სექსუალური რევოლუციის ეპოქა უკვე დაწყებული იყო. მეორე საკითხი უკავშირდება ელიზაბეტის დროინდელი თეატრის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მეტადრამატულ ერთსქესიანობას, ანუ იმ ფაქტს, რომ ქალების როლს ქალად გადაცმული ახალგაზრდა ვაჟები ასრულებდნენ. მსახიობი ბიჭის, ალფრედის მეშვეობით, მთავარი მსახიობის მიერ დემონსტრირებული ჰომოეროტიციზმი სწორედ შექსპირის დროინდელი თეატრის ნახსენებ თავისებურებას ასახავს და ამავე დროს აკავშირებს და აერთიანებს მას ჰომოსექსუალიზმის თანამედროვე პროპაგანდასთან. მესამე საკითხი ალბათ ისევ და ისევ მასკულტურისა და მაღალი კულტურის დაპირისპირებას უკავშირდება. ამ თვალსაზრისით, თუ პერიფრაზირებას გავუკეთებთ და შევაჯამებთ როზენკრანცის ნათქვამს, გამოდის, რომ მაღალი კულტურის ჰამლეტი და მისი გარემოცვა ვერ გაიგებს იმ სიბილწეს და უკუღმართობას, რაც ახასიათებს მდაბიო კულტურის მასას.

ამრიგად, სტოპარდის განხილულ პიესაში არეკლილი პოსტმოდერნისტული მსოფლხედვა მიანიშნებს, რომ პოსტმოდერნიზმისთვის არ არსებობს ობიექტური ჭეშმარიტება. მისი ადგილი ვირტუალურმა სინამდვილემ დაიკავა. ასეთი სამყარო არათუ მოდერნიზმივით გაუცხოებულია ჰამლეტის მაღალი ჰუმანისტური ხედვისგან, არამედ სრულიად უარყოფს მას და მის სიმადლეს, როგორც ასეთს. როზენკრანცისა და გილდენსტერნის პროტაგონისტობა ალბათ ყველაზე ნათელი დასტურია ამისა.

დასკვნები

ნაშრომში შესწავლილი პრობლემების საფუძველზე შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

1. ჰამლეტის მიერ დადგმული პიესა „გონზაგოს მკვლელობა“ „ჰამლეტის“ მოვლენების ზუსტი გათამაშებით არა მხოლოდ ელსინორის მანკიერ სამყაროს ამხელს, არამედ პიესა „ჰამლეტსაც“ ჩვენს ნამდვილ სამყაროში გამეფებული უკეთურების ანალოგიურ მამხილებლად წარმოაჩენს. შესაბამისად, მართებულია, რომ ჩვენი სინამდვილე ერთგვარ მეტაპიესად განისაზღვროს და პირობითად „მეტაჰამლეტი“ ეწოდოს, რადგან, როგორც შექსპირული მეტადრამატიზმი მიანიშნებს, „გონზაგოს მკვლელობაც“, „ჰამლეტიც“ და „მეტაჰამლეტიც“ ერთი და იმავე არსის მატარებელია.
2. ჰამლეტის მიერ დანახული აჩრდილი ნამდვილად არ წარმოადგენს მის ჰალუცინაციას. ის ობიექტური მოვლენაა პიესაში, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ერთდროულად, ერთ ადგილას, ერთი სახითა და მოქმედებით ეცხადება უფლისწულსა და მის მეგობრებს, არამედ იმიტომაც, რომ მისთვის განკუთვნილი რემარკებითა და რეპლიკებით იგი დრამატულად ისეთივე სრულფასოვანი პერსონაჟია „ჰამლეტში“, როგორც ყველა სხვა პერსონაჟი.
3. ჰამლეტი არ არის ქალთმოძულე. მას ქალში სწორედ ის სძულს, რაც ქალურ სიწმინდეს ისევე ბღალავს, როგორც მამაკაცურს. ჰამლეტისთვის ორი ყველაზე ძვირფასი ადამიანი დედა და სატრფოა, ამიტომაც მათგან მოყენებული ტკივილი ყველაზე ძნელი დასათმენია მისთვის. უფლისწული ალბათ აჭარბებს, როდესაც ოფელიაში პოტენციურ გერტრუდს ხედავს, მაგრამ პოლონიუსის ქალიშვილმა თავისი გაუფრთხილებელი და, ცოტა არ იყოს, უგულო საქციელით უფლისწულს ამგვარი ეჭვის საფუძველი აშკარად მისცა.
4. მეგობრების თავდასხმის შემდეგ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მიერ ინგლისისკენ სვლის გაგრძელება მოკლებულია გონივრულ საფუძველს. კარისკაცებს მშვენივრად უნდა სცოდნოდათ, ჰამლეტის გარეშე ინგლისის მეფის წინაშე წარდგომასა და მისთვის კლავდიუსის წერილის გადაცემას აზრი რომ არ ექნებოდა. სიუჟეტური ირონია კი

