

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტი  
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ინგლისური ფილოლოგია

ინბა ქვენტი

ბაუცხოების პრობლემა სემუელ ბეკეტის დრამაში

ფილოლოგიის დოქტორის (Ph.D) აკადემიური ხარისხის  
მოსაპოვებლად  
წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,  
სრული პროფესორი: მანანა გელაშვილი

თბილისი

2017

**სარჩევი**

შესავალი..... გვ. 4

**თავი I გაუცხოების პრობლემა- იდეურ-ფილოსოფიური კოსტუმატები და მახასიათებლები აბსურდის დრამაში**

- 1.1. გაუცხოების პრობლემის იდეურ-ფილოსოფიური ჩამოყალიბება ..... გვ.13
- 1.2. გაუცხოების პრობლემა აბსურდის დრამაში ..... გვ.29

**თავი II გაუცხოების პრობლემა „გოდოს მოლოდინში“**

- 2.1. გაუცხოების გამოხატვის შინაარსობრივ-სტილისტური საშუალებები „გოდოს მოლოდინში“ ..... გვ.37
- 2.2. გაუცხოება „გოდოს მოლოდინში“ ..... გვ.41

**თავი III გაუცხოების პრობლემის ასახვა სტრუქტურული დეკომპოზიციის პირობებში**

- 3.1. ბეკეტის შემოქმედებითი ესთეტიკის დეკომპოზიციური ხასიათი ..... გვ.84
- 3.2. გაუცხოების ასოციაციურ-კონცეპტუალური იდენტობა შინაარსობრივ-სტილისტურ ხატწერასთან ..... გვ.88

**თავი IV გაუცხოება უსიტყვო პიესებში ..... გვ. 115**

**თავი V სიმბოლო- გაუცხოების პრობლემის ასახვის ფორმალურ-სტილისტური საშუალება**

- 5.1. სიმბოლოთა კლასიფიკაცია და შეტყველება როგორც ცენტრალური აბსტრაქტული სიმბოლო ..... გვ.131
- 5.2. აბსტრაქტული და კონკრეტული სიმბოლოები (სიმბოლური უნივერსალიები) ..... გვ.141

დასკვნები .....	გვ. 150
ბიბლიოგრაფია .....	გვ. 154

## შესავალი

XX საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ნობელიანტი ავტორის, სემუელ ბეკეტის, შემოქმედებაში დრამატურგიას უდაოდ გამორჩეული ადგილი უჭირავს. მიუხედავად იმისა, რომ მისი სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისი პოეზიას უკავშირდება და ბეკეტის პირველი ნაწარმოები იყო პოემა „ჰოროსკოპი“ (1930), საყოველთაო აღიარება მას დრამის ჟანრმა მოუტანა. როდესაც ბეკეტზე როგორც დრამატურგზე ვლაპარაკობთ, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ პიესების უმეტესობას ის ფრანგულ ენაზე წერდა და შემდეგ თარგმნიდა ინგლისურად. აღსანიშნავია, რომ დისერტაციაში განხილულია პიესების მხოლოდ ინგლისურენოვანი ვერსიები. უპირველესად, უნდა ითქვას, რომ დამტკიცებას არ საჭიროებს სემუელ ბეკეტის ლიტერატურულ-მიმდინარეობრივი კუთვნილება- ის აბსურდის დრამის წარმომადგენელია. ა. ალვარესი მონოგრაფიაში „ბეკეტი“ ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ბეკეტი აბსურდისტია მკაცრი, აბსურდის კამიუსეული თავზარდამცემი გაგებით (“Beckett, however, is an Absurdist in the strict, appaled sense that Camus intended”) (Alvarez 1973:13).

XX საუკუნის ლიტერატურაში აბსურდის დრამის ფორმირება ლოგიკური შედეგი იყო იმ მსოფლიო მასშტაბის კატაკლიზმებისა, რომელიც კაცობრიობას I და II მსოფლიო ომების სახით მოეწვინა. ომების გამანადგურებელი შედეგებით გამოწვეულმა სულიერი, მატერიალური და ჰუმანური ღირებულებების ტოტალურმა კრიზისმა და რღვევამ ადამიანი სრული იზოლაციამდე- ყოველმხრივ გაუცხოებმდე მიიყვანა. აბსოლუტური სასოწარკვეთილების განცდის შეგრძნებათა მწვავე რეალობის წინაშე მარტოდ და უღმერთოდ დარჩენილი ადამიანი დაიცალა მიზნისგან და ყოველგვარი ამადლებულისგან. სწორედ ეს მოცემულობა გახდა ეგზისტენციალურ ფილოსოფიაში ცხოვრების აღქმის აბსურდის იდეასთან დაკავშირების საფუძველი. აღსანიშნავია, რომ აბსურდის დრამაში ადამიანური ყოფის აბსურდულობის აღიარება ეგზისტენციალური ფილოსოფიის კონცეფციის გაზიარებითა და ადამიანის გაუცხოების დაბადებიდანვე გარდაუვალობის დეკლარირებით მოხდა. ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიაში ცხოვრების აბსურდულობის იდეა აზრობრივად უშუალოდ გაუცხოების ფენომენთანაა დაკავშირებული. ეგზისტენციალისტი ალბერ კამიუ აღნიშნავს, რომ ადამიანს აბსურდის განცდა მაშინ ეუფლება, როდესაც „ის გააცნობიერებს სამყაროს

ირაციონალურობას და მის პირისპირ აღმოჩნდება. აბსურდი ადამიანის მოთხოვნილებებსა და ირაციონალური სამყაროს ღუმელს შორის დაპირისპირებაში იბადება“ (“The absurd comes with the realization that the world is not rational and man stands face to face with irrationality. The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world.”)(<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil360/16.%20Myth%20of%20Sisyphus.pdf>). ცხოვრების აბსურდულობის დანახვა და აღიარება ადამიანის გაუცხოებას განაპირობებს. სწორედ ეს არის აბსურდის დრამის წამყვანი შინაარსობრივი ფუნდამენტი. ამ თვალსაზრისით, სემუელ ბეკეტის დრამა გამონაკლისი ნამდვილად არ არის- მისი პიესების შინაარსობრივი კომპოზიციის უმთავრეს მოცემულობას აბსურდულ სამყაროში გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის ჩვენება წარმოადგენს. შესაბამისად, წინამდებარე **სამეცნერო ნაშრომის უმთავრესი მიზანია** ეგზისტენციალიზმისა და აბსურდის დრამის პრობლემატიკის იდეათა აქცენტების თანხვედრის გათვალისწინებით, სემუელ ბეკეტის დრამაში განიხილოს და კომპლექსურად შეისწავლოს გაუცხოების პრობლემა. ასევე განვიხილავთ გაუცხოების კავშირს ეგზისტენციალიზმის კონცეფციაში არსებულ ცხოვრების აბსურდულობის იდეასთან. ნაშრომში არის მცდელობა ვახვენოთ, რომ ცხოვრების აბსურდულობის უმთავრესი წინაპირობა ადამიანის დაბადებიდანვე გაუცხოების გარდაუვალობაა, რასაც ადამიანი სამყაროსგან სრულ იზოლაციამდე მიჰყავს. **დისერტაციის უმნიშვნელოვანეს ამოცანას წარმოადგენს ბეკეტის დრამაში** პიესათა ქრონოლოგიის კვლადაკვალ გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი და მხატვრულ-სტილისტური ასახვის ფორმის ევოლუციის შესწავლა. ამის საფუძველზე ვაანალიზებთ გაუცხოების პრობლემის საერთო უნივერსალებსა და შინაარსობრივ-ფორმალური მახასიათებლების ქრონოლოგიური განვითარების სქემას. ყოველივე ამასთან ერთად, **ნაშრომის კვლევითი ორიენტირია** სემუელ ბეკეტის პიესებში მხატვრულ-სტილისტური ასახვის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმის, სიმბოლოს კონცეპტუალური ქვეტექსტის ანალიზი უშუალოდ გაუცხოების ფენომენტთან მიმართებით.

აღსანიშნავია, რომ ბეკეტის შემოქმედების მკვლევარები ყურადღებას უმეტესწილად მის მთლიან სამწერლო მოღვაწეობაზე ამახვილებენ და დრამატულ ნაწარმოებებზე მხოლოდ ზოგადი მსჯელობით შემოიფარგლებიან. ამ სახის კვლევებში წარმოდგენილი არ არის ამა თუ იმ კონკრეტული პიესის და

მით უმეტეს ცალკეული პრობლემის დეტალური, ყოველმხრივი ანალიზი. კვლევები და სტატიები უმთავრესად კონცენტრირებულია ან ზოგად მიმოხილვაზე, ან გარკვეული ერთი პრობლემის ანალიზზე. კონკრეტულად გაუცხოების პრობლემაზე არსებულ კვლევით მასალაში კი აქცენტი კეთდება ცალკეულ პიესებში გაუცხოების მხოლოდ ზოგად მიმოხილვაზე. აქედან გამომდინარე, **თემის სიახლეს**, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს გაუცხოების პრობლემის კვლევის სრულიად ახლებური რაკურსი- ნაშრომი წარმოდგენს სემუელ ბეკეტის დრამაში, შემოქმედებითი ესთეტიკის ევოლუციის გათვალისწინებით, გაუცხოების პრობლემის რაობისა და ასახვის ქრონოლოგიური განვითარების კომპლექსური შესწავლის პირველ მცდელობას ისტორიული რეალობისა და ფილოსოფიური ხედვების თანხვედრის პირობებში. ამავდროულად სიახლეს წარმოადგენს გაუცხოების პრობლემის იდენტიფიკაციის მცდელობა ბეკეტის პიესების სიმბოლური ხატწერის ელემენტებში.

**ნაშრომის აქტუალობას განაპირობებს** სემუელ ბეკეტის დრამაში, გაუცხოების პრობლემის ცენტრალურობისა და მასშტაბურობიდან გამომდინარე, გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობისა და გაუცხოების როგორც ფენომენის ფორმალურ-სტილილისტურ დონეზე წარმოჩენის კვლევა, რომელიც მისდევს პიესათა თარიღების ქრონოლოგიას XX საუკუნის ისტორიული მოვლენებისა და აბსურდის დრამასთან ყველაზე მეტად დაკავშირებული ეგზისტენციალური ფილოსოფიის აქცენტების ფონზე. ბეკეტის დრამაში გაუცხოების პრობლემა ისტორიულ-ფილოსოფიური წინაპირობებისა და შინაარსობრივ-ფორმალური ასახვის ფორმების ევოლუციის რაკურსიდან ერთიანად და კომპლექსურად არ არის შესწავლილი. ამასთანავე არ მოიპოვება კვლევა, სადაც პირდაპირ დეკლარირებულია ცხოვრების აბსურდულობისა და გაუცხოების შინაარსობრივი ქვეტექსტების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. შესაბამისად, ნაშრომში სახეზეა დასაბუთებული მცდელობა, რომ არსებობის აბსურდიზაციას, ანუ ცხოვრების უშინაარსობისა და სიცარიელის დანახვასა და აღიარებას, ადამიანი აბსოლუტური გაუცხოების მდგომარეობამდე მიჰყავს.

**დისერტაციის თეორიულ და მეთოდოლოგიური საფუძველს** ქმნის, ერთი მხრივ, ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიური მიმდინარეობისა და აბსურდის დრამის, ხოლო მეორე მხრივ, ბეკეტის შემოქმედების მკვლევართა შრომები, ის ფილოსოფიური, ლიტერატურული თუ ბიოგრაფიული მასალა, რომელსაც ბეკეტი იდეური და ასოციაციური ტონალობებით თავის შემოქმედებაში ეხმიანება, ასევე

ლიტერატურათმცოდნეობითი ხასიათის სამეცნიერო ლიტერატურა, სადაც გაანალიზებულია XX საუკუნის უმთავრესი ლიტერატურულ-ფილოსოფიური ტენდენციები, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ფილოსოფიასა და ლიტერატურაში გაუცხოების პრობლემის ასახვისა და ინტერპრეტირების ჩამოყალიბების წინაპირობებს. თემის აქცენტების გათვალისწინებით, დამუშავებულია ლიტერატურა და მასალა ბეკეტის ბიოგრაფიის, შემოქმედებითი თავისებურებების, დრამატულ-სტილისტური სიახლეების, მეთოდებისა და მიდგომების შესახებ.

**ფილოსოფიური ნაშრომებიდან**, რომელთაც უშუალო კავშირი აქვთ აბსურდის დრამის თემატიკასთან და კონკრეტულად ადამიანის გაუცხოების საწყისებისა და გარემოებების დასაბუთებულ ჩვენებასთან, პირველ რიგში, უნდა ვახსენოთ ეგზისტენციალიზმის ფრანგი წარმომადგენლების, ჟან პოლ სარტრისა და ალბერ კამიუს შრომები. სარტრის ნაწარმოებში „ყოფნა და არყოფნა: ესე ფენომენოლოგიურ ონტოლოგიაზე“ („Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology“ (1943) უმთავრესია მსჯელობა არსებობისა და აზროვნების ურთიერთმიმართებასთან დაკავშირებით. სარტრი ამტკიცებს, რომ ადამიანის ცხოვრების აბსურდულობა მდგომარეობს იმაში, რომ „არსებობა წინ უსწრებს არსს“ (existence proceeds essence), მაგრამ ამასთანავე ამტკიცებს „თავისუფალი ნების“ (free will) არსებობას. ალბერ კამიუს შემოქმედებიდან აღსანიშნავია მითოლოგიურ ქარგაზე დაფუძნებული ესე „სიზიფეს მითი“ („The Myth of Sisyphus“) (1942), სადაც კამიუ აბსურდის მნიშვნელობის საკუთარ ინტერპრეტაციას წარმოგიდგენს მითოლოგიური პერსონაჟის, სიზიფეს, ამო გარჯის მაგალითზე, რითაც ხდება ადამიანის ცხოვრების საზრისის ძიებისა და სრულყოფისკენ სწრაფვის იდეის დემორალიზება და აბსურდიზაცია. სიზიფე, როგორც აბსურდული ადამიანის განსახიერება, უნაყოფო და უიმედო შრომისთვისაა განწირული. სიკვდილის სიძულვილისა და სიცოცხლის გადამეტებული სიყვარული მას საკუთარ ბედისწერაზე მაღლა აყენებს. კამიუს აზრით, გამოსავალი მდგომარეობს საკუთარი გარდაუვალი ხვედრის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

აბსურდის დრამისა და სემუელ ბეკეტის პიესების შესახებ არსებული მონოგრაფიული კვლევებიდან უმნიშვნელოვანესია მარტინ ესლინის „აბსურდის თეატრი“ („The Theatre of the Absurd“) (1961), რომელიც მიმომხილველებმა 60-იან წლებში თეატრის შესახებ ყველაზე გავლენიან და სრულყოფილ წიგნად

დაასახელეს. ესლინმა ტერმინი „აბსურდის თეატრი“ კამიუს ზემოთ ხსენებული ნაწარმოებიდან აიღო. აღნიშნულ კვლევაში ესლინი გვთავაზობს აბსურდის განმარტებას, სადაც ხაზგასმულია, რომ ცხოვრების აბსურდულობა ადამიანის გაუცხოების წინაპირობა ხდება. ესლინი ერთმანეთისგან მიჯნავს სიტყვა „აბსურდის“ სალექსიკონო განმარტებასა და აბსურდის თეატრში მის მნიშვნელობას. გაუცხოების პრობლემის საწყისების ცხოვრების აბსურდულობასა და არალოგიკურობასთან მიზეზ-შედეგობრივი დაკავშირების თეორიული საფუძველი წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში სწორედ ესლინის მიერ შემოთავაზებული „აბსურდის“ განმარტებაა. განმარტებაში პირდაპირ ნათქვამია, რომ „აბსურდი არის ის, რაც მიზანს მოკლებულია, მოწყვეტილია თავის რელიგიურ, მეტაფიზიკურ და ტრანსცენდენტალურ ფესვებს, ადამიანი დაკარგულია, ხოლო მისი ყოველი მოქმედება ხდება უაზრო, აბსურდული და უსარგებლო.“<sup>1</sup> ესლინის წიგნი ღირებულია ბეკეტის ბიოგრაფიის თვალსაზრისითაც- ჩანაწერებისა და მოგონებების თანხლებით დეტალურადაა მიმოხილული ავტორის ცხოვრების ყველა მნიშვნელოვანი ეპიზოდი.

ბიოგრაფიული ნამუშევრებიდან უაღრესად საინტერესოა ჯემს ნოულსონის წიგნი „ნათელი და ბნელი სემუელ ბეკეტის დრამაში“ (“Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett”) (1972), სადაც ავტორი ბეკეტის ცხოვრების საკვანძო დეტალებთან ერთად აერთიანებს უმნიშვნელოვანეს ინფორმაციას ბეკეტის პიესებში სინათლისა და ბნელის ურთიერთმიმართებისა და ამ ფენომენის სასცენო განზომილებაში რეალიზების შესახებ. ბიოგრაფიული კვლევებიდან ასევე დიდი ღირებულების მქონეა ანტონი კრონინის „სემუელ ბეკეტი: უკანასკნელი მოდერნისტი“ (“Samuel Beckett: The Last Modernist”) (1997). ბიოგრაფიულ მასალის გაცნობის პარალელურად, წიგნი მნიშვნელოვანია სემუელ ბეკეტის დრამის შემოქმედებითი ესთეტიკისა და ლიტერატურულ-მიმდინერეობრივი კუთვნილების ეპოქის თვალთახედვიდან გასაანალიზებლად.

პიესების უშუალოდ ლიტერატურული, ესთეტიკურ-სტილისტური და დრამატურგიული ტექნიკის კუთხით შესწავლისთვის რამდენიმე ნაშრომს დავასახელებთ. ესენია: ბერილისა და ფლეტჩერის „სტუდენტის სახელმძღვა-

1.“Absurd is that which devoid of purpose ... Cut off from his religious, metaphysical , and transcendental roots , man is lost ; all his actions become senseless, absurd, useless” (Esslin 1961, 23).



ნელო სემუელ ბეკეტის პიესებისთვის“ (“A Student’s a Guide to the Plays of Samuel Beckett”) (1985), რომელიც ბეკეტის დრამატული ნაწარმოებების ერთ მთლიან კულტურულ და ესთეტიკურ კონტექსტში განხილვის მცდელობას წარმოადგენს თავისი საწყისებიდან განვითარებისკენ; ა. ალვარესის მონოგრაფია „ბეკეტი“ (1973), სადაც მოცემულია ბეკეტის შემოქმედების ეტაპების ქრონოლოგიური ანალიზი. ფლექტერისა და სპურლინგის 1985 წელს გამოცემულ ვრცელ ნაშრომში „ბეკეტი როგორც დრამატურგი“ (“Beckett the Playwright”) სემუელ ბეკეტის დრამატურგიული მოღვაწეობა განხილულია როგორც თეატრის განვითარებისთვის ღირებული და წარმატებული სიახლე; ჰიუ კენერი წიგნში სახელწოდებით „სემუელ ბეკეტი: კრიტიკული კვლევა“ (“Samuel Beckett: A Critical study”) (1961) ბეკეტის დრამის შესახებ სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებას გვთავაზობს- მისი აზრით, ბეკეტის პიესებში წარმოდგენილი სამყაროს სულიერი, ადამიანური თუ მატერიალური კატასტროფის მიღმა კომედია იმალება (an affair of intellectual catastrophes), რომელიც სათავეს XVII საუკუნის შეხედულებიდან იღებს. ამ შეხედულების მიხედვით, ადამიანი მექანიკურ მოწყობილობად აღიქმება, ხოლო მისი მეტყველება- მათემატიკის არასრულყოფილ მიმართულებად. ასევე საინტერესო, ღირებული ფაქტობრივი და კრიტიკული მასალა გვაქვს კენერის მეორე ნაშრომში „მკითხველის მეგზური სემუელ ბეკეტის პიესებისთვის“ (“A Reader’s Guide to the Plays of Samuel Beckett”) (1973).

ჰილი ნაშრომში „გატეხილი ფანჯარა: ბეკეტის დრამატურგიული ხედვა“ (“Broken Window: Beckett’s Dramatic Perspective”) (1987) მიმოიხილავს ბეკეტის დრამატურგიული ტექნიკის სიახლეებს და მის პიესებში XX საუკუნის ფილოსოფიური და ესთეტიკური კონცეფციების დრამატულ ფორმად გარდაქმნის ხელოვნებას.

კრებულებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბეკეტის შესახებ ვირჯინია კუკის მიერ შეგროვებული მასალების შემცველი კრებული „ცნობები ბეკეტზე“ (“File on Beckett”) (1986). მასში გაერთიანებულია ბეკეტის ყველა პიესის შესახებ არსებული ძირითადი ფაქტობრივი ინფორმაცია, კრიტიკული შეფასებები, ავტორის კომენტარები და მითითებები, ინტერვიუები, წერილები, დღიურები და ესეები.

საქართველოში სემუელ ბეკეტის შემოქმედება ნაკლებად არის შესწავლილი. არსებულ კვლევებში ყურადღება ძირითადად გამახვილებულია აბსურდის

ცნებაზე კამიუს ფილოსოფიაში და აბსურდის თეატრის ზოგად მიმოხილვაზე, სადაც აბსურდის დრამის სხვა წარმომადგენლებთან ერთად ბეკეტის შემოქმედება და გაუცხოების პრობლემა მხოლოდ ვიწრო კონტექსტშია ნახსენები. შესაბამისად, წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილი გაუცხოების პრობლემის კომპლექსური კვლევა ბეკეტის დრამაში და ამავდროულად პრობლემის ფილოსოფიური პოსტულატების შესწავლა მნიშვნელოვანი მეცნიერული სიახლეა როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წინამდებარე დისერტაციაში გაუცხოების პრობლემის კვლევა მოცემულია ბეკეტის ინგლისურენოვან პიესებზე დაყრდნობით. რადგან ნაშრომის უმთავრესი მიზანი პრობლემის ბეკეტის დრამატურგიული ესთეტიკის ევოლუციის ჭრილში შესწავლაა, დისერტაციის თავები დალაგებულია ავტორის დრამატურგიული პრინციპების განვითარების შესაბამისად- პიესების ქრონოლოგიისა და ბეკეტის შემოქმედებითი ხატწერის ევოლუციის უმთავრესი შტრისის, ვერბალური და სასცენო ატრიბუტიკის, ანუ დეკორის, თანდათანობითი მინიმალიზაციის გათვალისწინებით.

ბეკეტმა დრამატურგიის ქანრში ბევრი ღირებული ნაწარმოები შექმნა, თუმცა მისი პიესებიდან ყველაზე რეზონანსული „გოდოს მოლოდინი“ (1953) აღმოჩნდა. „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობისა და ავტორის შემოქმედებითი ტენდენციების განვითარების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი პიესებია „თამაშის დასასრული“ (1954-55), „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ (1958), „მუნჯი პიესა I“ (1956) და „მუნჯი პიესა II“ (1959). დისერტაციაში ამავე ქრონოლოგიითაა განხილული გაუცხოების პრობლემის რაობის შინაარსობრივი მახასიათებლები და მათი ტექსტუალურ დონეზე ასახვის ფორმალური საშუალებები.

**I თავში** განხილულია გაუცხოების პრობლემის რაობა, აქტუალობა და ცენტრალურობა აბსურდის დრამაში. ამასთანავე ნაჩვენებია გაუცხოების ასახვის შინაარსობრივ-ფორმალური და სტილისტური საშუალებები და პრობლემის საერთო მახასიათებლები, იგივე უნივერსალიები. გაუცხოების პრობლემის ფენომენის სრულყოფილად გასააზრებლად, ერთმანეთისგანაა გამიჯნული გაუცხოების როგორც ლექსიკური ერთეულის და როგორც ლიტერატურული ტერმინის მნიშვნელობა. ამისთვის მოყვანილია სალექსიკონო და ფილოსოფიურ ნაშრომებში მოცემული გაუცხოების სხვადასხვა განმარტება. რადგან აბსურდის დრამის ფორმირება და პრობლემატიკა ეხმიანება

ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიში დასმულ კითხვებსა და კონცეპტუალურ მიმართებებს, ნაჩვენებია გაუცხოების შესახებ ეგზისტენციალისტურ შეხედულებებსა და აბსურდის დრამაში მოცემულ გააზრებათა ურთიერთმიმართება. I თავში ასევე განვიხილავთ აბსურდულობისა და გაუცხოების მჭიდრო მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს. შესაბამისად, ლიტერატურულ კრიტიკასა და ფილოსოფიაში აბსურდისა და გაუცხოების ტერმინთა განმარტებების შინაარსობრივი თანხვედრის საფუძველზე, გაანალიზებული და ნაჩვენებია გაუცხოების დაბადებიდანვე გარდაუვალობა და არსებობაში მისი თავისთავადობა/თანდაყოლილობა.

II თავი ეთმობა გაუცხოების პრობლემის დეტალურ და, შეიძლება ითქვას, ამომწურავ ანალიზს ბეკეტის ყველაზე რეზონანსულ პიესაში „გოდოს მოლოდინი“. რადგან „გოდოს მოლოდინს“ ბეკეტის დრამატურგიულ ქმნილებათაგან უდაოდ გამორჩეული ადგილი უჭირავს, დასაწყისში მოცემულია პიესის შექმნასა და პრემიერასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი ინფორმაცია და შინაარსობრივ-ტექსტუალური მხარის ძირითადი ნიუანსები, რათა მკითხველს გარკვეული წარმოდგენა შეექმნას პიესის მთლიან სურათზე და იმაზეც, რომ ბეკეტის როგორც დრამატურგის გზა არ იყო ადვილი. მისი ნოვატორული და გენიალური დრამატურგიული ნიჭის აღიარებას წინ უამრავი სირთულე უძღოდა. ყოველივე ამის შემდეგ, II თავში ვეცდებით განვიხილოთ „გოდოს მოლოდინში“ გამოვლენილი გაუცხოების ფორმები და დავადგინოთ მათი ურთიერთმიმართებისა და ურთიერთგანპირობებულობის მასშტაბები. მოსზრება, რომ გაუცხოების ყველა ფორმას საფუძველად უდევს ღვთისგან გაუცხოება, რომელიც ამავედროულად გულისხმობს და თავის თავში მოიცავს გაუცხოების სხვა დანარჩენ ფორმებს, არგუმენტირებულია როგორც ადამიანის გაუცხოების განმაპირობებელი ისტორიული რეალობის, ასევე ფილოსოფიური ფუნდამენტების გაანალიზებით. ტექსტზე დაყრდნობითა და გაუცხოების ფორმების შინაარსობრივ-ფორმალური მახასიათებლების გამორკვევისა და შესწავლის გზით, გამოვლენილია გაუცხოების ფორმების ურთიერთშედევადობა და მჭიდრო მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. ყოველივე ამასთან ერთად, ნაჩვენებია გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი მხარისა და მისი ფორმალური ასახვის საშუალებების ურთიერთდამთხვევა.

ნაშრომი უმთავრეს ამოცანად ისახავს, ბეკეტის პიესათა ქრონოლოგიის კვალდაკვალ, გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი და ფორმალური ასახვის

მთლიანი სურათის ჩვენებას. შესაბამისად, ბეკეტის შემოქმედებით ხედვაში გაუცხოების პრობლემის გამოხატვის ევოლუციური პარამეტრების დადგენისთვის **III თავში** გასაანალიზებლად აღებულია ორი პიესა- „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ და „თამაშის დასასრული“. ეს ორი პიესა შეირჩა სწორედ ბეკეტის დრამატურგიულ-შემოქმედებითი ესთეტიკის მთავარი მახასიათებლის-დეკომპოზიციის, ანუ შინაარსობრივი და სცენური ელემენტების (დეკორი) შემცირება-შეკუმშვის პრინციპის გათვალისწინებით. „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაწერილ პიესათაგან ეს ორი პიესა წარმოადგენს დეკომპოზიციის, შეიძლება ითქვას, საუკეთესო თვალსაჩინო ნიმუშს. ორივე მათგანში სახეზეა შინაარსობრივი და ფორმალურ-სტილისტური ნიუანსების, ასევე სასცენო არეალისა და ატრიბუტიკის შემცირება, რაც საშუალებას გვაძლევს დეკომპოზიციის პირობებში შინაარსობრივად და სტრუქტურულ-კომპოზიციურად გავაანალიზოთ გაუცხოების პრობლემა.

**IV თავში** გაუცხოების შესწავლა უსიტყვო პიესებში („უსიტყვო პიესა I“ და „უსიტყვო პიესა II“) ისევდაისევ ქრონოლოგიასა და ბეკეტის შემოქმედებითი ესთეტიკის დეკომპოზიცია-მინიმალიზაციის ხაზს მიჰყვება. ბეკეტის შემოქმედებითი ევოლუციის შემცირება-შეკუმშვის ტენდენცია გადაიზარდა რა უსიტყვო მინიმალიზმში, შესაბამისად, გაუცხოების პრობლემის მახასიათებლები და გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობა ნაჩვენებია ენობრივი კომუნიკაციის აბსოლუტური უგულვებელყოფის ვითარებაში.

**V თავში** გაანალიზებულია დისერტაციაში განხილულ პიესებში მოცემული უმნიშვნელოვანესი ცენტრალური, აბსტრაქტული და კონკრეტული, ნივთიერი სახის სიმბოლოები. ვეცდებით დასაბუთებულად ვაჩვენოთ, რომ ბეკეტის დრამაში სიმბოლური ხატწერა გაუცხოების გამოხატვის ერთ-ერთი მთავარი და ძლიერი მხატვრულ-სტილისტური ინსტრუმენტია.

კვლევის შედეგები შეჯამებულია დასკვნებში.

## I თავი

### გაუცხოების პრობლემა- იდეურ-ფილოსოფიური პოსტულატები და მახასიათებლები აბსურდის დრამაში

#### 1.1. გაუცხოების პრობლემის იდეურ-ფილოსოფიური ჩამოყალიბება

XX საუკუნიდან ლიტერატურაში დაწყებული მოდერნისტული ძიებანი უღმერთოდ, უპერსპექტივოდ დარჩენილი ადამიანის პრიზმაში მთელი კაცობრიობის სახეს წარმოდგეიდგენს. აღნიშნული ტენდენცია თავიდანვე იძლეოდა ადამიანური ყოფისა თუ არსებობის სრული უაზრობისა და განწირულობის ჩვენების წინაპირობას. ეს ყოველივე სრული უკიდურესობითა და პრობლემათა განსაკუთრებული სიმწვავეთ აბსურდის დრამაში წარმოჩინდა. აბსურდის დრამის იდეურ-შინაარსობრივ ფორმირებამდე, კარგი იქნება, თვალს თუ გადავაავლებთ ლიტერატურის განვითარების ისტორიაში ადამიანის სამყაროსა და ღმერთთან მიმართების აღქმასთან დაკავშირებულ რამდენიმე საკვანძო ტენდენციას: თუ კათოლიციზმის და სქოლასტიციზმის პირობებში ლიტერატურაში ადამიანი უაღრესად ცოდვილად იყო წარმოჩენილი და მისი ყოველი ადამიანური გრძნობა/საქციელი ღვთის საწინააღმდეგო ქმედებად მოიაზრებოდა, ჰუმანიზმმა უკვე ადამიანის ადამიანურობის დეკლარირება მოახდინა მისი მთელი რიგი მახასიათებლების, როგორც დადებითის, ასევე უარყოფითის, დაშვებულად, მისაღებად გამოცხადებით. ამით ადამიანი თავისი შესაძლებლობებით ღმერთის ტოლად/თანასწორად გამოცხადდა. სწორედ ამ დროს განიცადა კაცობრიობამ მნიშვნელოვანი პროგრესი როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი ღირებულებების თვალსაზრისით. ჰუმანიზმის საპირწონედ, აბსურდის დრამამ ადამიანი წარმოაჩინა სრულიად გაუცხოებული, არსებობის საზრისის ძიების გზას მთლიანად მოწყვეტილი და ბრძოლის უნარდაკარგული. უფრო მეტიც, ადამიანს უკვე ბრძოლის, წინააღმდეგობის გაწევის არანაირი სურვილი არ აქვს. ნოდარ გურაბანიძე ჟურნალ ცისკრის 1965 წლის მეექვსე ნომერში გამოქვეყნებულ სტატიაში „აბსურდის თეატრი“ საინტერესო პარალელს ავლებს ძველი ბერძნების სამყაროზე წარმოდგენასა და აბსურდის დრამაში დახატულ სამყაროს შორის: „თუ ძველი ბერძნების

წარმოდგენით სამყარო თავდაპირველად მხოლოდ ქაოსი იყო და შემდეგ მიიღო მშვიდი გეომეტრიული ფორმები, აბსურდის მიმდევრები თვლიან, რომ სამყარო ხელახლა გადაეშვა ქაოსში. „ადამიანიც და სამყაროც, დაშლილი, გახლეჩილია. დაიმსხვრენ მაწონასწორებელი საყრდენები, ყველაფერი ქანაობს და ირყევა, როგორც აპოკალიფსურ ხილვებში. კაცობრიობა ცხოვრობს მუდმივი, განუწყვეტელი შიშის ქვეშ, იგი ყოველ წუთს ელის დაღუპვას იმ ძალისგან, რომელიც მანვე გაანთავისუფლა ბუნებაში” (გურაბანიძე 1965: 131). მტკიცებას არ საჭიროებს ის საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტი, რომ აბსურდიზმი როგორც ფილოსოფია და როგორც თეატრალური ფორმა II მსოფლიო ომის შედეგი იყო. I-მა და II მსოფლიო ომებმა უკიდურესად შეარყია კაცობრიობის ფსიქიკა, ადამიანის მრწამსი, შინაგანი „მე” და სრულიად შეცვალა სამყაროსადმი დამოკიდებულება. გურაბანიძე ომის შემდგომი კაცობრიობის ფსიქოლოგიის შესახებ ამბობს: „დამოკლეს მახვილივით თავს დასტრიალებს მას ატომური კვამლის სოკო. ამ მუდმივმა შიშმა ადამიანის არსებაში დაშალა შემაკავებელი მუსრუტები და მასში აღმოსკდა ქვეცნობიერების დაუოკებელი ტალღები. იგი გახდა ტყვე ამ ქვეცნობიერების და ამის შემდეგ, ბუნებრივია, მოიხსნა პასუხისმგებლობის ყოველგვარი გრძნობა” (გურაბანიძე 1965: 131). ამიტომაც, შემთხვევითი არაა, რომ აბსურდიზმის ფილოსოფიისა და თეატრალური ფორმის წარმომადგენლები, როგორცაა ალბერ კამიუ, ბერტოლტ ბრეხტი, ეჟენ იონესკო, ბეკეტი და სხვები, აქტიურად იყვნენ ჩართული 30-40-იანი წლების ანტიფაშისტურ მოძრაობაში. როგორც ჰელენ იფეკა (Helen Ifeka) აღნიშნავს, ამ მწერლებს სჯეროდათ, რომ შეეძლოთ სამყაროს უკეთესობისკენ შეცვლა და ჰქონდათ იმედი, ხელოვნებით დაამარცხებდნენ ანტიჰუმანიზმს ([www.answers.com/topic/the-hostage-play-9](http://www.answers.com/topic/the-hostage-play-9)). აბსურდიზმის ტრავმირებული და სასოწრკვათილი ადამიანის იდეოლოგიის ჩამოყალიბება უკავშირდება II მსოფლიო ომთან დაკავშირებულ მთელ რიგ ტრაგიკულ მოვლენებს: მილიონობით ებრაელის მკვლელობა (ჰოლოკოსტი), უამრავი ადამიანის გადასახლება და განადგურება, გერმანიის ნაცისტური და იტალიის ფაშისტური პარტიების ტოტალიტარული რეჟიმების სისტემატიური თავდასხმა ინტელექტუალურ და შემოქმედებით საზოგადოებაზე. ობიექტური რეალობის ეს მონაცემები აბსურდიზმის ფილოსოფიისა და აბსურდის თეატრის იდეურ პრობლემატიკათა (სულიერ-მორალური კრახი, სასოწარკვეთა, ნიჰილისტური განწყობები, სიკვდილი, სიბნელე) სარჩულად გადაიქცა. ამან, სამყაროს

მოწყობის არალოგიკურობისა და უწყესრიგობის განცდების ჩამოყალიბების პარალელურად, გამოიწვია ტრადიციული დრამატული ფორმის უგულვებელყოფა: ლოგიკურად თანმიმდევრული (კოჰერენტული) დიალოგი წარსულს ჩაბარდა, ისევე როგორც შეკრული სიუჟეტი და ლიტერატურული ხასიათების შექმნის ნატურალისტური მეთოდები. ყოველივე ამის ნაცვლად მივიღეთ პერსონაჟების დაბნეული, არაადეკვატური საქციელი და კონტექსტიდან ამოვარდნილი, არალოგიკური მეტყველება. თეატრისა და კინოს დგაწმომსილი ინგლისელი რეჟისორი პიტერ ბრუკი ხაზს უსვამს აბსურდის თეატრსა და ტრადიციულ თეატრს შორის თვალშისაცემ განსხვავებას: „ნატურალისტურ პიესებში დიალოგები ისეა შეთხზული, რომ შენარჩუნებულია მეტყველების ბუნებრიობაც და სათქმელიც ბოლომდეა ნათქვამი. აბსურდის თეატრის დრამატურგი კი სრულიად ახალ ლექსიკონს ქმნის ენის ალოგიკური გამოყენებითა და პერსონაჟთა უცნაური საქციელით“ (“In naturalist plays dialogues are composed in a way that naturalness of speech is preserved and the message fully conveyed. And the playwright of absurd drama creates an absolutely new dictionary through illogicality of language and strange behavior of characters”) (Brook 1998: 115). აბსურდის დრამაში გამოყენებული მეტყველების ეს ფორმატი ცხოვრების არსის აბსურდიზაციის ჩვენებას ემსახურება და, ამავდროულად, გაუცხოების შინაარსობრივ ქვეტექსტსაც წარმოადგენს. შესაბამისად, იკვეთება აბსურდისა და გაუცხოების პრობლემის დრმა მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი- აბსურდი ადამიანის ცხოვრების უშინაარსობასა და უაზრობაში, არსებობის არარაობასა და სიცარიელეში მდგომარეობს. ამის გაცნობიერებას მიჰყავს ადამიანი გაუცხოების მდგომარეობამდე, რაც თავისთავად გულისხმობს რწმენის არქონას, სასოწარკვეთას, ნიჰილიზმს, არაადეკვატურობას, სიცარიელისა და უიმედობის განცდას, უმოძრაობა-უმოქმედობას, რეალობის აღქმის დაქვეითებას. ჟან პოლ სარტრის აზრით, „აბსურდი, როგორც აბსურდული ვითარება სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის დამოკიდებულება სამყაროსთან. უპირველესად, აბსურდულობა გამოსატავს გათიშულობას: გათიშვას ადამიანის მთლიანობისკენ სწრაფვასა და გონებისა და ბუნების დაუძლეველ დულიზმს შორის, მარადიულობისკენ ადამიანის ლტოლვასა და მისი არსებობის სასრულ ხასიათს შორის, მის „ფაციფუცსა“- რაც ადამიანის არსს შეადგენს- და მისი ძალისხმევის ამაოებას შორის“ (კაკაბაძე 1998: 26). ამ შემთხვევაში გათიშულობა იგივეა რაც გაუცხოება. გამოდის, რომ აბსურდში იგულისხმება

გაუცხოება, ანუ ცხოვრების აბსურდულობას თავად გაუცხოება განაპირობებს. ეგზისტენციალისტების ამ მიდგომას სრულიად იზიარებენ აბსურდის თეატრის დრამატურგები, რომლებიც, გურაბანიძის თქმით, „ადამიანს განიხილავენ როგორც საზოგადოებისგან, ისტორიისგან მოწყვეტილ ინდივიდუუმებს“ (გურაბანიძე 1965: 131). გამომდინარე აქედან, მიმაჩნია, რომ გაუცხოების პრობლემა უნდა გაანალიზდეს უშუალოდ აბსურდის დრამისა და აბსურდიზმის ფილოსოფიის ჩამოყალიბების კონტექსტში.

როგორც აღვნიშნეთ, აბსურდის დრამაში გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი მხარე გადაჯაჭვულია აბსურდიზმის ფილოსოფიის ჩამოყალიბების პოსტულატებთან. ამიტომაც მნიშვნელოვანია აბსურდისა და გაუცხოების როგორც ტერმინების, ასევე მათი შინაარსობრივი ქვეტექსტების ცოდნა. შესაბამისად, მიზანშეწონილია, გაუცხოების პრობლემის შესწავლა აბსურდის დრამაში აბსურდიზმის ფილოსოფიის ასახვის გავლენების გათვალისწინებით.

XX საუკუნის 40-იან წლებში ტერმინი აბსურდი გამოყენებულ იქნა ფრანგი მოაზროვნეების, ეგზისტენციალიზმის წარმომადგენლების, ალბერ კამიუს და ჟან პოლ სარტრის მიერ, რითაც მათ აღიარეს არსებობის საზრისის რაციონალურ-ლოგიკური ახსნის შეუძლებლობა. ამ ტერმინით მათ ხაზი გაუსვეს, რომ მტრულ, დამაბნეველ და უსწორმასწორო სამყაროში ადამიანი იყო სრულად უაზრო, გაურკვეველ და აბსურდულ სიტუაციაში. რაც შეეხება ტერმინს აბსურდის თეატრი (*Theatre of the Absurd*), ლიტერატურაში დაამკვიდრა უნგრელმა კრიტიკოსმა მარტინ ესლინმა (1912-2002). მან ტერმინი აიღო ალბერ კამიუს ფილოსოფოსური ნაწარმოებიდან „სიზიფეს მითი“, სადაც ნახვენებია მითოლოგიური პერსონაჟის, სიზიფეს, ამო გარჯა (მას გამუდმებით აქვს ლოდი მთაზე, რომელიც ისევ გორდება დაბლა. სიზიფე კვლავ ეჭიდება მას, რათა თავიდან აიტანოს მაღლა. მოვლენათა ეს ციკლი გრძელდება დაუსრულებლად). სიზიფეს ამბავი ადამიანური არსებობის აბსურდულობის სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენს. ამ ნაწარმოებში კამიუ ამბობს, რომ დიდი განხეთქილება და განცალკევებაა „ადამიანსა და მის ცხოვრებას, მსახიობსა და დეკორაციებს შორის“ (“between man and his life, the actor and the setting”) (Esslin 1961:23), საიდანაც გამომდინარეობს აბსურდის განცდა. კამიუს ამ შეფასებიდანაც ჩანს გაუცხოებისა და აბსურდიზმის განცდათა



ურთიერთკავშირი- განხეთქილება ადამიანსა და მისი ცხოვრების რეალობას შორის, რაც უკვე არის გაუცხოების წინაპირობა და ცხოვრების აბსურდულობაც.

ტერმინმა „აბსურდი“ გააერთიანა დრამატურგები იონესკო, სემუელ ბეკეტი, ჟან ჟენეტი, არტურ ადამოვი, ჰაროლდ პინტერი. ამ რიგებს შემდეგ შემოუერთდნენ ტომ სტოპარდი, ედუარდ ოლბი და სხვები (Crabb 2006: 1).

მარტინ ესლინის განმარტებით, აბსურდიზმი არის „იდეალების, სიწმინდისა და მიზნის შექცევადი გაუფასურება“ (The invertible devaluation of ideals, purity and purpose) (Esslin 1961: 24), ხოლო აბსურდის დრამა მაყურებელს დამოუკიდებელი დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას უტოვებს: (“The Absurd Drama asks its audience to draw his own conclusions, make his own errors“) (Esslin 1961: 20); მისივე შეფასებით, ერთი შეხედვით, აბსურდის თეატრი უაზრობად შეიძლება მოგვეჩვენოს, თუმცა მასაც თავისი სათქმელი გააჩნია (“Though Theatre of the Absurd may be seen as nonsense, they have something to say and can be understood“) (Esslin: 1961: 21). აბსურდის დრამაში წარმოდგენილი ადამიანი არის სამყაროში გაურკვეველი აბსურდული არსება, რომელიც ჭეშმარიტი არსისგან დაცლილია (“an absurd creature loose in a universe empty of real meaning“) (Esslin 1962: 21). ამასთანავე ესლინი ხაზს უსვამს სიტყვა „აბსურდის“ სალექსიკონო განმარტებასა და დრამაში მის მნიშვნელობას შორის არსებულ განსხვავებას. ლექსიკონში „აბსურდი“ როგორც ლექსიკური ერთეული და ტერმინი შემდეგნაირადაა განმარტებული: „ჰარმონიულობას მოკლებული, სრულიად სასაცილო; არალოგიკური და არაგონიერული“ (“out of harmony, completely ridiculous; not logical and sensible“) (<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/absurd?q=absurd>). ესლინს წიგნში „აბსურდის თეატრი“ აბსურდის განმარტებისთვის მოჰყავს აბსურდის თეატრის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, იონესკოს, ციტატა: „აბსურდი არის ის, რაც მოკლებულია მიზანს... მოწყვეტილია თავის რელიგიურ, მეტაფიზიკურ და ტრანსცენდენტალურ ფესვებს; ადამიანი დაკარგულია; ყოველი მისი მოქმედება ხდება უაზრო, არალოგიკური დაუსარგებლო“ (“Absurd is that which is devoid of purpose ... Cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless“ (Esslin 1961: 23). ეგზისტენციალიზმში აბსურდი და აბსურდულობა ადამიანური ყოფის თანამდევ

ბუნებრივ ნიშანთვისებადაა წარმოდგენილი. მოცემულ განმარტებაში კი ჩანს, რომ სწორედ ეს აბსურდულობა ქმნის ადამიანის გაუცხოების წინაპირობას, რადგან ყოფიერების აბსურდულობა თავისი შინაარსით, უპირველესად, გაუცხოებას გულისხმობს.

უნდა ითქვას, რომ XX საუკუნის 40-50-იანი წლები სრულიად შესაფერისი იყო აბსურდის დრამაში ასახული თემატიკის (გაუცხოება, უსასრულო და უშედეგო მოლოდინი, დაკარგული ღმერთი, საკუთარი თავის შეცნობის უუნარობა, მოუწესრიგებელი, ქაოტური და არაპროგნოზირებადი სამყარო, გაურკვეველი ჭეშმარიტება, ცხოვრების საზრისის ძიების სურვილის აბსოლუტური დაკარგვა ან შინაარსობრივი დაკნინება და ა.შ.) აქტუალობისთვის. უნდა აღინიშნოს, რომ აბსურდის თეატრმა განსაკუთრებული სიმწვავეთ წარმოაჩინა ადამიანის შერყეული შინაგანი “მე”, მრწამსი, იდეალების მსხვერველა. უფრო მეტიც, ადამიანის ცხოვრება აჩვენა აბსურდული კუთხით სრულიად აბსურდულ, მოუწესრიგებელ, არალოგიკურ და უაზრო სამყაროში. აბსურდის თეატრს საფუძვლად უდევს თანამედროვე ფილოსოფიურ მოძღვრებათა ირაციონალისტური ტენდენციები (ფსიქონალიზი, ეგზისტენციალიზმი) და მათი გავლენის შედეგად წარმოქმნილი ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობა (აბსტრაქციონიზმი, დადაიზმი, ლუიჯი პირანდელოს თეატრი, ექსპრესიონიზმი, სიურეალიზმი, კერძოდ ანტონინ არტოს „სისასტიკის თეატრი“ (Theatre of Cruelty). მაია კობახიძე ჟურნალ „თეატრალური მოამბის“ 1977 წლის მეოთხე ნომერში გამოქვეყნებულ სტატიაში „აბსურდის თეატრი და მისი თეორიული საფუძვლები“ აცხადებს, რომ აბსურდის დრამის წინამორბედი ირაციონალისტური შეხედულებები წარმოიქმნა „როგორც რეაქცია გონების ყოვლისშემძლეობის რაციონალისტურ ტენდენციაზე. გონების ყოვლისშემძლეობის იდეას მისი სრული ნგრევის, „ადამიანის დასასრულის“ დებულება დაუპირისპირდა“ (კობახიძე 1977: 22). მიმაჩნია, რომ აბსურდის დრამასაც ეს აქცენტები უდევს საფუძვლად. ამის გათვალისწინებით, ვთვლი, რომ აბსურდის თეატრის ამოცანაა, ადამიანს თვალი აუხილოს არსებობის ტრაგიკულობაზე და არსებობის საზრისზე. როგორც კობახიძე ამბობს, აბსურდის დრამის პერსონაჟი „მასის ადამიანია“, რომელსაც თვითიდენტურობის არანაირი ნიშანი არ გააჩნია (კობახიძე: 1977: 22). აქ წარმოდგენილი პერსონაჟები სამყაროში ყოველგვარ მიზანს მოკლებული ადამიანების პროტოტიპები არიან; უფალი, მეცნიერება თუ მატერიალური წარმატება – ვერც

ერთმა უზრუნველყო ადამიანის ბედნიერება. მას აკლია საკუთარი თავის რწმენა და ჰუმანიზმი, რომ შეავსოს ვაკუუმი უაზრო სამყაროში და იძულებულია შეეგუოს რეალობას. აბსურდის დრამაში სხვადასხვა ფორმით და რაკურსით ნაჩვენებია ამ ვითარების წინაშე დარჩენილი ადამიანის შინაგანი გაუცხოება: გაუცხოება ზოგადად ცხოვრებისაგან, სამყაროსგან, რეალობისაგან; გაუცხოება საკუთარი თავისგან, ღვთისგან; გაუცხოება ერთმანეთისგან, გაუცხოება დროისგან და ა.შ. აბსურდის დრამაში, გაუცხოების თვალსაზრისით, უმთავრესი სათქმელი ეხება ადამიანური არსებობის საზრისის დაკარგვის, ღმერთთან დაშორების, საკუთარი “მე“-ს შეუცნობლობის ნიადაგზე აღმოცენებული სრული არარაობის შეგრძნებას. ეს მდგომარეობა აშორებს ადამიანს ყოველგვარი მიზნისგან. რაც შეეხება კონკრეტულად ბეკეტის პიესათა პერსონაჟებს, ჩემი აზრით, მათ ცხოვრების უაზრობა გაცნობიერებული არ აქვთ. მაგ. ვლადიმირსა და ესტრაგონს აზრადაც არ მოსდით საკუთარი არსებობის უმიზნობა და უპერსპექტივობა, მაშინ როდესაც მათი ყოველი ნათქვამი და მოქმედება აბსურდულ სამყაროში აბსურდული ყოფნის დემონსტრაციაა.

აბსურდის დრამაში წარმოჩენილ პრობლემატიკაზე (გამანადგურებელი მსოფლიო ომების შემდეგ სამყაროს არალოგიკურობის, არსებობის უშინაარსობის, დეპრესიისა და უიმედობის შეგრძნებები, რწმენის დაკარგვა, საკუთარი “მე“-ს შეცნობის უნარის სრული დაქვეითება) პირდაპირი და უმნიშვნელოვანესი გავლენა აქვს ეგზისტენციალურ ფილოსოფიას. თამამად შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ გაუცხოების პრობლემის ჩამოყალიბების პროცესში გამოკვეთილია ზემოთ ჩამოთვლილი პრობლემების ბუნებრივი განვითარება, თავად გაუცხოების პრობლემა კი ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის დილემის შედეგს წარმოადგენს. ამიტომ აუცილებელია ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის ნიუანსების გააზრება. მკვლევარი სტივენ კროუელი (Steven Crowell) ეგზისტენციალიზმის განმარტებისას ხაზს უსვამს, რომ ზოგადად ეგზისტენციალიზმი უფრო აღიქმება გარკვეული სხვადასხვა მწყობრი ფილოსოფიური შეხედულებების უარყოფად, ვიდრე თავად სისტემურ ფილოსოფიად. (Crowell 2010).

სწორედ ეგზისტენციალიზმში წარმოჩინდა აბსურდიზმთან დაკავშირებული მთელი რიგი პრობლემები: მოწყენილობა, გაუცხოება, არარაობის და დანაშაულის შეგრძნება. როგორც ასეთი, ეგზისტენციალიზმი არ არის კარგად ორგანიზებული და სისტემური ფილოსოფია ცხოვრების შესახებ. ჟან ვოლი

(Jean Wahl) ეგზისტენციალიზმს „არსებობის მოძღვრებებს“ უწოდებს. ის ასევე ითვლება რაციონალიზმის ყველა ფორმის წინააღმდეგ მიმართულ მწვავე რეაქციად- მაგ. კირკეგორმა (Kierkegaard) ხმა აიმაღლა ჰეგელის (Hegel) იდეალიზმის წინააღმდეგ, ხოლო მარსელმა (Marcel) ბრედლის (Bradley) და ბრუნსვიგის (Brunsvieg) იდეალისტურ შეხედულებებს შეუტია. ეგზისტენციალიზმის პრობლემატიკის ქვაკუთხედს წარმოადგენს შეხედულება აზროვნებისა და არსებობის ურთიერთმიმართების შესახებ, რომლის მიხედვით „არსებობა წინ უსწრებს არსს“ (“existence proceeds essence”). არსებობის ამ პრინციპს სარტრი შემდეგნაირად განმარტავს: „ჩვენ ვგულისხმობთ, რომ ადამიანი, უპირველესად, არსებობს, ხვდება თავის თავს, იზრდება... და მხოლოდ ამის შემდეგ ერკვევა საკუთარ თავში“ (“We mean that man first of all exists, encounters himself, surges up in the world- and defines himself afterwards“) (Sartre 2007: 290). ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიური აზროვნება ასევე გულისხმობს იმას, რომ ადამიანის დაბადება, მისი დედამიწაზე მოვლენა მისდა დაუკითხავად, შემთხვევით ხდება. ამიტომ სვამს კირკეგორის ერთ-ერთი ნაწარმოების ახალგაზრდა გმირი საკუთარი დაბადების შესახებ კითხვებს და უკმაყოფილობას გამოთქვამს შემოქმედის/ღვთის მიმართ, რომელმაც ის სიცოცხლისა და ტანჯვისთვის „გაწირა“: „როგორ აღმოვჩნდი სამყაროში? რატომ არავინ მკითხა და არავინ შემატყობინა მისი წესებისა და ნორმების შესახებ და ძალით, ჩემდა უნებლიედ, შემომისროლა ადამიანური არსებობის წვრილმანებში? როგორ მოვხვდი ამ დიდ ორომტრილში, რასაც სინამდვილე ჰქვია? და დამოკიდებულია თუ არა ეს არჩევანზე? და თუ მე იძულებული ვარ ვარსებობდე, სად არის უფროსი- რაღაც უნდა ვუთხრა ამ ყველაფერთან დაკავშირებით. ნუთუ არ არსებობს ასეთი ვინმე, ვისაც შემიძლია შევსჩივლო?“ (“How did I get into the world? Why was I not asked about it and why was I not informed of the rules and regulations but just thrust into the rank as it I had been bought by a peddling shanghaier of human beings? How did I get evolved in this big enterprise called actuality? Why should I be evolved? Isn't it a matter of choice? And if I am compelled to be evolved, where is the manager – I have something to say about this. Is there no manager? To whom I shall make my complaint?“) (<http://www.iep.utm.edu/kierkega/>). ეგზისტენციალისტური ფილოსოფიის ამ შეხედულებიდან ცხადია, რომ არსებობა არის მასთან დაკავშირებული ყველა სხვა ნიუანსისა თუ პრობლემის პირველწყარო. არსებობა, იგივე ყოფნა, წარმოადგენს რეალობის თანმდევი ყველა სხვა

კომპონენტის (პრობლემა, ობიექტური მოცემულობა თუ რეალობის სუბიექტურად აღქმული სურათი) საწყისს/საფუძველს. ეგზისტენციალიზმის ამ პოსტულატისა და იმის გათვალისწინებით, რომ გაუცხოება აბსურდთან ერთად არსებობის უპირობო მახასიათებელია, შეიძლება ვთქვათ, რომ ადამიანი დაბადებიდანვე განწირულია გაუცხოებისთვის. ამ მიმართებამ გამოხმაურება უშუალოდ ბეკეტის შემოქმედებაში კპოვა- ბეკეტი დაბადებას „საშინელ შემთხვევად“ (awful occasion) მოიხსენიებს. გამოდის, რომ დაბადება, ანუ არსებობის დასაწყისი, ბეკეტის დრამაში ყველა ამქვეყნიური პრობლემის სათავედ აღიქმება.

ეგზისტენციალისტურ შეხედულებებში გაუცხოების პრობლემის აქტუალობაზე მიუთითებს ასევე ვოლტერ კაუფმანი წიგნში „ეგზისტენციალიზმი დოსტოევსკიდან სარტრამდე“ (“Existentialism from Dostoevsky to Sartre”). კაუფმანი ეგზისტენციალიზმს განმარტავს, როგორც რწმენისა და ნებისმიერი სხვა ფილოსოფიური სკოლის შეხედულებების უარყოფას და მის უმთავრეს მახასიათებლად ტრადიციული აკადემიური ფილოსოფიის შეხედულებებით უკმაყოფილებას მიიჩნევს (“The refusal to belong to any school of thought, the repudiation of the adequacy of any body of beliefs whatever, and especially of systems and marked dissatisfaction with traditional philosophy of superficial, academic, and remote from life lies at the very heart of existentialism.” ([http://www.philosophymagazine.com/others/MO\\_Kaufmann\\_ExistDostSart.html](http://www.philosophymagazine.com/others/MO_Kaufmann_ExistDostSart.html))). ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, გასაკვირი არ არის, რომ აბსურდის თეატრი ეგზისტენციალიზმთან ასოცირდება. ეს ნაწილობრივ იმით არის განპირობებული, რომ ეგზისტენციალიზმი დიდი გავლენით სარგებლობდა აბსურდის თეატრის აღმავლობის პერიოდში, თუმცა, მას გარკვეული მიზეზების გამო არ ეწოდა ეგზისტენციალური თეატრი. აბსურდის თეატრის ეგზისტენციალიზმთან კავშირი ასევე გამოკვეთა მარტინ ესლინის მიერ ტერმინების, „აბსურდიზმი“ და „აბსურდის თეატრი,“ გამოყენებამ. როგორც აღვნიშნეთ, ესლინმა ეს ტერმინები ალბერ კამიუსგან აიღო. ერთ-ერთი კრიტიკოსის აზრით, კამიუსთვის აბსურდი არ არის მხოლოდ უაზრობისა და სულელურის სიმბოლო, არამედ ის არსებობის ნამდვილი მდგომარეობაა (Tan 2007:17). სარტრისა და კამიუს შეხედულებებში გაზიარებულ სამყაროს აღქმის მოდელში ხაზგასმულია სამყაროს არალოგიკურობა და არაკათილგანწყობა. ეს წარმოადგენს გაუცხოებისა და დეპრესიის წინაპირობას, რაც, პრობლემატიკისა და განწყობათა დონეზე, აბსურდის დრამაში აისახა. ისიც უნდა ითქვას, რომ

აბსურდის დრამის ბევრი წარმომადგენელი ეგზისტენციალიზმის იდეების უმთავრესი გამხმომავანებლის, ჟან პოლ სარტის, თანამედროვე იყო. აბსურდისტების გარკვეული ნაწილი სარტის ნაშრომს „არსებობა და არარა“ (“Being and Nothingness“) (1943) აბსურდიზმის იდეური მხარეების წარმოჩენად თვლიდა, თუმცა თავად სარტრი საკუთარ კრიტიკულ შრომებში მკვეთრ საზღვრებს ავლებდა აბსურდის თეატრსა და ეგზისტენციალიზმს შორის. სარტრი მიიჩნევდა, რომ აბსურდის თეატრში ნაჩვენებია ადამიანის მარცხი ყოველგვარი გადაწყვეტილების, ხსნისა თუ გადარჩენის გზის დასახვის გარეშე, მაშინ როდესაც ეგზისტენციალიზმის ფუნდამენტს წარმოადგენს ადამიანის თავისუფლება, რაც კი არ გამორიცხავს, არამედ პირიქით- გულისხმობს დამოუკიდებელი გადაწყვეტილების მიღების საფუძველზე ცხოვრების შეცვლის ღვთიებობებული უნარისა და შესაძლებლობის არსებობას. აბსურდის დრამაში ადამიანს არა აქვს ალტერნატივა, მისი საბოლოო არჩევანია პასიურობა და არსებულთან შეგუება, ეგზისტენციალიზმი კი პიროვნებას მოქმედების შანსს უტოვებს. ეგზისტენციალიზმსა და აბსურდის დრამას შორის ეს მნიშვნელოვანი განსხვავება ნათლად ჩანს ბეკეტის შემოქმედების შესახებ ჯეიმს ნოულსონის მოსაზრებაში: „ბეკეტის შემოქმედებაში ხაზგასმულია სიღარიბე, მარცხი, გაძევება და დანაკარგი, რასაც ის თვლიდა ადამიანის, როგორც არმცოდნისა და არშემძლის თანამდევად“ (“Becket’s work focuses on poverty, failure, exile and loss as he put it on man as “non-kowner” and as a “non-can-er” (Knowlson 1997: 352,353). ამ განსხვავებიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ აბსურდის დრამაში, ეგზისტენციალიზმის განწყობებთან შედარებით, გაუცხოების პრობლემატიკა გაცილებით უფრო პესიმისტური და მტკივნეულია. აქ, ისევე როგორც ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიაში, ნაჩვენებია, რომ ადამიანის გაუცხოება დაბადებიდანვე გარდაუვალია, მაგრამ ეგზისტენციალიზმისგან განსხვავებით, აბსურდის დრამაში ადამიანი სრულიად მოკლებულია გაუცხოების დაძლევის სურვილსა და შესაძლებლობებს.

როგორც ღვაინახეთ, აბსურდის დრამა ეგზისტენციალური ფილოსოფიის პოსტულატებს ემყარება. რადგან აბსურდის თეატრისა და ეგზისტენციალიზმის განვითარება ისტორიულად მეტ-ნაკლებად ერთსა და იმავე პერიოდს ემთხვევა, გარდაუვალია პრობლემათა ურთიერთნახვედრად. შესაბამისად, შესაძლებელია ითქვას, რომ არსებობის უაზრობისა და უშინაარსობის, სამყაროს არალოგიკურობისა და მოუწესრიგებლობის ეგზისტენციალისტურმა პრობლემებმა

გამოხმაურება აბსურდის დრამაში ცხოვრების აბსურდულობის დემონსტრირებით ჰპოვა. გამომდინარე აქედან, ეჭვგარეშეა, რომ აბსურდის დრამაში აბსურდულობა და გაუცხოება ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. გაუცხოება უთუოდ გულისხმობს აბსურდულობასთან, უაზრობასთან შეგუებას და მოქმედების უარყოფას. ამიტომაც, აბსურდის დრამაში ყოველი დეტალი ემსახურება ადამიანური ყოფის სრული აბსურდულობის აღიარებასა და შეგრძნებას, დანახვას იმისა, რომ ერთადერთი, რისი მოპოვებაც ადამიანს სამყაროში საბოლოოდ შეუძლია, არსებობის აბსურდულობის აღიარებაა. თავად ადამიანი კი აბსურდული სამყაროს გმირია და ამიტომაც მთელი მისი ცხოვრება ასეთივე აბსურდულია.

ეგზისტენციალიზმისა და აბსურდის დრამის პრობლემატიკისა და აქცენტების იდეური თანხვედრისა და აბსურდის თეატრზე ეგზისტენციალიზმის გავლენის გათვალისწინებით, შეიძლება ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ გაუცხოების პრობლემა აბსურდის დრამაში ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიაში წამოჭრილი ადამიანური არსებობის დილემის შემდგომი თავისთავადი ეტაპი იყო. არსებობის საზრისის ძიების არარაციონალურად და უშედეგოდ აღქმამ („სიზიფეს მითი“, რითაც კამიუმ განავითარა აბსურდული ეგზისტენციალიზმი), დაბადების შემთხვევითობის და არალოგიკურობის აღიარებამ (სორენ კირკეგორის დაბადებაზე გაბრაზებული პესიმისტი პროტაგონისტი; კირკეგორის ფილოსოფიურ ხაზს გაჰყვნენ გერმანელი კარლ იასპერსი და ფრანგი მოაზროვნე გაბრიელ მარსელი), ღვთის რწმენასთან დაკავშირებული იდეალებისა და სულიერ-ზნეობრივი ორიენტირების მსხვერვის ღრმა ტრაგიკული მოტივების შემოქმედებაში ასახვამ (ნიცშეს ნიჰილისტური კონცეფცია; გერმანელი მარტინ ჰაიდეგერი და ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან პოლ სარტრი თავიანთ შეხედულებებში ნიცშეს უღმერთობის თეორიას ემყარებიან) სრულიად ხელსაყრელი ვითარება შექმნა გაუცხოების პრობლემისთვის დამახასიათებელი მარტოობის, უიმედობის, უპერსპექტივობის, მოქმედებისა და მოძრაობის უგულვებელყოფისა და ადამიანურ ურთიერთობათა მნიშვნელობის დაკნინებისთვის. ვფიქრობ, სწორედ ეს იდეურ-ფილოსოფიური ტენდენციები დაედო საფუძვლად აბსურდის დრამაში გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი და ფორმალური ნიუანსების ჩამოყალიბებას.

გაუცხოების პრობლემის ფილოსოფიური ფუნდამენტების გააზრებასთან ერთად ასევე მნიშვნელოვანია გაუცხოების როგორც ლექსიკური ერთეულის და როგორც ლიტერატურული ტერმინის განმარტება.

1. ინგლისური სიტყვა "Alienation" (გაუცხოება) მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან "Alienato", რომელიც არსებითი სახელია და მიღებულია ზმნისგან "Alienere". ინგლისურ ენაზე გაუცხოება ნიშნავს თავის არიდებას, მოშორებას, მოცილებას, წართმევას. ინგლისურში ასევე გვაქვს გაუცხოების აღმნიშვნელი სინონიმები-estrangement, isolation, separation. გაუცხოების განსხვავებული შინაარსობრივი დეფინიციებიდან გამომდინარე არსებობს გაუცხოების სხვადასხვა განმარტება. არნოლდ კაუფმანის (Arnould Kaufman) მიხედვით, ადამიანი იმ შემთხვევაში შეიძლება ჩავთვალოთ გაუცხოებულად, თუ მას საკითხების მიმართ ახასიათებს ისეთი დამოკიდებულება, რომელიც უკმაყოფილების განცდას იწვევს (კაუფმანი 1970: 15).
2. ფრანგულ ენაში "Alienate" და "Alienation" გამოიყენება იგივე მნიშვნელობით, როგორც ინგლისურში "Alienate" და "Alienation".
3. ლიტერატურული ტერმინების ლექსიკონში მოცემულია გაუცხოების შემდეგი განმარტება: „გაუცხოება არის ვიღაცის ან რაღაცისგან მოშორებისა და განცალკევების მდგომარეობა; ეს გონების და აზროვნების მდგომარეობაა“ (Alienation is the state of being alienated or estranged from something or somebody, it is a condition of the mind.)  
([https://www.google.com/?gws\\_rd=ssl#q=alienation+in+literature+definition](https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=alienation+in+literature+definition)).
4. ენციკლოპედია ბრიტანიკის (Encyclopedia Britannica) განმარტებით, გაუცხოება არის ის მდგომარეობა, როდესაც ჩამოცილებული და განცალკევებული ხარ გარემოცვისგან, სამსახურისგან, საკუთარი თავისგან. (<http://www.britannica.com/topic/alienation-society>).
5. საინტერესოა ფოიერ ლუისის (Feur Lewis) განმარტება, რომელშიც ნათქვამია, რომ სიტყვა „გაუცხოება“ გამოიყენება ნებისმიერი საქციელის იმ ემოციური ტონალობის აღსანიშნავად, რომელსაც ადამიანი თვითგანადგურებამდე მიჰყავს ("The word alienation is used to



convey the emotional tone which accompanies any behavior in which the person is compelled to act self destructively”) (Lewis 1975).

6. სიდნი ფინკელშტაინი (Sidney Finkelstein) გაუცხოებას ფსიქოლოგიურ ფენომენს უწოდებს. მისი შეხედულებით, გაუცხოება შინაგანი კონფლიქტია, მტრული დამოკიდებულება სკუთარი თავისგან „გარეთ“ მეოფ რაღაცაზე, რომელიც რეალურად საკუთარ „მე“-ს უკავშირდება; ეს არის აღმართული ბარიერი, რომელიც კი არ გვიცავს, არამედ გვაღარიბებს (Finkelstein 1965: 36).
7. კენეტ კენისტონის (Kenneth Keniston) მოსაზრებით გაუცხოება, როგორც ტერმინი უმეტესად გამოყენება იმ მნიშვნელობით, როდესაც საქმე გვაქვს ერთ დროს არსებული „ბუნებრივი“, სანატრელი ურთიერთობების, კავშირებისა თუ დამოკიდებულებების დაკარგვასთან (Keniston 1965: 9).
8. ჰეგელი (Hegel) გაუცხოების ორ ფორმას გამოყოფს: 1. პირველი ტიპის გაუცხოება გამოწვეულია პიროვნების საკუთარ თავთან და საზოგადოებასთან შეუთავსებლობით. 2. გაუცხოების მეორე ფორმა მომდინარეობს საკუთარი „მე“-ს, საკუთარი თავის აღქმის ცვლილებიდან. გაუცხოების მეორე ფორმა ზემოქმედებს პირველზე.
9. ერის ფრომი (Erich Fromm) თავის წიგნში „საღად მოაზროვნე საზოგადოება“ (Sane Society) წერს, რომ გაუცხოება არის პროცესი, როცა ადამიანი გრძნობს საკუთარი თავისგან განცალკევებას. (Fromm 1955). საკუთარი თავისგან გაუცხოებული ადამიანი აუცილებლად ხდება საზოგადოებისგან გაუცხოებული, რადგან თვითიდენტიფიკაციისა და თვითაღქმის დაქვეითება/დაკარგვა ინდივიდის საზოგადოებისგან უპირობო გაუცხოებას განაპირობებს.
10. საკუთარი თავისგან გაუცხოების შესახებ ორ განსხვავებულ მოსაზრებას გვთავაზობს კარენ ჰორნი (Karen Horney): 1. წიგნში „ფსიქოანალიზის ახალი გზები“ (New Ways in Psychoanalysis) ჰორნი ამბობს, რომ საკუთარი „მე“-სგან გაუცხოება გულისხმობს „თვითგანვითარების შეფერხებას, დამახინჯებას, ჩახშობას“

(Horney 1939: 61). 2. წიგნში „ჩვენი შინაგანი კონფლიქტები“ (Our Inner Conflicts) ჰორნი ისევ მიუბრუნდა საკუთარი თავისგან გაუცხოების საკითხს და აღნიშნავს, რომ საკუთარი თავისგან გაუცხოებული ადამიანი ვერ აცნობიერებს რას განიცდის, რა მოსწონს, რას უარყოფს, რა სწამს

([http://www.scribd.com/doc/24795883/Our-Inner-Conflicts-Karen-](http://www.scribd.com/doc/24795883/Our-Inner-Conflicts-Karen-Horney#scribd)

[Horney#scribd](http://www.scribd.com/doc/24795883/Our-Inner-Conflicts-Karen-Horney#scribd)). მოკლედ რომ ვთქვათ, ჰორნის შეხედულება გულისხმობს, რომ საკუთარი თავისგან გაუცხოებული ადამიანი მოკლებულია საკუთარი თავის ნამდვილი ბუნების გააზრების უნარს. ჰორნის აზრით, ამის მიზეზი ადამიანის მიერ საკუთარი „მე“-ს არასწორ აღქმაში მდგომარეობს, რაც მის ცნობიერებაში აყალიბებს საკუთარი თავის „წარმოსახვით/არარეალურ იმიჯს“ (Ideal Image), რომელიც დაშორებული და მკვეთრად განსხვავებულია საკუთარი „მე“-ს რეალური, ნამდვილი სახისგან (Real self).

11. სოციოლოგები გაუცხოების ერთ-ერთ ფორმად განიხილავენ მარტობას, რომელიც სხვა ადამიანებთან ახლო და ღრმა ურთიერთობის ნაკლებობას/არარსებობას გულისხმობს.

მაკკლოსკი (McClosky) აღნიშნავს, რომ მარტობის განცდა სხვებთან ნიშანდობლივი ურთიერთობის დაკარგვაა, რომელიც გაუცხოების წიანპირობა ხდება. მისივე მოსაზრებით, გაუცხოების ეს ფორმა თავისი ბუნებით სოციალური ხასიათისაა და მას სოციალურ გაუცხოებას (social isolation) უწოდებს. უნდა ითქვას, რომ სოციალურ კონტექსტში, სოციალური გაუცხოება (Social Alienation) ადამიანებს შორის, ადამიანსა და სოციუმს/საზოგადოებას შორის ეფექტური და ადეკვატური კომუნიკაციის გაუარესებას და მოშლას ნიშნავს.

12. პოლ ტილიჩი (Paul Tillich) სიტყვა “Alienation”-ის ნაცვლად იყენებდა “Estrangement”-ს. ტილიჩმა მკვეთრი ზღვარი გაავლო და ერთმანეთისგან განაცალკევა ადამიანის არსებობის ნამდვილი მდგომარეობა და ადამიანის პირველადი, საწყისი ბუნება. სწორედ ამ განსხვავებას უწოდა მან გაუცხოება. ტილიჩის

მიხედვით, „არსებობა გამოცალკეებულია აზროვნებისგან... ადამიანის გამოცალკეება საკუთარი პირველადი და არსებითი ყოფიერებისგან არსებობის უნივერსალური თვისებაა.“ (**“Existence is estranged from essence ..... Man’s estrangement from his essential being is the universal character of existence”**) (Tillich 1952). ის გეთავაზობს დასკვნას, რომ გაუცხოების ყოველი გამოვლინება წინააღმდეგობაში მოდის ადამიანის საწყის ბუნებასთან.

13. სარტრმა გაუცხოების აღქმის საკუთარი კონცეფცია წამოაყენა წიგნში „ყოფნა და არარაობა“ (**“Being and Nothingness”**). ის გაუცხოებას უდგება როგორც ეგზისტენციალურ ფენომენს და გეთავაზობს ტერმინს „ეგზისტენციალური გაუცხოება“ (existentialistic alienation), რაც ხაზგასმით მიუთითებს გაუცხოების ფენომენისა და არსებობის განუყოფლობაზე, არსებობის რეალობაში გაუცხოების თავისთავადობასა და თანდაყოლილობაზე. ეს იმის დასტურია, რომ სარტრის კონცეფციაში უკვე ჩანს არსებობისა და გაუცხოების ერთმანეთისგან განუყოფელობა. ეს კონცეფცია აყალიბებს მოსაზრებას ადამიანურ არსებობაში გაუცხოების თავისთავადობასა და გარდაუფლობაზე, რამაც ასახვა ჰპოვა აბსურდის დრამაში.

14. ალბერ კამიუ გაუცხოებას ადამიანური არსებობის ტრაგიკული რეალობისა და ზოგადსაკაცობრიო დილემისთვის დამახასიათებელ უპირობო რეალობად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ „სამყარში, რომელსაც უეცრად ჩამოშორდა ილუზიები და სინათლე, ადამიანი თავს უცხოდ გრძნობს. ის მუდმივად განდევნილია (**irremediable exile**). მის მესხიერებაში არ არის შემორჩენილი მოგონებები დაკარგული სამშობლოს შესახებ, ისევე როგორც მას აკლია დაპირებული მიწის (promised land) პოვნის იმედი. ადამიანსა და მის ცხოვრებას, მსახიობსა და თეატრალურ დეკორაციებს შორის განხეთქილება კი ნამდვილად წარმოშობს გაუცხოების განცდას“ (კამიუ 1942). კამიუს ამ შეფასებაში უკვე გამოიკვეთა გაუცხოებისა და აბსურდულობის

ღრმა მიზეზ-შედგობრივი და ურთიერთგანმსაზღვრელი, ურთიერთგანმაპირობებელი კავშირი.

15. ცხოვრების აბსურდულ ბუნებას და ადამიანის გაუცხოების პრობლემას ასევე ერთმანეთთან აკავშირებს აბსურდის თეატრის წარმომადგენელი იონესკო. კაფკას შესახებ დაწერილ ესეში ის აღნიშნავს, რომ აბსურდი მიზანს მოკლებულია. რელიგიურ, მეტაფიზიკურ და ტრანსცენდენტალურ ფესვებს მოწყვეტილი ადამიანი კი უკვე დაკარგული და გზააბნეულია (Ionesco 1957). ამ განმარტებაშიც აღნიშნულია, რომ აბსურდულობის მიზეზი ადამიანის გაუცხოებაა, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს ცხოვრების აბსურდულობისა და გაუცხოების ურთიერთკავშირს.

გაუცხოების როგორც ლექსიკური ერთეულის და მისი, როგორც პრობლემის, ფილოსოფიურ-ლიტერატურული ინტერპრეტაციების შეჯერებით (უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ფილოსოფიურ-ლიტერატურული ანალიზის საზომად ამ შემთხვევაში აღებულია I და II მსოფლიო ომების შემდგომი მიმართულებები- ეგზისტენციალიზმი თავისი სხვადასხვა განშტოებით, აბსურდიზმი, აბსურდის დრამა- კონკრეტულად სემუელ ბეკეტის შემოქმედება), შესაძლებელია ვთქვათ, რომ ლექსიკური ერთეულის დონეზე, გაუცხოება გულისხმობს გამოყოფას, გამოცალკევებას, მოშორებას, მოცილებას. რაც შეეხება გაუცხოების პრობლემის ლიტერატურული და ფილოსოფიური გაანალიზების შინაარსობრივ ასპექტებს, გაუცხოება ადამიანის არსებობის, ცხოვრების თანამდევი ელემენტია. რადგან ადამიანის არსებობის დასაწყისი, ანუ დაბადება ეგზისტენციალიზმში (კირკეგორი) და აბსურდის დრამაში (ბეკეტი) მიჩნეულია „საშინელ შემთხვევად“ (awful occasion) და მთელი მისი არსებობის აზრი ამ არსებობის უშინაარსობაში და აბსურდულობაში მდგომარეობს („თქვენ მიწაზე ხართ და ამას არაფერი ეშველება“/You're on earth and there is no cure for that") (Beckett 2006: 118), გამოდის რომ ადამიანი დაბადებიდანვე განწირულია გაუცხოებისთვის. ამ მოცემულობის გასაანალიზებლად მნიშვნელოვანია გაუცხოების განცდის გამომწვევ მიზეზებში გარკვევა. რადგან გაუცხოება ადამიანური არსებობის უმთავრესი პრობლემაა, ხოლო არსებობა თავისი არსით აბსურდულია, ცხადია, რომ აბსურდი და გაუცხოება უშუალოდ ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ეს იონესკოს განმარტებაშიც ჩანს- ცხოვრების აბსურდულობა მდგომარეობს იმ რეალობაში, რომ ადამიანი მოწყვეტილია თავის მეტეფიზიკურ,

რელიგიურ თუ ტრანსცენდენტალურ ფესვებს (Ionesco 1957). შესაბამისად, არსებობის აბსურდულობა მდგომარეობს ადამიანის გაუცხოებაში, რადგან თავად ადამიანის გაუცხოება (მოწყვეტა მეტაფიზიკური, რელიგიური, ტრანსცენდენტალური ფესვებიდან) განაპირობებს ცხოვრების აბსურდულობას. იმ რეალობიდან გამომდინარე, რომ „არსებობა წინ უსწრებს აზროვნებას“ (სარტრი) და რომ ადამიანი „მუდმივად განდევნილია“ (კამიუ), კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ გაუცხოება ადამიანის ამქვეყნიური ყოფისთვის/არსებობისთვის დამახასიათებელი თანდაყოლილი ფენომენია (სარტრი, ტილიჩი). რაც შეეხება გაუცხოების უპირველეს ფორმას, რომელიც გაუცხოების სხვადასხვა გამოვლინების მიზეზი ხდება, იკვეთება ორი განსხვავებული მოსაზრება: 1. ყველა სახის გაუცხოების მიზეზი არის საკუთარი თავისგან გაუცხოება (ფრომი, ჰეგელი), რომელიც გამოწვეულია სამყაროში საკუთარი „მე“-ს არასწორი აღქმით. ამიტომაც, საკუთარი თავისგან გაუცხოება ხდება ყველა სხვა ტიპის გაუცხოების განმაპირობებელი ფაქტორი, რადგან საკუთარი თავის შეცნობის შეუძლებლობასა და უზღვევებელყოფას არსებობის დანარჩენი რეალების სრული შეუცნობლობისკენ ან, სულ მცირე, შეცნობისა თუ შემეცნების ადეკვატური უნარის დაკარგვისკენ მივყავართ. 2. ღვთისგან გაუცხოება არის გაუცხოების სხვა დანარჩენი ფორმის უპირველესი მიზეზი, რადგან ადამიანი დაბადების მომენტიდანვე უკვე წყდება თავის მეტაფიზიკურ და რელიგიურ ფესვებს (იონესკო) და მას ეუფლება განცდა, რომ სამყაროს მისდა დაუკითხავად, შემთხვევით მოევიდნა (კირკეგორი). ნიცშეს ღმერთის სიკვდილის ფილოსოფიური კონცეფციაც ადამიანში ღვთის რწმენის უკანასკნელი ნაპერწკლების ჩაქრობის შემდეგ წარმოქმნილ სულიერ და აზრობრივ სიცარიელეს ემყარება, რაც, თავის მხრივ, XX საუკუნის შემზარავი ტრაგიკული რეალობით (I და II მსფლიო ომების მოვლენები) იყო განპირობებული. შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ღვთისგან გაუცხოება ხდება ყველა დანარჩენი გაუცხოების (რეალობისგან, დროისგან, საკუთარი თავისგან და ა. შ) საწყისი. რადგან კვლევის უშუალო მიზანი არის გაუცხოების პრობლემის შესწავლა ბეკეტის დრამაში, თავს უფლებას მივცემ, დავეთანხმო მეორე მოსაზრებას, რომ ღვთისგან გაუცხოება წარმოადგენს ყველა სხვა გაუცხოების საფუძველს. ვთვლი, რომ ბეკეტის პიესებში ეს არაერთხელ დასტურდება ადამიანის დაბადების ყოველგვარი ტკივილისა და ტრაგედიის დასაწყისად

ადიარების და ღვთის, რწმენისა თუ რელიგიური საკითხების აბსურდიზაცია-გაკომიკურების მაგალითზე.