იმაშია, რომ კარისკაცებს, სინამდვილეში, ჰამლეტის წერილი მიაქვთ ინგლისის მეფესთან და შესაბამისად, არ იციან რაოდენ აზრიანია უფლისწულისთვის მათი ინგლისში ჩასვლა, მათდა სავალალოდ. ასეთი, ცოტა არ იყოს, არაბუნებრივი გზით შექსპირი იშორებს თავისი პიესიდან ამ ორ მეორეხარისხოვან პერსონაჟს, რაკი მათ უკვე შეუსრულეს ავტორს მათზე დაკისრებული როლი.

5. მცდარი იქნებოდა ჰამლეტის დადანაშაულება ამორალურობაში იმის გამო, რომ მან სასიკვდილოდ გაიმეტა თავისი სკოლის ამხანაგები. იგი იძულებულია თავდაცვის მიზნით გაწიროს ისინი. ამასთანავე, უფლისწულს ეჭვი აქვს, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი კლავდიუსის შეთქმულების შეგნებული თანამონაწილენი არიან. მას არ ეძლევა საკმარისი საშუალება, ზუსტად გაზომოს მათი გარკვეულობის ხარისხი ბიძამისის მზაკვრულ გეგმაში. მეფის კარისკაცები, ნებისთ თუ უნებლიეთ, მაინც მოღალატურ პოზიციაში დგებიან ჰამლეტის მიმართ და ამდენად, უფლისწულის მიერ მათთვის გამოტანილი განაჩენი საკმაოდ სამართლიანად გამოიყურება.
6. როგორც ჰომეროსული, ისე შექსპირული სამყაროს ასოციაციური გადააზრება ჯოისის მოდერნისტულ რომანში „ულისე“, ძირითადად, პაროდული ხასიათისაა. შექსპირულ პარალელებში ყველაზე ხშირად პიესა „ჰამლეტი“ ფიგურირებს, რომლის ეპონიმურ პროტაგონისტთან ასოციაციურად გაიგივებულია „ულისეს“ ერთ-ერთი პროტაგონისტი სტივენ დედალოსი. მის მიმართ მამობრივი გრძნობით გამსჭვალული რომანის მთავარი პროტაგონისტი ლეოპოლდ ბლუმსი კი ასოციაციურად ჰამლეტის მამის აჩრდილს შეესაბამება. ბლუმსა და აჩრდილს აერთიანებთ მოღალატე ცოლებიც, რითაც ასოციაციური შესაბამისობა მყარდება მთლი ბლუმსა და დედოფალ გერტრუდს შორის.
7. სტივენის „შექსპირულ თეორიაში“, რომელიც დიდწილად ირეკლავს „ულისეს“ ესთეტიკურ ბუნებას, წამყვანი როლი პიესა „ჰამლეტს“ აკისრია. პიესაში ჰამლეტი თავის ესთეტიკურ ხედვას ავლენს, როდესაც მსახიობებს არიგებს და მათ სცენაზე ზომიერებისა და ბუნებრიობისკენ მოუწოდებს. სტივენიც შემოქმედებითი ზომიერებისა და ბუნებრიობისკენ მიისწრაფვის, როდესაც ცდილობს, მეტაფორული გაგებით, გაიაროს სკილასა და

ქარიბდას შორის და მიაღწიოს ტრაგიკომიკურ წონასწორობას. თუმცა ჰამლეტისგან განსხვავებით, რომელიც ხელოვნებას იყენებს ობიექტური ჭეშმარიტების მისაგნებად, სტივენისთვის მთავარია თავისი ესთეტიკური ხედვა თანმიმდევრული და შთამბეჭდავი იყოს, თუნდაც ეს ხედვა ეფუძნებოდეს ხელოვნურ, სუბიექტურ „ჭეშმარიტებას“.