### 1.2. გაუცხოების პრობლემა აბსურდის დრამაში

როგორც წინა ქვეთავში გამოიკვეთა, გაუცხოება აბსურდიზმის თანამდევი მოვლენაა და ის უშუალოდ ცხოვრების, არსებობის აბსურდული ბუნებიდან გამომდინარეობს. შეიძლება ითქვას, რომ გაუცხოების პრობლემა აბსურდის დრამაში წარმოჩენილ პრობლემათა ცენტრალურ ღერძს წარმოადგენს. აქვე მინდა ხაზი გავეუსვა, რომ აბსურდის თეატრზე მსჯელობაში მოიაზრება უშუალოდ სემუელ ბეკეტის დრამატურგია, რადგან მის პიესებში რეალიზებულია აბსურდის დრამისთვის დამახასიათებელი ყველა ძირითადი ნიუანსი.

აბსურდის დრამის პერსონაჟები დაკარგული არიან რთულ და უსწორმასწორო სამყაროში, დაშორებული არიან რაციონალური და ლოგიკური აზროვნების საწყისებს, რაც გამოხატავს მათ შინაგან და ქვეცნობიერ გაუცხოებას. აქედან გამომდინარე, აბსურდის დრამაში წარმოდგენილი პერსონაჟები, აკლიათ რა ინდივიდუალურობა, თვითიდენტურობა და რეალობის შეფასების უნარი, სტერეოტიპული ტიპაჟები არიან. ეს საკუთარი თავისგან გაუცხოების მდგომარეობაა. პერსონაჟთა კონკრეტული სახეების მიღმა მთელი კაცობრიობის სახე იგულისხმება- მათი განცდებით, სულიერი თუ ფიზიკური მდგომარეობით წარმოდგენილია I და II მსოფლიო ომების შემდგომი ეპოქის ადამიანური განცდების და სულიერ-ფიზიკური კონდიციის მატარებელი ადამიანის განზოგადებული სახე. ამიტომაც, აბსურდის დრამის პერსონაჟები წარმოადგენენ მთელი კაცობრიობის, ზოგადად ეპოქის ადამიანის საყოველთაო სახეს, ე.წ. „მასის ადამიანს“ ანუ “Everyman-”ს.

გაუცხოების პრობლემის სიმწვავიდან და ცენტრალურობიდან გამომდინარე, აბსურდის დრამაში ასახვის ფორმალური და მხატვრულ-სტილისტური ორიენტირები სრულიად განსხვავდება ტრადიციული დრამის ფორმატიდან: მარტივი სიუჟეტის მიღმა აზრობრივი სიღრმე და ინტერპრეტაციათა მრავალწახნაგოვანი სირთულე იმალება. მოვლენათა განვითარების სქემა ცირკულარულია ან გამეორებას ეფუძნება. ავტორს უფრო მეტად აინტერესებს მოვლენათა არა მასშტაბური წარმოჩენა, არამედ პერსონაჟთა ჩვენება

კონკრეტულ სიტუაციაში. სიუჟეტი არ მიჰყვება ამბის ტრადიციულ განვითარებას და, ტრადიციული პიესებისგან განსხვავებით, არ ახასიათებს განვითარების ლოგიკური ხაზი, არ მიდის კულმინაციისკენ. ზოგიერთ პიესაში კი ვხედავთ სიუჟეტის დაღმავალ (declining) განვითარებას, რომელიც სრულ არეულობასა და არაორგანიზირებულობაში გადაიზრდება. თუ ტრადიციულ დრამაში ყველაფერი წესრიგშია და არსებობს ამბის დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, აბსურდის დრამაში ეს წესრიგი დარღვეულია. მოქმედება შეიძლება დაიწყოს და შემდეგ საერთოდ მივიწყებულ იქნეს. ვფიქრობ, ეს სტილისტურ-ფორმალური თავისებურებები არის აბსურდის თეატრის დრამატურების მიერ არჩეული ფორმა ცხოვრების აბსურდულობისა და გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობისა და განცდების გადმოსაცემად.

გაუცხოების მასშტაბურობა გამოსატულია პერსონაჟთა ყოფისთვის დამახასიათებელ ნიუანსებში- მათი საქციელი და მოქმედება არსებობასთან მიმართებაში ცხოვრებისეული გამოცდილების სრული დავიწყების დემონსტრირებას წარმოადგენს, რაც ღვთისგან და საკუთარი თავისგან გაუცხოების მდგომარეობაა. მათ არ შეუძლიათ საკუთარი თავის რეალიზება და არც რეალობის შეცვლის უნარი შესწევთ. აბსურდის თეატრის კრიტიკოსი ესლინი წერს, რომ ხელოვნების ეს მიმართულება უნდა განვიხილოთ როგორც ჩვენი ეპოქის სულიერი ტენდენციების გამოსატულება (Esslin 1962: 29). სამყაროში, სადაც „ღმერთი მოკვდა“, გრძნობებისა და განცდებისგან დაცლილი ადამიანები ცხოვრობენ უაზრო და უპერსპექტივო ყოფით. მათ არ იციან, ან არც სურთ იცოდნენ, როგორ მოიქცნენ, როგორ გაუგონ ერთმანეთს და გარესამყაროს. ამიტომაც, როგორც მ. ლაშხია ამბობს, ისინი „მარტოობით დაავადებული ადამიანები“ არიან (ლაშხია: 1999: 114).

ბეკეტისთვის, ისევე როგორც აბსურდის დრამის სხვა წარმომადგენლებისთვის, გაუცხოების პრობლემის წარმოჩენის ერთ-ერთი მძლავრი და ეფექტური იარაღია პერსონაჟთა მეტყველება. მისი ყოველი თვისობრივი კომპონენტი საზოგადოებისგან და სამყაროსგან გაუცხოების დემონსტრირების საშუალებაა: წინადადებები არათანმიმდევრულია, სიტყვები კი არ აღნიშნავენ იმას, რასაც თავიანთი კონტრაციური მნიშვნელობით

შეესაბამებიან. ამის ერთ-ერთი დადასტურებაა ლაქის ვრცელი მონოლოგი „გოდოს მოლოდინში“. ხშირია ე.წ. ნონსეკვიტორები<sup>1</sup> (ლათ. სიტყვიდან **non-sequitor**), როდესაც მომდევნო დიალოგი ან წინადადება არ წარმოადგენს წინმსწრები დიალოგის/წინადადების ლოგიკურ გაგრძელებას. აბსურდის თეატრის ამ ენობრივ თავისებურებებს იონესკო შემდგენაირად განმარტავს: „მე წარმოვაჩენ აზროვნების კრიზისს, რაზეც ცხადად მიუთითებს ენის კრიზისი. სიტყვებს აღარ გააჩნიათ მნიშვნელობები“ (**“I represent crises of mentality being vividly denoted by language crises. Words have no meanings.”**) (Ionesco 1968). აბსურდის თეატრის ენობრივ მახასიათებლებთან დაკავშირებით მათა კობახიძე აღნიშნავს, რომ „აბსურდისტები გამოდიან ახალი, „ჭეშმარიტი“ სასცენო ენის შექმნის პრეტენზიით. იმგვარი ენის, რომელიც ადამიანის სიტუაციის გამოსახვას შესძლებდა. ისინი ძველი თეატრის ტრადიციულ ფორმებს უპირისპირდებიან და განსაკუთრებული სიძლიერით უარყოფენ სიტყვას“ (კობახიძე 1977: 23). მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ აბსურდის დრამის ენა შესაბამისობაში მოდის ცხოვრების რეალურ აბსურდულობასთან. მისი არალოგიკურობა შინაარსობრივად არსებობის არალოგიკურობას შეესაბამება, ხოლო ფორმალური თვალსაზრისით, ცხოვრების არაპროგნოზირებადობისა და აბსურდულობის გამოხატვის საშუალებას წარმოადგენს. ამიტომაც, ბეკეტის პიესებში არ გვაქვს რაციონალური მეტყველება, რადგან მისი მეშვეობით შეუძლებელია ასახვა იმისა, რაც ასახვას, გამოხატვას არ ექვემდებარება. ენის ფუნქცია დაქვეითებულია და ტრივიალური განცხადებების დონეზეა დაყვანილი. ენა ირელევანტურია იმ პრობლემებთან მიმართებაში, რომელიც ყოფიერებას და არსებობას ახლავს თან. საუბრის მონაწილეთა მიერ ხშირი გამეორებისა (ფრაზებისა და სიტყვების გამეორება) და ცირკულარული ფორმის დიალოგების გამოყენება ცხოვრებისეული საზრისის დაკარგვას და ონტოლოგიური მნიშვნელობის ნაკლებობას ნიშნავს. ამით აბსურდის თეატრმა აჩვენა, რომ ენას არ ძალუძს არსდაკარგული, მნიშვნელობაგამოცლილი სამყაროს არალოგიკური მოვლენების უაზრობის ჩვენება და, მით უმეტეს, არც მათი ახსნა. გამომდინარე აქედან, ცხადია, რომ ადამიანის ყოველგვარი გაუცხოების მიზეზი ცხოვრების აბსურდულ ბუნებაში მდგომარეობს. სწორედ ეს რეალობაა გამოვლენილი

<sup>1</sup> **Non-sequitor**: coming from Latin. A logical fallacy or a comment which is humorously absurd or has no relation to the comment it follows.



მეტყველების ფუნქციის დაქვეითებასა თუ გადაგვარებაში. შესაბამისად, ბეკეტისთვის პერსონაჟთა მეტყველება გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის გადმოსაცემად გამოყენებულ სტილისტურ-ფორმალურ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.

ეგ ზისტენციალიზმის გავლენის შედეგია ის, რომ არაფერი ვიცით აბსურდის დრამის პროტაგონისტთა წარსულის შესახებ- მათ არ გააჩნიათ არანაირი პიროვნული ისტორია. ნოდარ გურაბანიძე მიიჩნევს, რომ აბსურდის თეატრის პერსონაჟებს „არ აქვთ წარსული, ხოლო მომავალს მისტიკური ბინდი ჰფარავს, და ამდენად, არც იგი არსებობს” (გურაბანიძე 1965: 132). დროსთან მიმართების ამ მოცემულობით ადამიანი აბსურდული სამყაროს აბსურდულ გმირად წარმოდგენილია. როგორც ვხედავთ, აბსურდის დრამაში დროსთან დამოკიდებულების ფენომენიც ყოვლისმომცველი გაუცხოების ჩვენების საშუალებაა.

სემუელ ბეკეტის დრამაში გაუცხოება, წარმოადგენს რა სასოწარკვეთილი და უღმერთოდ დარჩენილი ადამიანის სულიერი და გარეგნული მდგომარეობის უპირველეს მახასიათებელს, არ ნიშნავს მხოლოდ განცალკევებას, რადაცისგან ან ვიღაცისგან გამოყოფას. ამ ტერმინის მიშენელობა აქ ბევრად უფრო ფართოა და მოიცავს ადამიანის მიერ უარყოფის (დმერთის, რწმენის), უგულვებელყოფის (მოქმედების, ქმედების უგულვებელყოფა), განდგომის (საკუთარი „მე“-გან, მოყვასისგან, ცხოვრებისგან), გაუგებრობა-გაურკვეველობის (დროსა და ადგილში გაურკვეველობა, რეალობაში, მოვლენებში გაურკვეველობა და დაურწმუნებლობა) განცდებს. თუ გაუცხოებას ამ მასშტაბებით განვიხილავთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ბეკეტის დრამის და მთლიანობაში აბსურდის თეატრის ზოგადი პოსტულატები და მახასიათებლები (გმირთა სტერეოტიპულობა, სიუჟეტთა არალოგიკურობა (მოქმედება შეიძლება დაიწყოს და შემდეგ საერთოდ მივიწყებულ იქნეს), პასიურობა, უმოქმედობა, საკუთარ თავში, რეალობაში დროსა და ადგილში გაურკვეველობა, მოქმედებათა გამეორება და ცირკულარული ხასიათი, დუმილი, ხშირი პაუზები) ტოტალური გაუცხოების დემონსტრირების ფორმალური საშუალებებია. ეს ფორმალური სქემები შინაარსობრივად ასევე გაუცხოების ფორმებს წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, ხაზგასასმელია, რომ აღნიშნული გაუცხოების ფორმები გაუცხოებული ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობის გამომხატველია. გამოდის, რომ გაუცხოებული ადამიანის ყოფა თავისთავად გულისხმობს უმოქმედობას,

გულგრილობას, საკუთარ თავსა და სამყაროში გაურკვევლობას. რადგან ადამიანი არის სამყაროს მიკრო მოდელი, თუ ის არ იცნობს საკუთარ თავს, ვერც სამყაროში წვდომას შესძლებს. აქვე მინდა დაგამატო, რომ რადგან გაუცხოების ზოგადი მახასიათებლები და მისი გამომხატველი შინაარსობრივი ასპექტები აბსურდის დრამაში ერთმანეთს ემთხვევა და ურთიერთშედწევადია, გაუცხოების ამა თუ იმ ფორმაზე საუბრისას მოცემული ფორმა შეიძლება განვიხილოთ როგორც უკიდურესად გაუცხოებული და განმარტოებული ადამიანის მდგომარეობის ჩვენებისთვის გამოყენებული ფორმალურ-სტილისტური საშუალება. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს აბსურდულობისა და გაუცხოების ურთიერთგანმსაზღვრელობასა და ურთიერთგამომდინარეობაზე.

ბეკეტის პიესებში წარმოჩენილ პრობლემათაგან უმთავრესია გაუცხოებული ადამიანის ჩვენება. ადამიანი წარმოდგენილია როგორც უმოქმედო არსება, რომელსაც არაფერი შეუძლია. პერსონაჟთა უუნარობას და უმოქმედობას გულისხმობს ჯეიმს ნოულსონი, როდესაც საუბრობს ბეკეტის პროტაგონისტებზე თავის ცნობილ წიგნში „სემუელ ბეკეტი: დიდებისთვის განწირული“: „ბეკეტის შემოქმედებაში ხაზგასმულია სიღარიბე, მარცხი, გაძევება და დანაკარგი, რასაც ის თვლიდა ადამიანის, როგორც არმცოდნისა და არშემძლის თანამდევად“ (“Beckett focuses on poverty, failure, exile and loss- as he put it, on man as a “non-knower” and as a “non-caner”) (Knowlson 1997: 352,353).

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, ჩემი შეფასებით, აბსურდიზმი ზოგადსაკაცობრიო სატკივარის და კაცობრიობის არსებობის დასასრულის მოახლოების შეგრძნების ლიტერატურულ-თეატრალური ფორმით გამოხატვაა. მისი ზოგადი მახასიათებლების (ძალადობისა და ფიზიკური, ასევე სულიერი ტრავმირებულობის შეგრძნება) სიდრმისეული ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ ცხოვრების აბსურდად აღიარებისა და სამყაროში ადამიანის ტოტალური გაუცხოების გამომწვევი მიზეზები იმ შემზარავ რეალობაში მდგომარეობს, რომელიც I და II მსოფლიო ომების დამღუპველ და გამანადგურებელ შედეგებს უკავშირდება (უამრავი ებრაელის დევნა და განადგურება, ე.წ. ჰოლოკოსტი, გერმანიის ნაცისტური და იტალიის ფაშისტური პარტიების ტოტალიტარული რეჟიმების მიერ გამუდმებითი, სისტემატიური იერიში ინტელექტუალურ საზოგადოებაზე, ხელოვნების წარმომადგენელთა განუწყვეტელი დევნა და ა.შ.). ყოველივე ამის შედეგად მივიღეთ ის მასშტაბური გაუცხოება, რამაც ადამიანი თვითუარყოფიდან ღვთის უარყოფამდე, ღვთის უარყოფიდან კი სიცოცხლის

უარყოფამდე მიიყვანა. სწორედ გაუცხოების ამ გზას გადიან ბეკეტის „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟები ვლადიმირი და ესტრაგონი. ისინი პიესის დასაწყისიდანვე ავლენენ სასოწარკვეთილი მდგომარეობის უკიდურეს კულმინაციას- გაუცხოებას. პიესა იწყება ესტრაგონის ყოვლისმთქმელი სიტყვებით „ვერაფერს ვიზამთ“ (“Nothing to be done”) (Beckett 2006: 11), რაც თავიდანვე მიუთითებს, რომ გაუცხოებული ადამიანის არჩევანი უმოქმედობაა.

უფრო მეტიც, გაუცხოებული ადამიანის აზრით, უმოქმედობა გაცილებით უფრო უსაფრთხოა, ვიდრე მოქმედება. ესტრაგონი ამბობს კიდევ: „ნურაფერს ვიზამთ, ეს უფრო უსაფრთხოა“ (“Don’t let’s do anything, it’s safer”) (Beckett 2006: 19). ეს ორი ფრაზა სრულყოფილად გამოხატავს გაუცხოებული ადამიანის თვითუარყოფის, ანუ საკუთარი თავის შეცნობის სურვილის არქონას, ღვთისა და რწმენის, საბოლოოდ კი სიცოცხლის, როგორც ქმედებაში განხორციელებული აქტის, უგულვებელყოფას. ბეკეტის პიესათა პერსონაჟები, ისევე როგორც ზოგადად აბსურდის დრამის პროტაგონისტები, არ მოქმედებენ, არ იბრძვიან, რადგან მათარ ამოდრავებთ ცხოვრების საზრისის, ადამიანის ამქვეყნად მოვლენის მისიის ძიების სურვილი. ვლადიმირის მიერ დასმული კითხვა „აქ რას ვაკეთებთ, საკითხავიც ეს არის“ (“What are we doing here, this is the question”) (Beckett 2006:17), რომელიც „ჰამლეტის“ მონოლოგის პირველი ტაეპის რემინისცენციაა, გარკვეულწილად, არსებობის საზრისის ძიებას დასტრიალებს. ეს კითხვა იმასაც ნიშნავს, რომ ადამიანი, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, შემოქმედისგან, უფლისგან ელოდება პასუხს თუ რისთვის მოევლინა იმ სამყაროს, სადაც ვერანირი დანიშნულება და დასაყრდენი ვერ უპოვია. ჩემი აზრით, აღნიშნული ფრაზა ვლადიმირისა და ესტრაგონის საკუთარ მდგომარეობაში გაურკვეველობის გამომხატველია. მათთვის დაუდგენელია ვის სად და როდის ელოდებიან, თუმცა ამ „ვიდაცას,” თუ შეიძლება ითქვას, „პირობითად” გოდო ჰქვია. აღნიშნული ფრაზას, გარდა იმისა რომ გამოხატავს ადგილისგან (place), ანუ რეალობისგან (რადგან ადგილი რეალობის ერთ-ერთი კომპონენტია, ისევე როგორც დრო) გაუცხოებას, საბოლოოდ მიყვავართ გაუცხოების ისეთ მასშტაბამდე, როგორცაა სამყაროსგან გაუცხოება. ამ შემთხვევაში აბსურდის დრამის პერსონაჟის სახით წარმოდგენილია ადამიანი, რომელიც ვერ არკვევს სად იმყოფება და რისთვის (ამ კონკრეტულ პასაჟში ვლადიმერს აინტერესებს სად არიან და რატომ, ანუ მისთვის გაურკვეველია საკუთარი მდგომარეობა). ნიშანდობლივია ითქვას, რომ ამ ტიპის გაურკვეველობა არა მხოლოდ

ვლადიმირისა და ესტრაგონის, არამედ ბეკეტის დრამის პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელი საერთო უნივერსალია. შესაბამისად, ვასკვნიტ, რომ გაურკვეველობა ბეკეტის დრამაში და მთლიანობაში აბსურდის დრამაში ადამიანის სამყაროსგან გაუცხოების გამოხატვის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი ელემენტია.

რადგან აბსურდის დრამის ფილოსოფიური ფუნდამენტები მნიშვნელოვანწილად ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიურ პოსტულატებს ეფუძნება, შესაძლებელია, კითხვა „აქ რას ვაკეთებთ, საკითხავიც ეს არის“, გაურკვეველობის გარდა, უფლის მიმართ უკმაყოფილებას გამოხატავდეს.

უმთავრესი, რაც აბსურდის დრამაში გაუცხოების პრობლემის მასშტაბურობასა და არსებობის აბსურდად აღიარებასთან მიმართებაში უნდა ითქვას ის არის, რომ ორივე მათგანის საფუძველს XX საუკუნის ერთი და იგივე რეალობა წარმოადგენს. ამ რეალობამ ფილოსოფიური და ლიტერატურული აზროვნების მდინარეება თავდაპირველად არსებობის აბსურდულობის შეცნობამდე, შემდეგ კი თავად ამ არსებობაში/ყოფიერებაში ადამიანის გაუცხოების გარდაუვალობის კონცეფციურ აღიარებამდე მიიყვანა.

## II თავი

### გაუცხოების პრობლემა „გოდოს მოლოდინში“

#### 2.1. გაუცხოების პრობლემის გამოხატვის შინაარსობრივ-სტილისტური საშუალებები „გოდოს მოლოდინში“

მიუხედავად იმისა, რომ სემუელ ბეკეტს თავისი ლიტერატურული მოდგაწეობა დრამატურგიის დარგში არ დაუწვია (პირველი ნაბიჯი ლიტერატურაში იყო პოემა „ჰოროსკოპი“ (1930), ხოლო შემდეგი ნაბიჯი გახლდათ კრიტიკული ესე „პრუსტი“ (1931), ყველაზე დიდი და რეზონანსული აღიარება სწორედ ამ უანრში დაწერილმა ნაწარმოებმა, „გოდოს მოლოდინმა“, მოუტანა. თავდაპირველად პიესა დაიწერა ფრანგულ ენაზე 1948-49 წლების ზამთრის პერიოდში. ფრანგული ვერსია პირველად დაიბეჭდა 1952 წელს პარიზის ჟურნალში “Les Editions de Minuit” და 1953 წელს პირველად დადგა ფრანგმა რეჟისორმა, როჯერ ბლინმა, პარიზის თეატრ „ბაბილონში“. როჯერ ბლინი იხსენებს თუ როგორ მიაკითხა ბეკეტმა გეიტ-მონტპარნასში (Gaiete-Montparnasse) და წასაკითხად გადასცა „გოდოს მოლოდინი“. რეჟისორი აღიარებს, რომ მან თავდაპირველად საერთოდ ვერ გაიგო პიესისარსი, თუმცა, ნაწარმოების ექსტრავაგანტულობიდან გამომდინარე, მაინც დარწმუნებით გადაწყვიტა დაედგა, რისთვისაც ბევრი მცდელობა და წვალება დასჭირდა: პარიზის თეატრების უმეტესობას ეცინებოდა ბლინის განზრახვაზე და ბოლოს, როგორც იქნა გამოჩნდა თეატრი „ბაბილონი“, რომლის ხელმძღვანელმა სერეუმ (Serreau) თანხმობა პიესის დადგმაზე შემდეგი სიტყვებით დაადასტურა: „ჩვენ ეს კარგს არაფერს მოგვიტანს, მაგრამ თუ სიკვდილი გვიწერია, ლამაზი სიკვდილით მოგვკვდებით” (“That didn’t go too well for us but if we have to die, we’ll die in beauty”), “...და პიესამ პირველივე დადგმიდან მოიპოვა უდიდესი წარმატება”, იხსენებს როჯერ ბლინი. (<http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00050/samuel-beckett-by-roger-blin.htm>.) ეს იყო პირველი სირთულეები პიესის სცენაზე დამკვიდრების გზაზე, რაც მნიშვნელოვანია ნაწარმოების მთლიან კონტექსტში აღქმისთვის. ვფიქრობ, რადგან დისერტაციაში ბეკეტის პიესების უშუალოდ ინგლისური

ვერსიებია განიხილული, მნიშვნელოვანია გაეცნოთ „გოდოს მოლოდინის“ უშუალოდ ინგლისური ვარიანტის ფუნდამენტურ დეტალებს. ინგლისური ვერსია პირველად დაიბეჭდა 1954 წელს ნიუ-იორკში, „გროუვ პრესში“ (Grove Press ) და პირველად დაიდგა 1955 წლის 3 აგვისტოს ლონდონის თეატრში Arts Theatre Club.

პიესის მეტი ტექნიკური ეფექტიანობის მიღწევის მიზნით პირველმა რეჟისორმა, როჯერ ბლინმა, ბეკეტს ფრანგულ ვერსიაში გარკვეული შემოკლებების გაკეთება ურჩია. ამის გათვალისწინებით, ავტორმა ინგლისურ ვერსიაშიც ამოიღო იმ პასაჟების უმეტესობა, რომელიც ბლინმა პიესის სცენარის დამუშავებისას გამოტოვა, სანამ მას პარიზის თეატრ „ბაბილონში“ დადგამდა. ასე რომ, „გოდოს მოლოდინის“ ინგლისურმა ტექსტმა გაიარა საკმაოდ ვრცელი ეტაპისგან შემდგარი დახვეწისა და სრულყოფის (polishing) პროცესი, როგორც ხელნაწერ, ასევე ბეჭდვით და სცენარის ვარიანტებში. (Fletcher, Spurling 1985 :57). რაც შეეხება პიესის აქტუალობასა და ღირებულების აღიარებას, მნიშვნელოვანია შემდეგი ცნობები:

**ჟან ანაოულიჰმა** (Jean Anouilh) ჟურნალ „არტს“-ის (Arts) 1953 წლის 27 თებერვლის ნომერში „გოდოს მოლოდინის“ პრემიერა ისეთივე მნიშვნელოვნად ჩათვალა, როგორც პარიზში 1913 წელს „პირანდელოს“ პირველი წარმოდგენა.

**ჟაკუს ოდიბერტი** (Jacques Audiberti) იგივე ჟურნალ „არტს“-ის 1953 წლის 16 იანვრის ნომერში პიესას უწოდებს ისეთ სრულყოფილ ნამუშევრს, რომელიც ტრიუმფს იმსახურებს (“a perfect work which deserves a triumph”).

**არმონდ სალაკროუ** (Armand Salacrou) ასევე ჟურნალ „არტს“-ის 1953 წლის 27 თებერვლის ნომერში აცხადებდა, რომ ყველანი ელოდებოდნენ თავიანთი დროის ამ პიესას (“this play of our time”).

**ალან რობი-გრილეტი** (Alan Robbe-Grillet) „კრიტიკის“ (“Critique”) 1953 წლის თებერვლის ნომერში წერდა თავისი ენთუზიაზმის შესახებ (“expressed his enthusiasm in spite of misgivings over Beckett’s “dangerously contagious regression”) (Beril, Fletcher 1978 :42).

რაც შეეხება პიესის პრემიერას ლონდონის სცენაზე, ყოველდღიური გაზეთები მას დაცინვითა და დაბნეული რეაქციებით შეხვდნენ, მაგრამ აღსანიშნავია ორი უმნიშვნელოვანესი დადებითი და განსხვავებული მოსაზრებებით გაჯერებული გამოსმაურება- ჰაროლდ რობსონის (Harold Robson) შეფასება „სანდვი ტაიმსში“

(The Sunday Times) და კენეტ ტინანის (Kenet Tinnan)- „ობზერვერში“ (The Observer). ამ შეფასებების შემდეგ „გოდოს მოლოდინს“ მუდმივად თან სდევს ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული და ურთიერთსაწინააღმდეგო განხილვები (Beril, Fletcher 1978:42).

1956 წელს ფაბერის (Faber) მიერ პიესის ტექსტის, ხოლო „ტაიმსის“ ლიტერატურულ დანართში (The Times Literary Supplement) ფრეიზერის (G.S. Frazer) მიმოხილვის დაბეჭდვამ ბიძგი მისცა პიესის მნიშვნელობაზე მრავალკვირიან მსჯელობასა და კამათს, რის შემდეგაც „გოდოს მოლოდინი“, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ხდება სასცენო კლასიკა და მის ირგვლივ დღემდე არ წყდება კრიტიკული შეფასებების კორიანტელი. ბიბისიმ (BBC) პიესის პირველ ლონდონურ წარმოდგენას დოკუმენტური ფილმიც მიუძღვნა სახელწოდებით „რისი მოლოდინი?“ (“Waiting for What?”) (Beril, Fletcher 1978:43).

სანამ გაუცხოების ცალკეული ფორმების დეტალურ ანალიზზე გადავალთ, ასევე ყურადღება მინდა გავამახვილო პიესის იმ მნიშვნელოვან შინაარსობრივ და სტრუქტურულ დეტალებზე, რომელიც გავლენას ახდენს უშუალოდ გაუცხოების პრობლემის ასახვის სპეციფიკაზე.

პიესა ორმოქმედებიანია. ორივე მათგანში მოქმედება ერთსა და იმავე დროსა (ადრეული საღამო- early evening) და ადგილას (სოფლის გზა- a country road) მიმდინარეობს. თითოეული მოქმედების დამთავრება დადამებას (night falls) ემთხვევა. დადამება, სიმბოლური თვალსაზრისით, სიბნელესთან ასოცირდება, სიბნელე კი, თავის მხრივ, ამბაფრებს უმომავლობისა და უპერსპექტივობის განცდებს, რაც გაუცხოებულ ადამიანს მუდამ თან სდევს. ვლადიმირისა და ესტრაგონის სახით ბეკეტი წარმოგვიდგენს ნახევრად მაწანწალა და ნახევრად კლოუნ (half tramp, half-clown) ადამიანებს. ჰაროლდ რობსონის (Harold Robson) მიხედვით, თავდაპირველად ბეკეტი მათ აღიქვამდა როგორც ცირკის კლოუნებს, ხოლო მათი მაწანწალებად გამოყვანა უკავშირდება პიესის ბრიტანული პრემიერის რეჟისორს, პიტერ ჰოლს (Peter Hall) (Duckworth 1966 :8). ადამიანების გაკლოუნება-გაკომიკურება, ჩემი აზრით, ადამიანის რეალობისგან გაუცხოების ჩვენებასაც ემსახურება. ხუმრობასა და მასკარადს ამოფარებული ადამიანი ცხოვრების რეალობას თვალს არ უსწორებს, შესაბამისად, ის რეალობისგან განდგომილ პიროვნებას განასახიერებს.

პიესის ორივე მოქმედებაში მოდიან პოცო და ლაქი და ორივე მოქმედების ბოლოს შემოდის შიკრიკი ბიჭი (a boy), რომელიც გვამცნობს, რომ „ამ საღამოს“ გოლო არ მოვა, მაგრამ ხვალ- ნამდვილად (“surely tomorrow”). მიუხედავად იმისა, რომ ხდომილებების თვალსაზრისით, I და II მოქმედება თითქმის ერთმანეთის იდენტურია, მიმაჩნია, რომ II მოქმედება არ წარმოადგენს I მოქმედების გამეორებას. პიესის ღრმა შინაგანი კოჰერენტულობისთვის გადამწყვეტია მისი ფორმა, რომელსაც პერსონაჟთა ინდივიდუალური ტიპაჟები კი არ ქმნიან, არამედ ამ პერსონაჟთა ერთმანეთის მიმართ დამოკიდებულება. ბეკეტს თავადაც აღუნიშნავს ერთხელ, რომ, სწორედ ამ ფორმას აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა: „სწორედ ფორმა არის მნიშვნელოვანი“ (“It is the shape that matters.”) (Beril, Fletcher 1978: 46). ბეკეტის დრამატურგიაში ფორმა, იგივე პიესის ფორმალური მახასიათებლები, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გაუცხოების პრობლემის გამახატვისთვის.

ვლადიმირი, ესტრაგონი, პოცო და ლაქი ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისგან გარეგნობითა და სახასიათო შტრიხებით (მაგ. ვლადიმირი ინტელექტუალი, რაციონალური, ლაპარაკის მოყვარული, კარგი იუმორის მქონე და ადვილად ფეთქებადია, ესტრაგონი კი შემოქმედებითი, ინტუიციის გრძნობის მქონე, ცოტათი სიტყვაძვირი და ვლადიმირზე მეტად წუწუნა. ესტრაგონი მიდრეკილია სიმსუქნისკენ და, შესაბამისად, ზარმაცია, ვლადიმირი კი გამხდარია და მოუსვენარი). პერსონაჟთა ფიზიკური მონაცემების შესახებ ბეკეტს არანაირი განმარტება არ გაუკეთებია, თუმცა, აღსანიშნავია, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონის როლების შემსრულებლების შერჩევა ამ გარეგნული მახასიათებლების მიხედვით ხდებოდა. გარეგნული და განსხვავებული ხასიათის საპირწონედ, მათ გაუცხოებული ადამიანისთვის დამახასიათებელი სულიერი მდგომარეობა აერიანებს: მწუხარება, მარტოობა, სასოწარკვეთა. ბერილისა და ფლექტერის შეფასებით, ამ შინაგან განწყობილებას განაპირობებს ადამიანის გონებრივი მდგომარეობა (mind), რომელიც ბეკეტისთვის მარადიული, საყოველთაო (impersonal) ფენომენია. ((Beril, Fletcher 1978: 44). პერსონაჟთა შორის არსებულ ამ დრამატულ კონტრასტზე საინტერესო მოსაზრებას გვთავაზობს რუბი კონი (Ruby Cohn): მისი აზრით, ვლადიმირი წარმოადგენს ინტელექტს (intellect), მისი მეწყვილე ესტრაგონი კი განასახიერებს ადამიანს, როგორც ფიზიკურ სხეულს, ანუ ადამიანის ფიზიკურ ნატურას (physical man). ვლადიმირი და ესტრაგონი ასევე წყვილდებიან პოცოსა და



ლაქისთან და ვიღებთ შემდეგ წყვილებს: ვლადიმირი და ლაქი წარმოადგენენ ინტელექტს (აქცენტი კეთდება ვლადიმირის ქუდზე, ლაქის თმაზე. ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ვლადიმირი აძლევს ლაქის ინტელექტუალურ დავალებას, იფიქროს და იაზროვნოს (think!), ხოლო ესტრაგონი და პოცო აერთიანებენ არსებობის უფრო დაბალ საფეხურს–ფიზიკურ არსებობას, ე.ი. ადამიანის ფიზიკურ ნატურას (ესტრაგონის პერსონალური მოქმედების თვითორიენტირია საკუთარი ჩექმები, პოცოს მეორე მოქმედებაში დაბრმავება კი ადამიანის ფიზიკური დაკნინების მიმანიშნებელიცაა. რაც შეეხება ესტრაგონის დავალებას, ვლადიმირისგან განსხვავებით, ის ლაქის ფიზიკურ აქტივობას, ცეკვას, სთხოვს).

ვლადიმირი ----- ლაქი  
ესტრაგონი ----- პოცო (Cohn 1962: 213-14)

პერსონაჟთა ურთიერთშეპირისპირებული ხასიათის მიხედვით დაწვევლებაზე (ვლადიმირი და ესტრაგონი; პოცო და ლაქი) საინტერესო შეფასებას გვთავაზობს მარტინ ესლინი: „მათი შეპირისპირებული ტემპერამენტი განაპირობებს მათ შორის განუწყვეტელ კინკლაობას, რასაც ხშირად მივყავართ მოსაზრებამდე, რომ ისინი უნდა განცალკევდნენ, დაშორდნენ, მაგრამ რადგანაც ისინი თავიანთი ბუნებით ერთმანეთს ავსებენ, ასევე ერთმანეთზე დამოკიდებულნი არიან და, შესაბამისად, ერთად უნდა იყვნენ.“ (“The opposition of their temperaments is the cause of endless bickering between them and often leads to the suggestion that they should part. Yet, being complementary natures, they also are dependent on each other and have to stay together”) (Esslin 1968: 47). პერსონაჟები ერთმანეთისგან გაუცხოებულები არიან, მაგრამ ცხოვრების რეალობით ნაკარნახევი აუცილებლობა მათ ერთად, ერთმანეთის გვერდით ყოფნას აიძულებს. შესაბამისად, თანაცხოვრების ეს მოდელი ადამიანებს შორის არსებული გაუცხოების ჩვენების ერთ-ერთი შინაარსობრივი და სტრუქტურული საშუალებაა.

## 2.2. გაუცხოება „გოდოს მოლოდინში“

ბეკეტის დღემდე ყველაზე რეზონანსული პიესა „გოდოს მოლოდინი“ ადამიანის შესაძლებლობების სრული უგულვებელყოფის და ადამიანის ამქვეყნიურ მისიაში

სრული გაურკვევლობის განცდას ბადებს. ვლადიმირისა და ესტრაგონის სახით აქ ამომწურავი მასშტაბურობითაა ნაჩვენები ადამიანი, როგორც აბსურდული სამყაროს აბსურდული გმირი, რომლის უპირველესი პრობლემა ყოვლისმომცველი გაუცხოებაა. ადამიანი სამყაროში დასაყრდენს ვერსად პოულობს, მოკლებულია ყოველგვარ ძალასა თუ სტიმულს და ვერაფერს აკეთებს საკუთარი უპერსპექტივო ცხოვრების შესაცვლელად. ასეთი ადამიანების უნივერსალურ პროტოტიპებს წარმოადგენენ ვლადიმირი და ესტრაგონი. მათი ერთადერთი არჩევანი უმოქმედობა და პასიურობაა, მათი სულიერი მდგომარეობა- სასოწარკვეთისა და უიმედობის განცდა. ერთადერთი, რაც მათ ცხოვრებას „აზრს“ სძენს, გაურკვევლობითა და იდუმალებით მოცული გოდოს მოლოდინია, თუმცა დანამდვილებით არც ის იციან გოდოს საჭირო ადგილას და დროს ელოდებიან თუ არა. ეს კონდიცია გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობას ასახავს- ადამიანი, რომელიც კარგავს თავის თავს და რეალობაში წვდომის უნარს, მთლიანად ხდება სრულიად აბსურდული, მოუწესრიგებელი, არალოგიკური და უაზრო სამყაროს მსხვერპლი. უნდა ითქვას, რომ ვლადიმირი და ესტრაგონი აბსურდული სამყაროს სრულიად აბსურდული და ტრაგიკულ-კომიკური გმირები არიან, მათი ყოველმხრივი გაუცხოება კი მათივე აბსურდული არსებობის ტრაგიკომიკურობის უმთავრესი მიზეზია.