8. ჰამლეტისა და სტივენის ხედვა ქალთა სქესისადმი საკმაოდ განსხვავებულია. ჰამლეტი ქალში, პირველყოფლისა, სულიერ სიწმინდესა და ერთგულებას ეძებს. მას სჯერა, რომ ქალისთვის შესაძლებელია ამგვარ ზნეობრივ სიმაღლეზე ყოფნა. სტივენი კი მხოლოდ ხორციელ მიმზიდველობასა და შემოქმედებით მუზას ხედავს ქალში, ხოლო სიწმინდე და ერთგულება ნაკლებად ეგულება მასში. ქალის იდეალი ჰამლეტისთვის ბევრად უფრო ზნეობრივია, ვიდრე სტივენისთვის. შესაბამისად, ქალთმოძულებობის ელემენტები უფრო სტივენშია საძიებელი, ვიდრე ჰამლეტში.
9. მაშინ, როცა ჰამლეტს ნამდვილად გამოეცხადა მამის აჩრდილი, სტივენს მხოლოდ ელანდება დედის მოჩვენება. იმ გამოცხადების პაროდიას ეს მოლანდება, რომელთა შორის კონტრასტული მიმართებაა: ჰამლეტი და მამამისის აჩრდილი ერთსულოვანნი არიან, ხოლო სტივენი და დედის მოჩვენება ურთიერთსაპირისპირო პოზიციებზე დგანან.
10. ჰამლეტის, აჩრდილისა და გერტრუდის ტრაგიკული სახეები, შესაბამისად, სტივენის დედალოსის, ლეოპოლდ ბლუმისა და მთლიან ბლუმის ტრაგიკომიკურ სახეებად გარდაიქმნება „ულისეში“. რაკი რენესანსული ჰუმანიზმისთვის ადამიანი მაღალზნეობრიობისთვის არის მოწოდებული, „ჰამლეტში“ ადამიანის ზნეობრივი დაცემულობა ტრაგიკული სინამდვილეა. მოდერნისტული გადმოსახედიდან კი ადამიანის ამგვარი მდგომარეობა, თუმც არასახარბიელო, მაგრამ მაინც ბუნებრივია და მასზე ჰამლეტური გლოვა არ ეგების. ამდენად, ჯოისის რომანში იგი ტრაგიკომიკურ რეალობად არის გააზრებული.
11. სტოპარდის პოსტმოდერნისტული პიესა „როზენკრანცი და გილდენსტერნი მკვდრები არიან“ აგებულია შექსპირის „ჰამლეტის“ იმ სიუჟეტურ ხარვეზზე, რომელმაც როზენკრანცსა და გილდენსტერნს გააგრძელებინა ინგლისისკენ მოგზაურობა ჰამლეტის დაკარგვის შემდგომ და შეახვედრა

ისინი თავიანთ სიკვდილთან. რომ არა ეს ხარვეზი, სტოპარდს არ ექნებოდა შესაფერისი ფაბულა და სათაური თავისი პიესისთვის. ამ ხარვეზმა განსაზღვრა სტოპარდის პიესის ერთ-ერთი მთავარი თემაც – დეტერმინიზმი – და შემოიტანა მეტადრამატული ირონია პიესის პროტაგონისტთა ბედში. მანვე განსაზღვრა სტოპარდის როზენკრანცისა და გილდენსტერნის მოსულელო ტიპაჟობაც თავიანთ შექსპირულ წინამორბედებთან შედარებით.