„გოდოს მოლოდინში“ გაუცხოების პრობლემა და გაუცხოებული ადამიანის ცხოვრება მრავალი სხვადასხვა რაკურსითაა წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ პიესაში გამოკვეთილი გაუცხოების პრობლემის მასშტაბურობა და ყოვლისმომცველობა პირველივე წინადადებაშია ფორმულირებული: „ვერაფერს ვიზამთ“ (“Nothing to be done”) (Beckett 2006: 11). ეს ფრაზა პიესაში რამდენიმეჯერ მეორდება, როგორც შესხენება იმისა, რომ გასაკეთებელი არაფერია, ან არაფერს ვაკეთებთ, რადგან ვიცით, რომ მოქმედების შედეგი მხოლოდ წარუმატებლობა და სრული კრახი იქნება. აღნიშნული გამონათქვამი თამამად შეიძლება მსოფლიო ომების შემდგომი საზოგადოების საერთო ნიჰილისტური განწყობილებების ეპოქალურ დიაგნოზად ჩავთვალოთ. სწორედ ამიტომ მოუწოდებს ესტრაგონი ვლადიმირს უმოქმედობისკენ: „მოდი, არაფერი ვაკეთოთ, ეს უფრო უსაფრთხოა“ (“Don’t let’s do anything, its’s safer”) (Beckett 2006: 19). უმოქმედობის პრიორიტეტულობა და მოქმედებისადმი ცინიკური დამოკიდებულება ღვთისგან გაუცხოების უპირველესი მახასიათებლებია. გამომდინარე აქედან, პიესის დასაწყისი უკვე არის ღვთისგან გაუცხოების

პირველადი მაპროგნოზირებელი დეტერმინანტი. ამის გათვალისწინებით, „გოდოს მოლოდინს“ თამამად შეიძლება ვუწოდოთ ღმერთდაკარგული ადამიანის სულიერი და მატერიალური ყოფის ლიტერატურულ-თეატრალური ანოტაცია. ღვთისგან გაუცხოების ტექსტის პირველივე ფრაზაში ფორმულირება ცხადყოფს, რომ გაუცხოების ეს ფორმა მთელი პიესის იდეურ-შინაარსობრივი მხარისა და საერთო განწყობების განუყოფელ მახასიათებელად გვევლინება, რაც ღვთისგან გაუცხოების შინაარსობრივ და სტილისტურ დომინირებაზე მიუთითებს. მიმჩნია, რომ ღვთისგან გაუცხოება არის ის საწყისი მდგომარეობა, რომელიც ადამიანში განაპირობებს ყველა სხვა სახის გაუცხოებას, რადგან ღვთისგან გაუცხოება თავისი შინაარსობრივი და ფორმალურ-სტილისტური მახასიათებლებით თავის თავში გულისხმობს გაუცხოების ყველა სხვა ფორმას-დროისგან, ადგილისგან, რეალობისგან, საკუთარი თავისგან და ადამიანებს შორის გაუცხოებას. გამომდინარე აქედან, ღვთისგან გაუცხოების შინაარსობრივი და ფორმალურ-სტილისტური გავრცობის საშუალებების გაანალიზება გვაძლევს გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის საერთო სურათს, სადაც დროისგან, ადგილისგან, რეალობისგან, საკუთარი თავისგან და ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოება ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანის სულიერი და ფიზიკური არსებობის ამსახველი ცალკეული შტრიხი იქნება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ თითოეული მათგანი შეიძლება განვიხილოთ როგორც გაუცხოების ცალკეული ფორმა.

სანამ ღვთისგან გაუცხოების შინაარსობრივი და ფორმალურ-სტილისტური პარამეტრების განხილვას დავიწყებთ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს თავად ავტორის რელიგიურ შეხედულებებსა და ღმერთთან დამოკიდებულებაზე საუბარი. უნდა ითქვას, რომ ამასთან დაკავშირებით ცნობები ძალიან მწირია. უმნიშვნელოვანესია იმის გაანალიზება, რომ ბეკეტის შემოქმედებაში ღმერთთან, რწმენასთან და რელიგიასთან დაკავშირებული ასოციაციები და აღუზიები და ამავე საკითხებისადმი ავტორის რეალური დამოკიდებულება სრულიად სხვადასხვა რამეა. ბეკეტის ცხოვრების შესახებ ყველაზე მნიშვნელოვანი ბიოგრაფიული ნაშრომის, „დიდებისთვის განწირული: სემუელ ბეკეტის ცხოვრება“ (“Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett”), ავტორი ჯეიმს ნოულსონი აღნიშნავს, რომ ბეკეტი საკუთარ ცხოვრებას კატეგორიულად მიჯნავდა თავისი შემოქმედებისგან. წიგნის შესავალში ნოულსონი ამბობს, რომ როცა ის ბეკეტს შეხვდა ბიოგრაფიის დაწერის თაობაზე მისგან წერილობითი თანხმობის

მიღების განსახილველად, მწერალმა ხაზი გაუსვა, რომ ის საკუთარ ცხოვრებას აღიქვამდა, როგორც „საკუთარი შემოქმედებისგან განცალკევებულს“ (“He regarded his life as separate from his work.”) (Knowlson 1996: 19). ამის გათვალისწინებით, მიმაჩნია, გამართლებული არ არის ბეკეტის შემოქმედებაში არსებული ღმერთთან დაკავშირებული ასოციაციებისა და ხატწერის ბეკეტის რეალურ შეხედულებებთან დაკავშირება.

ოფიციალურად ბეკეტი იყო პროტესტანტი და ირლანდიის ეკლესიის (Church of Ireland) წევრი, თუმცა სინამდვილეში ანგლიკანი გახლდათ. ([http://www.themodernword.com/beckett/beckett\\_biography.html](http://www.themodernword.com/beckett/beckett_biography.html)). საინტერესოა ასევე ერთი ფაქტი: სემუელ ბეკეტი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მისი დაბადების დღე, 1906 წლის 13 აპრილი, დაემთხვა წითელ პარასკევს- ქრისტეს წამებას, რომელიც მისთვის, როგორც ადამიანური არსებობის თანმდევი განსაცდელის, ტკივილისა და აბსურდულობის ტრაგიკომიკური მემატიანისთვის, შესაძლებელია, გარკვეული სიმბოლური დატვირთვის მქონე ყოფილიყო. ანტონი კრონინი წიგნში „სემუელ ბეკეტი: უკანასკნელი მოდერნისტი“ (“Samuel Beckett: The Last Modernist”) წერს, რომ ბეკეტი თავის გვიანდელ ავტობიოგრაფიულ და ყველაზე ვრცელ პროზაულ ნაწარმოებში „კომპანია“ (Company, 1980) ძლიერი ემოციური ტონით საუბრობს საკუთარი დაბადების დღის წითელ პარასკევს დამთხვევაზე: “შენ პირველად იხილე სინათლე და იტირე დღის ბოლოს, როცა სიბნელეში მეცხრე უამს იტირა ქრისტემ და გარდაიცვალა” (“You first saw the light and cried at the close of the day when in darkness Christ at the ninth hour cried and died”). (Cohn 2001: 333). კრონინი აღნიშნავს, რომ ბეკეტს არა მხოლოდ სიამოვნებდა რომ საკუთარი დაბადების დღის თარიღი წითელ პარასკევს დაემთხვა, არამედ არც თავისი პიესების აბსურდული პროტაგონისტების არსებობაში ყოფილა იესო ქრისტეს ცხოვრების ანალოგიების და შედარებების ძიების წინააღმდეგი. გარდა ამისა, კრონინი იხსენებს, რომ უკვე ასაკში მყოფ ბეკეტს ძალიან უყვარდა ბიბლიური იობის გოდების ლექსი 3:3, სადაც იობი წყევლის თავის ამქვეყნად მოვლენის დღეს: „ამის შემდეგ გახსნა იობმა ბაგე, დასწყევლა თავისი დღე და თქვა: ის დღე დაიქცეს, როცა დავიბადე და ის ღამე, როცა თქვეს, ვაჟი ჩაისახაო! დაბნელდეს ის დღე, ნუ მოხედავს მას ღმერთი მაღლიდან და ნურც განათდება.” (“Let the day perish in which I was born and the night in which it was said, there is a man child conceived.”) (<http://www.nytimes.com/books/first/c/cronin-beckett.html>). იობის ლექსში გახმოვანებული შეხედულება დაბადების, როგორც მოვლენის,

ამკვეყნიური ტანჯვისა და გაუგებრობის საწყისთან გაიგივებაა, რაც ადამიანის გაუცხოების გარდაუვალობაზე და უსწორმასწორო სამყაროში აბსურდული არსებობის თავისთავადობაზე მიუთითებს. ბეკეტის მიერ ამ მსოფლადქმის გაზიარებამ ასახვა მის ნაწარმოებებშიც ჰპოვა: ბატონი ტაილერი (Mr. Tyler) რადიო-პიესაში „ყველაფერი რაც ცვივა“ (All That Fall) (1957) წყევლით მოიხსენიებს საკუთარი ჩასახვის „წვიმიან შაბათ შუადღეს“, ხოლო რომანში „მარფი“ (Murphy) (1938), ნიარი (Neary) საკუთარი ჩასახვის დღეს წყევლის. მიუხედავად იმისა, რომ ნოულსონის ინფორმაციით, ბეკეტი მკვეთრ ზღვარს ავლებდა საკუთარ ცხოვრებასა და შემოქმედებას შორის, მე მაინც მგონია, რომ ის, როგორც ავტორი, თავის სუბლიმირებულ სურვილებს და ნააზრევს, ნებით თუ უნებურად, გარკვეულწილად მაინც გადმოსცემს თავის შემოქმედებაში. ამ შემთხვევაში, როცა საქმე ადამიანის დაბადებასა თუ ჩასახვას ეხება, ბეკეტის პერსონალური სიმპათიები ემთხვევა მისი პროტაგონისტების წიაღსელებს. ჩასახვის თუ დაბადების დღის დაწყევლილად აღქმა კი არჩევანის არარსებობის და ადამიანის დაბადების თუ ჩასახვის წუთიდანვე ღვთისგან და მთლიანად სამყაროსგან აბსოლუტური გაუცხოების უტყუარი დასტურია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფაქტი, რომ პიესა იწყება სიტყვებით „ვერაფერს ვიზამთ“ (“Nothing to be done“), თავიდანვე გვიჩვენებს, რომ ადამიანი გაუცხოებულია ყოველგვარი განახლებისა და მოქმედებისგან, რადგან მან დაკარგა ღმერთი, ანუ საწყისი. საბოლოოდ ღვთისგან გაუცხოებულმა ადამიანმა დაკარგა საკუთარი თავი რეალობის ყველანაირ ობიექტურ სუბსტანციაში-დროში, გარემოში და მთლიანად სამყაროში. ფრაზა „ვერაფერს ვიზამთ“ თითქოს უიმედო, სასოწარკვეთილი ადამიანის განაჩენია, რომელმაც თავისი უმოქმედობით უარი თქვა ყველაზე ძვირფასზე- სიცოცხლეზე. სიცოცხლეზე იმიტომ, რომ მოქმედების გარეშე სიცოცხლე სიცოცხლე არ არის, ის იგივე დასასრულია. ადამიანი ამ მდგომარეობამდე უსასობამ, ღვთის იმედის დაკარგვამ მიიყვანა. ეს მისი სასჯელია, რადგან ქრისტიანულ რელიგიაში სამი საღმრთისმეტყველო სათნოებიდან (სარწმუნოება, სასოება, სიყვარული) ერთ-ერთი სწორედ სასოებაა. გამოსავალი არ არის, ან არის, მაგრამ ადამიანებს რწმენა ბოლომდე აქვთ შერყეული და ისინი არაფერს ეძებენ, არ მოქმედებენ. შესაბამისად, ცხოვრება უაზროა, რადგან არსებობას მხოლოდ მაშინ აქვს აზრი და ღირებულება, როცა ფიქრობ, ეძებ და ჰპოვებ. უძველესი ლათინური ანდაზაც ხომ ამას ამბობს: „ფიქრობ-ესე იგი ვარ“ (“Cogito, ergo sum“). აქ ფიქრი

არსებობის საზრისზე და თავად სიცოცხლე გათანაბრებულია და ერთ ასპექტში მოიაზრება. პიესის პირველივე წინადადებაში გამოკვეთილი ტოტალური, მასშტაბური გაუცხოების უპირველესი გამომწვევი მიზეზია ღვთისგან გაუცხოება, ადამიანში ღვთის ხატის დაკარგვა, რომელიც არანაირად არ მოიაზრებს კონკრეტული პერსონიფიცირებული ღმერთის რწმენას, არამედ კაცობრიობის უმაღლესი იდეალების მსხვერვის მდგომარეობას ასახავს. შედეგად, ადამიანმა უარი თქვა ქმედებაზე, არსებობის, სიცოცხლის განმსაზღვრელ უპირველეს ადამიანურ ნიშანზე. ამით ის გაუცხოვდა როგორც ღვთისგან, ასევე რეალობის მახასიათებელი ყოველივე ისეთი ფუნდამენტებისგან, როგორცაა დრო, ადგილი, საკუთარი თავი თუ ზოგადად ადამიანი. საბოლოოდ ადამიანი სრულიად მარტო აღმოჩნდა შეუბრალებელი და სასტიკი სამყაროს წინაშე, რომელიც მსოფლიო ომების გამანადგურებელი შედეგებით თავად ადამიანებმა მიიყვანეს უკიდურეს სასიკვდილო აგონიამდე, საიდანაც ჯანსაღ ცხოვრებაში დაბრუნება მეტისმეტად რთული აღმოჩნდა, ან შეძლო კი ეს კაცობრიობამ დღემდე თუ არა, კამათის საგნად რჩება. ამ მდგომარეობას ეხება ნიცშეს ცნობილი ფრაზა „ღმერთი მოკვდა“ (“God ist tod”), რაც უმაღლეს ათეისტურ გამონათქვამად მონათლეს. ნიცშე, რა თქმა უნდა, არ გულისხმობდა ღმერთის არარსებობას ან არსებობას, არამედ ამ ფრაზით მან ხაზი გაუსვა სამყაროში ღვთის არსებობით გამართლებული იმ ღირებულებების სიკვდილს, რაც ადამიანის ცხოვრებას აზრს აძლევს. ორიენტირების გარეშე დარჩენილი კაცობრიობა ნიჰილიზმის ტყვეობაში იმყოფება, რაც, ნიცშეს მიხედვით, არის „არას“ თქმა ყველაფერზე. სწორედ სასოწარკვეთილებისა და სრული გულგრილობის ამ კონდიციას ეხმიანებიან ვლადიმირი და ესტრაგონი და ზოგადად ბეკეტის აბსურდის დრამის პერსონაჟები- მათთვის ყოველგვარ მოქმედებას აზრი დაკარგული აქვს.

პიროვნების ღვთისგან გაუცხოების არსში გასარკვევად მნიშვნელოვანია ღვთისგან გაუცხოების სულიერი და გარეგნული მახასიათებლების განსაზღვრა. პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ სასოწარკვეთისა და უიმედობის, სრული უპერსპექტივობისა და სულიერ-მორალური კრახის განცდები, რომელიც საერთოა ბეკეტის პერსონაჟებისთვის. რაც შეეხება გარეგნულ და სტილისტურ-ფორმალურ მახასიათებლებს, ღვთისგან გაუცხოება უმოქმედობაში ვლინდება, რომლის „ტრადიციად“ დამკვიდრება” „გოდოს მოლოდინის“ პირველივე წინადადებიდან ხდება. მოლოდინის განცდა კი, რაც

მოელ პიესას უმოქმედობის პარადელურად გასდევს, მხოლოდ უშედეგო მოქმედებისა თუ ამო მცდელობების ილუზიაა და მეტი არაფერი. პერსონაჟთა უმოქმედობა უშუალოდ განპირობებულია პიესის შინაარსის განმსაზღვრელი უმოქმედობით, რასაც მარტინ ესლინი წიგნში „აბსურდის თეატრი“ შემდეგნაირად განმარტავს: „გოდოს მოლოდინი“ ამბავს არ გვიყვება; ის სტატიკურ სიტუაციას წარმოგვიდგენს“, რასაც ესლინი ტექსტის სიტყვებითვე ასაბუთებს: „არაფერი ხდება, არავინ მოდის, არც არავინ მიდის, საშინელებაც ეს არის.“ (“Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it’s awful” (Esslin 1961:13). რაც შეეხება მოლოდინს, ესლინი მას დროის თანამდევი მოქმედების შეგრძნების საშუალებად მიიჩნევს, დროს კი მუდმივი ცვლილების განმაპირობებელ ფაქტორად, მაგრამ რადგან პიესაში რეალურად არაფერი ხდება, კრიტიკოსის აზრით, ცვლილება მხოლოდ ილუზიაა, დროის უწყვეტობის შედეგი კი მხოლოდ დამამარცხებელი, უმიზნო, უშედეგო და ღირებულებას მოკლებული- „რაც უფრო მეტი რამ იცვლება, მით უფრო მეტი რამ რჩება იგივე. სამყაროს სასტიკი სტაბილურობაც ამაში მდგომარეობს.“ (Esslin 1961: 18,19). თავად ბეკეტი ცვალებადობის ილუზიას, ანუ რეალურად უცვლელობას და სამყაროს „სასტიკი სტაბილურობის“ კანონზომიერებას ცრემლების რაოდენობის მუდმივად თანაბარი რაოდენობით ასაბუთებს: „სამყაროს ცრემლები მუდმივად ერთი და იგივე ოდენობისაა. როცა ერთი ვიღაც ტირილს იწყებს, სადღაც ვიღაც ტირილს წყვეტს“ (Beckett 1959: 32). გამომდინარე აქედან, პიესის შინაარსობრივი უმოქმედობა ღვთისგან გაუცხოების და ზოგადად კაცობრიობის მასშტაბური გაუცხოების გამოხატვის სტრუქტურულ-ფორმალური საშუალებაა ტექსტის შინაგან იდენტობასთან გათანაბრებული, რაც ღვთისგან გაუცხოების თვისობრივ მახასიათებელსაც წარმოადგენს. ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანის უპირობო თვისობრივი მახასიათებელი უმოქმედობა, თავის მხრივ, გაუცხოების ერთ-ერთი ფორმის, სამყაროსგან გაუცხოების, გარემოსგან იზოლირების, საკუთარი შესაძლებლობების უგულვებლყოფის და საკუთარი თავისგან გაუცხოების განმაპირობებელია. უმოქმედობის გარდა, ღვთისგან გაუცხოება ასევე გამოიხატება ადამიანში ღვთის ხატის, ღვთიური ბუნების გაქრობასა და თვითუარყოფაში, რაც, თავისთავად განაპირობებს გაუცხოების სხვა ფორმების არსებობას. ეს გვაძლევს იმის თქმის საფუძველს, რომ გაუცხოების ფორმები ურთიერთშედევადია და გაუცხოების ერთი ფორმა აუცილებლად გულისხმობს მეორეს, მეორე- მესამეს, მესამე- მეოთხეს, მეოთხე- მეხუთეს და ა. შ.

მაგალითად, ღვთისგან გაუცხოება ნიშნავს უმოქმედობასა და პასიურობას, საკუთარ თავსა და გარემოში გაურკვეველობას, რაც საკუთარი თავის გარემოსგან იზოლირებულობას, ანუ დროისა და ადგილისგან გაუცხოებასაც გულისხმობს. დროსა და ადგილის ადეკვატური აღქმის დაკარგვა კი საკუთარი თავისგან გაუცხოებას, ასევე ადამიანებისა და საზოგადოებისგან განცალკევებას განაპირობებს. ამ ჯაჭვს მთელი კაცობრიობის ისეთი ტოტალური გაუცხოებისკენ მიყვავართ, როცა ადამიანები კარგავენ ურთიერთობების სურვილს. შესაბამისად, ბეკეტის დრამაში ღვთისგან გაუცხოების და გაუცხოების ყველა დანარჩენი ფორმის გამოხატვა, თავისთავად, გულისხმობს მეტყველების, როგორც ურთიერთობის საშუალების, ადეკვატური კომუნიკაციური ფუნქციის დაკარგვას. სწორედ ამიტომ ბეკეტის პერსონაჟთა მეტყველება ხშირად ალოგიკური, დიალოგები კი არათანმიმდევრული ხდება. ვლადიმირისა და ესტრაგონის საუბრები უმეტესწილად კონტექსტიდან ამოვარდნილი და აზრს მოკლებულია. მიუხედავად იმ პარადოქსულობისა, რომ ისინი ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხების განხილვას ცდილობენ, როგორცაა კანონიკურ სახარებებში ორი ქურდის პასაჟის განსხვავებული ინტერპრეტაციები და ამავედროულად აინტერესებთ საკუთარი ბედნიერების თუ უბედურების მიზეზი (ასევე ზოგადად ადამიანის ბედნიერების თუ უბედურების საზომი), თვითონვე გვიმხელენ თავიანთი ნააზრევის აბსურდულ მიზანს- „ამით დროს გავიყვანო“ (“It’ll pass the time”) (Beckett 2006: 27). საბოლოოდ აღმოჩნდება, რომ იდეებითა და მოსაზრებებით გაჯერებული დიალოგები მეტი არაფერია თუ არა დროის გაყვანის ერთ-ერთი საშუალება. ასეთი დროის გაყვანის საშუალებები აბსურდის დრამის პერსონაჟებს მრავლად აქვთ და ამ მხრივ არც ფანტაზიის ნაკლებობას უჩივიან. ამ მიზნით, ბიბლიური ეპიზოდების გახსენების გარდა, ვლადიმირი და ესტრაგონი მიმართავენ „კითხვა-პასუხით თამაშს“ (“Question-answer play”), ან პოცოსა და ლაქის იმიტაციას აკეთებენ (“Immitate Pozzo and Lucky”) და ასე გაჰყავთ დრო. ამ შემთხვევაში, ღვთისგან გაუცხოება ვლინდება დროის უმნიშვნელოვანესი კონცეპტუალურ-ფილოსოფიური არსის უფუნქციობაში და ისევედასევე ესლინის მიერ ნახსენები ცვლილების არარსებობაში. დროს დაკარგული აქვს თავისი ჭეშმარიტი ღირებულება- მისი მეშვეობით არა ცვლილება და პროგრესი, არამედ მხოლოდ უცვლელობა და რეგრესი მიიღწევა. იგივე შეიძლება ითქვას მეტყველებაზე, რომელიც ლოგიკურობისა და აზრთა გაზიარების მედიატორი კი არ არის, არამედ



უბრალოდ ალოგიკური, ფუნქციადაკარგული და არაფრისმომცემი სიტყვების არაადეკვატურობის გამხმოვანებელი. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ლაქის აბნეული, ლოგიკურად დაულაგებელი საუბრის მანერა. მისი ენებლუობა სიმბოლურად ენის ეფექტური კომუნიკაციისთვის გამოყენების შეუძლებლობას განასახიერებს, რაც გაუცხოებული ადამიანის უპირობო მახასიათებელია. ნიშანდობლივია, რომ პიესის პირველი ფრაზა „ვერაფერს ვიზამთ“ (“Nothing to be done”) და დასასრული „წავიდეთ“ (“Let’s go”), რომელსაც არანაირი მოძრაობა არ მოჰყვება („ისინი არ იძვრიან”/“They don’t move”), ადამიანის ღვთისგან გაუცხოების უკიდურესი ფორმის გამოხატულებაა, რადგან მოქმედებაზე უარისთქმა საკუთარ თავში ღვთის უარყოფას ნიშნავს. ამ მდგომარეობას ადამიანი საბოლოო თვითგანადგურებისაკენ მიჰყავს. პიესის საწყის წინადადებას წინ უძღვის ესტრაგონის მიერ ჩექმების, ვინ იცის, უკვე მერამდენედ გახდის მცდელობა, რომელსაც უკვე მერამდენედ ანებებს თავს. ეს მომენტიც, როგორც დროის გაყვანის საშუალება და ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანის უმოქმედობისა და პასიურობის დეტერმინანტი, დროისგან გაუცხოებასაც გამოხატავს. ჩექმების გახდის პროცედურის შემდეგ ესტრაგონი იგივე სიტყვებს იმეორებს- „ვერაფერს ვიზამთ”, რომელსაც ვლადიმირის პასუხი მოსდევს:

„ვლადიმირი: (განზე ფართოდ გადგმული ფეხებით წინ მიიწევს დიდი ხისტი ნაბიჯებით). ისევ იმ აზრს ვუბრუნდები. მთელი ცხოვრება ვცდილობდი საკუთარი თავისთვის შემეხსენებინა, ვლადიმირ, გონივრულად მოიქეცი, ჯერ კიდევ ყველაფერი არ გიცდია. და კვლავ ბრძოლა განვაგრძე. (ის ჩაფიქრებული განაგრძობს ბუტბუტს ბრძოლის შესახებ. შემდეგ მიბრუნდება ესტრაგონისკენ). შენ ისევ აქ ხარ.” (“Vladimir: (advancing with short, stiff strides, legs wide apart). I’m beginning to come round to that opinion. All my life I’ve tried to put it from me, saying Vladimir, be reasonable, you haven’t yet tried everything. And I resumed the struggle. (He broods, musing on the struggle. Turning to Estragon). So there you are again.”) (Beckett 2006: 11) ვლადიმირის ამ სიტყვებიდან ცხადი ხდება, რომ ის ყოველთვის არ ყოფილა უმოქმედო. მას, როგორც ჩანს, ჰქონდა გარკვეული მცდელობები, მაგრამ, შესაძლოა, მუდმივმა წარუმატებლობამ და კრახმა ბრძოლის სურვილი საბოლოოდ დაუკარგა. შესაბამისად, ის უმოძრაობის, უმოქმედობის ტყვეობაში აღმოჩნდა. ეს მდგომარეობა ღვთის ხატის დაკარგვისა და ღმერთისგან გაუცხოების წინაპირობაა. ამავე სიტყვებში, ღვთისგან გაუცხოების გარდა, საკუთარი თავისგან გაუცხოებაც იკითხება. ჩემი დაკვირვებით, უფლისგან

გაუცხოება თავისი არსით გაუცხოების სხვა ფორმებსაც მოიცავს. შესაბამისად, შეიძლება ვთქვათ, რომ ღვთისგან გაუცხოება (ადამიანის ღვთიური მისიისგან განდგომა) წარმოშობს გაუცხოების დანარჩენ ფორმებს (საკუთარი თავისგან, ერთმანეთისგან, დროისგან, ადგილისგან რეალობისგან და სამყაროსგან გაუცხოება). ღვთისგან გაუცხოება უშუალოდ გულისხმობს სამყაროში საკუთარი „მე“-ს შეუცნობლობას, რასაც საბოლოოდ რეალობისგან სრულ იზოლირებამდე მივყავართ. ეს მდგომარეობა ადამიანების არაადეკვატურობის მიზეზი ხდება- ვლადიმირი და ესტრაგონი სრულიად არაადეკვატური არიან გარემოსთან მიმართებაში, არაადეკვატურობა კი აბსურდიზმის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია.

ღვთისგან უკიდურესი გაუცხოების მაგალითია ვლადიმირის მიერ „ბიბლიიდან“ ორი ქურდის პასაჟის გახსენების სცენა, სადაც ის ესტრაგონს ეკითხება, ახსოვს თუ არა აღნიშნული სიუჟეტი „ბიბლიიდან“. ესტრაგონი, განასახიერებს რა მიწიერ და მატერიალურ საწყისს, „ბიბლიას“ მხოლოდ ვიზუალურად იხსენებს (ამბობს, რომ ახსოვს წმინდა მიწის ფერადი რუკები, მკვდარი ზღვის მკრთალი სიღურჯე), მაშინ როდესაც ვლადიმირი, წარმოადგენს რა ბევრად უფრო ინტელექტუალურ და სულიერად შედარებით განვითარებული ადამიანის პროტოტიპს, დეტალურად მსჯელობს ორი ქურდის ამბავზე, თანაც ოთხივე სახარების მიხედვით. ესტრაგონს საერთოდ არ აქვს სურვილი, ვლადიმირმა ეს ისტორია მოყვეს. ეს უკანასკნელი თავისას არ იშლის და მეგობარს შეახსენებს, რომ მხოლოდ ერთ სახარებაშია ნათქვამი, ორი ქურდიდან ერთს რომ მაცხოვარი გადაარჩენს. აქ, ვფიქრობ, გაცხადებულია ჯოჯოხეთისგან თავის დაღწევისა (ვლადიმირი ამბობს, რომ უფალმა ერთ-ერთი ქურდი ჯოჯოხეთისგან იხსნა) და ბედნიერებისკენ სწრაფვის ადამიანის შინაგან-ქვეცნობიერი სურვილი (ესტრაგონი მკვდარ ზღვაზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ როცა ისინი მკვდარ ზღვაზე „თაფლობის თევს“ გაატარებენ, ბედნიერი იქნებიან). საყურადღებოა, რომ ესტრაგონი ხორციელი სიამოვნებისკენ და ბედნიერებისკენ მიიღტვის, ხოლო რადგან ვლადიმირის ფიქრები დასტრიალებს სამოთხეზე და სულიერ გადარჩენაზე ზრუნვას, შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ის ბედნიერებას სულიერების გადარჩენაში ხედავს. მისი სულიერი ბედნიერებისკენ სწრაფვა ნათლად ჩანს პიესის შემდეგ მონაკვეთში:

„ვლადიმირი: ოდესმე წაგიკითხავს ბიბლია?

ესტრაგონი: ბიბლია... (დაფიქრდება.) დანამდვილებით ვიცი, რომ

გადამხედავს.

ესტრაგონი: სახარებები თუ გახსოვს?

ვლადიმირი: მახსოვს წმინდა მიწის რუკები. ფერადი იყო. ძალიან ლამაზი.

მკვდარი ზღვა ღია ცისფერი იყო. მისმა ყურებამ მომაწყურა. ვამბობდი ხოლმე, აი სწორედ იქ წავაღო, აი, სწორედ იქ გავატარებთ თაფლობის თვეს. ვიცურავებთ. ბედნიერები ვიქნებით.

ვლადიმირი: შენ მანმადე პოეტი იქნებოდი.

ესტრაგონი: ვიყავი. (თავის ძველმანებზე მიუთითებს.) არ მეტყობა? (დუმილი.)

ვლადიმირი: სად ვიყავი... ტერფი როგორ გაქვს?

ესტრაგონი: შესამჩნევად შესიებულია.

ვლადიმირი: აა, ხო, ორი ქურდი. გახსოვს მათი ამბავი?

ესტრაგონი: არა.

ვლადიმირი: მოგიყვე?

ესტრაგონი: არა.

ვლადიმირი: დროს გავიყვანო. (პაუზა.) ზუსტად იმ დროს აცვეს ჯვარს როცა  
მაცხოვარი. ერთი-

ესტრაგონი: ჩვენი რა?

ვლადიმირი: მაცხოვარი. ორი ქურდი. ვარაუდობენ, რომ ერთი გადარჩა და  
მეორე... (ის სიტყვა „გადარჩენის“ საპირისპიროს ეძებს)... წაწყმე-  
დილ იქნა.

ესტრაგონი: რას გადაურჩა?

ვლადიმირი: ჯოჯოხეთს.”

(Vladimir: Did you ever read the Bible?)

Estragon: The Bible... (He reflects.) I must have taken a look at it.

Vladimir: Did you remember the Gospels?

Estragon: I remember the maps of the Holy Land. Coloured they were. Very pretty.

The Dead Sea was pale blue. The very look at it made me thirsty. That's where we'll go,

I used to say that's where we'll go for our honeymoon. We'll swim. We'll be happy.

Vladimir: You should have been a poet.

Estragon: I was. (Gesture towards his rags.) Isn't that obvious? (Silence)

Vladimir: Where was I... How's your foot?

Estragon: Swelling visibly.

Vladimir: Ah, yes, the two thieves. Do you remember the story?

Estragon: No.

Vladimir: Shall I tell it to you?

Estragon: No.

Vladimir: It'll pass the time. (Pause.) Two thieves, crucified at the same time as our Savior.

One-

Estragon: Our what?

Vladimir: Our Saviour. Two thieves. One is supposed to have been saved and the other ... (He searches for the contrary of saved)... damned.

Estragon: Saved from what?

Vladimir: Hell.” (Beckett 2006: 13,14)

ამ შემთხვევაში, ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანის უმოქმედო და უპერსპექტივო, გაურკვეველ მოლოდინში ჩაძირული გონება (ვლადიმირი და ესტრაგონი არაფერს აკეთებენ და მხოლოდ პასიური მოლოდინით არიან დაკავებული), ერთ-ერთი ქურდის გადარჩენის ხაზგასმით (ვლადიმერი ამბობს, რომ ერთ-ერთი ავაზაკი მაცხოვარმა იხსნა), ქვეცნობიერად თვითგადარჩენის, სულიერი ხსნის გზას ეძებს. გოდოს მოლოდინიც, ჩემი შეხედულებით, გადარჩენისკენ ქვეცნობიერ მისწრაფებას უკავშირდება. როგორც ვლადიმირი ამბობს, გოდო მათ ჯოჯოხეთისგან იხსნის, ჯოჯოხეთად კი სრულიად შესაძლებელია ამქვეყნიური ცხოვრების სრული აბსურდულობა მოიაზრებოდეს, რომელიც უმოქმედობასა და მიზნის არქონაში ვლინდება. გადარჩენისკენ ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი სწრაფვა, გარკვეულწილად, ოპტიმიზმის საფუძველსაც იძლევა, რადგან ადამიანებში ხსნისკენ შინაგანი სწრაფვა ბოლომდე არ არის გამქრალი.

მოლოდინი, გარდა იმისა რომ გადარჩენისკენ ქვეცნობიერი სწრაფვის გამომხატველია, შეიძლება ასევე განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი უმოქმედობა. ჯეიმს კალდერუდი (James Calderwood) თავის ნაშრომში „მოლოდინის თავისებურებები „გოდოს მოლოდინში“ (Ways of Waiting in Waiting for Godot) აღნიშნავს, რომ მოლოდინი ერთგვარი უმოქმედობაა (“waiting is a kind of non-activity”) (Calderwood 1991: 31). მოლოდინის ამგვარი აღქმა ხელს არ უშლის მის ოპტიმისტურ აღქმას. ჩემი აზრით, მოლოდინი ფაქტობრივად უმოქმედობაა, ბედთან შეგუების პასიური მდგომარეობა, მაგრამ ამ მოლოდინით ვლადიმირი და ესტრაგონი მაინც გადარჩენის იმედს ეპოტინებიან.

როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნეთ, ღვთისგან გაუცხოების უმთავრესი მახასიათებელია უმოქმედობა და პასიურობა. პიესიდან ჩანს, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის უმოქმედობა ბუნებრივი მდგომარეობაა, რომლის დამადასტურებელი დიალოგი პიესაში რამოდენიმეჯერ მეორდება:

„ესტრაგონი: წავიდეთ.

ვლადიმირი: არ შეგვიძლია.

ესტრაგონი: რატომ არა?

ვლადიმირი: გოდოს ველოდებით.”

(“Estragon : Let’s go.

Vladimir : We can’t .

Estragon : Why not?

Vladimir : We are waiting for Godot.”)(Beckett 2006: 15)

ვთვლი, რომ პიესაში მოლოდინი და უმოქმედობა ერთმანეთთან გადაჯაჭვულია. გოდოს მოლოდინი პერსონაჟების გარკვეულ ქმედებაში ჩართულობის ილუზიას ქმნის, თუმცა ის სრულიად უშედეგო და არაფრისმომცემია, რადგან ამ მოლოდინის დასასრული სრული იმედგაცრუებაა: ყოველი მოქმედების ბოლოს შემოდის ბიჭი და ამცნობს ვლადიმირსა და ესტრაგონს, რომ მათმა მოლოდინმა უშედეგოდ ჩაიარა და გოდო არ მოვა „დღეს,” მაგრამ აუცილებლად მოვა „ხვალ”:

„ბიჭი: (აჩქარებით) ბატონმა გოდომ მითხრა, გადმომეცა თქვენთვის, რომ ამ

საღამოს არ მოვა, მაგრამ ხვალ აუცილებლად. (სიჩუმე.)

ვლადიმირი: სულ ეს არის?

ესტრაგონი: დიახ, ბატონო. (სიჩუმე.)”

(“Boy: (in a rush) Mr. Godot told me to tell you he won’t come this evening but surely tomorrow. (silence.)

Vladimir : Is that all ?

Boy : Yes sir (silence.)” (Beckett2006: 49)

ამ დიალოგის სახით მოლოდინის თემა მთელ პიესას ლაიტმოტივად გასდევს. ჩნდება კითხვა- არის თუ არა მოლოდინი გაუცხოებული ადამიანის ისეთივე არჩევანი, როგორც პასიურობა და უმოქმედობა, თუ ის უნდა განვიხილოთ როგორც უმოქმედობის ერთ-ერთი სახე, მაგრამ შედარებით უფრო იმედის მომცემი, ვიდრე სრული უმოქმედობა? ჩემი აზრით, რადგან ვლადიმირისა და

ესტრაგონის ცნობიერებაში გოდოს მოლოდინი ხსნის იდეას უკავშირდება, შეიძლება ის მოქმედების პასიურ ფორმადაც ჩაითვალოს. ამ უსასრულო მოლოდინის მანიქლზე ვლადიმირსა და ესტრაგონს თავის ჩამოხრჩობის იდეაც გაუელვებთ თავში. როცა ვლადიმირი ეკითხება ესტრაგონს „რას ვაკეთებთ ეხლა?“ (“What do we do now?”), ესტრაგონი პასუხობს „ველოდებით“ (“Wait”), რითაც მოლოდინის უდიდეს მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. შემდეგ ვლადიმირი ლოდინის განმავლობაში მათი შესაძლო საქმიანობით ინტერესდება და ესტრაგონს კითხვას შემდეგნაირად უბრუნებს: „კი მაგრამ, აი ლოდინის დროს“ (“Yes, but while waiting”), რაზეც ეს უკანასკნელი მეგობარს თავის ჩამოხრჩობის იდეას სთავაზობს: „თავის ჩამოხრჩობაზე რას ფიქრობ?“ (“What about hanging ourselves?”) (Beckett 2006:18). როგორც ჩანს, ესტრაგონისთვის ლოდინი გარკვეული ქმედება ან მისი ილუზიაა, მაშინ როდესაც ვლადიმირისთვის მოლოდინი ჩვეულებრივი მდგომარეობაა. ვლადიმირს უფრო გაცნობიერებული და შეგნებული აქვს გოდოს მოლოდინის, როგორც გადარჩენის ერთადერთი იმედის აუცილებლობა. ამიტომაც პასუხობს „დიახ“ (“Yes”), რითაც ესტრაგონს ეთანხმება და თან უხსნის, რომ მოლოდინი მათთვის ჩვეულებრივი მდგომარეობაა, რომელსაც ვერ გაექცევიან, რადგან უბრალოდ სხვა გზა არ აქვთ. ვლადიმირს ამავედროულად აინტერესებს მოლოდინის პროცესში როგორ უნდა მოიქცნენ, რა უნდა გააკეთონ, რაზეც ესტრაგონი ჩამოხრჩობის იდეას სთავაზობს. ამით ვლინდება როგორც მოლოდინის დასრულების, ასევე გოდოსთან შეხვედრის (ხსნის იმედი) შიში. მათ გოდოს მოსვლაშიც ეჭვი ეპარებათ და იმ შემთხვევაში, თუ გოდო არ მოვა, მიაჩნიათ, რომ გამოსავალი ისევდაისევ სიცოცხლის ჩამოხრჩობით დასრულდება. მალეკინს და იაროუს (Malekin, Yarrow) მიაჩნიათ, რომ „გოდოს მოლოდინში“ მოლოდინი არის „მუდმივად განმეორებადი მომენტი, რომელიც დასაწყისის საწინდარია, მომენტი რომელიც შესაძლებელს ხდის დასაწყისს.“ (“... the ever-repeated moment which precedes beginning. The moment in which beginning is possible.”)(Malekin & Yarrow 1997: 139).

ჩემი შეხედულებით, პიესაში მოლოდინის სახით წარმოადგენილია დემერთან, როგორც საწყისთან მიახლოების ქვეცნობიერი სურვილი, რომლის არსი XX საუკუნის გაუცხოებულ ადამიანს, რომელმაც საკუთარ თავზე გამოსცადა ომების თანამდევნი ნგრევა და სულიერ-მატერიალური განადგურება, სრულყოფილად გაცნობიერებული, რა თქმა უნდა, ვერ ექნებოდა, რადგან

კაცობრიობა ტოტალურმა დეპრესიამ, უიმედობის და უღმერთობის დამღუპველმა შეგრძნებებმა მოიცვა. სწორედ ასეთი ადამიანების არჩევანს განასახიერებს უმოქმედობა და პასიური მოლოდინი, რომელიც შინაგანად ხსნის, გადარჩენის სურვილს უკავშირდება. მაგრამ ჭეშმარიტი ხსნა მხოლოდ ქმედებაშია, ვლადიმირი და ესტრაგონი კი ქმედების უნარს სრულიად მოკლებულნი არიან და პასიურობის ტყვეობაში იმყოფებიან.

როგორც დავინახეთ, უმოქმედობა, რომელიც მთელი პიესის თანამდევ მოლოდინშიცაა გამოვლენილი, ღვთისგან გაუცხოების უმთავრესი მახასიათებელია. საკუთარ თავში ღვთის უარყოფამ და ღვთისგან გაუცხოებამ ადამიანი, გარდა პასიურობისა, ასევე ცხოვრების მთლიანი ციკლის განმსაზღვრელი ასპექტების გადააზრებამდე და, უკიდურეს შემთხვევაში, უარყოფამდე მიიყვანა. მსგავს უკიდურესობაში ვხედავთ ვლადიმირსა და ესტრაგონს როცა ისინი უარყოფენ სიცოცხლისა და არსებობის უმთავრესი ფუნდამენტის, ფიქრის, დანიშნულებას. ჩემი აზრით, ესეც, უმოქმედობისა და პასიური მოლოდინის მსგავსად, ღვთისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი მოცემულობაა. უხსნის კიდევ ვლადიმირი ესტრაგონს, რომ ჩვენ აწი მეტი ფიქრი არ გვემუქრება, ფიქრის ქონა ყველაზე დიდი საშინელება არისო (“We’re in no danger of ever thinking any more, ”What is terrible is to have thought”) (Beckett 2006 59,60), რაზეც ეს უკანასკნელი პასუხობს: „მაგრამ ეს ოდესმე ყოფილა ჩვენს თავს?“ (“But did that ever happen to us?”) (Beckett 2006: 60). ვლადიმირის მიერ აზროვნების უმნიშვნელოვანესი იარაღისა და უპირველესი მაჩვენებელის, ფიქრის, „საშიშროებად“ და „საფრთხედ“ ჩათვლა, აზროვნების ანუ ძიების პროცესის საშინელებად მიჩნევასა და ცხოვრების არსის უარყოფას, მთლიანობაში კი ცხოვრებისგან გაუცხოებას გულისხმობს.