12. სტოპარდის პროტაგონისტების მორალური პასუხისმგებლობა ჰამლეტის წინააღმდეგ მიმართულ შეთქმულებაში მონაწილეობაზე ბევრად უფრო მცირე ჩანს, ვიდრე შექსპირის როზენკრანცისა და გილდენსტერნისა. სტოპარდის პროტაგონისტები არაფერს აკეთებენ ჰამლეტის გადასარჩენად, მაგრამ ასევე არ ცდილობენ საკუთარი თავების გადარჩენას. მათი მოქმედება მართულია გარეშე დეტერმინისტული ძალით და არა თავიანთი თავისუფალი ნებით.
13. პიესის დასაწყისში სტოპარდის პროტაგონისტების მიერ მონეტების აგდების თამაშს მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს. მონეტის გაუთავებელი მოსვლა „თავის“ მხარეზე უსათუოდ როზენკრანცისა და გილდენსტერნის გარდაუვალ სიკვდილს მოასწავებს. „კუდის“ მხარე მათ ჯაშუშობას განასახიერებს. მონეტა ასევე მიანიშნებს, რომ როზენკრანცი და გილდენსტერნი არსებითად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან და მხოლოდ მონეტის ორ მხარეს წარმოადგენენ. როზენკრანცი უფრო „თავის“ მხარესთან ასოცირდება, გილდენსტერნი კი – „კუდის“ მხარესთან. გარდა ამისა, მონეტის ზედიზედ მრავალჯერ იმავე მხარეზე მოსვლა სამყაროს აუხსნელობისა და სინამდვილის შეუცნობლობის პრობლემას გამოხატავს.
14. პროტაგონისტების შემდეგ, სტოპარდის პიესის ყველაზე მნიშვნელოვანი პერსონაჟი – ტრაგიკოსთა ხელმძღვანელი მსახიობი, – ფორმალურად, „ჰამლეტის“ პირველ მსახიობად წოდებულ პერსონაჟს შეესაბამება, მაგრამ, სინამდვილეში, თავად შექსპირს განასახიერებს, რომელმაც ყველაფერი იცის თავის პერსონაჟთა წარსულისა თუ მომავლის შესახებ. მაშინ, როცა როზენკრანცი და გილდენსტერნი მეტადრამატულ რეალობას

მხოლოდ ქვეცნობიერად გრძნობენ, მსახიობი მშვენიერად აცნობიერებს ამ რეალობას და ფარულად მართავს კიდევაც მას.

15. სტოპარდის მიერ „ჰამლეტის“ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების აყვანა პროტაგონისტის ხარისხში და ჰამლეტის დაქვეითება მეორეხარისხოვან პერსონაჟამდე ტიპური პოსტმოდერნისტული ილეთია, რომელიც გამოხატავს ამ ეპოქის ერთგვაროვან დამოკიდებულებას მაღალი და დაბალი ფასეულობების მიმართ. რაკი უფლისწული ჰამლეტის მაღალზნეობრივი სიტყვებისთვის ყრუა თანამედროვე ადამიანი, სიტყვა ეძლევათ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს, რომელთა ლაყბობა უფრო მისაღები გახდა დღევანდელი სათვის. ჭეშმარიტებისა და სამართლიანობის მაძიებელი ჰამლეტი აღარ არის საჭირო. პოსტმოდერნისტული ხედვით, ჭეშმარიტებასა და სამართლიანობას ობიექტური არსი არ გააჩნია და მხოლოდ ხელოვნურ, პირობით ქმნილებას წარმოადგენს, რომელიც ექვემდებარება შეცვლას ნებისმიერ დროსა და სივრცეში. ასეთ მსოფლმხედველობრივ გარემოში კი ადამიანები სწორედ როზენკრანცსა და გილდენსტერნს ემსგავსებიან, რომელთაც გარეშე ძალები მარიონეტებივით ათამაშებენ თავიანთ ნებაზე.

დამოწმებული ლიტერატურის სია

- ბიბლია 2009:** ბიბლია. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო, 2009.
- გელაშვილი 2005:** გელაშვილი, მანანა. დროის პრობლემა მოდერნისტულ ლიტერატურაში. თბილისი: გამომცემლობა „ზეკარი“, 2005.
- კობახიძე 2004:** კობახიძე, თემურ. „ჰამლეტი, მისი პრობლემები“ და ტომას ელიოტის პოეტური მსოფლადქმა. ჰამლეტი 400. თბილისი, 17-19, 2001. ნინო ქირია. რედ. თბილისი: საერთაშორისო ფონდ კავკასიის გამომცემლობა, 2004.
- კობახიძე 2015:** კობახიძე, თემურ. ტომას ელიოტი და მაღალი მოდერნიზმის ლიტერატურული ესთეტიკა. თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2015.
- მაზიაშვილი 2014:** მაზიაშვილი, დავით. ტომ სტოპარდი და პოსტმოდერნიზმი. თბილისი: გამომცემლობა „24 საათი“, 2014.
- ყიასაშვილი 1959:** ყიასაშვილი, ნიკო. შექსპირი. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1959.
- ყიასაშვილი 1972:** ყიასაშვილი, ნიკო. შექსპირი – ტრადიცია და ნოვატორობა. ქართული შექსპირიანა. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1972.
- ყიასაშვილი 1992:** ყიასაშვილი, ნიკო. სკილასა და ქარიბდას შორის. თბილისი: გამომცემლობა „საქართველო“, 1992.
- შექსპირი 1987:** შექსპირი, უილიამ. თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. ნიკო ყიასაშვილის საერთო რედაქციით, წინასიტყვაობითა და შენიშვნებით. ტ. III. თბილისი: გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1987.
- შექსპირი 2006:** შექსპირი, უილიამ. ჰამლეტი. რეჟ. რობერტ სტურუა. თბილისი: რუსთაველის თეატრი, 2006.

- ცხვედიანი 2006: ცხვედიანი, ირაკლი. „ულისეს“ მითოპოეტიკა. ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2006.
- ჯოისი 2005: ჯოისი, ჯეიმზ. *ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას*. თბილისი: შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, 2005.
- ჯოისი 2012: ჯოისი, ჯეიმზ. *ულისე*. თბილისი: „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“, 2012.
- ჰომეროსი 2011: ჰომეროსი. *ოდისეა*. თბილისი: „გამომცემლობა პალიტრა L“, 2011.
- ბევინგტონი 2008: Bevington, David. *Shakespeare's Ideas: More Things in Heaven and Earth*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- ბლიცი 2001: Blits, Jan H. *Deadly Thought: Hamlet and the Human Soul*. Lanham, Md: Lexington Books, 2001.
- ბლუმი 2003: Bloom, Harold. *Tom Stoppard: Comprehensive Research and Study Guide*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.
- ბლუმი 2008: Bloom, Harold, and Brett Foster. *Hamlet*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.
- ბლუმი 2009ა: Bloom, Harold. Ed. *Bloom's Modern Critical Views: James Joyce*. Introduction by Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2009.
- ბლუმი 2009ბ: Bloom, Harold. *William Shakespeare's Hamlet*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.
- ბოისი 2005: Boyce, Charles. *Critical Companion to William Shakespeare: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, 2005.
- ბოუენი 1975: Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce*. New York: Gill and Macmillan, 1975.

- ბრაუნმიულერი ... 2003: Braunmuller, A. R. and Michael Hattaway. *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ბრედლი 1937: Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. London: Macmillan, 1937.
- ბრისტოლი ... 2001: Bristol, Michael, and Kathleen McLuskie. *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity*. London: Routledge, 2001.
- გასოუ 1996: Gussow, Mel. *Conversations with Stoppard*. New York: Grove Press, 1996.
- გიბონსი 2015: Gibbons, Luke. *Joyce's Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- გილბერტი 1958: Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. New York: Vintage Books, 1958.
- გიფორდი 1988: Gifford, Don, and Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- გლიდი ... 2011: Glead, Kim Allen, and Harold Bloom. *Bloom's How to Write about James Joyce*. Introduction by Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, 2011.
- გოდარდი 1960: Goddard, Harold C. *The Meaning of Shakespeare*. Vol. 1 Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- გოლანცი 1916: Gollancz, Israel. Ed. *A Book of Homage to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1916.
- გოლდშტაინი 2001: Goldstein, Philip. *Communities of Cultural Value: Reception Study, Political Differences, and Literary History*. Lanham, Md: Lexington Books, 2001.
- გრეგი 1917: Greg, W. W. "Hamlet's Hallucination." *The Modern Language Review*. 12.4 (1917): 393-421.