როგორც დავინახეთ, ღვთისგან გაუცხოება, რომელიც ასე მტკივნეულადაა წარმოჩენილი „გოდოს მოლოდინში“, მრავალ ასპექტში ვლინდება. უნდა ითქვას, რომ ღვთისგან გაუცხოების უპირველესი დეტერმინანტი უმოქმედობაა, რომლის ტყვეობაშიც იმყოფებიან ვლადიმირი და ესტრაგონი და ზოგადად ბეკეტის დრამის პროტაგონისტები, რომელთაც რეალური პროტოტიპი ნებისმიერ ეპოქაში, მაგრამ განსაკუთრებით XX საუკუნის დამანგრეველი მსოფლიო ომების თანამედროვე და შემდგომ სასოწარკვეთილ კაცობრიობაში აღმოაჩნდებათ.

ღვთისგან გაუცხოება, როგორც აღვნიშნეთ, გაუცხოების სხვა ფორმებსაც გულისხმობს. ამ ფორმათაგან ერთ-ერთი რეალობისგან გაუცხოებაა. ბერილისა

და ფლექტერის წიგნში, „სტუდენტის სახელმძღვანელო სემუელ ბეკეტის პიესებისთვის“, ნათქვამია, რომ „გოდოს მოლოდინში“ აღწერილი რეალობა ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი მუდმივობებით (დმერთი, ადამიანი, არსებობა) მანიპულირებაზე დაფუძნებულ თამაშს გავს პოცოს სიტყვების მსგავსად (იხ. გვ. 50) (Beril, Fletcher 1985: 50). რეალობაში ცხოვრების თამაშად წარმოდგენაზე და ამ რეალობის, ანუ თამაშის, თეატრის სცენაზე გადმოტანაზე საუბრობს ჟაკ გუიჩარნოდი (Jacques Guicharnaud): „როდესაც მთლიანად ცხოვრება არის თამაში, ბოლო სიტყვა ეკუთვნის თეატრს, რომელიც თამაშის ძირითადი და საუკეთესო ნიმუშია.“ (“When all of life is a game, theatre, the game par excellence, has the last word.”) (Guicharnaud 1967:258).

თუ ცხოვრება და თეატრი ორივე თამაშია, გამოდის რომ ცხოვრებასა და თეატრში, ანუ სცენაზე დადგმულ ცხოვრებაში, იგივე თამაშში, გაუცხოება გარდაუვალია, რადგან თამაში აუცილებლად გულისხმობს რეალობისგან შებნებულ, გააზრებულ თუ თავისთავად, შემთხვევით გაქცევასა და პიროვნების ნამდვილი სახის დამალვის აუცილებლობას. რეალური ცხოვრების თამაშად აღიარებიდან და ამ თამაშში გაუცხოების გარდაუვალობიდან გამომდინარე, აღმოჩნდება, რომ რეალობისგან გაუცხოება თამაშად ქცეული ცხოვრების შემადგენელი ნაწილია. ამასთან ერთად, მნიშვნელოვანია რეალობის რაობისა და ობიექტური რეალობის შემადგენელ მოცემულობათა განსაზღვრა: რეალობის რაობასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ობიექტური რეალობის აღქმა თითქმის ყოველთვის სუბიექტურია, რადგან ერთსა და იმავე სურათს/ვითარებას სხვადასხვა ადამიანი განსხვავებულად აღიქვამს. ობიექტური რეალობის შემადგენელ მოცემულობებს წარმოადგენს დრო, ადგილი, საკუთარი თავი და საზოგადოება. რადგან ჩვენი ინტერესის ობიექტი გაუცხოებული ადამიანის თვალთდანახული რეალობაა, თავისთავად ცხადია, რომ რეალობისგან გაუცხოება ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი მოცემულობისგან-დროისგან, ადგილისგან, საკუთარი თავისგან, ადამიანებს შორის და საზოგადოებისგან გაუცხოებას გულისხმობს.

ამ შემთხვევაში, რადგან აქცენტს რეალობისგან გაუცხოებაზე ვაკეთებთ, უპირველესად, უნდა ვისაუბროთ რეალობისგან გაუცხოების იმ საერთო უნივერსალიებზე, რომელიც რეალობისგან გაუცხოების თანამდევ გაუცხოების სხვა ფორმებსაც ახასიათებთ.



თუ რეალობისგან გაუცხოების მიზეზების ძებნას დავიწყებთ, ამას ისევდასევე ღვთისგან გაუცხოებასთან მივყავართ, რადგან მოქმედების უგულვებელყოფა და უმოქმედობის წესად დაკანონება, რომელიც „გოდოს მოლოდინის“ პირველივე წინადადებაშია ფორმულირებული, რეალობისგან გაქცევის დაანონსებაცაა. რადგან ადამიანი უარს აცხადებს მოქმედებაზე, ის არა მარტო უარს ამბობს რეალობასთან მიმართებაში საკუთარი დამოკიდებულების გამოვლენაზე, არამედ საკუთარი თავის შეცნობაზეც, რითაც ის საბოლოოდ ემიჯნება რეალობას. როგორც ყველა გაუცხოება, რეალობისგან გაუცხოებაც მისი აღქმის არაადეკვატურობას გულისხმობს- ვლადიმირი და ესტრაგონი არაადეკვატურად, არასწორად აღიქვამენ, ან სერთოდ ვერ აღიქვამენ დროს, ადგილს, საკუთარ თავს, ერთმანეთს. რეალობისგან გაუცხოების ერთ-ერთი განმაპირობებელი ფაქტორია დავიწყება და მეხსიერების დაქვეითება. პოცო, რომელიც ორჯერ შემოდის პიესაში (ჯერ პირველ და მერე მეორე მოქმედებაში უკვე დაბრმავებული), ვლადიმირს და ესტრაგონს ორივე შემთხვევაში გოდო ჰგონიათ. ეს მომენტი მათი მეხსიერების ხარვეზებზე მიუთითებს. პირველი შემოსვლისას პოცო რომ გოდოში ეშლებათ, მოულოდნელი და გასაკვირი არ უნდა იყოს, რადგან იმდენად ღიღია გოდოსთან შეხვედრის სურვილი, რომ ადვილი შესაძლებელია სრულიად უცნობ პიროვნებაში გოდო დაინახონ მის მოლოდინში „დამაშვრალმა“ პერსონაჟებმა. მეორე მოქმედებაში კი მისი ისევ გოდოში შეშლა რეალობის შეცნობის უნარის არქონაზე მიგვანიშნებს. ამასთან დაკავშირებით ესტრაგონი ამბობს, რომ ვერც პოცომ იცნო ისინი მეორე შეხვედრისას, ვლადიმირი კი აღნიშნავს, რომ მან „გაითამაშა“ პოცოს და ლაქის არცნობა, ისევე როგორც პოცომ მათი. ვლადიმირი ესტრაგონის გულმავიწყობაზეც მიუთითებს:

„ვლადიმირი: გეუბნები, ჩვენ ვიცნობთ მათ. შენ გავიწყდება ყველაფერი.

(ჩერდება თავისთვის.) თუ ისინი ისევ ისინი არ არიან...

ესტრაგონი: მაშინ ჩვენ რატომ არ გვიცნეს?

ვლადიმირი: ეს არაფერია. მეც მოვიკატუნე თავი, რომ ვერ ვიცანი ისინი. ჩვენ არასდროს არავინ გვცნობს.”

(“Vladimir: We know them, I tell you. You forget everything. (Pause To himself.) Unless they aren't the same...”

Estragon: Why didn't they recognize us then?

Vladimir: That means nothing. I too pretended not to recognise them. And then nobody ever

recognizes us.”) (Beckett 2006: 28).

როგორც ვხედავთ, რეალობისგან გაუცხოების უმთავრესი მახასიათებელი რეალობის ვერ, ან არაადეკვატურად აღქმაა, რომელსაც მეხსიერების დაქვეითებასთან ერთად საკუთარი პიროვნული „მე“-ს შეუცნობლობაც განაპირობებს. საკუთარი თავის შეცნობის სურვილის სრული დაკარგვა რეალობისგან გაუცხოების უფრო ღრმა მიზეზია, რომელსაც ადამიანი რეალობისგან სრული გარიყვისკენ მიჰყავს. საბოლოოდ, რეალობისგან სრული გაუცხოება ხდება უმოქმედობისა და აბსოლუტური პასიურობის მიზეზი. ეს ყოველივე, თავის მხრივ, ღვთისგან გაუხიზებისთვის დამახასიათებელი მდგომარეობაა. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ გაუცხოება არის კომპლექსური ფენომენი, რომელის ყველა ფორმა, მიზეზ-შედეგობრივი თვალსაზრისით, ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული.

რეალობისგან გაუცხოების ერთ-ერთი თვისობრივი მახვენებელია ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოება, რომელიც, თავისი არსით, ურთიერთობების არაგულწრფელობასა და ადამიანების ერთმანეთის მიმართ დისჰარმონიას გულისხმობს.

ვლადიმირის მიერ პოცოს და ლაქის არცნობის განზრახ სიმუღირება და ესტრაგონის მიერ მათი ნამდვილად არ ცნობა, ასევე ის ფაქტი, რომ პოცო ორჯერ ეშლებათ გოდოში, რეალობისგან გაუცხოების გარდა, საერთოდ ადამიანებისგან გაუცხოებასა და ადამიანებს შორის გულწრფელი ურთიერთობების დაკნინებაზე მიუთითებს. ეს, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს რეალობისგან გაუცხოების ერთ-ერთ შინაარსობრივ მხარეს და გულისხმობს როგორც ერთმანეთის არცნობას/ვერცნობას, ერთმანეთის განზრახ იგნორირებას, ამასთანავე ურთიერთობების გაიშვიათებას, ან საერთოდ შეწყვეტას. ვლადიმირის სიტყვები „ჩვენ არასდროს არავინ გვცნობს“ (“And then nobody ever recognizes us”) (Beckett 2006: 29), გარესამყაროსგან და სოციუმისგან იზოლირებულობის აღიარებაა. ეს კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ „გოდოს მოლოდინში“ გამოხატული რეალობისგან და სამყაროსგან გაუცხოება ცდება გაუცხოების ამ კონკრეტული ფორმის (რეალობისგან, ადგილისგან, მთლიანად სამყაროსგან გაუცხოება) ფარგლებს და საზოგადოებისგან, სოციუმისგან გაუცხოების შინაარსსაც იძენს. რეალობის ნაწილად შეიძლება მოვიანოთ ყოველივე ის, რაც ცხოვრებას, როგორც არსებობას (being, existence) და ცხოვრების აზრობივ მხარეს, ანუ არსებობის არსის შეცნობას უკავშირდება.

ბეკეტის დრამაში ცხოვრებისადმი ეს ორივე მიმართება ბოლომდე უგულვებელყოფილი და უარყოფილია. ასე ხდება ვლადიმირის და ესტრაგონის შემთხვევაში- მათ თავიანთი ცხოვრების წესით უგულვებელყოფილი აქვთ როგორც ქმედება, ასევე ფიქრის ჭეშმარიტი მნიშვნელობა. მათი ცხოვრებისადმი მიმართება და მისი არსის შეცნობა გადააზრებულია და, როგორც აბსურდის დრამისთვისაა დამახასიათებელი, აბსურდის ჩარჩოშია მოქცეული, რაც ჭეშმარიტის და ღირებულის უაზრობად ჩვენების მცდელობაში (აბსურდიზაცია) გამოიხატება. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ვლადიმირისა და ესტრაგონის მიერ ფიქრის „საშინელებად“ აღქმა („ფიქრი საშინელი რამ არის“/ “What is terrible is to have thought”) (Beckett 2006: 60), ასევე მოქმედების საპირწონედ უმოქმედობის უპირატესობის და „უსაფრთხოების“ აღიარება: „არაფერი ვაკეთოთ, ეს უფრო უსაფრთხოა“ (“Don’t let’s do anything, it’s safer”) (Beckett 2006:19). ფიქრისა და მოქმედების ასეთი არაადეკვატური გააზრება რეალობისგან გაუცხოების და ცხოვრების რეალურად აღქმის იგნორირების დემონსტრირებაა.

ერთმანეთისგან გაუცხოების ღრმად გადგმული ფესვები ჩანს თავად ვლადიმირისა და ესტრაგონის ურთიერთობაშიც. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მეგობრები არიან, ესტრაგონი ვლადიმერზეა დამოკიდებული როგორც ფიზიკურად (ვლადიმირი მუდმივად ეხმარება ესტრაგონს), ასევე სულიერად (ძირითადად ვლადიმირი ახდენს იდეების გენერირებას და მის მიერ გამოვლენილი ინტელექტუალურ-აზრობრივი შესაძლებლობებით ცხადი ხდება მისი უპირატესობა), ისინი ერთმანეთისგან მაინც გაუცხოებულნი რჩებიან. ეს კარგად ჩანს იმ სიტუაციაში, როცა ვლადიმირი ეკითხება ესტრაგონს მოყვეს თუ არა ორი ქურდის პასაჟი, ეს უკანასკნელი კი უარს ეუბნება, რაც მათ ურთიერთობაში არსებულ საზღვრებზე და ღრმა შინაგანი დისტანციის არსებობაზე მიუთითებს.

ერთმანეთისგან გაუცხოების უპირობო წინაპირობას წარმოადგენს მეტყველების ფუნქციის დაქვეითება-დაკნინება. ენის, როგორც ინფორმაციის გაცვლისა და კომუნიკაციის უმნიშვნელოვანესი საშუალების გადაქცევა აზრის გამოუთქმელობისა და ლოგიკური, თანმიმდევრული მნიშვნელობის გამოხატვის შეუძლებლობის ჩვენების ინსტრუმენტად, ბეკეტის პიესებში უმნიშვნელოვანესი სტილისტური ხერხიცაა და თვითმიზანიც. ბეკეტის დრამაში მეტყველების უფუნქციობაზე და მისი, როგორც ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოების განმაპირობებელ ფაქტორზე, საუბრობს ჯენიფერ მარტინი სტატიაში „ბეკეტის

დრამა როგორც პროტესტი” (“Beckettian Drama as Protest: A Postmodern Examination of “Delogocentring of Language”). მარტინის შეფასების ციტირებას გონტარსკი თავის ნაშრომში გვთავაზობს: „ბეკეტი სადად და მკაცრად გვიხატავს ისეთ რეალობას, როგორსაც თავად ის ხედავს და წარმოგვიდგენს მას როგორც აღმნიშვნელთა უსასრულო ნაკადს, რომელიც ბევრს არაფერს ნიშნავს. ბეკეტის შემოქმედების ირონია ის არის, რომ ლაპარაკი არსებობის ტოლფასია, მაგრამ იმისათვის რომ ილაპარაკო, ენობრივი სისტემა უნდა აითვისო, ისწავლო სიტყვები, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა არ გააჩნიათ. ბეკეტის ტექნიკა, რეფერენტის (აღსანიშნის) ნაკლებობის დემონსტრირების მიზნით, მნიშვნელობის არარსებობას გვიჩვენებს არა მარტო ენაში, არამედ ცხოვრებაში.” (“Beckett starkly paints the nature of reality as he sees it - as an endless stream of signifiers, signifying nothing much at all. The irony in Beckett's works is that to speak is to exist, but in order to speak, one must adopt the system of language, words, which has no inherent meaning. Beckett's technique, to demonstrate the lack of referent (or signified) in language, illustrates the lack of meaning not only in language but also in life.”) (Gontarski 2006: 52). ეს შეფასება თვალნათლივ გვიჩვენებს ბეკეტის პიესებში წარმოდგენილი რეალობის გააზრების გზას და თავად ამ რეალობის შექმნის სტილისტურ, ტექსტუალურ ნიუანსებს. გამომდინარე იქიდან, რომ აბსურდის დრამაში ასახული ცხოვრების რეალობა აბსურდულია და აბსურდიზმის ჩვენება არის რა ავტორის უმთავრესი სათქმელი, შესაბამისად, მეტყველება, რომელიც ენობრივი ნიშნების ლოგიკურ თანმიმდევრობას წარმოადგენს, კარგავს ლოგიკურობას. თავად ეს ენობრივი ნიშნები არ შეესაბამება აღსანიშნს, სათქმელს, რადგან სათქმელიც კი არაფერია. ამიტომაცაა, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონის საუბრებში ხშირად არანაირი აზრი არაა ჩადებული, მათი დიალოგები არათანმიმდევრულია და პასუხები კონტექსტიდან ამოვარდნილი. სწორედ ეს ვითარება გვიჩვენებს ერთმანეთისგან გაუცხოებას. თავად მეტყველების მანერა ამ შემთხვევაში ერთმანეთისგან, რეალობისგან გაუცხოების ჩვენების მხატვრულ-სტილისტური საშუალების ფუნქციასაც ასრულებს. ვლადიმირსა და ესტრაგონს არ ესმით ერთმანეთის. მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტიდან იქმნება შთაბეჭდილება იმისა, რომ ისინი დიდი ხანია ერთად არიან, ვლადიმირი პირველ მოქმედებაში ესტრაგონის სცენაზე დაბრუნებისას აღნიშნავს, რომ ის მას სამუდამოდ წასული ეგონა. ასეთი ურთიერთობა არც სრულყოფილია და არც გულწრფელი, რაც ცხადყოფს მათ შორის არსებულ გაუცხოებას:

„ვლადიმირი: მოხარული ვარ, რომ დაბრუნდი.

ესტრაგონი: მეც ასევე.

ვლადიმირი: ისევ ერთად, როგორც იქნა! ეს უნდა აღვნიშნოთ. მაგრამ როგორ? (ჩაფიქრდება).”

“Vladimir: I’m glad to see you back. I thought you have gone for ever.

Estragon: Me too.

Vladimir: Together again at last! We’ll have to celebrate this. But how? (He reflects).” (Beckett 2006: 11).

პერსონაჟთა შორის ენობრივი კომუნიკაცია დიალოგს ემყარება, რომელიც ფლექტერისა და სპურლინგის მიხედვით, მეტნაკლებად ავლენს ბეკეტის წერის მანერას. ეს თვალშისაცემია ბეკეტის როგორც პიესებში, ასევე პროზაულ ნაწარმოებებში. სწორედ ამიტომ, დიალოგების უმეტესობა ყოველდღიური საუბრის არათანმიმდევრულობის, არალოგიკურობისა და სპონტანურობის სიმულაციას წარმოადგენს, რადგან საუბრის მონაწილეთა წინადადებები არაა დიალოგის წინა ფრაზის ლოგიკური გაგრძელება. ფლექტერის და სპურლინგის მოსაზრებით, ერთ-ერთი ვერბალური საშუალება, რომელსაც საფუძვლად უდევს ენის, როგორც მედიუმის, მიმართ სკეპტიკური დამოკიდებულება, არის „შეწყვეტისა და დაზუსტების მეთოდი” (the device of cancellation or qualification), (Fletcher, Spurling 1985:61). ამის მაგალითია, როდესაც ვლადიმირი ორჯერ იმეორებს ფრაზას „არ ვიცი”, რადგან ვერ გაურკვევია რომელ ხესთან დგანან. ასევე საინტერესოა ბარი სმიტის სტატისტიკური მონაცემებიც, რომლის მიხედვით, პიესის ფრაზების 24%-ს შეადგენს შეკითხვები. ამ შეკითხვათაგან რამოდენიმე მთავრდება წერტილით და არა კითხვის ნიშნით, ამიტომაც გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ პასუხები შეკითხვათა მხოლოდ 12 %-ს შეესაბამება (Fletcher, Spurling 1985: 61). ბეკეტის მიერ გამოყენებული ეს ენობრივ-სტილისტური მეთოდები ცხადყოფს ენის, როგორც კომუნიკაციის უმთავრესი ინსტრუმენტის, ფუნქციის დაკნინება-დაქვეითებას. ენა ადამიანებს შორის არსებული გაუცხოების გამოხატვის ტექნიკურ-სტილისტურ საშუალებასთან ერთად წარმოადგენს გაუცხოების ამავე ფორმისთვის (ადამიანებს შორის გაუცხოება) დამახასიათებელ შინაარსობრივ მხარესაც (საუბრის არალოგიკურობა, არათანმიმდევრულობა).

ენობრივი კომუნიკაციის არაეფექტურობის გამოხატვის გარდა ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოების გამოხატვის კიდევ ერთი საინტერესო ტექნიკურ-

სტილისტური საშუალებაა პერსონაჟთა წყვილების სახით წარმოდგენა (წყვილების ურთიერთობაში წამყვანია ურთიერთდამოკიდებულებითი ურთიერთობა- ეს ხაზს უსვამს მათი ერთად ყოფნის მოჩვენებითობას), რაც ბეკეტის პიესებისთვის დამახასიათებელი საერთო უნივერსალია. „გოდოს მოლოდინში“ ასეთი „განუყოფელი“ წყვილები არიან პოცო და ლაქი, ვლადიმირი და ესტრაგონი. მათ ურთიერთობებაში აშკარაა ერთის დომინირება მეორეზე და, შესაბამისად, ამ მეორის დამოკიდებულება პირველზე. პოცოს და ლაქის შემთხვევაში, პოცო ბატონის როლშია და ლაქი მასზე დამოკიდებული მსახურის. მას პოცო მათრახით მართავს. რაც შეეხება ვლადიმირს და ესტრაგონს, ეს უკანასკნელი როგორც ფიზიკური (ის მარტო ვერ იცვამს ჩექმებს და ვერ იწევს შარვლებს), ასევე მენტალური (ესტრაგონი უსაზღვროდ გულმავიწყია და სამყაროში დეორიენტირებული და, როგორც პიესაში ჩანს, ვლადიმირი მას გამუდმებით ეხმარება რეალობის შეგრძნების დაბრუნებაში) თვალსაზრისით, ვლადიმირზეა დამოკიდებული. ესტრაგონი საკმაოდ ხშირად იმეორებს, რომ მათთვის უკეთესია ერთმანეთს დაშორდნენ, ან გამოსავალს ვლადიმირის მიერ მის მოკვლაში ხედავს. ურჩევს კიდევ მეგობარს მოკლას ის, თუმცა ისინი მთელი პიესის მანძილზე ერთად რჩებიან, ელოდებიან გოდოს და მისი არმოსვლის შემთხვევაშიც ერთად აპირებენ თავის ჩამოსრჩობას.

„ესტრაგონი: უკეთესია დაგშორდეთ.

ვლადიმირი: ყოველთვის ამას ამბობ და მერე ყოველთვის უკან მოხოსავ ისევ.

ესტრაგონი: ყველაზე კარგი იქნება რომ მომკლა, როგორც სხვა.

ვლადიმირი: რა სხვა? (პაუზა.) რა სხვა?

ესტრაგონი: ისევე როგორც მილიარდობით სხვა.”

(“Estragon: I'd be better if we parted.

Vladimir: You always say that and you always come crawling back.

Estragon: The best thing would be to kill me, like the other.

Vladimir: What other? (Pause.) What other?

Estragon : Like billions of others.”) (Beckett 2006: 30)

როგორც ვხედავთ, ესტრაგონმა ვლადიმირი მკვლელადაც გამოაცხადა, რომლის დამამტკიცებელი რაიმე მონაცემი პიესაში არ გვაქვს, ისევე როგორც შეუძლებელია დავადასტუროთ ვლადიმირის მოსაზრება ესტრაგონის პოეტობასთან დაკავშირებით. „შენ პოეტი იქნებოდი“ (“You should have been a poet”) (Beckett 2006: 29), ეუბნება კიდევ ვლადიმირი ესტრაგონს ეჭვის თუ მოსაზრების

დონეზე, მაგრამ რადგან აბსურდის დრამაში არაფერი ვიცით პერსონაჟთა წარსულის შესახებ, შეუძლებელია ერთმანეთზე გამოთქმული შეფასებების დადასტურება ან უარყოფა. ამით ბეკეტი შესანიშნავად ახერხებს ვლადიმირისა და ესტრაგონის ურთიერთობაში მათი ერთად ყოფნის აუცილებლობისა და ამავდროულად მათი განცალკევებისკენ გამუდმებული მიდრეკილების ჩვენებას. ერთმანეთისგან გაუხიზვებლად ერთად პერსონაჟები საკუთარი „მე“-სგანაც არიან გაუცხოებული. საკუთარი თავისგან გაუცხოებას განაპირობებს საკუთარი სულიერი, შინაგანი მდგომარეობის არცოდნისგან და ღვთისგან გაუცხოებით გამოწვეული დისორიენტაცია სამყაროში, რის პირველწყაროსაც, ჩემი აზრით, საკუთარ თავში ღვთის ხატის ჩაკვლა წარმოადგენს. ადამიანმა დაკარგა რა ღმერთი, თავისთავად დაკარგა ყოველივე ის სიკეთე, რაც მას ღვთიურთან და ჭეშმარიტთან აკავშირებდა. ადამიანის მიერ საკუთარი თავის დაკარგვა ღვთის რწმენისა და ღვთიურობის დაკარგვასთან ერთად, ცხოვრების არსის ძიების წინააღმდეგობებით დატვირთული გზიდან განდგომას განაპირობებს. ეს, უპირველესად, საკუთარი თავისგან გაუცხოებას უკავშირდება, რადგან ადამიანი, რომელიც კარგავს ღმერთს, კარგავს საკუთარ თავსაც. ასეთი ადამიანი ვერ ახდენს არამც თუ საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზაციას, არამედ, უფრო მეტიც, მას არც მოქმედების და, მით უმეტეს, არც შექმნის სურვილი გააჩნია. ღვთისგან გაუცხოების კონტექსტში უკვე განვიხილეთ ვლადიმირისა და ესტრაგონის პასიურობა და ამ შემთხვევაში უმოქმედობის საკუთარი თავისგან გაუცხოების მაგალითად მოყვანა კიდევ ერთხელ ადასტურებს გაუცხოების სხვადასხვა ფორმის მჭიდრო ურთიერთკავშირს. მაგრამ, გარდა უმოქმედობისა და პასიური ცხოვრებისა, საკუთარი თავისგან გაუცხოება ნათლად ჩანს „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟების ყოველდღიურობაში და მათი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. საკუთარი თავისგან გაუცხოება ვლინდება საკუთარი სურვილების და შესაძლებლობების არცოდნაში, საკუთარ სურვილებსა და მოსაზრებებში დაურწმუნებლობაში, საკუთარი მდგომარეობის ავ-კარგიანობის შეცნობის სურვილის არქონაში, მოვლენებისა და ფაქტების გამუდმებით დავიწყებასა და მუდმივ გაურკვეველობაში. საკუთარი თავისგან გაუცხოების დაკავშირება გაურკვეველობასა და დაურწმუნებლობასთან, ჩემი შეხედულებით, გვაძლევს საფუძველს, რომ ის განვიხილოთ როგორც გაუცხოების არა დამოუკიდებელი და თავისთავადი ფორმა, არამედ როგორც ღვთისგან გაუცხოების ერთ-ერთი ასპექტი. როგორც უკვე აღვნიშნე, ღვთისგან

გაუცხოება წარმოადგენს ყველა ტიპის გაუცხოების საფუძველს. ამით კიდევ ერთხელ მიხდება ხაზი გავუსვა, რომ ბეკეტის აბსურდის დრამაში, ღმერთისგან განდგომილი, რწმენაშერყეული და იმედგაცრეებული ადამიანის ცხოვრების სირთულეთაგან გაუცხოების პრობლემა უპირველესი და უმძიმესია. გაუცხოება განსაცდელია, რომელიც ადამიანური ღირსებების და ღირებულებების სრულ ან ნაწილობრივ განადგურებასა და სიკვდილს ნიშნავს. სულში რწმენის ნაპერწკლის ჩაქრობამ კაცობრიობა შინაგან, მორალურ და ფიზიკურ დეგრადაციამდე, ამ დეგრადაციასთან შეგუებამდე და არსებობის წესად დაკანონებამდე მიიყვანა. სწორედ ასეთი საზოგადოების წარმომადგენლები არიან ვლადიმირი და ესტრაგონი, რომლებიც ვერც კი აცნობიერებენ თავინთი უშინაარსო ყოფის რეალურ ტრაგიზმს. საკუთარი თავისგან გაუცხოების შინაარსობრივ კომპონენტს კი საკუთარი მდგომარეობის და უსუსურობის გაუცნობიერებლობა წარმოადგენს: ვლადიმირს და ესტრაგონს გამუდმებით ავიწყდებათ რაღაც, გამუდმებით ეჭვი ეპარებათ საკუთარ თავში და მოვლენებში, ამიტომაც მუდმივად სვამენ კითხვებს „როდის?“, „რატომ?“, ან „ვიცი კი რატომ არ ვიცი?“. ამ ფრაზებში ჩანს საკუთარ თავში გაურკვეველობა და დაურწმუნებლობა, რაც, ვერბალურ დონეზე, საკუთარი „მეს“-გან გაუცხოების გამოვლინებას წარმოადგენს. რადგან ესტრაგონმა და ვლადიმირმა არ იციან, რა უნდათ ზუსტად, გამოსავალს ისეთ პასუხებში პოულობენ, როგორცაა „დამავიწყდა“, „დარწმუნებული ხარ? (“I’ve forgotten,” / “Are you sure?”) (1).

ბეკეტი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გვიჩვენებს ვლადიმირისა და ესტრაგონის ეჭვებს საკუთარი თავის მიმართ. ამ მხრივ, განსაკუთრებით ესტრაგონი გამოირჩევა, რომელსაც მეორე წუთს უკვე აღარ ახსოვს ერთი წუთის წინ რა უნდოდა და ვერც იმას იმასსოვრებს, რა ფერია მისი ჩექმები. მეორე მოქმედებაში ესტრაგონს არც ის ახსოვს, თავად რა სურს და ვერც იმას იხსენებს დანამდვილებით, გოდო ჰქვია თუ არა იმ „არსებას“, ვისაც ისინი ელოდებოდნენ (2).

1. „ვლადიმირი: რაც მეტი უკეთესი, რაც მეტი უკეთესი. (პაუზა.) რისი გაგება გაინტერესებდა?

ესტრაგონი: დამავიწყდა. (დაფიქრდება.) აი რა მიწყალებს გულის.”

(Vladimir: So much the better, so much the better. (Pause.) What was it you wanted to know?

Estragon: I’ve forgotten. (Chews.) That’s what annoys me.”) (Beckett 2006: 48).

2. „ესტრაგონი: მას გოდო ჰქვია?



ვლადიმირი: ასე მგონია.”

(“Estragon: His name is Godot?”

Vladimir: I think so.”) (Beckett 2006: 49).

ესტრაგონი იზოლირებულია სამყაროსგან და ასევე გარიყულია სამყაროს საკუთარი მიკროკოსმიდან, ანუ საკუთარი ცხოვრებისეული რეალობის აღქმისგან. მას ავიწყდება ყველაფერი როგორც სხვის, ასევე საკუთარი თავის შესახებ. მას არ ახსოვს, რომ ლაქიმ წიხლი ჰკრა, არც ის, რომ პოცო ქათმის დარჩენილი ძვლებით გაუმასპინძლდა (1) და საკუთარი ჩექმების ფერსაც ვეღარ იხსენებს (2):

1. „ვლადიმირი: ძვლები.

ესტრაგონი: თევზის ძვლებს გავდა.

ვლადიმირი: ნამდვილად პოცომ მოგცა.

ესტრაგონი: არ ვიცი.

ვლადიმირი: და წიხლი.

ესტრაგონი: ეს სწორია, ვიღაცამ წიხლი მკრა.

ვლადიმირი: ეს ლაქი იყო.

ესტრაგონი: და ეს ყველაფერი გუშინ მოხდა?”

(“Vladimir: The bones.

Estragon: They were like fishbones.

Vladimir: It was Pozzo gave them to you.

Estragon: I don't know.

Vladimir: And the kick.

Estragon: That's right, someone gave me a kick.

Vladimir: It was Lucky gave it to you.

Estragon: And all that was yesterday?”) (Beckett 2006: 62)

2. „ესტრაგონი მიდის ჩექმებთან, ყურადღებით ათვალიერებს მათ და ამბობს:

ესტრაგონი: ესენი ჩემი არაა.

ვლადიმირი: (გაოგნებული.) შენი არ არის?!

ესტრაგონი: ჩემი შავი იყო. ესენი ყავისფერია.

ვლადიმირი: დარწმუნებული ხარ, რომ შენი შავია?

ესტრაგონი: ნუუ, რაღაც მონაცრისფრო იყო.”

(“Estragon goes towards the boots, inspects them closely.

Estragon: They are not mine.

Vladimir: (stupefied.) Not yours!

Estragon: Mine were black. These are brown.

Vladimir: You are sure yours are black?

Estragon: Well, they were a kind of gray.”) (Beckett 2006:63).

ამ დიალოგებიდან ჩანს, თუ რამდენადაა ესტრაგონი გარიყული საკუთარი „მე“-სგან. მას დაკარგული აქვს არა მხოლოდ გარე სამყაროს აღქმა, არამედ ვერ ერკვევა იმ მოვლენებშიც, რომელიც უშუალოდ მას ეხება. საქმე იმაშია, რომ არც ის იცის თუ რატომ არ იცის ეს ყოველივე, ამიტომაც იმეორებს ხშირად „არ ვიცი“ (“I don’t know”), ხოლო ვლადიმირის კითხვაზე „რატომ?“ (“Why?”), მისი პასუხი გახლავთ „არ ვიცი რატომ არ ვიცი“ (“I don’t know why I don’t know”). ესტრაგონის ეს ფრაზა, ვფიქრობ, სრულყოფილად ხსნის საკუთარი თავისგან გაუცხოების არსს და საკუთარი თავის არ, ან ვერშეცნობას გულისხმობს. საკუთარ თავში ამ დონეზე გაურკვეველობა განაპირობებს ცხოვრების მიმართ გულგრილ დამოკიდებულებას.

ღვთისა და რეალობისგან გაუცხოებისგან განუყოფელია დროისგან გაუცხოება, რომელიც ბეკეტთან პერსონაჟების აბსურდული ბუნების და ცხოვრების აბსურდულ ჭრილში აღქმის გადმოცემის საშუალებაა. დროისგან გაუცხოება, ამავე დროს, ობიექტური რეალობის ორ უმთავრეს საზომში, დროსა და რეალობაში გაურკვეველობის გამოხატვის ინსტრუმენტი. დროისგან გაუცხოების სრულყოფილად გასაანალიზებლად მნიშვნელოვანია პიესაში დროის ფენომენის დატვირთვის განსაზღვრა. ჩემი დაკვირვებით, იკვეთება დროის ფენომენის სამი ძირითადი პარამეტრი: 1. დრო როგორც ობიექტური რეალობის შემადგენელი ნაწილი. 2. დრო როგორც ავტორის მიერ გამოყენებული ფორმალურ-სტილისტური საშუალება და ინსტრუმენტი. 3. პერსონაჟების დამოკიდებულება დროსთან, ანუ პერსონაჟების მიერ დროის აღქმა. გაუცხოების პრობლემასთან მიმართებით, უმთავრესია დროის მესამე პარამეტრის გაანალიზება, მაგრამ უფრო მეტი ამომწურავობისთვის, საჭიროა გაგაკეთოთ დროის ფენომენის მთლიანი კომპლექსური მონახაზი.

ბერილისა და ფლექჩერის წიგნში „სტუდენტების სახელმძღვანელო სემუელ ბეკეტის პიესებისთვის“ ნათქვამია, რომ ბეკეტის შემოქმედებაში დრო გაცილებით უფრო რთული ფენომენია, ვიდრე პერსონაჟი და სტრუქტურა და დრამატურგის ხელში ის ხდება მანიპულირების ობიექტი (პარამეტრი 2). შესაბამისად, მაყურებლის პირველი შეფასებით, „გოდოს მოლოდინი“ მოსაწყენი

პიესაა, სადაც „არაფერი ხდება, არავინ მოდის, არც არავინ მიდის“ (“Nothing happens, nobody comes, nobody goes,” (Beckett 2006: 21). პიესის პირველი ბრიტანელი რეჟისორის, პიტერ კოლის, აზრით, სწორედ ამ მოწყენილობის დრამატული გამოყენებით იქმნება დაძაბულობა, რაც პიესას ამაღელვებელს და უაღრესად საინტერესოს ხდის (Beril, Fletcher 1985: 59). ბეკეტთან დრო იმ თამაშის შემადგენელი ნაწილია, სადაც ყოველი მოქმედება გაუცხოებული ადამიანის ჩვენებას ემსახურება და როგორც მარტინ ესლინი აღნიშნავს, „მიზანდაკარგულ და უაზრო სამყაროში, რომელმაც დაკარგა თავისი ფუნდამენტური ორიენტირები, დიალოგი, ისევე როგორც ყველა მოქმედება, ხდება უბრალო თამაში დროის გასაყვანად“ (Esslin 1968: 86). დროის გაყვანის დემონსტრირების ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს ესტრაგონის მიერ ჩექმების გახდის მცდელობის გამუდმებით გამეორება, რაც, ამავე დროს, ვლადიმირისა და ესტრაგონის უსაქმურ და უპერსპექტივო ყოფაზეც მიუთითებს. რაც შეეხება პერსონაჟების მიერ დროის აღქმას (პარამეტრი 3). მათი ცნობიერისთვის დრო ბუნდოვანი და გაურკვეველია: ვლადიმირსა და ესტრაგონს კვირის დღეები არეული აქვთ. ეს განსაკუთრებით ეხება ესტრაგონს, რომელიც სვამს კითხვას: „და რა შაბათი? არის ეს შაბათი? უფრო მეტად სავარაუდო არ არის, რომ კვირა იყოს? თუ ოთხშაბათია? ან იქნებ პარასკევი?“ (Beckett 2006: 16, 17) მსგავსი კამათი მაშინაც მიმდინარეობს, როცა ვლადიმირი და ესტრაგონი მსჯელობენ, იმყოფებიან თუ არა იმ შესაფერის დროსა და ადგილას, სადაც და როდესაც გოდოს უნდა შეხვდნენ. დროის არაადეკვატური აღქმა ჩანს იმ შემთხვევაშიც, როცა ვლადიმირი მეორე მოქმედების დაწყებიდან რამდენიმე წუთის შემდეგ ამბობს, რომ ერთი საათია რაც იქ არის და ლაქის ქუდი მანამაღე არ უნახავს. ბერილისა და ფლექტერის მიხედვით, ავტორი ამ შემთხვევაში იყენებს უძველეს დრამატულ საშუალებას, როდესაც პიესაში ბევრად მეტი დრო გადის, ვიდრე სცენაზეა ნაჩვენები. ამ შემთხვევაში დროის მონაკვეთი არის უფრო თეატრალური, ვიდრე ნამდვილი. (Beril, Fletcher 1985: 59). როგორც გამოიკვეთა, დროის აღქმა არაადეკვატურია (პერსონაჟები დროს სწორად ვერ აღიქვამენ), ანუ პარამეტრი 3 (დროის აღქმა) ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ნაჩვენებია დროის, როგორც სცენურ-სტილისტური საშუალების, მანიპულირების ხარჯზე (პარამეტრი 2).

რაც შეეხება პიესაში დროის კონცეპტუალურ აღქმას, ის უკავშირდება აწმყოში გაურკვეველობას, დროის დინების და ცვალებადობის შეგრძნების

არქონას (ამიტომაც ცდილობენ ვლადიმირი და ესტრაგონი დროის სხვადასხვა ხერხით გაყვანას, მის განლევას უაზრო და არაფრისმომცემი მოქმედებებითა თუ უმოქმედობით), აწმყოს, როგორც წამიერის და უსწრაფესად წარმავლის, სტატიკურად/უცვლელად აღქმას (მათთვის დრო გაყინულია, რადგან არაფერი იცვლება. ცვლილების და სიახლის მომტანი ახალი დღე არ არსებობს). თუ ვლადიმირისა და ესტრაგონის ურთიერთობას რეტროსპექტული რაკურსიდან შევხედავთ, მთავარი რაც იკვეთება, დროში უცვლელობაა: როცა ვლადიმირი ეუბნება ესტრაგონს, ისევე იქ ხარ, სადაც იყავიო, ცხადი ხდება მათი მდგომარეობის უცვლელობა (წინათაც იმავე ადგილას იყვნენ). ეს უცვლელობა დროის უმთავრესი დატვირთვის- ცვლილებისა და განვითარების უგულვებელყოფაა და დროისგან გაუცხოებული ადამიანის ერთ-ერთი ძირითად მახასიათებელს წარმოადგენს. სწორედ ამ უცვლელობას და უპერსპექტივობას, ობიექტურ დროში გაურკვეველობასა და ორიენტაციის არქონას გამოხატავენ ვლადიმირი და ესტრაგონი ფრაზებით „დრო გაჩერდა“, „ჩვენ არსად გვექარება“, „ეს დროს გაგვაყვანინებს“, „არაფერი ვაკეთოთ, ეს უფრო უსაფრთხოა.“ (“Time has stopped”; “We’re in no hurry”; “It’ll pass the time”; “Don’t let’s do anything, it’s safer.”) (Beckett 2006).

ობიექტური დრო და გარემო, ანუ ის რეალობა, რაშიც ავტორი პიესის გმირებს წარმოგვიდგენს, ჩვენთვის მხოლოდდამხოლოდ პერსონაჟთა გადმოსახედიდან გამომდინარე რომ ყოფილიყო დასადგენი, სრულიად გაურკვეველი და ბუნდოვანი დარჩებოდა, რომ არა პიესაში არსებული ხე. სწორედ ამ ხესთან უნდა შედგეს ვლადიმირისა და ესტრაგონის შეხვედრა იდუმალებით მოცულ გოდოსთან. ხე ობიექტური დროისა და რეალობის აღმნიშვნელი ერთადერთი მონაცემია პიესაში. პირველ მოქმედებაში ის უფოთლოა, მეორე მოქმედებაში კი სამი-ოთხი ფოთოლი აქვს. რას შეიძლება მეორე მოქმედებაში ხის შეფოთვლა დაუუკავშიროთ? ჩემი აზრით, ბეკეტი ამით დროის გასვლაზე მიგვანიშნებს, რითაც გვიბრუნებს რეალობის შეგრძნებას და შეგვახსენებს, რომ რეალურად დრო გადის და სამყაროს სინამდილეში მისი შეჩერება შეუძლებელია. ეს კანონზომიერება თავად სამყაროში კი არ დარღვეულია, არამედ დარღვეულია ადამიანის ფსიქიკასა და ცნობიერებაში. დარღვეული კანონზომიერების ეს ფსიქიკა ჩანს ვლადიმირისა და ესტრაგონის მიერ გარემოს (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გარემოს წარმოადგენს ხე) აღუქმელობაში. მათ ვერ გაურკვევიათ

ეს ხეა თუ ბუჩქია, ან რატომ არ აქვს ფოთლები, თუმცა, დარწმუნებული არიან, რომ გოდო ამ ხესთან უნდა მოვიდეს:

„ესტრაგონი: ჩვენ უნდა დაველოდოთ.

ვლადიმირი: მან თქვა რომ ხესთან. (უყურებენ ხეს.) რამე სხვა ხეს ხედავ?

ესტრაგონი: ეს რა ხეა?

ვლადიმირი: არ ვიცი. ტირიფი.

ესტრაგონი: ფოთლები სად არის?

ვლადიმირი: ნამდვილად გამხმარია.

ესტრაგონი: არ გვინდა მეტი ტირილი.

ვლადიმირი: შესაძლებელია შესაბამისი სეზონი არ არის.

ესტრაგონი: მე უფრო ბუჩქი მგონია.”

(“Estragon: That we were to wait.

Vladimir: He said by the tree. (They look at the tree.) Do you see any others?

Estragon: What is it?

Vladimir: I don't know. A willow.

Estragon: Where are the leaves?

Vladimir: .It must be dead.

Estragon: No more weeping.

Vladimir: Or perhaps it's not the season.

Estragon: Looks to me more like a bush.”) (Beckett 2006: 15,16).

მეორე მოქმედებაში ხის შეფოთვლა, დროის გასვლისა და მისი ბუნებრივი კანონზომიერების შესხენების გარდა, ვლადიმირისა და ესტრაგონის მოლოდინის უშედეგობასაც უსვამს ხაზს. ამით ავტორი მიგვანიშნებს მათი ლოდინის უპესპექტივობაზე, რადგან გოდო მეორე მოქმედებაშიც არ მოდის. ეს უშედეგო მოლოდინი პიესის ბოლომდე გრძელდება.

პიესის ობიექტურ დროსთან დაკავშირებით საინტერესოა რიჩარდ შეჩნერის (Richard Schechner) მოსაზრება. ის თვლის, რომ „გოდოს მოლოდინში” მოვლენათა განვითარების ნაკლებობა თუ არარსებობა ქმნის მუდმივი აწმყოს შეგრძნებას, რაც მიიღწევა პერსონაჟთა დაწყვილებით (pairing), რომელსაც ის „წყვეტილ კოორდინატთა სისტემას” (discontinuous co-ordinates) უწოდებს. მისი შეხედულებით, დროისა და ადგილის ეს სპეციფიკური აღქმა არ არის მიმართული პერსონაჟებისკენ, არამედ ფოკუსირებულია მათ შორის და ამით თითქოს ორი პერსონაჟი არღვევს დროს, სივრცესა და არსებობაზე ჩვეულ,

ტრადიციულ შეხედულებას (Schechner 1966: 268). რობი გრილეტი (Robbe Grillet) კი თვლის, რომ პიესაში მუდმივად იგრძნობა „ერთი და იმავე სისხლის დაღვრა“ (“to bleed the same blood wherever it is cut”), რომელიც ხაზგასმულია გარკვეულ ეპიზოდებში და განსაკუთრებით მაშინ, როცა ესტრაგონი დაჟინებით სვამს კითხვას, ლაქიმ დადო თუ არა ჩანთები ძირს. შეკითხვა მაშინათვე ხდება ანულირებული და უმნიშვნელო, რადგან, სინამდვილეში, ლაქის ესტრაგონის კითხვამდე ჩანთები უკვე დადებული აქვს.

პერსონაჟების დროსა და სივრცისადმი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, ჩანს, რომ „გოდოს მოლოდინში“ დარღვეულია გარემოს, არსებული რეალობის შეცვლის, დროის უწყვეტი მდინარების გარდაუვალობისა და მისი შეჩერების შეუძლებლობის ბუნებრივი კანონზომიერება. ვლადიმირი და ესტრაგონი ვერ ახდენენ ორიენტაციას ობიექტურ დროში, მათთვის დრო არაფრს ცვლის (“Nothing has changed”). მათი არჩევანია პასიური მოლოდინი, რომელიც, იდეურად უკავშირდება რა გადარჩენას<sup>1</sup>, შესაძლებელია შეფასდეს, როგორც გარკვეული პროცესი ან ქმედების სახე, თუმცა, ვლადიმირსა და ესტრაგონს ისიც კი ვერ გაურკვევიათ კონკრეტულად რისგან უნდა გადარჩნენ.

ნაწარმოებში დროისგან გაუცხოება, ობიექტურ დროში გაურკვევლობის გარდა, გამოხატულია დროის სამი განზომილების, აწმყოს, წარსულისა და მომავლის, აღქმისთვის დამახასიათებელ სპეციფიურ ტონალობებსა თუ განწყობილებებში. როგორც უკვე ვთქვით, ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის აწმყო, როგორც ეს ზოგადად აბსურდის დრამისთვისაა დამახასიათებელია, შეჩერებულია (“Time has stopped”) უსასრულო მოლოდინსა და უმოქმედობაში. პერსონაჟები დროის სუბიექტურად გაყვანას ცდილობენ და მას ფუჭ დიალოგებში ხარჯავენ (“It’ll pass the time”). შესაბამისად, მოვლენათა უცვლელობა და პერსონაჟთა ყოფის ერთფეროვანი რეჟიმი აწმყოს სტატიკურობისა და პროტაგონისტების უპერსპექტივო არსებობის მთავარ დეტერმინანტებს წარმოადგენს. რაც შეეხება წარსულს, მის გაანალიზებაში სწორი ორიენტირებისათვის, მნიშვნელოვანია წარსულის მიმართ ავტორის დამოკიდებულების ცოდნა. სწორედ წარსულის გავლენების შესახებ საუბრობს,

<sup>1</sup>. (ვლადიმირი: ხვალ თავს ჩამოვიხრჩობთ (პაუზა.) თუ გოდო არ მოვიდა. ესტრაგონი: და თუ მოვიდა? ვლადიმირი: ჩვენ გადავრჩებით. Vladimir: We’ll hang ourselves tomorrow. (Pause.) Unless Godot comes. Estragon: And if he comes? Vladimir: We’ll be saved) (Beckett 2006: 88).

ბეკეტი ესეში „პრუსტი“ (1931): „ჩვენ ვერ გავექცევით საათებსა და დღეებს ვერც წარსულსა და მომავალს, რადგან გუშინდელმა დღემ დაგვამახინჯა (deform), ან პირიქით- ჩვენს მიერ იქნა დამახინჯებული. ... ჩვენ არა მარტო დაქანცული და თავმობეზრებული როდი ვართ წარსულისგან, არამედ სხვანი ვართ, და უკვე აღარ ვართ ის, რაც ვიყავით წარსულის კუთვნილ უბედურებამდე და სასოწარკვეთამდე.“ (Beckett 1931: 2, 3). ამავე ესეში ბეკეტი მიიხსენებს, რომ პიროვნების რაობა და მისი წარსული ერთმანეთისგან განუყოფელია: „პიროვნების უცვლელი და ჭეშმარიტი სახის დანახვა მხოლოდ წარსულისკენ მიმართული ანალიზით შეიძლება. ადამიანი არის ჭურჭელი, რომელიც მუდმივად განიცდის ფილტრაციას და ფორმირებას ნელი, ერთფეროვანი და უღიმღამო მომავლიდან აღელვებულ და მრავალფეროვან წარსულის ჭურჭლად“ (Beckett 1931: 4, 5). თუ დროისა და ადამიანის ურთიერთმიმართების შესახებ ამ მოსაზრებებს მივუსადაგებთ გაუცხოებული ადამიანებისა და დროის ურთიერთმიმართებას, რადიკალურად განსხვავებულ სურათს მივიღებთ: ვლადიმირისა და ესტრაგონის წარსული ბუნდოვნებით არის მოცული, ხოლო, ბეკეტის შეფასება, რომ წარსული აწმყოს არსებობის უმთავრესი წინაპირობა და მომავლის საფუძვლის ჩაყრის ფუნდამენტია, პიესაში ან სრულიად მივიწვევებულა, ან დავიწყებისთვის განწირული. არაფერი ვიცით ვლადიმირისა და ესტრაგონის წარსულის შესახებ. მათ თავიანთი უახლოესი წარსულიც კი არ ახსოვთ. პიესის გმირებისთვის უახლოესი წარსული არის „გუშინ“ (yesterday), თუმცა, სრულიად ბუნდოვანია რა ხდებოდა გუშინ. წარსულში გაურკვეველობა სახეზეა, როცა ვლადიმირსა და ესტრაგონს გონიათ, რომ ბიჭი, რომელიც ერთგვარი შიკრიკის როლს ასრულებს, გუშინაც მოვიდა მათთან, თავად ეს უკანასკნელი კი ამას უარყოფს:

„ვლადიმირი: წინათ მინახავსარ, არა?

ბიჭი: არ ვიცი, ბატონო.

ვლადიმირი: არ მიცნობ?

ბიჭი: არა, ბატონო.

ვლადიმირი: გუშინ შენ არ მოხვედი?

ბიჭი: არა, ბატონო.“

(Vladimir: I've seen you before, haven't I?

Boy: I don't know Sir.

Vladimir: You don't know me?

Boy: No Sir.

Vladimir: It wasn't you came yesterday?

Boy: No Sir.) (Beckett 2006: 49).

ვლადიმირსა და ესტრაგონს ასევე არ ახსოვთ, რას აკეთებდნენ გუშინ, ელოდებოდნენ თუ არა გოდოს და იყვნენ თუ არა იმავე ადგილას, სადაც არიან „დღეს,” ამიტომაც ერთმანეთს ეკითხებიან „გუშინ რას ვაკეთებდით?” (“What did we do yesterday?”), მაგრამ რადგან არც ამაზე აქვთ ზუსტი პასუხი, ამბობენ „დარწმუნებული ვერაფერში იქნები” (“Nothing is certain when you're about”) (Beckett 2006: 16). ცხადია, ვლადიმირის და ესტრაგონის ცნობიერებასა და აზროვნებაში დროის განზომილება „გუშინ”, იგივე წარსული, განწირულია რა დავიწყებისთვის, ისევედასევე დავიწყებას, მეხსიერებაში მისი მნიშვნელობის დაქვეითებას უკავშირდება, რაც შინაგანად დაკარგული ბედნიერების თუ დაკარგული ღმერთის (God ist tod), იგივე დაკარგული სამოთხის (Lost Paradise) აღდგენის რწმენის არქონის ასოციაციას იწვევს. ჩემი შეხედულებით, ეს მდგომარეობა აბსურდის დრამის პერსონაჟთა სულიერ წიაღსვლებში წარსულის ხატის დაკნინებისა და მივიწყების გამომწვევი ქვეცნობიერი საფუძველია. ამიტომაც ათქმევინებს ბეკეტი ესტრაგონს, რომ არ ახსოვს როდიდანაა უბედური, შესაბამისად იგულისხმება, რომ არც ის ახსოვს, როდიდანაა ბედნიერების ძიებაში.

წარსულის დავიწყება განსაცდელისგან თავის დაღწევის, უფრო სწორად, მასზე ფიქრისგან გაქცევის საშუალებაა, თავდაცვითი რეაგირება მტანჯველი რეალობის შესამსუბუქებლად, ტკივილის გასაქარწყლებლად. ეს განცდები ბუნებრივიცაა აბსურდის დრამის პროტაგონისტისთვის, რადგან ის თავისი არსითა და სატკივართ XX საუკუნის ომების ტრაგიზმით სასოწარკვეთილი კაცობრიობის შინაგან მდგომარეობას ეხმიანება. მომავლისგან განსხვავებით, რომელიც გოდოს მოლოდინში და გოდოსთან შეხვედრაში დანახულ ხსნის იმედში იკვეთება, წარსულის აღქმა და მისდამი დამოკიდებულება დავიწყებას უკავშირდება. ვლადიმირი და ესტრაგონი ერთმანეთს ხშირად ეკითხებიან თუ რას აკეთებდნენ გუშინ, იყვნენ თუ არა ზუსტად იმ ხესთან, სადაც გოდო უნდა მოვიდეს, მაგრამ კითხვებზე პასუხები არ აქვთ. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ მათ აზროვნებაში გუშინდელი დღე და მთლიანობაში წარსულის კონტექსტი უსაზღვროდ ბუნდოვანი და გაურკვეველია:



„ესტრაგონი: დარწმუნებული ხარ რომ ეს ამ საღამოს იყო?

ვლადიმირი: რა?

ესტრაგონი: ის რომ უნდა დაველოდოთ.

ვლადიმირი: მან შაბათი თქვა. (პაუზა.) ვფიქრობ.

ესტრაგონი: ფიქრობ.

ვლადიმირი: ნამდვილად ჩავინიშნე. (სხვადასხვაგვარი ნაგვით გამოტენილ ჯიბეებში ხელებს აფათურებს.)

ესტრაგონი: მაგრამ რომელი შაბათი? მართლა შაბათია? უფრო კვირა ხომ არ არის? (პაუზა.) თუ ორშაბათია? თუ პარასკევი?”

(Estragon: You're sure it was this evening?

Vladimir: What?

Estragon: That we were to wait.

Vladimir: He said Saturday. (Pause.) I think.

Estragon: You think.

Vladimir: I must have made a note of it. (He fumbles in his pockets, bursting with miscellaneous rubbish.)

Estragon: But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? (Pause.) Or Monday? Or Friday?) (Beckett 2006: 16, 17).

როგორც ვხედავთ, ესტრაგონი, რომელიც ბევრად უფრო დაბნეულია, ობიექტურ დროში საერთოდ ვერ ერკვევა და ისიც კი ვერ გაუგია, კვირის რომელი დღეა. თუ დროისგან გაუცხოების მაჩვენებელ ამ სიტუაციას განვაზოგადებთ და დროის ფენომენს ბეკეტის დრამაში ერთ მთლიანობად განვიხილავთ, შეიძლება ითქვას, რომ დროისგან გაუცხოება გულისხმობს როგორც რეალური დროის და მისი წარმავლობის შეგრძნების არქონას (რაც, თავის მხრივ დროის დამახინჯებულ აღქმას ნიშნავს. ვლადიმირსა და ესტრაგონს კვირის დღეებიც კი ვერ გაურჩევიათ, რომ არაფერი ვთქვათ კონკრეტულ დროსა და საათებზე), ასევე მისი უმნიშვნელოვანესი დანიშნულების- დროის გონივრულად გამოყენების (და არა მისი უაზრო გაფლანგვის, როგორც ამას ვლადიმირი და ესტრაგონი აკეთებენ) უმთავრესი ფუნქციის შეუსრულებლობას. ეს მდგომარეობა უკიდურესი გაუცხოების გამომხატველია. უკიდურესი გაუცხოება კი ნიშნავს თვითრეალიზების სურვილის ბოლომდე დათრგუნვას, ცხოვრებაზე ხელის ჩაქნევას, პასიურობას და უმოქმედობას.

„გოდოს მოლოდინში“ დროის კიდევ ერთი განზომილების, მომავლის (იგივე ხვალისდელი დღე- tomorrow) აღქმა დაკავშირებულია გოდოს სახით მსხნელის მოვლენასთან. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ მომავალი უფრო ოპტიმისტურია, ვიდრე წარსული. მომავალთან ხსნის შინაგანი რწმენის დაკავშირება (ვლადიმირსა და ესტრაგონს მართლაც სწამთ, რომ ერთ დღესაც გოდო მოვა და გადაარჩენს მათ), რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არაა და მომავლის, როგორც იმედის პოსტულატის არსებობასთან ერთად, ჩემი შეხედულებით, დროისგან გაუცხოების დაძლევის წინაპირობას წარმოადგენს. რადგან მაცნე ბიჭის გადმოცემით, გოდო „ხვალ“ უნდა მოვიდეს, ცხადი უნდა იყოს თუ რატომ აქვს ვლადიმერს შეგრძნება, რომ „ხვალ“ ყველაფერ იქნება უკეთესად. ეუბნება კიდევ ესტრაგონს, ხვალ ყველაფერი კარგად იქნებაო. (“Tomorrow everything will be better”) (Beckett 2006: 22). როგორც დავინახეთ, ვლადიმირის და ესტრაგონის წარმოსახვაში მომავლი უკავშირდება ოპტიმიზმს. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ისინი მომავალში ხსნას ეძებენ და დაკარგული ბედნიერების პოვნას ესწრაფიან. მათთვის მომავლის და მომავალთან დაკავშირებული მდგომარეობის მნიშვნელობა უსასრულო მოლოდინის ლოგიკურ დასასრულს ნიშნავს. ეს აღქმა იმდენად მძაფრია, რომ როცა პოცო მეორეჯერ მოდის, ის ისევ გოდო გონიათ, როგორც პირველი მოსვლისას (იმდენად უნდათ გოდოს მოსვლა.) ამ დროს ვლადიმირი ესტრაგონს პოზიტიური და დარწმუნებული ტონით ეუბნება რომ, როგორც იქნა, ბოლო მოედო მათ უსასრულო მოლოდინს, გაუთავებელ ბრძოლას (თუმცა, საკითხავია რას გულისხმობენ ამ ბრძოლაში, როცა მხოლოდ დრო გაჰყავთ პასიური ლოდინითა და უსარგებლო დისკუსიებით) და რომ უკვე დადგა ნანატრი „ხვალ“: „ჩვენ აწი მარტო აღარ ვართ, ღამეს მარტო არ დაველოდებით, არც გოდოს დაველოდებით მარტო, დაველოდებით... ლოდინს. ყოველი ღამე რაც ჩვენ გვიწვავია, დაუხმარებლად. ეხლა ეს ყველაფერი დამთავრდა. უკვე არის ხვალ.“ (“We are no longer alone, waiting for the night, waiting for Godot, waiting for... waiting. All evening we have struggled, unassisted. Now it’s over. It’s already tomorrow.”) (Beckett 2006: 72). ვლადიმირის ამ სიტყვებიდან ჩანს, თუ რამდენად ძლიერია უიმედო და უპერსპექტივო აწმყოს დაძლევის შინაგანი მოთხოვნილება და მომავლის რწმენა, რომ ეს მომავალი მათთვის, მათი ცნობიერისთვის ძალიან ახლოს უნდა იყოს. თუმცა, დროისგან გაუცხოება მდგომარეობს არა მხოლოდ დროის არასწორად აღქმასა და შეფასებაში (ეს ეხება აწმყოს, რომელსაც ვლადიმირი და

ესტრაგონი ფუჭად ფლანგავენ და უმაღლესი უშინაარსო წარსულად აქცევენ, ასევე დროის დინების კანონზომიერების გაანალიზების უნარის არქონას), არამედ მისადმი გულგრილ დამოკიდებულებაში, რომელიც დროის უმოქმედობაში ჩაკვლას და სრულ პასიურობაში გამოიხატება. ამ შემთხვევაში შევეცდები ერთმანეთისგან გავმიჯნო დროის, როგორც გარკვეული ობიექტური მოცემულობის, აღქმის თავისებურება და დროისგან გაუცხოების გამოხატვა არა მხოლოდ მის აღქმაში, არამედ პერსონაჟთა დროის მიმართ დამოკიდებულებაშიც. ჩემი დაკვირვებით, ვლადიმირი და ესტრაგონი განსხვავებულად აღიქვამენ აწმყოს, წარსულს და მომავალს. წარსულს რაც შეეხება, ვფიქრობ, რაღაც დონეზე ისინი აცნობიერებენ, რომ წარსული იყო ბედნიერება, რომელიც დაკარგეს (lost happiness), ანუ მათ აქვთ წარსულის სწორი თვისობრივი აღქმა. ეს მიგვანიშნებს, რომ მათ იციან როგორი იყო მათი ცხოვრება წარსულში. ობიექტური აღქმის თვალსაზრისით, წარსული, რომელიც დამთავრდა და აწმყო, რომელიც არის არსებული, ამჟამინდელი რეალობის განუყოფელი ნაწილი, ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის ბევრად უფრო მეტი გაურკვევლობის შემცველია, ვიდრე მომავლის როგორც ობიექტური, ასევე თვისობრივი აღქმა. წარსულზე როგორც ობიექტურ მოცემულობაზე თუ ვიმსჯელებთ, მათ არ ახსოვთ რას აკეთებდნენ გუშინ, ან სად იყვნენ. გუშინ რას ვაკეთებდით? სად ვიყავით? (What did we do yesterday? Were we here?) მათი ტრადიციული კითხვებია, რომლებზეც ზუსტი პასუხი, რა თქმა უნდა, არ აქვთ. აწმყოსთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის დრო უმეტესწილად გაჩერებულია („დრო გაჩერდა; არაფერი იცვლება; არაფერი ხდება, არავინ მოდის, არავინ მიდის“/ Time has stopped; nothing changes; Nothing happens, nobody comes, nobody goes) (Beckett 2006: 37), რაც მათ იზოლირებულობას, სრულ გაურკვევლობას და, შესაბამისად, უმოქმედობის, პასიურობის არჩევას გულისხმობს. ამ გზით სხნის მომტან მომავლამდე (როგორადაც ბეკეტის ეს პერსონაჟები აღიქვამენ მომავალს) მიღწევა შეუძლებელია, რადგან ზოგადად დრო თავისი უნივერსალიებით, ბრუნვით, ანუ უწყვეტობით და წარმავლობით, ამავდროულად ობიექტურ რეალობაში თავისი სამი განზომილებით- წარსულით, აწმყოთი და მომავლით, მჭიდრო კავშირშია ადამიანის ცხოვრებასთან. ამით მინდა ხაზი გავეუსვა დროის ყველა ასპექტის ურთიერთკავშირს და ამ კავშირის სწორად აღქმის აუცილებლობას, ასევე დროის ობიექტური სივრცული უნივერსალიებისადმი (წარსული, აწმყო,

მომავალი) პიროვნების დამოკიდებულების მნიშვნელობას. გამომდინარე იქიდან, რომ აბსურდის დრამაში, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში კი ვლადიმირისა და ესტრაგონის აზროვნებაში, დროის სივრცობრივ-ობიექტური (წარსულის და აწმყო), ასევე თვისობრივი (უმეტესწილად აწმყო) აღქმა პარალიზებულია, მათი დროისგან გაუცხოება, თავისთავად, გარდაუვალია. ეს მათ დროში ორიენტირების უნარს აკარგვინებს. დროისგან გაუცხოება ამ პიესაში იმდენად მასშტაბურია, რომ პერსონაჟები დროის მნიშვნელობისა და დანიშნულების უგულვებელყოფის მდგომარეობამდე მიდიან. ეს ნათლად ჩანს პიესის მეორე მოქმედების ერთ-ერთ ეპიზოდში, როცა პოცო ვლადიმირსა და ესტრაგონს თხოვს, მარტო არ დატოვონ და თან კითხულობს რომელი საათიაო:

„პოცო: არ დამტოვოთ!

ვლადიმირი: რა სალაპარაკოა.

ესტრაგონი: ერთი წუთით.

პოცო: რა დროა?

ვლადიმირი: (ყურადღებით ათვალიერებს ცას). შვიდი საათია... რვა...

პოცო: სადამოა?

სიჩუმე. ვლადიმირი და ესტრაგონი გულისყურით გასცქერიან მზის ჩასვლას.

ესტრაგონი: მზე ამოდის.

ვლადიმირი: შეუძლებელია.

ესტრაგონი: შესაძლოა თენდება.

(Pozzo: Don't leave me!

Vladimir: No question of it.

Estragon: For the moment.

Pozzo: What time is it?

Vladimir: (inspecting the sky). Seven o'clock... eight o'clock...

Pozzo: Is it evening?

Silence. Vladimir and Estragon scrutinize the sunset.

Estragon: It's rising.

Vladimir: Impossible.

Estragon: Perhaps it's the dawn.) (Beckett 2006: 79, 80).

აღნიშნული მონაკვეთიდან ნათლად ჩანს, რომ ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის აწმყო, როგორც რეალობის ნაწილი, ბუნდოვანი და გაურკვეველია, რადგან არ იციან არა მხოლოდ ზუსტი დრო, თუ რომელი

საათია, არამედ იმაშიც კი ვერ ერკვევიან, დღის რომელი პერიოდია (სადამოათუ განთიადი). მათთვის დრო იმდენად ერთფეროვნად, უმნიშვნელოდ და უსარგებლოდ გადის, რომ სინამდვილეში დროსა და საათს არც აქვს მნიშვნელობა. ამ მდგომარეობაზე ბეკეტი ყოველ ფეხის ნაბიჯზე მიგვანიშნებს. სწორედ ამაში მდგომარეობს დროისგან გაუცხოების მასშტაბურობა.

დროის აღქმასთან დაკავშირებით ასევე საინტერესოა პიესის ერთი მონაკვეთი, სადაც პოცო აღწერს ცას, დილას და დღის ღამედ გარდასახვას. ღამის სიმბოლური შინაარსი სიბნელეს, შიშსა და გაურკვეველობას უკავშირდება, დღის ათი საათიდან კი იწყება „ცის გაფერმკრთალება“ და საბოლოოდ მაინც ღამე „გვატყდება“ თავს. პოცო ემოციური უესტიკულაციითა და აღელვებული ტონით ამბობს, რომ დილას, რომელიც მის ცნობიერებაში სილამაზესთან, განთიადის სიწითლესთან ასოცირდება, ყოველთვის ბნელი ღამე ცვლის, რაც გარდაუვალია. ის აღნიშნავს, რომ ცა ყველაზე ლამაზია დილით, როცა მხოლოდ სიმწიფეს და სინაზეს ბადებს. დროის გასვლის შემდეგ კი ცის სიმწიფე და სინაზე ნელ-ნელა ფერმკრთალება და ბნელი ღამე ისადგურებს. (Beckett 2006: 37). ჩემი აზრით, დღისა და ღამის ურთიერთმონაცვლეობა დროის შეუჩერებელ სვლაზე მიუთითებს, ამით პოცო ვლადიმირსა და ესტრაგონს დროის მარადიული დინების არსებობას ახსენებს, რაც მათ საერთოდ მივიწყებული აქვთ. ამასთანავე, შეხსენება იმისა, რომ დღეს ღამე ცვლის, ცხოვრების ციკლთა მონაცვლეობაზე მიგვანიშნებს, რაც ნათლის ბნელით, კარგის ცუდით ჩანაცვლებაზე მიუთითებს. ვფიქრობ, პოცოს მიერ დღისა და ღამის „გაყრის“ მსგავსი ემოციით აღქმა ვლადიმირისა და ესტრაგონის გონს მოგებას ემსახურება, თუმცა უშედეგოდ: მათთვის დრო ისევედაისევე პირობით მოვლენად რჩება და რასაც ისინი დროსთან მიმართებაში გეგმავენ, მხოლოდ მოლოდინია:

„ვლადიმირი: მეტი წუწუნი არაა საჭირო.

ესტრაგონი: უბრალოდ დავიცადოთ.

ვლადიმირი: ჩვენ ამას მიჩვეულები ვართ.”

(Vladimir: No further need to worry.

Etragon: Simply wait.

Vladimir: We're used to it.) (Beckett 2006: 31).

ვლადიმირისა და ესტრაგონის დროისგან გაუცხოება წარმოადგენს ადამიანის შინაგან სასოწარკვეთილ სამყაროს, რომელშიც არ არის ღმერთი,

როგორც საწყისი და როგორც მიზანი (დვთის გზაზე შედგომა, მასთან მიახლოება). გამომდინარე აქედან, დროისგან გაუცხოება უშუალო კავშირშია დვთისგან გაუცხოებასთან, რომელიც, ადამიანის სულიერ სიკვდილის, ტოტალური გაუცხოების, საკუთარ თავსა და სამყაროში გაურკვევლობის წინაპირობაა. ადგილი (place) დროსთან (time) ერთად რეალობის ნაწილს წარმოადგენს. ადგილისგან გაუცხოება „გოდოს მოლოდინში“ სხვადასხვა რაკურსითაა წარმოდგენილი. დროისგან გაუცხოების მსგავსად, ის გულისხმობს ადგილის შეუცნობლობას, მასში გაურკვევლობას, ასევე მისი აღწერის, დახასიათების უნარის არქონას. ადგილისა და რეალობისგან გაუცხოებული ადამიანისთვის მისი კონკრეტული ადგილმდებარეობა, ისევე როგორც დრო, არსებით მნიშვნელობას მოკლებულია. როცა ადგილიდან გაუცხოებაზე ვსაუბრობთ, მნიშვნელოვანია წარმოდგენა გექონდეს სასცენო დეკორზე, ანუ პიესაში სად და როგორ ადგილას ვითარდება მოვლენები, როგორაა პიესაში მოქმედების ადგილთან დაკავშირებული ტექსტუალური მხარე სცენაზე რეალიზებული. ნაწარმოებში აღწერილი ადგილი ასე გამოიყურება: სოფლის უბრალო და მოტიტვლებული შარაგზა, სადაც ერთადერთი ხე დგას. ამ სურათს ბერილი და ფლეტჩერი ფრანგი სურეალისტი მხატვრის, ივ ტანგაის (Yves Tanguy) უსასრულობაში დაკარგულ პეიზაჟებს ადარებენ. აღსანიშნავია, რომ პიესის პირველმა ბრიტანელმა რეჟისორმა, პიტერ ჰოლმა, პიესის დეკორს სანაგვე ურნა და სხვადასხვაგვარი ნაგავიც დაუმატა. ბერილისა და ფლეტჩერის მოსაზრებით, ვლადიმირისა და ესტრაგონის შეხვედრის ადგილად გზის არჩევა შესანიშნავი დრამატული საშუალებაა, რადგან ის შესაძლებელია აღვიქვათ როგორც მოძრაობის, ცვალებადობის, მომავლისა და პროგრესის სიმბოლო, სადაც სხვა ადამიანებსაც შეიძლება შეხვედეთ (Beril, Fletcher 1985: 43). გზასთან დაკავშირებულ ამ ასოციაციებს თუ პროტაგონისტების რეალურ ყოფას შევადარებთ, აქ ყველაფერი პირიქითაა: ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის სრულიად გაურკვეველია მათი ადგილსამყოფელი და დრო- არც ის იციან სად არიან და არც კვირის რა დღეა, ან რომელი საათია. შესაბამისად, ნათელია რომ გაურკვეველობა და აღქმის არაადეკვატურობა ადგილისა და დროისგან გაუცხოების საერთო მახასიათებელია და მთლიანობაში ტოტალური გაუცხოების მაჩვენებელია.

ვლადიმირისა და ესტრაგონის შეხვედრის ადგილისა და ზოგადად პიესაში მოქმედების მიმდინარეობის ადგილის შესახებ საინტერესო მოსაზრება აქვს ჰიუ

კენერს (Hugh Kenner). ის „გოდოს მოლოდინში“ დემონსტრირებულ რეალობას და ადგილს ამსგავსებს გერმანელების მიერ ოკუპირებულ საფრანგეთს, სადაც ბეკეტი იმყოფებოდა ომის პერიოდში, პოცოს კი გესტაპოს მოხელედ აღიქვამს (Kenner 1973: 30).

ისევე როგორც დროის, ადგილისგან გაუცხოების გასაანალიზებლად მნიშვნელოვანია მისი შინაარსობრივი და ფორმალური (თუ რა ფორმითა და სტილისტური საშუალებებით გამოიხატება) მხარეების გამოკვეთა. პირველ რიგში, ხაზი უნდა გაუხსნათ იმას, რომ ადგილისგან და დროისგან გაუცხოება რეალობისგან გაუცხოების შემადგენელი მდგომარეობაა, რადგან რეალობა თავისი რაობით წარმოდგენილია დროისა და ადგილის განზომილებებში, ანუ დრო და ადგილი რეალობის შემადგენელი კომპონენტებია.

ადგილისგან გაუცხოების შინაარსობრივი მხარე ვლინდება პროტაგონისტების დაურწმუნებლობასა და გაურკვეველობაში: ვლადიმირი და ესტრაგონი, მიუხედავად იმისა, რომ იციან გოდო ხესთან უნდა მოვიდეს (ხე მათი ადგილსამყოფელის, სოფლის შარაგზის უმთავრესი ატრიბუტია), დარწმუნებული არ არიან გოდოს საჭირო ადგილას ელოდებიან თუ არა. ფორმალური თვალსაზრისით, ეს დაურწმუნებლობა კითხვების დასმით გამოიხატება: ვლადიმირი სვამს კითხვას „არასწორ ადგილას მოვედით?“ და ორჯერ იმეორებს, რომ არ იცის რომელ ხესთან დგანან (Beckett 2006: 15). ვლადიმირი და ესტრაგონი ადგილსა და სივრცეში საერთოდ ვერ ერკვევიან და გარდა იმისა, რომ არ იციან აწმყოში საკუთარი ადგილსამყოფელი, არც ის იციან, „გუშინ“ სად იყვნენ:

„ვლადიმირი: (ირგვლივ იხედება) ადგილს ცნობ?

ესტრაგონი: მე ეს არ მითქვამს.

ვლადიმირი: აბა?

ესტრაგონი: ამას არა აქვს მნიშვნელობა.

ვლადიმირი: ყველაფერი იგივე... ისევე ის ხე... (აუდიტორიისკენ ტრიალდება)... ისევე ის ჭაობი...”

(Vladimir: (looking around) You recognize the place?

Estragon: I didn't say that.

Vladimir: Well?

Estragon: That makes no difference.

Vladimir: All the same... that tree... (turning towards auditorium) that bog...)

(Beckett 2006: 16).

როგორც ზემოთ მოყვანილი მონაკვეთიდან ჩანს, ადგილისგან გაუცხოება, დროისგან გაუცხოების მსგავსად, აუცილებლად გულისხმობს მის უცვლელობას, მასში გაურკვევლობას, რაც უმოქმედო ადამიანისთვის ადგილის მნიშვნელობისა და დანიშნულების არქონაზე მიუთითებს. ამიტომაცაა გაუცხოებული ადამიანის ცნობიერებაში ადგილი და დრო უცვლელი. დრო გაყინული და გაჩერებულია (time has stopped) და ამ გაყინული, გაქვავებული, ანუ გაუცხოებული ადამიანის უმოქმედო არსებობაში არაფერი ხდება (nothing happens) ისეთი, რაც მას მომავლისკენ იმედითა და რწმენით გაახედებს. თუ რეალობისგან გაუცხოების ორ კომპონენტს- დროისა და ადგილისგან გაუცხოებას შორის პარალელს გავავლებთ, თვალნათელია, რომ რეალობისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი ეს ორი სახის გაუცხოება ერთსა და იმავე შინაარსობრივ ნიუანსებში ვლინდება. ეს შინაარსობრივი ნიუანსები შემდეგია: დროისა და ადგილის აღუქმელობა (გლადიმირმა და ესტრაგონმა არ იციან, რა დროა და სად იმყოფებიან), აღქმის არაადეკვატურობა (არ იციან კვირის რომელი დღეა, ან ხე, რომელთანაც იმყოფებიან ის ხეა თუ არა, სადაც გოდო უნდა მოვიდეს და ვერც ის გაურჩევიათ ეს ხე ტირიფია თუ ბუჩქი) და დროისა და ადგილის უცვლელობა (დროსთან დაკავშირებით ნათქვამია, რომ „არაფერი ხდება“ (nothing happens), „დრო გაჩერდა“ (time has stopped) და კითხვაზე „რა დროა?“ პასუხი არის „ისევე იგივე, რაც ყოველთვის“ (the same as usual). ადგილთან მიმართებაში კი გვესმის, რომ „ყველაფერი იგივეა...ისევე ის ხეა“ (all the same... that tree). უცვლელობა, თავის მხრივ, გულისხმობს უმოძრაობას და ყოფიერების სრულ კრახს, რომელიც მთლიანობაში აბსურდული არსებობისთვის დამახასიათებელ განუყოფელ კონდიციას წარმოადგენს. თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობაც უმოძრაობაა, აღმოჩნდა, რომ უმოძრაობა გაუცხოების სხვადასხვა ფორმისთვის დამახასიათებელი საერთო უნივერსალია. შესაბამისად, უმოძრაობა, იგივე მოძრაობის, ცვლილების უგულვებელყოფა, ცხოვრების აბსურდულობის და გაუცხოების განმაპირობებელი ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია. ამაზე დაყრდნობით, ვასკენით, რომ ბეკეტის დრამაში დემონსტრირებული აბსურდიზმისა და გაუცხოების ზოგადი კონცეფცია უმოძრაობაში და არაადეკვატურობაში მდგომარეობს. ეს ორი დეტალი გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი საერთო



შტრიხი და ამავედროულად, გაუცხოების პრობლემის ჩვენების ძირითადი შინაარსობრივ-სტილისტური საშუალებაა.

პიესის მოქმედების ადგილის ერთადერთი ატრიბუტის, ხის, შესახებ უნდა აღვნიშნოთ ერთი საყურადღებო ნიუანსი: პირველი მოქმედებისგან განსხვავებით, მეორე მოქმედებაში ხე შეფოთლილია, რასაც ვლადიმირი და ესტრაგონი გვიან შეამჩნევენ. ეს მათ უფრო აბნევს და „გუშინ“ „აქ“ იყვნენ თუ არა. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ ისინი რეალობას საერთოდ ვერ, ან ბუნდოვნად აღიქვამენ. ამ შემთხვევაში ადგილისგან გაუცხოებას თან ერთვის დროისგან გაუცხოებაც, რადგან პერსონაჟები დროსა და სივრცეში ორიენტირების უნარს ერთნაირად მოკლებული არიან.

ადგილი, სადაც პიესაში მოქმედება ვითარდება და სადაც ვლადიმირი და ესტრაგონი გოდოს ელოდებიან, უბრალოდ სოფლის გზას წარმოადგენს, ხე კი ამ გარემოს განუყოფელი ატრიბუტია. ბეკეტის მიერ ვლადიმირისა და ესტრაგონის ადგილსამყოფელის აღწერა, რა თქმა უნდა, მწირ, მაგრამ გამოკვეთილ ინფორმაციას იძლევა- „სოფლის შარავზა. ხე. საღამო.“ (A country road. A tree. Evening). (Beckett 2006: 15). თავად ვლადიმირისა და ესტრაგონისთვის თავიანთი ადგილსამყოფელი ბოლომდე გაურკვეველი რჩება- ისინი მას ვერც კი აღწერენ. ადგილის ვერადქმა მათი რეალობისგან აბსოლუტურ გაუცხოებას განაპირობებს, ამიტომაც უწოდებენ ისინი თავიანთ ადგილსამყოფელს „ენით აღუწერელს“ (“indescribable”):

„პოცო: სად ვართ?

ვლადიმირი: ვერ გეტყვი.