- გრინბლატი 2010: Greenblatt, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- დევისი 2008: Davies, Michael. *Hamlet: Character Studies*. London: Continuum, 2008.
- დეტმარი 1996: Dettmar, J. H. *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading against the Grain*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.
- დემასტესი 2008: Demastes, William W. *Comedy Matters: From Shakespeare to Stoppard*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- დემასტესი 2012: Demastes, William W. *The Cambridge Introduction to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- ელიოტი 1963: Eliot, T.S. *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- ელიოტი 1998: Eliot, T.S. *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, New York: Dover Publications, 1998.
- ელმანი 1972: Ellman, Richard. *Ulysses on the Liffey*. New York: Oxford University Press, 1972.
- ეტრიჯი 2004ა: Attridge, Derek. *James Joyce's Ulysses: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- ეტრიჯი 2004ბ: Attridge, Derek. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- ვერდერი 1907: Werder, Karl. *The Heart of Hamlet's Mystery*. Trans. Elizabeth Wilder. Intro. William J. Rolfe. New York: Putnam, 1907.
- ვოსი 2009: Vos, Nelvin. *Inter-actions: Relationships of Religion and Drama*. Lanhan, MD: University Press of America, 2009.
- ზეიდი 2012: Zeid, Wagdi. *Misreading Shakespeare: Modern Playwrights and the Quest for Originality*. Bloomington: iUniverse, Inc, 2012.
- კანტორი 2004: Cantor, Paul A. *Shakespeare, Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- კელი 2001: Kelly, Katherine E. *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- კერნი 2003: Kearney, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London: Routledge, 2003.
- კინენი 2008: Keenan, Siobhan. *Renaissance Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- კუპერი 2008: Cooper, Helen. "Hamlet and the Invention of Tragedy." *Literary Researches*. 29 (2008): 173-180.
- ლეგატი 2005: Leggatt, Alexander. *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ლეითემი 2014: Latham, Sean. *The Cambridge Companion to Ulysses*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- ლიჩი 2002: Leech, Clifford. *Tragedy*. London: Taylor & Francis e-Library, 2002.
- ლორენსი 1944: Lawrence, William W. "Hamlet's Sea-Voyage." *PMLA*. 59.1 (1944): 45-70.
- მაკალინდონი 1991: McAlindon, Thomas. *Shakespeare's Tragic Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- მაკკორტი 2009: McCourt, John. Ed. *James Joyce in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- მაკჰეილი 1992: McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.
- მაონი 2009: Mahon, Peter. *Joyce: A Guide for the Perplexed*. London: Continuum, 2009.
- მულანი 1994: Mullaney, Steven. "Mourning and Misogyny: *Hamlet*, *The Revenger's Tragedy*, and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607." *Shakespeare Quarterly*. 45.2 (1994): 139-162.
- მური 2000: Moore, Jeanie Grant. "'In my mind's eye': Postmodern (Re)visions of *Hamlet*." *Hamlet Studies*. 22 (2000): 40-76.

- ორი 2008: Orr, Leonard. Ed. *Joyce, Imperialism and Postcolonialism*. Syracuse: Syracuse University Press, 2008.
- პარინდერი 1984: Parrinder, Patrick. *James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- პეტერსონი 1990: Peterson, Richard F. "Did Joyce Write *Hamlet*?" *James Joyce Quarterly*. 27.2 (1990): 365-372.
- პოგორზელსკი 2016: Pogorzelski, Randall J. *Virgil and Joyce: Nationalism and Imperialism in the Aeneid and Ulysses*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016.
- რაითი 2001: Wright, George T. *Hearing the Measures: Shakespearean and Other Inflections*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- რედმონდი 2009: Redmond, Michael J. *Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*. Farnham: Ashgate, 2009.
- რიკარდი 1999: Rickard, John S. *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of "Ulysses"*. Durham: Duke University Press, 1999.
- როზენბერგი 1992: Rosenberg, Marvin. *The Masks of Hamlet*. Newark: University of Delaware Press, 1992.
- როკუელი 2008: Rockwell, Thomas. *Nature's Mirror: Theme and Structure in Ten Plays by Shakespeare*. Indianapolis: Dog Ear Publishing, 2008.
- რუთვენი 1969: Ruthven K. K. *A Guide to Ezra Pound's Personae, 1926*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- სადოვსკი 2003: Sadowski, Piotr. *Dynamism of Character in Shakespeare's Mature Tragedies*. Newark: University of Delaware Press, 2003.
- სკოუფილდი 1980: Scofield, Martin. *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- სპენსერი 1943: Spencer, Theodore. *Shakespeare and the Nature of Man*. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.
- სპინკსი 2009: Spinks, Lee. *James Joyce: A Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

- სტაიენი 1967: Styan, John L. *Shakespeare's Stagecraft*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- სტოპარდი 1967: Stoppard, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. London: Faber and Faber, 1967.
- ტინდალი 1959: Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Noonday Press, 1959.
- უაითი 1986: White, Robert S. *Innocent Victims: Poetic Injustice in Shakespearean Tragedy*. London: The Athlone Press, 1986.
- უელში 2001: Welsh, Alexander. *Hamlet in His Modern Guises*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- უიერი 2015: Weir, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante, and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- უილსონი 1951: Wilson, John D. *What Happens in Hamlet*. 3rd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- უინკლერი 2006: Winkler, Amanda E. *O Let Us Howle Some Heavy Note: Music for Witches, the Melancholic, and the Mad on the Seventeenth-Century English Stage*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- ფარგნოლი ... 2006: Fagnoli, A. Nicholas, and Michael Patrick Gillespie. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts On File, Infobase Publishing, 2006.
- ფერისი 2010: Ferris, Kathleen. *James Joyce and the Burden of Disease*. Lexington: University Press of Kentucky, 2010.
- ფერნი 2002: Fernie, Ewan. *Shame in Shakespeare*. London: Routledge, 2002.
- ფლემინგი 2001: Fleming, John. *Stoppard's Theatre: Finding Order amid Chaos*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- ფოუკსი 1993: Foakes, Reginald A. *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- ქუინი 2006: Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Facts On File, 2006.
- შერი 2004: Sherry, Vincent. *James Joyce: Ulysses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- შექსპირი 2003: Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards. 2nd ed. New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ჩარნი 2012: Charney, Maurice. *Shakespeare's Villains*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.
- ჯამბი 1968: Jump, John. *Shakespeare: Hamlet: A Casebook*. London: Macmillan, 1968.
- ჯენკინსი 1989: Jenkins, Anthony. *The Theatre of Tom Stoppard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ჯერნიგანი 2012: Jernigan, Daniel K. *Tom Stoppard: Bucking the Postmodern*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- ჯოისი 1992: Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Seamus Deane. New York: Penguin, 1992.
- ჯოისი 2000: Joyce, James. *Ulysses*. With an introduction by Declan Kiberd. London: Penguin Books, 2000.
- ჰანტერი 2000: Hunter, Jim. *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Jumpers, Travesties, Arcadia*. London: Faber and Faber, 2000.
- ჰანტი 2007: Hunt, Marvin W. *Looking for Hamlet*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- ჰარკნესი 1984: Harkness, Marguerite. *The Aesthetics of Dedalus and Bloom*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1984.
- ჰელერი 2002: Heller, Agnes. *The Time Is Out of Joint: Shakespeare as Philosopher of History*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2002.

ჰოგანი 2013:

Hogan, Patrick Colm. *How Authors' Minds Make Stories*. New York: Cambridge University Press, 2013.

ჰოლდენი 2007:

Holden, Martin L. *A Director's Approach to Tom Stoppard's "Rosencrantz & Guildenstern Are Dead"*. Thesis, Baylor University, 2007.