პოცო: როგორია?

ვლადიმირი: ვერ აღვიწერ. არაფერს გავს. ხე დგას ერთი.”

(Pozzo: Where are we?

Vladimir: I couldn't tell you.

Pozzo: What is it like?

Vladimir: (Looking round.) It's indescribable. It's like nothing. There is a tree.”)

(Beckett 2006: 81).

გარემოს, როგორც ობიექტური რეალობის სივრცობრივი მანვენებლის, ვერ აღწერა (indescribable) და მისი არაფერთან დაკავშირება (it's like nothing) ადგილისგან, რეალობისგან, მთლიანობაში კი სიცოცხლისგან უკიდურეს გაუცხოებას გვიჩვენებს. როცა ადგილი, სადაც არსებობ არ არის მოქმედების

არეალი, არამედ ორიენტაციის დონეზეც კი არაა აღქმული, დანიშნულებას აკარგვენ თვით სიცოცხლესაც/არსებობასაც, რომელიც აზრს კონკრეტულ გარემოში მიზანმიმართულ ქმედებაში იძენს.

პიესაში გაუცხოების სხვადასხვა ფორმის ანალიზისას დავინახეთ, რომ ავტორი ცხოვრების აბსურდულობისა და უშინაარსობის წარმოდგენას გაუცხოებული პერსონაჟების მიერ ცხოვრების არასწორი აღქმის ჩვენებით ახდენს. ამის დასტურია დროისა და სივრცის კატეგორიების ცვალებადობის ვერ ან არ დანახვა, დროსა და ადგილში გაურკვეველობა/ორიენტაციის უნარის დაკარგვა. სწორედ ამ მდგომარეობას გამოხატავს ტერმინი გაუცხოება. პიესაში გამოვლენილი გაუცხოების ფორმების ურთიერთმიმართებიდან გამომდინარე გამოიკვეთა, რომ ყველა სახის გაუცხოება გამომდინარეობს ღვთისგან გაუცხოებისგან, რაც იმას ნიშნავს, ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანი გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან, გარშემომყოფთაგან (სოციუმი, საზოგადოება) და რეალობისგან. თავად რეალობისგან გაუცხოება დროისგან და ადგილისგან გაუცხოებას გულისხმობს. გაუცხოების შინაარსობრივი მახასიათებლებიდან ნიშანდობლივია უმოქმედობისა და უმოძრაობის დაკანონება, ცხოვრების წესად გამოცხადება. ამ მდგომარეობის შემდგომი ეტაპებია საკუთარ თავში გაურკვეველობა და რეალობის აღქმის უნარის სრული დაქვეითება, რელობაში ორიენტაციის დაკარგვა/არქონა (დროისა და ადგილისგან გაუცხოება). რაც შეეხება ზოგადად გაუცხოებისთვის დამახასიათებელ საერთო უნივერსალიებს, ესენია უმოქმედობა/უმოძრაობა (ქმედების უგულვებელყოფა), გაურკვეველობა, უცვლელობა (დროსა და ადგილის) და აღქმის არაადეკვატურობა (საკუთარ თავში, საზოგადოებაში, რეალობაში). გაუცხოების ფორმები მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული როგორც შინაარსობრივად, ასევე ფორმალური და სტილისტური ნიუანსებით. ხაზგასასმელია ის უმნიშვნელოვანესი დეტალი, რომ გაუცხოების შინაარსობრივი მხარე გაუცხოების გამოხატვის სტილისტურ-ფორმალურ საშუალებას ემთხვევა. მაგ. ღვთისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი უმოქმედობა, როგორც შინაარსობრივი მხარე, ტექსტუალურ და სცენის დონეზე, გამოიხატება პერსონაჟთა უმოქმედობით (მთელი პიესის მანძილზე ისმის მოწოდება წასვლისკენ, მაგრამ ვლადიმირი და ესტრაგონი არსად მიდიან და იგივე ადგილზე რჩებიან); ერთმანეთისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი ენობრივი კომუნიკაციის არალოგიკურობისა და არაეფექტურობის

გამოსახატავად ისევდაისევ მეტყველების (ე.ი. ენობრივი კომუნიკაცია) არალოგიკური და არათანმიმდევრული მანერა გამოიყენება.

გაუცხოების ის ფორმები, რაც „გოდოს მოლოდინში“ გამოიკვეთა, მეტნაკლებად საერთოა იმ პიესებისთვის, რომლებიც „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაიწერა. აღსანიშნავია, რომ გაუცხოების მასშტაბურობა და უკიდურესობა ქრონოლოგიურად „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაწერილ პიესებში იზრდება, თუმცა ეს გამოიხატება არა გაუცხოების ფორმათა იმ სიმწვავეთ ჩვენებაში, როგორც „გოდოს მოლოდინში“ (სადაც თავისუფლად შეიძლება გაუცხოების ცალკეულ ფორმებზე სიღრმისეულად საუბარი და კონცეპტუალური ქვეტექსტიდან გამომდინარე მათი კლასიფიკაცია), არამედ, უმეტესწილად, მეტყველების ფუნქციის უკიდურესი დეგრადირებით. შესაბამისად, ქრონოლოგიურად „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაწერილ დრამებში წარმოდგენილი სამყაროს მოდელი აღნიშნავს იმ რეალობას, სადაც არანაირ სიტყვას, თვით ლოცვასაც კი არ აქვს არა თუ აზრი, არამედ არც კონკრეტული ადრესატი. ამიტომაც, როცა ავტორის მიერ უკვე გაცხადებულია, რომ არც სათქმელი და არც აღსანიშნი აღარაფერია, იქმნება წინაპირობა ბეკეტის სტილის შეცვლისა აბსურდული დრამის ფილოსოფიიდან აბსურდული მინიმალიზმისკენ, რომელშიც უსიტვო პიესები ერთიანდება.

თავი III

გაუცხოების პრობლემის ასახვა სტრუქტურული დეკომპოზიციის პირობებში

„რეალობა, მისი წარმოსახვითი თუ  
ემპირიული გზით შემეცნების  
მიუხედავად, მაინც ზედაპირულია  
და ჰერმეტიული.“

“Reality, whether approached imaginatively or  
empirically, remains a surface, hermetic.”

(Beckett “Proust“)

3. 1. ბეკეტის შემოქმედებითი ესთეტიკის დეკომპოზიციური ხასიათი

ბეკეტის, როგორც დრამატურგის, შემოქმედებითი ხასიათისა და სტილისტური უნივერსალიების ჩამოყალიბების თანმიმდევრული პროცესი შესაძლებელია განვსაზღვროთ მისი ერთ-ერთი პიესის, „ბედნიერი დღეების“ შინაარსობრივი ფორმირებისა და კომპოზიციური სტრუქტურის გაცნობიერებით. ეს უმნიშვნელოვანესი და განმსაზღვრელია გაუცხოების პრობლემის გამოსახვის შინაარსობრივი და მხატვრული ფორმის ავტორისეული გადაწყვეტის გაანალიზებაში. აღსანიშნავია, რომ „ბედნიერი დღეების“ ადრეული, პირველი ნიმუშები გაცილებით უფრო რეალისტური იყო, ვიდრე მისი საბოლოო ბეჭდვითი ვერსია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბეკეტმა მნიშვნელოვნად შეცვალა ნაწარმოების სტრუქტურა. ამ ცვლილებებს ს.ე. გონტარსკი წიგნში „ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“- მანუსკრიპტული კვლევა“ (“Beckett’s “Happy Days”: A Manuscript Study”) აფასებს არა როგორც პერსონაჟთა და სიუჟეტის სრულყოფილი განმარტებებისკენ ევოლუციას, რაც, თავისთავად, მათი გაანალიზების და დახასიათების შესაძლებლობას ბევრად გაადვილებდა, არამედ პირიქით- როგორც უკუგანვითარებას პერსონაჟისა და ამავდროულად სიუჟეტის მკაფიოობისა და ახსნადობის თვალსაზრისით. ამ ტექნიკას ბეკეტი ესეში „პრუსტი“ რეალისტური ხელოვნების გროტესკულ „ხარვეზს“ უწოდებს. „სტრუქტურული და თემატური ცვლილებების უმეტესი ნაწილი არ წარმოადგენს ევოლუციას ხასიათისა და სიტუაციის უფრო ამომწურავი ახსნისკენ, არამედ

პირიქით, უკუგანვითარებას, რასაც ბეკეტი „რეალისტური ხელოვნების გროტესკულ ხარვეზს უწოდებდა.“ (“The major structural and thematic alterations demonstrate not an evolution toward fuller explanation of character and situation, but the opposite, a development away from what Beckett has called, “the grotesque fallacy of a realistic art”) (Gontarski S. E 1977: 33). გონტარსკის განმარტებით, „ბედნიერი დღეების სტრუქტურული სქემა არის მეტწილად დეკომპოზიციის პროცესი, რაც თავად ბეკეტისეული ხედვის, მისი შემოქმედებითი ესთეტიკის განუყოფელი მახასიათებელია. ეს მიდგომა ბეკეტმა გააუღერა ესეში „პრუსტი“, სადაც ის აცხადებს: „მხატვრული ესთეტიკა არაა განვრცობითი, არამედ შეკუმშვადი.“ (The artistic aesthetic is not expansive, but a contraction.)” (Beckett 1957: 47). გამომდინარე აქედან, „ბედნიერი დღეების“ სიუჟეტური და მხატვრულ-სტილისტური ხაზის განვითარება დასაშვებია განვიხილოთ როგორც ბეკეტის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი საერთო შემოქმედებითი უნივერსალია, ანუ როგორც მისი ხედვის მიკროკოსმი. ამის დამადასტურებელია ბეკეტის პიესებში ასახვის მხატვრული ესთეტიკის თანდათანობითი შემცირება, შეკუმშვა და გამოხატვის სიტყვიერი ფორმის დუმილის მდგომარეობით ჩანაცვლება. სწორედ ეს პროცესები წარმოადგენს დეკომპოზიციის არსს. აღსანიშნავია, რომ თეოდორ ადორნო დეკომპოზიციას მიიჩნევს ბეკეტის დრამის ქრონოლოგიის უმთავრეს შტრიხად. მისი განმარტებით, ბეკეტის პიესებში დეკომპოზიციის ფორმატში აღდგენილია არისტოტელეს მიერ დრამისთვის წაყენებული ყველა მოთხოვნა, როგორცაა ექსპოზიცია, სირთულე, სიუჟეტი, პერიპეტია, კატასტროფა (“All the Aristotelean requirements of drama, exposition, complication, plot, peripetea, catastrophe return in decomposed form.”) (Adorno 1988). დეკომპოზიცია, არის რა შემოქმედებითი ხედვის ესთეტიკის განუყოფელი კომპონენტი, გავლენას ახდენს გაუცხოების პრობლემის ასახვის შინაარსობრივ-სტილისტური სქემის ჩამოყალიბებაზე. შემცირება-შეკუმშვის ტენდენცია, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატა პიესათა შინაარსობრივი ელემენტების დეკომპოზიციაში, რაც სტილისტური ხერხების მინიმალიზაციასა და სცენის დეკორის მაქსიმალურ გამარტივებაში გამოვლინდა. ამავდროულად, რომ დაგვაკვირდეთ ბეკეტის, როგორც დრამატურგის, შემოქმედებით ნაბიჯებს დასაწყისიდან ბოლომდე, პიესათა ფორმალურ მახასიათებლებშიც ჩანს წერის მანერის შეკუმშვისკენ მიდრეკილება. ამ თვალსაზრისით, განვიხილოთ პიესებში მოქმედებათა რაოდენობას. რომ დაგვაკვირდეთ, ქრონოლოგიურად, ბეკეტის პიესებში მოქმედებების, ე.წ. აქტების რაოდენობა თანდათანობით მცირდება:

„ადამიანის სურვილები“ (Human Wishes), ბეკეტის პირველი მცდელობა დრამატურგიაში, რომელის წერა მან 1937 წელს დაიწყო და არ დაუსრულებია, ოთხ მოქმედებად იყო ჩაფიქრებული; „ელეუთერია“ (Eleutheria) სამ მოქმედებიანი პიესაა; „გოდოს მოლოდინი“ (Waiting for Godot) ორი მოქმედებისგან შედგება; „თამაშის დასასრული“ (Endgame) თავდაპირველად ორ მოქმედებად იყო წარმოდგენილი, თუმცა შემდეგ ავტორმა მიზანმიმართულად ამოიღო ანტრაქტი და გააერთიანა ორივე მოქმედება, რადგან თვლიდა, რომ ორი მოქმედების შუაში ანტრაქტის არსებობის სტრუქტურულ-ტექნიკური აუცილებლობა არამც თუ არ არსებობდა, არამედ გაუმართლებელიც კი იყო; შემდეგ „კრეპის უკანასკნელი ფირიდან“ (Krapps's Last Tape) მოყოლებული, (გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ „ბედნიერი დღეები“ (Happy Days), სადაც ანტრაქტის საჭიროება წმინდა ტექნიკური მიზეზითაა განპირობებული: ვინის მიწის თხრილში პირველ მოქმედებასთან შედარებით უფრო ღრმად ჩაფლვას დრო სჭირდება), ბეკეტის ყველა პიესა ერთმოქმედებიანი და ერთსცენიანიც კი არის. ვფიქრობ, პიესების მოქმედებათა შემცირება არანაირად არ ნიშნავს თემატიკისა და პრობლემათა წარმოჩენის აქტუალობის შემცირებას- პირიქით, შეკუმშული გარემოსა და შემჭიდროვებული სტრუქტურულ-შინაარსობრივი ხდომილებების პირობებში უფრო რადიკალურად, მტკივნეულად და ექსპრესიულად წარმოჩინდა XX საუკუნის კაცობრიობის ხატად აღქმული, გაუბედურებული, იმედდაკარგული, იმედგაცრუებული და ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული ადამიანის სასოწარკვეთილი სახე. შეკუმშული შინაარსობრივ-ხდომილებრივი ფონისა და სტრუქტურული დეკომპოზიციის პრობლემათა გამოხატვის სქემასთან შერწყმამ, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა პიესათა სათაურების დეტერმინირებულობის შინაარსობრივი ცვლილება: წინა თავში განხილული პიესის სათაური, „გოდოს მოლოდინი“, ხაზს უსვამს მოლოდინის მდგომარეობას, რომელიც მთელი პიესის მანძილზე უსასრულოდ და უშედეგოდ გრძელდება. „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაწერილ რამოდენიმე პიესას თუ სტრუქტურულ-შინაარსობრივი შემცირების კუთხით განვიხილავთ, ცხადი ხდება, რომ პიესათა სათაურების შინაარსობრივი განსაზღვრულობა ანუ დეტერმინირებულობა გაიგივებულია (რაც იმას ნიშნავს, რომ თემატიკა და პრობლემის არსი სათაურშივეა გაცხადებული) დასასრულის მოახლოების სიმბოლურ ხატწერასთან: „თამაშის დასასრული“- სათაური თავადვე გვეუბნება, რომ რაღაც დასრულდა, დამთავრდა. პიესის პირველი ფრაზაც ამ გარდაუვალი დასასრულის დემონსტრაციაა:

„დასრულდა, თითქმის დამთავრდა, ნამდვილად დასრულდა.“ (Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.) (Beckett 2006: 93); სათაური „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ მიუთითებს კრეპის არა ფიზიკური არსებობის დასასრულსა და სიკვდილის მოახლოებაზე, არამედ მისი, როგორც ადამიანის, აზრობრივი არსებობის დასასრულის აღიარებაზე: კრეპმა უკვე გააცნობიერა, რომ სათქმელი და, შესაბამისად, ფირზე ჩასაწერი აღარაფერია, გარდა რამოდენიმე მოვლენისა, რომელთა ჩაწერის შემდეგ ის დემონსტრაციულად მოისვრის ახალ ფირს და მოსასმენად ისევ ძველს უბრუნდება. რაც შეეხება პიესას „ბედნიერი დღეები“, მისი სათაური შინარსობრივად ამართლებს ბედნიერების იმ ილუზიურ განცდას, რაც, ვინის ემოციური და გროტესკულ-ირონიული შეძახილის, „ოჰ, დღეს კიდევ ერთი ბედნიერი დღე იქნება“ (“Oh this is going to be another happy day”) (Beckett 2006: 142), ფონზე თან სდევს პიესაში გამბაფრებულად წარმოდგენილ მოწყენილობისა და იმპოტენციის განუყოფელ შეგრძნებას.

როგორც დავინახეთ, ქრონოლოგიური დეკომპოზიციის ტენდენციის რაკურსიდან გამომდინარე, სათაურების დეტერმინირებული შინაარსი იცვლება მოლოდინიდან დასასრულის გარდაუვალობის აღიარებამდე. „გოდოს მოლოდინში“ სათაურიდანვე გამოკვეთილია მოლოდინის თემა. მიუხედავად იმისა, რომ ვლადიმირი და ესტრაგონი იდუმალებით მოცული გოდოს მოსვლას მთელი პიესის მანძილზე ამოდ ვლოდებიან, მიმაჩნია, რომ მათი მოლოდინის ქვეტექსტი ოპტიმისტურია, რადგან პროტაგონისტები გოდოს მოსვლას ხსნის ერთადერთ იმედად ასახელებენ. „თამაშის დასასრულისა“ და „კრეპის უკანასკნელ ფირის“ შემთხვევაში კი სათაურებიდან და პირველივე წინადადებებიდან გამოკვეთილია დასასრულის გარდაუვალობა. სათაურების დეტერმინირებულობის შინაარსობრივ სქემათა და პიესათა თემატურ სიუჟეტებს შორის უშუალო სიმბოლური კავშირის პარალელურად, შესაძლებელია, ამავე სათაურების სიმბოლური ქვეტექსტებისა და გაუცხოების, როგორც ჩვენი კვლევის უმთავრესი ობიექტის, ურთიერთმიმართების ანალიზი. „გოდოს მოლოდინში“ სათაურშივე გაუდგრებული მოლოდინის თემა ადამიანის რეალობისგან, ღვთისგან და ცხოვრების არსისგან გაუცხოებული არსებობის მაჩვენებელია, რადგან ის ხსნას არა ქმედებაში, არამედ პასიურ მოლოდინში ეძებს; „თამაშის დასასრული“ და „კრეპის უკანასკნელი ფირი“, როგორც ადამიანის გარკვეული მდგომარეობის ფინალის აღმნიშვნელი ფრაზები, უკვე გაუცხოების უკიდურეს ფორმაზე, ყოველმხრივ გაუცხოებაზე მიუთითებენ,

რადგან სათაურში დასასრულის გარდაუვალობის აღიარება დამარცხების, ადამიანის არსებობის უაზრობისა და უშედეგობის ჩვენებასაც გულისხმობს. თუ „გოდოს მოლოდინში“ აქცენტი მოლოდინზე კეთდება, რაც პასიურ ქმედით აქტთან შეიძლება გავაიგივოთ, სათაურში დასასრულისა და დამარცხების აქცენტირება, თავისთავად, ხსნის გზის არსებობის უარყოფასა და, შესაბამისად, ადამიანის უკიდურესი გაუცხოების ჩვენებას ნიშნავს. ამასთანავე, არ მცირდება თემატიკის შინაარსობრივ-ხარისხობრივი მასშტაბი, არამედ მცირდება ტექსტი, გამოსატვის ფორმები, პიესის სიუჟეტი და სამოქმედო არეალი. მაგ. „კრეპის უკანასკნელ ფირსა“ და „თამაშის დასასრულში“ სამოქმედო სცენა იზოლირებული ოთახია, რომელიც გარე სამყაროსგან გაუცხოების, მისი უგულვებელყოფის ასოციაციას იწვევს. გამომდინარე აქედან, უნდა ითქვას, რომ შინაარსობრივ-სტრუქტურული დეკომპოზიციის ანუ ნარატივის შემცირების ფონზე სათაური, როგორც სიმბოლო, ასევე პიესის ტექსტობრივი მასალის ენობრივი ფორმები და სტილისტური საშუალებები პრობლემის, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, გაუცხოების გამოსატვას კი არ ასუსტებს, არამედ პირიქით, მის სიმწვავეს უფრო თვალსაჩინოს და რადიკალურს ხდის.

### 3.2. გაუცხოების დეტერმინირებულობა და მისი ასოციაციურ-კონცეპტუალური იდენტობა შინაარსობრივ-სტილისტურ ხატწერასთან

ბეკეტის შემოქმედებითი ესთეტიკის დეკომპოზიციური ხასიათი თვალშისაცემია „გოდოს მოლოდინის“ შემდეგ დაწერილ რამოდენიმე პიესაში, რომელთა შორის თემატურად და სტრუქტურულად განსაკუთრებით საინტერესოა პიესები „თამაშის დასასრული“ და „კრეპის უკანასკნელი ფირი“. ორივე პიესაში შეზღუდულია მოქმედების ადგილი: მოქმედება მიმდინარეობს ერთ ოთახში, ჩაკეტილ და გარემოსგან იზოლირებულ სივრცეში. პიესები შედგება მხოლოდ ერთი მოქმედებისგან, სადაც მინიმუმადეა დაყვანილი პერსონაჟთა მეტყველება. ორივე პიესაში სახეზეა შინაარსობრივი და მხატვრულ-სტილისტური მანევრებლების შემცირება, რომლის ფონზეც ვეცდებით განვიხილოთ გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივ-თვისობრივი და ფორმალური მახასიათებლები. თავიდანვე ხაზგასმით შეიძლება აღინიშნოს, რომ ორივე პიესის სათაურში გაცხადებული დასასრული პიესათა მთავარი შინაარსობრივი



ლაიტმოტივია, რაც უკიდურეს გაუცხოებაზე მიგვანიშნებს- ადამიანს, რომელსაც დასასრულის აღიარების გარდა სხვა არაფერი დარჩენია, ყველანაირ ბრძოლაზე ხელი აქვს ჩაქნეული. ეს მდგომარეობა სხვა არაფერია თუ არა ყოველმხრივი გაუცხოება.

უნდა აღინიშნოს, რომ თავდაპირველად პიესა „თამაშის დასასრული“ დაიწერა ფრანგულად (“Fin de partie“- ფრანგული სათაური) 1955-1956 წლებში და მიეძღვნა მის ფრანგ რეჟისორს, როჯერ ბლინს. პიესის კონცეპტუალურ სქემასთან დაკავშირებით ბეკეტის მიერ ბერლინში 1967 წელს (როცა თვითონ დადგა პიესა) ერნესტ შროდერისთვის (Ernest Schroder- ჰემის როლის შემსრულებელი) გაკეთებულ განმარტებაში მკაფიოდ ჩანს, რომ დასასრულის იდეის შინაარსობრივი ქვეტექსტი ადამიანის უმძიმესი გაუცხოებაა: “[ჰემი] მეფეა ჭადრაკის პარტიაში, რომელიც დასაწყისიდანვე წაგებულია. მან თავიდანვე იცის, რომ უაზრო, თუმცა ხმაურიან სვლებს აკეთებს. იცის, რომ მისი მცდელობა საბოლოოდ მაინც უშედეგო იქნება. აი, ბოლოს კი, ის უკვე რამოდენიმე ისეთ უაზრო სვლას აკეთებს, რომელსაც მხოლოდ ცუდი მოჭადრაკე თუ გააკეთებდა, კარგი მოთამაშე კი თამაშს დიდი ხნით ადრე შეწყვეტდა. ჰემი მხოლოდრამდენიმე მოახლოებული, გარდაუვალი დასასრულის გადადებას ცდილობს. ყოველი მისი უესტი ის უკანასკნელი სვლაა, რომელმაც დასასრულის წინარე მდგომარეობა უნდა გაახანგრძლივოს. ის ცუდი მოთამაშეა.” ([Hamm] is a king in the chess game lost from the start. From the start he knows he is making loud senseless moves. That he will make no progress at all with the gaff. Now at the last he makes a few senseless moves as only a bad player would. A good one would have given up long ago. He is only trying to delay the inevitable end. Each of his gestures is one of the last useless moves which put off the end. He’s a bad player”) (Cohn 1974: 152). ავტორის განმარტებაში ხაზგასმულია, რომ ჰემის ყოველი ქმედება დამარცხებისთვის განწირული თამაშის (ლიტერატურაში თამაში არსებობის, ცხოვრების ტოლფასია, ანუ აქ თამაში, ბეკეტის მიერ ნახსენები იგივე ჭადრაკის პარტია, ცხოვრების სიმბოლური ხატია) ის ბოლო ეტაპია, როდესაც პერსონაჟი, იგივე ადამიანი, დასასრულისგან დროებით თავის დაღწევას ცდილობს, თუმცა შესანიშნავად იცის, რომ ამ თამაშის ბოლო მხოლოდ დამარცხებას მოასწავებს. ეს დამოკიდებულება რეალობისგან შეგნებულ და გააზრებულ გაქცევას, გაუცხოებას ნიშნავს. ცხადია, რომ ჰემის ფუნქცია დასასრულის წინარე პერიოდის გახანგრძლივებაა, თუმცა, ამით თავად დასასრულის

გარდაუვალობისა და თავისთავადობის აღქმაა გაძლიერებული. ასევე მნიშვნელოვანია ბეკეტის განმარტება „კრეპის უკანასკნელი ფირის“ იდეურ-სტილისტური კონოტაციის გასაგებად, რომელიც მოყვანილია ჯეიმს ნოულსონის წიგნში „ნათელი და ბნელი სემუელ ბეკეტის დრამაში.“ ამ შემთხვევაშიც დასასრულის არსი უმწვავესი და უკიდურესი გაუცხოების მდგომარეობას უკავშირდება. ბეკეტი აღნიშნავს: „კრეპის უკან სიკვდილის აჩრდილი დგას და ის გაუცნობიერებლად მის ძიებაშია, რადგან ყველაფერი დასრულდა... მისთვის ყველაფერი დამთავრებულია: სამსახურიც, სიყვარულიც და რელიგიაც.“ (“Death is standing behind him and unconsciously he’s looking for it [because] it’s the end... he’s through with his work, with love and with religion.”) (Knowlson 1972: 21). ამ განმარტებაშიც, „თამაშის დასასრულის“ იდეურ ქვეტექსტად, დასასრულის ხატის გამოკვეთასთან ერთად ბეკეტი ხაზს უსვამს დასასრულის მოახლოების გარდაუვალობას. ავტორის მიერ გაკეთებულ განმარტებასა და პიესათა სათაურებში დასასრულის აქცენტირება ცხოვრებაზე საბოლოოდ ხელის ჩაქნევის აღიარებაა, დასასრულთან შეგუება კი ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანისთვის დამახასიათებელი მდგომარეობა, რომელიც გაუცხოების ყველა სხვა ფორმას მოიცავს. აქედან გამომდინარე, ხაზგასმით შეიძლება ითქვას, რომ ჰემი და კრეპი ღვთისგან და, შესაბამისად, არსებობის ყველა არსებითი ფუნდამენტისგან (დრო, რეალობა, საკუთარი თავი, სამყარო, სოციუმი, ერთმანეთი) გაუცხოებულები არიან. მიუხედავად ამ საერთო მდგომარეობისა, მიმაჩნია, რომ განსხვავდება ჰემისა და კრეპის როგორც პიროვნული, სულიერი და ამქვეყნიური არსებობის ფინალის, ასევე დასასრულის, როგორც გარკვეული შინაარსობრივი დატვირთვის მქონე სიმბოლოს ქვეტექსტი. ჰემის შემთხვევაში, დასასრულის არსი უკავშირდება ადამიანის არსებობის საზრისის ძიების შეწყვეტას, საკუთარი თავის ძიების მისიის უარყოფასა და უგულვებელყოფას. ეს, შესაძლებელია, გააზრებული ნაბიჯიც იყოს, როგორც უშედეგო და წარუმატებელი ბრძოლების საპასუხო რეაქცია. ამ ვითარებას ადამიანი მოქმედების უარყოფამდე და ღვთისგან გაუცხოებამდე მიჰყავს. სწორედ ასეთ მდგომარეობაშია ჰემი: მისთვის მთელი სამყარო გვაშია, სადაც ცხოვრება მხოლოდდამხოლოდ აბსურდული, ანუ აზრსმოკლებული შეიძლება იყოს; მას, როგორც ბეკეტი ამბობს, თამაში წაგებული აქვს, თუმცა ამას ბოლომდე არ აღიარებს და არც აცნობიერებს. რაც შეეხება კრეპს, ჰემისგან განსხვავებით, რომელიც დასასრულის წინა

პერიოდის გახანგრძლივებას და, შესაბამისად, ამ დასასრულის გადადებას ცდილობს, ის გამოირჩევა წარსულისა და საკუთარი არსებობისადმი ირონიულ-ცინიკური დამოკიდებულებით. კრეპი აცნობიერებს, რომ დასასრულის პირას იმყოფება და ყველანაირი ცხოვრებისეული ფუნქცია ამოწურული აქვს. რობერტ ბრუშტაინი მას ელიოტის ჯერონტიონს ადარებს, რომელიც ფარდალალა ქოხში ცხოვრობს, თუმცა კრეპი ელიოტის პერსონაჟისგან იმით განსხვავდება, რომ არაფერს ელოდება გარდა თავისი არსებობის საბოლოო კრახისა. ჯერონტიონის პიროვნულ სევდას და უიმედობას კი წვიმის მოლოდინი გარკვეულ ოპტიმისტურ შტრიხს მაინც მატებს, კრეპს კი ამ „წვიმის“ მოლოდინიც არ აქვს (Brustein 1965: 8,16). რაც შეეხება დასასრულის სტილისტურ-აბსტრაქტული ხატის იმ მახასიათებლებს, რომლებიც საერთოა ორივე პიესისთვის, ვხედავთ, რომ დასასრულის გარდაუვალობის ხაზგასმა სათაურიდან იწყება და პერსონაჟთა მოქმედებებისა და მეტყველების სახით მთელს სცენას ლაიტმოტივად გასდევს. პიესათა თემატურ-კონცეპტუალური დეტერმინირებულობა სათაურებსა და ტექსტის სხვა ფუნდამენტურ ელემენტებშიც (მოქმედება, მეტყველება, ავტორის კომენტარები) მკითხველისთვის თუ მაყურებლისთვის დასასრულის წინასწარგანწყობის შექმნას ემსახურება, რაც, თავის მხრივ, შინაარსობრივ-სტილისტურ დეკომპოზიციას და პიესის ტექსტის მოცულობის შემცირებას განაპირობებს.

გარდა ჰემისა და კრეპის, როგორც პროტაგონისტების ფუნქციური დატვირთვის ახსნისა, მნიშვნელოვანია რომ ბეკეტი თავადვე აკეთებს აქცენტს ერთ-ერთი პიესის, „თამაშის დასასრულის“ სირთულეზე. აღსანიშნავია, რომ ავტორი პიესის სირთულის განმაპირობებელ ფაქტორად სწორედ ტექსტის სიტყვიერი ბაზისის (ტექსტობრივი მასალა) შემოკლება-შემცირებას ასახელებს. როგორც ბეკეტი ამბობს, „თამაშის დასასრული“ საკმაოდ რთული და ელიპტიკურია, ასევე უფრო არაჰუმანური, ვიდრე „გოდოს მოლოდინი“ და განმარტავს, რომ ეს სირთულე, უპირველეს ყოვლისა, ენის კონდენსირებაში გამოიხატა. თუ პიესის სირთულე ენის შემცირებაში მდგომარეობს, იგივე შეიძლება ითქვას „კრეპის უკანასკნელ ფირზე“. ორივე პიესაში ენობრივი კონდენსაცია გამოვლინდა როგორც მეტყველების რაოდენობრივი მაჩვენებლის შემცირებაში, ასევე მისი თვისობრივი მახასიათებლების ცვლილებაში. ვერბალური კომუნიკაციის მინიმუმამდე დაყვანა პიესის სცენური ელემენტებისა და სცენის მოწყობის კრიტერიუმების განსაზღვრებისთვისაც კი არ იძლევა

მკაფიო ინსტრუქტაჟის შემუშავების შესაძლებლობას. „თამაშის დასასრულში“ დეკორი, ბეკეტის სხვა დრამების მსგავსად არის უჩვეულოდ ექსცენტრული, უცნაური და, პიესის სათაურის მსგავსად, ემსახურება დასასრულის თავისთავადობის, გარდაუვალობის ჩვენებას. ოთახი, სადაც ნაწარმოების ოთხი პერსონაჟი ცხოვრობს, ბნელი და უსიცოცხლოა, ხოლო ორი ფანჯარა, რომელთაგან ერთი ხმელეთს გადაჰყურებს, მეორე კი დამშვიდებულ ზღვას, გარე სამყაროსთან კავშირის გამომხატველი ელემენტია, თუმცა ეს კავშირი გაწყვეტილია, რადგან პერსონაჟები ჩაკეტილ სივრცეში ცხოვრობენ ერთად, მაგრამ ერთმანეთისგან გაუცხოების სიტუაციაში. ისინი გაუცხოებული არიან ერთმანეთისგან და სამყაროსგან. მიუხედავად ამისა, რეალობიდან გამომდინარე იძულებული არიან ერთად იყონ, რადგან ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად არსებობა ფიზიკურად არ შეუძლიათ. იმ შემთხვევაში თუ ოთახს აღვიქვამთ ადამიანის თავად, ე.ი. ადამიანის ცნობიერებად თავისი ცნობიერი და ქვეცნობიერი შრეებით, ორი ფანჯარა ადამიანის ორი თვალის, ანუ მხედველობითი ორგანოს ასოციაციას გამოიწვევს. სამყაროს აღქმის ეს კონცეპტუალური მოდელი რეალობასთან კავშირის დამყარების შესაძლებლობას არ იძლევა, არამედ მისგან გაქცევის შინაგან მისწრაფებზე მიგვანიშნებს, რადგან შეუბრალებელი, ბნელი, სიკვდილის სახის მატარებელი რეალობის შეცვლა ადამიანისთვის შეუძლებელი ხდება. სწორედ რეალობის ამ მოცემულობაში იმყოფებიან ჰემი და ქლოვი. მათთვის რეალობის შეცვლა შეუძლებელთან, განუხორციელებელთან ასოცირდება. ცხოვრებისეულ ნორმად ქცეული ეს განცდა რეალობისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი მდგომარეობაა. დეკორისა და განწყობილების გათვალისწინებით, აბსოლუტურად იგივე მდგომარეობაა გადმოცემული „კრეპის უკანასკნელ ფირში,” მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ კრეპს კომპანიონები არ ჰყავს- ის ფიზიკურადაც და სულიერადაც მარტოა (რაც შეეხება „თამაშის დასასრულს”, მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟები წყვილებად არიან წარმოდგენილი, ისინი სრულიად გაუცხოებული არიან ერთმანეთისგან). როგორც აღვარესი ამბობს, „კრეპის უკანასკნელ ფირში” მოქმედება და სცენა ორივე ცარიელია (The stage and the action are correspondingly bare), ხოლო მოქმედება მარტივი (the action is simple) (Alvarez 1973: 97, 98). როდესაც სამოცდაცხრა წლის კრეპი აკეთებს წლის შემაჯამებელ ჩანაწერს, წარსულის გამოცდილების ირონიული შეფასების ფონზე აშკარაა სიბნელით მოცული აწმყოს მიმართ სრული უიმედობა, რადგან

აწმყო მას არაფერს ახალს და სასიკეთოს არ სთავაზობს: „ისევ ეს ჩვეული ტანჯვა. თითქოს ერთხელ არ გეყო.“ (“All that old misery. Once wasn’t enough for you.”) (Beckett 2006: 223). ასე აფასებს კრეპი საკუთარი მდგომარეობის „პერსპექტივებს“. ამ განწყობილებით კრეპი, ჰემის მსგავსად, აღიარებს ცხოვრების დასასრულის გარდაუვალ მოახლოებას. ეს მდგომარეობა უკიდურესი სასოწარკვეთისა და ყოველმხრივი გაუცხოების მაჩვენებელია.

როგორც დავინახეთ, ორივე პიესაში სახეზეა დასასრულის გარდაუვალობის აღიარებისა და მასთან შეგუების ტრაგიკომიკურ სიტუაცია. ამ ვითარებაში, ბუნებრივია, რომ სამყაროსა და სიცოცხლის ხატი უკავშირდება სიმბოლური აღქმის ისეთ სახეებს, როგორცაა გვამი, სიბნელე (light is sunk), არაფრობისა და არარაობის შეგრძნება. ბრმა ჰემი, სამყაროს აღქმის თვალსაზრისით, მთლიანად დამოკიდებულია ქლოვის მიერ ტელესკოპით დანახული და გადმოცემული რეალობის გაცნობიერებაზე. ამასთან დაკავშირებით დევიდ კრეისნერი (David Krasner) წიგნში „თანამედროვე ინგლისური დრამის ისტორია“ (“History of Modern English Drama”) აღნიშნავს, რომ ჰემი სიბრმავის გამო მთლიანად დამოკიდებულია ქლოვზე, რომელიც ფანჯრიდან იჭვრიტება და ჰემს ამცნობს გარესამყაროს სიცარიელეს (Since Hamm is blind, he depends on Clov to “see” on his behalf. Clov peers through the window, informing Hamm of the nothingness outside” (Krasner 2012: 187). მისივე შეფასებებიდან ისმენს ჰემი, რომ სამყარო გვამად ქცეულა (is corpsed) (ფიზიკური და სულიერი არსებობის დასასრულის, განუახლებლობის, უმოძრაობის, უნაყოფობისა და ხორციელ-სულიერი ლპობის ასოციაცია) და მას სიცოცხლის, მოძრაობის, განვითარების არც ერთი ნიშანი არ აქვს- ჰორიზონტზე არაფერი ჩანს (on the horizon it is nothing), სინათლე ჩაძირულია (the light is sunk), მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ არ დაღამებულა. ეს მიუთითებს იმაზე, რომ დღისითაც ბნელა. ზღვა დაწყნარებული და უემოციოა, ტალღები კი უმოძრაო. ყოველივე ამას ემატება ფერის, როგორც სამყაროს აღქმის ერთ-ერთი სპექტრის შინაარსი: როცა ჰემი დაჟინებით სთხოვს ქლოვს აუხსნას მას თუ რა ფერია მის მიერ ფანჯრიდან დანახული სამყარო/სივრცე, ის პასუხობს, რომ „გარეთ“ არის „ნაცრისფერი.“ სამყაროს გვამად აღქმა, ჰორიზონტზე არსებული სიცარიელე, მშვიდი, აუღელვებელი ზღვა და მთელი ამ პანორამის ნაცრისფერი შეფერილობა არსებობისა და სიცოცხლის არსის აშკარა დემორალიზაციას ემსახურება. გამოხატვის ეს სიმბოლიკა, ამავდროულად, ავტორის სათქმელის განსაზღვრულობაზე მიუთითებს. ეს განსაზღვრული სათქმელი შეიძლება ასე

ჩამოვყალიბოთ: სიცოცხლის ფერი ნაცრისფერია, სიკვდილის და დასასრულის მომასწავებელი, რაც პიესის სათაურშიც ხაზგასმულია. სამყაროს აღქმის სხვა დეტალებიც, როგორცაა ზღვაში ჩაძირული სინათლე, სამყაროს გვამთან გაიგივება და ჰორიზონტზე იმიდის ნაპერწკლის არარსებობა, პიესის სათაურშივე დაანონსებული დასასრულის გარდაუვალობის განცდისთვის შემზადებაა.

„კრეპის უკანასკნელ ფირშიც“ ასევე დომინირებს ბნელსა და სიბნელესთან დაკავშირებული ფრაგმენტები: პიესის პირველი წინადადება დადამების ანუ სიბნელის მოახლოებას ასახავს: „გვიანი საღამო ახლოვდება“ („A late evening in the future“) (Beckett 2006: 215). დასაწყისიდანვე სიბნელის, როგორც მომავლის დაანონსება, მკითხველისა თუ მაყურებლის სიბნელესთან დაკავშირებული სხვა შეგრძნებებისა თუ მოვლენებისთვის შემზადებას გულისხმობს. ავტორის ამ მიზნის სწორად დანახვისა და გაანალიზებისთვის გადავხედოთ „კრეპის უკანასკნელი ფირის“ იმ რამოდენიმე მნიშვნელოვან დეტალს, რომელიც სიბნელის, სიკვდილისა და დასასრულის ერთიან ფერწერულ ტილოს ქმნის: სანამ სამოცდაცხრა წლის კრეპი ბნელ ოთახში მესამე ყუთიდან საგანგებოდ ამოღებულ მეექვსე ფირზე მოუსმენს თავის ოცამეცხრამეტე იუბილეზე გაკეთებულ ჩანაწერს, რომლის ძირითადი ფრაზები ასევე სიბნელეს და დასასრულს უკავშირდება, ერთ-ერთ წინა ჩანაწერს ის კითხულობს: „როგორც იქნა დედამ დაისვენა- გარდაიცვალა. შავი ბურთი... მუქკანიანი ექთანი... ნაწლავების მდგომარეობის ოდნავ შესამჩნევი გაუმჯობესება. ბუნიობა, დასამახსოვრებელი ბუნიობა. მშვიდობით,სიყვარულო.“ (“Mother at rest at last. The black ball... The dark nurse... Slight improvement in bowel condition. Equinox, memorable equinox. Farewell to love.”) (Beckett 2006: 217). ამის შემდეგ კი რთავს ფირს, სადაც ჭარბობს საიბნელესთან დაკავშირებული ფრაზები: „დიდებული წინსვლაა ახალი ნათურა ჩემი მაგიდის თავზე. ამ სიბნელით გარემოცული თავს ნაკლებად მარტო ვგრძნობ. ... უჩვეულო მდუმარებააამ საღამოს, ყურებს ვაბავ და ჩქამიც კი არ მესმის.“ (“A new light above my table seems great improvement. With all this darkness round me I feel less alone. ...Extraordinary silence evening. I strain my ears and do not hear a sound.”)(Beckett 2006: 217, 218). როგორც ვხედავთ, კრეპის მესხიერებაში საკუთარი არსებობის ფრაგმენტული აღქმა უმეტესწილად სიბნელეს, მდუმარებასა და დასასრულს უკავშირდება, ვიდრე სინათლეს და განახლების პოზიტიურ განცდებს, რაც ცხოვრებისა და სამყაროსგან გაუცხოების მაჩვენებელია.

ნარატივისა და სცენის დეკორის დონეზე ასევე თვალნათელია სიბნელისა და სინათლის ურთიერთსაპირისპირო ხატუერის მონაცვლეობა. როგორც პროფესორი ნოულსონი განმარტავს, „კრეპის უკანასკნელ ფირში“ სიბნელისა და სინათლის ფრაგმენტების გვერდიგვერდ არსებობა ქმნის ნათელისა და ბნელის იდეალურ ბალანსს (“It evokes a perfect balance between light and dark”) (Knowlson 1972: 23). მისივე შეფასებით, პიესაში სიბნელის ამსახველი დეტალები არა მხოლოდ ასოცირდება სიკვდილთან, არამედ სიბნელის ელემენტების თეთრსა და ნათელთან კონტრასტული თანაფადობა ქმნის ნათელისა და ბნელის მეტ კონტრასტს. (“Here images of darkness are not only associated with death, but also juxtaposed with images of whiteness.”) (Knowlson 1972: 24). ნათელისა და ბნელის პარალელური, ერთდროული, ან, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთის გვერდიგვერდ კონტრასტული თანაარსებობის მაგალითებია: კრეპი შავ ბურთს აძლევს თეთრ ძაღლს, რომელსაც შემდეგ ნანობს (I might have kept it. But I gave it to the dog); „დასამახსოვრებელი ბუნიობა“ (Memorable equinox)- ბუნიობა სწორედ ის დროა, როდესაც მზე ეკვატორს კვეთს და დღე ღამეს უთანაბრდება ([www.dictionary.oed.com/entrance.dtl](http://www.dictionary.oed.com/entrance.dtl)). ნოულსონი ასევე მიუთითებს, რომ სცენა და დიზაინი გადაწყვეტილია თეთრისა და შავის შერწყმით მიღებულ ტონალობაში: პიესის დასაწყისში ჩაბნელებული და ცარიელი სცენის დეკორაციულ ელემენტს მხოლოდ მაგიდა და სკამი წარმოადგენს. ამ სიცარიელისა და სიბნელის კონტრასტს კი ქმნის განათებული საკუჭნაო სცენის უკანა ბოლოში (cubby-hole or closet), საიდანაც კრეპს ის გრამაფონი გამოაქვს, რომლითაც ფირზე ჩანაწერებს აკეთებს. ნათელისა და ბნელის, თეთრისა და შავის, სიცარიელისა და სისავსის კონტრასტული თანაფარდობით წარმოდგენილია როგორც სტილისტური, ასევე დეკორაციული ერთიანობა, სრულყოფილება. კონტრასტული ფონი, პიესის სათაურთან ერთად, უკავშირდება დასასრულს, უიმედობას, უმომავლობასა და ზოგადად ადამიანის იდეების მარცხს. ყოველივე ეს ხაზს უსვამს სტილისტურ-შინარსობრივი ელემენტების დეტერმინირებულ ხასიათს. სტილისტურ-შინარსობრივი კომპონენტები (რომლებიც, თავის მხრივ, განსაზღვრული დატვირთვის მქონე სიმბოლოებს წარმოადგენენ, მაგ. სათაური, გრამაფონი, ფირი, ახალი ნათურა, ჩაბნელებული სცენა, შავი ბურთი, თეთრი ძაღლი და სხვ.) სტრუქტურული და შინარსობრივი დეკომპოზიციის პირობებში, ბევრად მეტ დეტერმინირებულობას და განსაზღვრულ დატვირთვას იძენენ, ვიდრე შედარებით ვრცელი ნარატივის მქონე ნაწარმოებებსა თუ პიესებში. მაგ.

„კრეპის უკანასკნელი ფირის“ შემთხვევაში, სათაურიდანვე გამოკვეთილ დასასრულის იდეას თან ერთვის კრეპის ირონიული და სარკასტული კომენტარები: ის საკუთარ თავს სულელ ნაბიჭვარს (stupid bastard) უწოდებს, ხოლო სამოცდამეცხრე დაბადების დღის ჩანაწერის გაკეთებისას აღნიშნავს, რომ არც კი სჯერა თუ ასეთი საშინელი ვინმე იყო. კრეპი ნიშნისმოგებით აცხადებს, რომ ყველაფერი (ნათელი და ბნელი, შიმშილი და ღხინი) წარსულში დარჩა და სათქმელი უკვე აღარაფერი აქვს. (“Nothing to say, not a squeak”) (Beckett 2006: 222). ის ასევე ლაპარაკობს ჩვიდმეტი ეგზემპლარის გაყიდვაზე, მაგრამ დანამდვილებით არ ვიცით ეს რისი ეგზემპლარებია, შემდეგ კი ირონიულად ამბობს, ცნობილი ვხდებით. ცხოვრებისეული მოვლენების მიმართ მსგავსი ირონიულ-ცინიკური დამოკიდებულება და ინდიფერენტულობა, გაუცხოების ერთგვარი ფორმაა, რომელიც ისევდაისევ დასასრულის პირას მყოფი ადამიანის სულიერ და მენტალურ მდგომარეობას ასახავს, ისევე როგორც კრეპის მონოლოგის სხვა აქცენტები. მაგ. „შვიდობით სიყვარულო“- ფრაზაში ჩანს, რომ კრეპი თავის წარსულს საკმაოდ მტკივნეულად ეშვიდობება. აქვე ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ „შვიდობით სიყვარულო“ (Farewell to Love) ჯონ დონის (John Donne) ერთ-ერთი ლექსის სათაურია. სიყვარულთან დამშვიდობება დასრულების იდეის შემადგენელი პოსტულატია, მისი ერთგვარი წინაპირობა, რაც პერსონაჟის დასასრულისთვის მზადყოფნას უსვამს ხაზს. უფრო მეტიც, ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღეს გაკეთებული ჩანაწერში კრეპის მიერ გაკეთებული აქცენტებიდან ჩანს, რომ ის სულიერადაც და ფიზიკურადაც განწყობილია საკუთარ ცხოვრებაში დასასრულის აღიარებისა და დაკანონებისთვის. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მოქმედებისა და ბრძოლის უგულვებელყოფაში გამოვლენილ ყოველმხრივ გაუცხოებასთან, რომელიც მოიცავს საკუთარი თავისგან, ადამიანებისგან, სამყაროსგან და ღვთისგან გაუცხოებას. განსაკუთრებით ხაზგასასმელია კრეპის მიერ დაბადების „საშინელ შემთხვევად“ (awful occasion) მოხსენიება, რაც ადამიანის ღრმა შინაგან გაუცხოებაზე მიუთითებს. ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღეს გაკეთებულ ჩანაწერში კრეპი ხაზგასმით ამბობს, რომ ეს „საშინელი მოვლენა“ თუ შემთხვევა მარტომ აღნიშნა ღვინის სახლში: „ეს საშინელი მოვლენა, ისევე როგორც უკანასკნელ ბოლო წლებში, წყნარად აღვნიშნე ღვინის სახლში. არც ერთი სულიერი. დახუჭული თვალებით ცეცხლის პირას ვიჯექი და მარცვლეულს ჩენჩოს ვაცლიდი.“ (Beckett 2006: 217). ბეკეტის პერსონაჟებიდან



მხოლოდ კრეკს არ აქვს ადამიანის ამქვეყნად მოვლენისადმი მსგავსი დამოკიდებულება. იგივე განცდა აქვს ბატონ ტაილერს (Mr. Tyler) პიესაში „ყველაფერი რაც ცვივა“ (All that Fall), რომელიცის წყველით იხსენიებს საკუთარი ჩასახვის დღეს („I was merely cursing ... the wet Saturday afternoon of my conception”) (Beckett 2006: 270).. დაბადების, როგორც მოვლენის, ტკივილისა და უბედურების განმაპირობებელ ფაქტად აღქმა, სამყაროში ადამიანის არსებობის აბსურდულობის ჩვენებას ემსახურება, რომელიც თავისი არსით ადამიანის გაუცხოებას დაბადებიდანვე გარდაუვალობას გულისხმობს (იხ. I თავი, გვ. 22). სამყაროს ერთ-ერთი კანონზომიერების, ადამიანის დაბადების იდეის გადააზრება, ანუ დაბადების აზრობრივი ხატის უბედურებასთან დაკავშირება სამყაროსგან, საკუთარი თავისგან და ღვთისგან უკიდურესად გაუცხოებული ადამიანისთვისაა დამახასიათებელი. რამ მიიყვანა კრეკი ამ დამოკიდებულებამდე? რამ განაპირობა დაბადების არსში ადამიანის ცხოვრების აბსურდულობისა დანახვა? შესაძლებელია, ეს შეფასებულ იქნეს როგორც ცხოვრების კანონზომიერება, რომელსაც ადამიანის ცხოვრების აბსურდულობა განაპირობებს, ან დამარცხებების და უშედეგო მცდელობების შემდეგ ადამიანი თავად მივიდეს იმ მდგომარეობამდე, როცა საკუთარ დაბადებას აღიქვამს ცხოვრებისეული უბედურების, ტკივილისა და განსაცდელის დასაწყისად. ამავე განწყობილებას გამოხატავს ჰემის სიტყვები, როდესაც ის ამბობს მიწაზე ხართ და ამას არაფერი ეშველებაო (You're on earth, there's no cure for that!) (Beckett 2006:125). ეს ფრაზა თითქოს ლოგიკურად განმარტავს თუ რატომ შეიძლება იყოს დაბადება „საშინელი“ მოვლენა. თავის მხრივ, დაბადების „საშინელ“ შემთხვევად მიჩნევა იმ სათაურების შესაბამის შინაარსობრივ გაგრძელებას წარმოადგენს, რომლებიც დასაწყისიდანვე დასასრულს წინასწარმეტყველებენ („თამაშის დასასრული“; „კრეკის უკანასკნელი ფირი“). დასასრულის იდეა ადამიანის შინაგან მდგომარეობას გამოხატავს, რაც იმას ნიშნავს, რომ მისთვის მოქმედებამ ყოველგვარი აზრი დაკარგა და ადამიანმა საბოლოოდ ჩაიქნია ხელი ბრძოლაზე, ძიებაზე, საკუთარი თავის შემეცნებასა და დამკვიდრებაზე. ეს მოცემულობა გვაძლევს საფუძველს ვთქვათ, რომ „თამაშის დასასრულსა“ და „კრეკის უკანასკნელ ფირში“ გაუცხოება ბევრად კრიტიკული და უკიდურესია, ვიდრე „გოდოს მოლოდინში“, რადგან მიმაჩნია, რომ მოლოდინი მაინც იძლევა გარკვეული ოპტიმიზმის საფუძველს, წარმოადგენს რა ხსნის გზის ძიების შინაგანი სწრაფვის გამოვლინებას.

„თამაშის დასასრულსა“ და „კრეპის უკანასკნელი ფირის“ შემთხვევაში განსხვავებულია გაუცხოების როგორც გამოსატვის ფორმა და მისი ფორმულირების შინაარსობრივ-სტრუქტურული პარამეტრები, ასევე თავად პრობლემის არსი და მასშტაბები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „გოდოს მოლოდინში“ სათაურიდანვე გამოკვეთილი მოლოდინის თემა გადარჩენის სურვილს უკავშირდება: ვლადიმირი და ესტრაგონი ფიქრობენ, რომ გადარჩებიან იმ შემთხვევაში, თუ გოდო მოვა. რა თქმა უნდა, ისინი გაუცხოებული არიან სამყაროსგან და არსებობის საზრისის განმსაზღვრელი ისეთი უნივესალიებისგან, როგორცაა დრო, ადგილი, რეალობა, რომელშიც ერთიანდება დროისა და ადგილის შეგრძნება, ღმერთი, საკუთარი თავი და ერთმანეთი, მაგრამ გადარჩენის ინსტიქტი მათ მაინც მოლოდინის პასიურ მდგომარეობაში ამყოფებს (ვლადიმირისა და ესტრაგონის ლოდინი შეიძლება შეფასდეს როგორც გადარჩენის ინსტიქტით ნაკარნახევი პასიური ქმედება). რაც შეეხება „თამაშის დასასრულსა“ და „კრეპის უკანასკნელ ფირს“, გასათვალისწინებელია, რომ ამ პიესებში გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი გამოსატვის ცვლილება უშუალოდ სცენურ-ტექსტუალურ დეკომპოზიციას უკავშირდება. აქ ბეკეტი ამცირებს და კუმშავს პერსონაჟთა მოქმედების ყველანაირ არეალს, შესაბამისად, სცენის მოწყობის უკიდურესად მინიმალისტური პრინციპითა („თამაშის დასასრულში“ დახშული, ბნელი სივრცე ორი სანაგვე ყუთით, რომლებშიც ჰემის უფეხო მშობლები, ნეგი და ნელი არიან მოთავსებულნი, და ორი ფანჯარა, საიდანაც მხოლოდ გვამადქცეული სამყაროს გახრწნილი სახე მოჩანს; ხოლო „კრეპის უკანასკნელ ფირში“ კრეპის თითქმის მთლიანად ჩაბნელებული ოთახი, (როგორც თავად უწოდებს სორო (den) და მის ფონზე კონტრასტულად განათებული საკუჭნაო) და პერსონაჟების სამყაროსადმი დამოკიდებულებით ნაჩვენებია ტოტალურად გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობა. რადგან კვლევის მიზანია ბეკეტის დრამაში გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი გამოვლინებებისა და მისი ჩვენების სტილისტურ-ფორმალური საშუალებების ქრონოლოგიაზე დაკვირვება და ანალიზი, ყურადღება აუცილებლად უნდა გავამახვილოთ გაუცხოების პრობლემის წარმოჩენის ქრონოლოგიურად განვითარებად ასპექტებზე. ეს მოიცავს პრობლემის მასშტაბებს, მისი ფორმების სხვადასხვაობასა და რაოდენობრივ-მოცულობით თანაფარდობას. მიმაჩნია, რომ „გოდოს მოლოდინში“, ფორმების თვალსაზრისით, გაუცხოების ბევრად უფრო მრავალფეროვანი სპექტრია

წარმოდგენილი და თავად პრობლემა მრავალი კუთხითაა გაშლილი. რაც შეეხება „თამაშის დასასრულსა“ და „კრეპის უკანასკნელი ფირს,“ სახეზეა გაუცხოების უკიდურესი სიმწვავე- ადამიანი საკუთარი მარცხის აღიარებითა და სამყაროში ადამიანის არსებობის აბსურდულობის იდეასთან შეგუებით ყველაფერზე უარს ამბობს, მოლოდინზეც კი, და გარე სამყაროსგან სრულ იზოლაციაში იმყოფება. თუ ვლადიმირისა და ესტრაგონის მოქმედების არეალი სოფლის შარაგზა იყო, ჰემი და კრეპი უკვე ჩაბნელებულ ოთახებში არიან გამომწვევდელი, რაც ცხოვრებასთან და მთლიანად სამყაროსთან შინაგან დისჰარმონიასა და სამყაროსგან სრულ გაუცხოებას ააშკარავებს. აღნიშნულ პიესებში გაუცხოების პრობლემა, შინაარსობრივ და ფორმალურ დონეზე, დასასრულის, სიცარიელის, არარაობის, სიბნელისა და სიკვდილის ხატწერასთან ასოცირდება. პიესის სათაურების ქვეტექსტიც დასასრულის გარდაუვალობის დანახვასა და გაცნობიერებას ემსახურება. კარსმოდგარი დასასრულის სიტყვიერ ფორმულირებას წარმოადგენს პიესების საწყისი ფრაზებიც „დამთავრდა, მორჩა, თითქმის დასრულდა, ნამდვილად თითქმის დამთავრდა“ (“Finished, it’s finished, nearly finished, it must be nearly finished”) (Beckett 2006: 93); „გვიანი საღამო ახლოვდება“ (“Late evening in the future”) (Beckett 2006: 215). დასასრულის შეგრძნების გამძაფრებას ემსახურება ასევე ორივე პიესის სცენის ატრიბუტიკა.

აღსანიშნავია, რომ ჰემი, მიუხედავად იმისა, რომ აცნობიერებს დასასრულის მოახლოებას (“It’s the end, Clov, we’ve come to the end.”) (Beckett 2006: 131), მაინც ყოყმანობს და გაურბის მას: „საკმარისია, დროა დამთავრდეს, დამთავრდეს უსაფრთო თავშესაფარშიც კი. (პაუზა). და მე მაინც ვმერყეობ, ვერ გადამიწყვეტია... რომ დავასრულო. დიახ, მართლაც, დროა დამთავრდეს და მე კი მაინც ვყოყმანობ – (ამთქნარებს), რომ დავამთავრო.“ (“Enough, it’s time it ended, in the refuge too. (Pause). And yet I hesitate, I hesitate to ... to end. Yes, there it is, it’s time it ended and yet I hesitate to – (yawns)- to end.”) (Beckett 2006: 93). რაც შეეხება კრეპს, ის სრულიად აცნობიერებს, რომ ყველაფერი დამთავრდა და სათქმელიც არაფერი აქვს (“Nothing to say, not a squeak”) (Beckett 2006: 222), ამიტომაც წყვეტს ფირზე ჩაწერას და ისევ ძველი ჩანაწერის მოსმენას იწყებს. როგორც ვხედავთ, ორივე პიესის პროტაგონისტები, ჰემი და კრეპი, თავიანთ არსებობას დასასრულის მდგომარეობასთან აიგივებენ, რაც მათ ყოველმხრივ იზოლაციაზე, ანუ სრულ გაუცხოებაზე მიუთითებს. დასასრულის გარდაუვალობა ჩანს შემდეგ

დეტალებშიც: ბეკეტმა „გოდოს მოლოდინის“ პერსონაჟებთან შედარებით, აქ უკვე ბევრად დაამძიმა გაუცხოებული ადამიანის ჯანმრთელობა, როგორც მისი ფიზიკური არსებობის უნიათობისა და უუნარობის მკვეთრი მაჩვენებელი: ჰემი, გარდა იმისა რომ ბრმაა, როგორც პოცო, ინვალიდის სავარძელსაა მიჯაჭვული და დგომა არ შეუძლია, ქლოვი კი მოკლებულია ჯდომის უნარს. ქვედა კიდურების არმქონე ნეგის და ნელის ჯანმრთელობის მდგომარეობა კი დღითიდღე უარესდება, რაც მათი კბილების, მხედველობისა და სმენის თანდათანობით შეუქცევად დაქვეითებაში გამოიხატება. დასასრულის მოახლოებული შეგრძნების გამძაფრება გამყარებულია დასასრულის გარდაუვალობის აღიარებით, სცენის დეკორით და პერსონაჟთა დაღლილობის განუყოფელი განცდით: ჰემი თავიდანვე ამბობს, რომ დაღლილია და საწოლში უკეთესად იგრძნობდა თავს: „ღმერთო, დავიღალე, საწოლში უკეთესად ვიქნებოდი“. (“God, I’m tired, I’d be better off in bed”) (Beckett 2006: 93); კრეპიც დაღლილი და იმედგაცრუებულია, რადგან ისევ იტაჯება, როგორც წინათ (“All that old misery. Once wasn’t enough for you.”) (Beckett 2006: 223), ისევ სიბნელითაა გარემოცული და ისევ მარტოსულია, როგორც, მაშინ როცა ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღე აღნიშნა ღვინის სახლში. სტრუქტურულ-შინაარსობრივი შეკუმშვის პირობებში, ეს დეტალები უფრო მეტად აძლიერებს გაუცხოების პრობლემის გამოხატვას და მას უფრო გამოკვეთილ სახეს აძლევს.

მიუხედავად იმისა სათაურში „თამაშის დასასრული“ არ ფიგურირებს სიტყვა „მოლოდინი“, მოლოდინის თემა პიესის სიუჟეტს ლაიტმოტივად გასდევს, თუმცა „გოდოს მოლოდინისგან“ განსხვავებული შინაარსობრივი დატვირთვით: ჩემი აზრით, მოლოდინი, როგორც შინაარსობრივი კომპონენტი, ერთმანეთისგან გაუცხოების დემონსტრირებას ემსახურება. პერსონაჟები ერთმანეთისგან გაუცხოებული არიან, მაგრამ ერთმანეთისგან მუდმივად რაღაცის მოლოდინის რეჟიმში ყოფნა მათ ერთად ყოფნას აიძულებს: ჰემი ქლოვისგან ელოდება ტკივილდამაყურებელ აბებს, ნეგი- ფაფას, ქლოვი კი ჰემის მიერ კარადის გაღებას, რადგან თავად დახრა და ჯდომა არ შეუძლია. ამ შემთხვევაში მოლოდინის ასპექტი დასასრულის „გადადების“ იდეას უკავშირდება და არა გადარჩენისა თუ ხსნის გზისკენ სწრაფვას, რაც რეალობისგან გაუცხოების შინაგან და გარეგნულ ტრაგიზმზე მიუთითებს. პიესის კიდევ ერთი ნიუანსი, ჰემისა და ქლოვის ურთიერთდამოკიდებულებითი შინაარსობრივ-სტილისტური ტანდემი, ანუ ერთად ყოფნის აუცილებლობა, უნდა ითქვას, რომ ბეკეტის

დრამის საერთო შინაარსობრივ-სტილისტური უნივერსალიაა (რაც მეორე თავშიც აღვნიშნეთ, იხ.გვ 44, 45): ბეკეტის დრამაში პერსონაჟები უმეტესწილად წყვილების სახით არიან წარმოდგენილი, მაგ. ვლადიმირი და ესტრაგონი, პოცო და ლაქი („გოდოს მოლოდინი“); ვინი და ვილი („ბედნიერი დღეები“), ჰემი და ქლოვი, ნეგი და ნელი („თამაშის დასასრული“). თუმცა დაწყვილების სქემა მათი აზრობრივი და თემატური პოლარიზაციის ჩვენებას ემსახურება: ჰემი ბრმაა, ინვალიდის ეტლზე ზის, შესაბამისად ვერ მოძრაობს, ვერც წელში იხრება და ჯდება. ქლოვი კი სცენაზე ერთი ადგილიდან მეორეზე გამუდმებული გადაადგილებით ჰემის უმოძრაობას, მთლიანობაში კი სიცოცხლის სტატიკურობას უფრო თვალშისაცემს ხდის. ჰემისა და ქლოვის ერთმანეთზე სიტუაციური საჭიროებიდან გამომდინარე მიჯაჭვეულობა ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოების კიდევ ერთი მაგალითია. ქლოვი ჰემთან ცხოვრობს ბავშვობის ასაკიდან- ჰემი მას მამობას უწევდა. მიუხედავად ასეთი ამაგისა, ქლოვი თავის მოვალეობას გულგრილი მსახურით ასრულებს და ჰემის ფსიქოლოგიურ-სულიერი მდგომარეობით არც კი ინტერესდება, რაც დასაწყისშივე ჩანს: როცა ჰემი ქლოვს სთხოვს, დაეხმაროს მას დაწოლაში, ეკითხება ქლოვს, ოდესმე თუ ჩაუხედავს მის თვალებში: „ოდესმე ჩაგიხედავს ჩემს თვალებში?“ (“Have you looked into my eyes?”) (Beckett 2006: 94). ეს ფრაზა ავლენს მათი ერთმანეთისგან აბსოლუტურ გაუცხოებას: თვალები ადამიანის სულის სარკმელია, საიდანაც ის სამყაროს უმზერს, ხოლო თუ ადამიანები ერთმანეთს თვალებში არ უყურებენ, ცხადია, მათი შინაგანი სამყარო ერთმანეთისთვის დახშული და დაკეტილია. ერთმანეთისგან გაუცხოება ჩანს იმ შემთხვევაშიც, როცა ქლოვი ჰემს შუბლზე კოცნაზე მტკიცე უარს ეუბნება. ამ უარის შემდეგ ჰემი მას ხელს გაუწვდის და ხევეწის ტონით ხელის მიცემას სთხოვს (Beckett 2006: 125), რაც სულიერი კავშირისა და ერთიანობის განცდის მიღების მცდელობის გარკვეულ ფორმად შეიძლება აღვიქვათ. ქლოვის საპასუხო რეაქცია, უარი, ჰემის ამ მცდელობისა და განცდის (რომელიც, შესაძლებელია, საერთოდ არ იყოს გულწრფელი და ქლოვის კეთილგანწყობის მოპოვების ქვეცნობიერ თუ ცნობიერ შინაგან მისწრაფებას უკავშირდებოდეს მისგან უკეთესი მომსახურების მიღების მიზნით) გამასხარავება, შეურაცხყოფა და თავად ადამიანთა ერთიანობის, ერთმანეთის გვერდში დგომის დემორალიზაციაა. ჩანს, რომ ჰემისა და ქლოვის ურთიერთობა ერთმანეთზე სიტუაციურ-იძულებით დამოკიდებულებას ემყარება, შესაბამისად, მათი თანაცხოვრება მათ შორის

არსებულ გაუცხოების დიდ ნაპრალს არათუ ვერ ავსებს, არამედ პირიქით, ზრდის და მათ თანაცხოვრებას კომიკურ-ირონიულ ელფერს სძენს. აღსანიშნავია, რომ ქლოვს მთელი პიესის განმავლობაში უნდა ჰქმის მიტოვება, მაგრამ წასასველი არსად აქვს, პიესის ბოლოს კი ჩანს, რომ ქლოვი წასვლას აპირებს. ეს ჰემსაც სურს, რადგან მათ ორივემ გააცნობიერეს დასასრულის აუცილებლობა და რომ ცხოვრების ასე გაგრძელებას აზრი არა აქვს. ერთად ყოფნის სიტუაციური აუცილებლობის მდგომარეობაში ერთმანეთისგან სრული გაუცხოება და ერთმანეთისგან გაქცევის სურვილი, როგორც პიესის შინაარსობრივი ელემენტები, ამჟღავნებს ადამიანის გაუცხოების მდგომარეობას და მას როგორც კულმინაციას ისე წარმოგვიდგენს. კულმინაციის ჭრილში კი უფრო მკვეთრად და მტკივნეულადაა წარმოჩენილი გაუცხოების პრობლემის უკიდურესობა, სიმწვავე, მიზეზები და შედეგები.

საინტერესოა თავად ჰემის პერსონაჟის სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. ჩევიგნი (Chevigny) წიგნში „თამაშის დასასრულის“ მეოცე საუკუნის ინტერპრეტაციები“ (Twentieth Century Interpretations of Endgame) (1969) აღნიშნავს, რომ ჰემი მოგვაგონებს ფრანგი ექსპრესიონისტი მხატვრის, ხორხე ჰენრი რუალტის (Georges Henri Ruault) (1871-1958) ცნობილ ნახატში, „მოხუცი მეფე“, აღბეჭდილ დამარცხებული და განადგურებული მეფის სახეს (Chevigny 1969: 61). ზოგჯერ ის პოლოკოსტის ტრაგედიაგამოვლილ უკანასკნელ ადამიანად აღიქმება, რომლის ძეგლები რადიაციის ზეგავლენისგან ლპობას განიცდიან; სხვები კი ჰემში ხედავენ ერთ ჩვეულებრივ ადამიანს თავისი დამახასიათებელი ქედმაღლობით, სისასტიკით, შეუბრალებლობით, შინაგანი სისუსტით, სენტიმენტალიზმითა და გულგატეხილობით, რომელსაც სურს ბოლო მოუდოს ცხოვრების ფარსს, მაგრამ ამავე დროს ეშინია კიდევ ამ დასასრულის, რადგან არ იცის, რა ელის მის შემდეგ (Beril 1985: 94). ჰემის პიროვნების შეფასებათა ეს ვარიაციები დამარცხებული, ტრაგიკული და უიმედო ადამიანის ასოციაციას იწვევს, რომელიც, სულიერად და ფიზიკურად სრულიად გაუცხოებულია სამყაროსგან, რადგან მისი განცდები მხოლოდ დასასრულის მოახლოების შეგრძნებას უკავშირდება. ეს დასასრული გამოსავალი არაა, არამედ ხსნის გზის ძიებაზე უარის თქმა, რაც ღვთისგან, ცხოვრებისგან და მთლიანად სამყაროსგან გაუცხოების ერთგვარი ფორმაა. როგორია თავად ეს სამყარო, რომლის აღქმასაც ჰემი მხოლოდ ქლოვის სიტყვებზე დაყრდნობით ცდილობს? „არაფერი“ (“Zero”) (Beckett 2006: 106)- ამბობს ჰემი იმ სამყაროზე, რომლისგანაც

სრულიად იზოლირებულია და რომელსაც, ჰემის და ქლოვის შეფასებით, „სუნი ასდის“ (“stinks”) და „გვამად ქცეულა“ (All is corpse) (Beckett 2006: 106). ასეთ სამყაროში მათთვის ყველა დღე და ამინდი ერთნაირია: ჰემი ქლოვს გამუდმებით ეკითხება, როგორი ამინდია, როგორი ზღვაა, როგორი დღეა და ა. შ, რაც მის მიერ სამყაროს აღქმის შინაგან მოტივაციაზე მიუთითებს, თუმცა ჰემისგან ყოველთვის ერთსა და იმავე პასუხს იღებს: „ისეთი, როგორც ჩვეულებისამებრ“, „ისევე იგივეა“, „ისეთივე დღეა, როგორც ნებისმიერი სხვა დანარჩენი“ (“The same as usual”, “It’s the same”, “Then it’s a day like any other day”) (Beckett 2006: 105, 106). ამინდისა და დღეების უცვლელობით ბეკეტი, ჩემი აზრით, ცხოვრების ერთფეროვნებასა და უკუგანვითარებაზე მიგვანიშნებს. ცვლილების არარსებობა კრეპისთვისაც ჩვეული მდგომარეობაა: ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღეზე გაკეთებულ ჩანაწერში ის ამბობს, რომ ისევე დაუბრუნდა თავის ძველ სოროს, ძონძებს და ერთადერთი სიახლე მაგიდის თავზე ახალი ნათურაა (“Good to be back in my den, in my old rags. The new light above my table is a great improvement.”) (Beckett 2006: 217). მოვლენათა უცვლელობა და განვითარების არარსებობა რეალობისგან გაუცხოებაა, რომელიც მოიცავს როგორც დროისგან, ასევე სამყაროსგან და ღვთისგან გაუცხოებას, რადგან როდესაც ადამიანის ცხოვრებაში არ არსებობს პერსპექტივა და ცვლილებებისკენ სწრაფვა, ის სრულ იზოლაციაში, ანუ ყოველმხრივი გაუცხოების მდგომარეობაში იმყოფება.

სამყაროს ფუნდამენტური ელემენტების, როგორცაა დროის შეგრძნება (რომელიც ჰემს ისევე დაკარგული აქვს, როგორც ვლადიმირსა და ესტრაგონს. მან არ იცის რა თვეა და ქლოვს ეკითხება: „რა თვეა ეხლა?“ (“What month are we?”) (Beckett 2006: 124) და ამინდი, უცვლელობა ერთფეროვნებისა და უმოძრაობის იმ რეალური მოცემულობის განუყოფელი ნაწილია, რომელშიც პიესის პროტაგონისტები იმყოფებიან. ცვლილებისა და განვითარების არსებობის ბუნებრივი კანონზომიერება, როგორც ჰემი ამბობს, მხოლოდ ადამიანების დაბერების თავისთავად პროცესში გამოიხატება, ქლოვის აღქმით კი ბუნება საერთოდ არ არსებობს:

„ჰემი: ბუნებამ დაგვივიწყა.

ქლოვი: ბუნება უკვე აღარ არსებობს.

ჰემი: უკვე არ არსებობს? აზვიადებ.

ქლოვი: მახლობელ მიდამოებში.

ჰემი: მაგრამ ჩვენ ხომ ვსუნთქავთ, ჩვენ ხომ ვიცვლებით! გვცვივა თმა, კბილები! ჩვენი ვნებები! ჩვენი იდეალები!

ქლოვი: მაშინ გამოდის, რომ ბუნებას არ დავევიწყებთ.”

(’Hamm: Nature has forgotten us.

Clov: There is no more nature.

Hamm: No more nature? You exaggerate.

Clov: In the vicinity.

Hamm: But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideas!

Clov: Then she has not forgotten us.“) (Beckett 2006: 97).

დიალოგში ჩანს ბუნების აღქმის ორი განსხვავებული რაკურსი: 1. ბუნება თავისი მატერიალური სახით, როგორც სამყაროს მატერიის განუყოფელი მოცემულობა, ქლოვის აზრით, უკვე აღარ არსებობს. ეს მიმართება XX საუკუნის ტრაგიკული და სისხლიანი რეალობის შედეგად განადგურებული ბუნების, უსიცოცხლო დედამიწის ასოციაციას იწვევს: 1. რადგან ქლოვი „გარეთ“ სიცოცხლის ვერც ერთ ნიშანწყალს ვერ ხედავს, ლოგიკურიცაა, რომ მის ცნობიერებაში ბუნების, იგივე სიცოცხლის არარსებობა უფრო იკვეთება ვიდრე მისი არსებობა. 2. ჰემისთვის კი ბუნების არსებობა ვლინდება ადამიანის სხეულის დაბერების კანონზომიერების უცვლელობაში, ანუ ამ ბუნებრივი კანონზომიერების გამოვლენაში, რადგან თუ ადამიანს თმები და კბილების სცვივა, ის ბერდება. შესაბამისად, დროის გასვლასთან ერთად თანდათან ფერმკრთალდება და ქრება ადამიანური ვნებები და განცდები. დროის ბუნებრივი სვლა ბუნების ის კანონზომიერებაა, რომელიც განაპირობებს დაბერებას და თუ ეს კანონზომიერება ისევე ძალაშია, გამოდის, რომ ბუნება ადამიანს „არ ივიწყებს.“ როგორც დიალოგიდან ჩანს, ჰემისა და ქლოვის სამყაროსგან და ბუნებისგან გაუცხოება უმეტესწილად მათ უმოქმედობაში ვლინდება, რასაც თან ახლავს მოახლოებული დასასრულის გამძაფრებული განცდა, თუმცა შინაგანად მათ აქვთ სამყაროს არსში ჩაწვდომის მისწრაფება, რომელიც მსოფლოდდამსოლოდ თეორიული დასკვნებით შემოიფარგლება.

მიუხედავად იმისა, რომ სათაურიდანვე დაანონსებული დასასრულის ინტერპრეტირებას. დასასრულის გარდაუვალობის შეგრძნების (რომელსაც მიემართება ორივე პიესის თითქმის ყველა სტილისტური თუ შინაარსობრივი მხარე) ფონზე, „თამაშის დასასრულში“ შესაძლებელია განვასხვავოთ სიცოცხლის სამი სხვადასხვა ფორმა, რომელიც სიცოცხლის არსის



განსხვავებულ აღქმასა და შეფასებებს ეფუძნება: 1. სამყაროს სახე და ფორმა გვამთან ასოცირდება, რაც კაცობრიობისა და ცივილიზაციის მცდელობების, გამოცდილების, მისწრაფებებისა და იდეალების კვდომა-ხრწნის პროცესის ლიტერატურულ-მხატვრული ინტერპრეტაციაა. 2. ჰემის სიცოცხლე მოახლოებული დასასრულის დროებით დაყოვნების მცდელობაა და მეტი არაფერი; ქლოვის სიცოცხლის არსი მხოლოდ ჰემზე მიჯაჭვულ არსებობაში ვლინდება, თავად კი გრძნობს რომ მისი სინათლე, ანუ მისი სიცოცხლის სხივი თანდათან კვდება (“I see my light dying.” (Beckett 2006: 98). კრეპსაც იგივე განცდა აქვს და დასასრულის მოახლოების შეგრძნებას სიმღერით გამოხატავს: „ახლა დღე დამთავრდა, დამე ჩამოწევა მაღე-ეეე, ჩრდილებს-“ (Now the day is over, Night is drawing nigh-igh, Shadows-“ (Beckett 2006: 219). 3. სიცოცხლის ფიზიკურ, ანუ მატრიის ფორმით არსებობის, გამოვლინებად ტირილი, სიცილი და სიმღერა აღიქმება. ეს ხაზს უსვამს, რომ ადამიანის სიცოცხლის არსი შინაგანი განცდების არსებობაში მდგომარეობს. მათი გარეგნული გამოვლინების ერთ-ერთ ფორმას ტირილი და სიმღერა წარმოადგენს: როცა ჰემი სთხოვს ქლოვს, ნახოს მოკვდა თუ არა ნელი, ქლოვი პასუხობს, რომ ნელი მკვდარს გავს, ნეგი-ცოცხალს, რადგან ტირის:

„ჰემი: წადი და ნახე მოკვდა თუ არა.

ქლოვი: მკვდარს გავს.

ჰემი: და ნეგი?

ქლოვი: როგორც ეტყობა არაა მკვდარი.

ჰემი: და რას აკეთებს?

ქლოვი: ტირის.

ჰემი: მაშინ გამოდის, რომ ცოცხალია.”

(“Hamm: Go and see if she is dead.

Clov: Looks like it.

Hamm: And Nagg?

Clov: Doesn't look like it.

Hamm: What's he doing?

Clov: He's crying.

Hamm: Then he's living.”) (Beckett 2006: 122-123).

სიმღერაც რომ ღრმა შინაგანი განცდების გამოვლინებაა, ამას კრეპის ფირზე ჩაწერილი მონოლოგიდან ვიგებთ. ის ამბობს, რომ უჩვეულო სიჩუმეა, რადგან

მისი მაქგლომი არ მღერის, შემდეგ კი თავის თავს ეკითხება: „ვიმღერებ კი, როცა მისი ასაკის ვიქნები, თუ ოდესმე გავხდი? ვმღეროდი კი, როცა ახალგაზრდა ვიყავი? არა. ოდესმე მიმღერია? არა.“ (Shall I sing when I am her age if I ever am? No. Did I sing as a boy? No. Did I ever sing? No“ (Beckett 2006: 218). კრეპი ამ სიტყვებით აღიარებს შინაგან სიცარიელეს, არსებობის სულიერ და ფიზიკურ მარცხს, რაც საკუთარი თავისგან, სამყაროსგან და ღვთისგან გაუცხოების ტოლფასია.

ცხოვრების აღქმის პარალელურად, ასევე საინტერესოა, თუ ერთმანეთს შევადარებთ ორივე პიესაში წარმოდგენილ ცხოვრების აღქმის მოდელებს. ვთვლი, რომ „თამაშის დასასრულში“ სამყარო და არსებობა ბევრად უფრო დემორალიზებული და აბსურდიზებულია, რადგან ის აღქმულია როგორც ხრწნის პროცესი. სიცოცხლის აღქმა, ხრწნის გარდა, სიკვდილის ხატსაც უკავშირდება, რადგან ხრწნა სიკვდილის შემდგომი ეტაპია:

ჰემი: [ნაღვლიანი, მოღუშული სახით.] დღეს ერთი ჩვეულებრივი დღეა, სხვა დღეებისგან არაფრით გამორჩეული.

ქლოვი: როდემდე გასტანს. [პაუზა.] ერთი და იგივე სისულელეები მთელი ცხოვრება. [პაუზა.]

ჰემი: მე შენ ვერ მიგატოვებ.

ქლოვი: ვიცი. და შენც ვერ წამოხვალ ჩემთან. [პაუზა.]

ჰემი: შენ თუ მიმატოვე, მე როგორ უნდა მივხვედე? [პაუზა.]

ქლოვი: [მკვირცხლად.] ნუ, თუ შენი სტვენის პასუხად სირბილით არ მოვედი, ეს ნიშნავს, რომ მიგატოვე. [პაუზა.]

ჰემი: შენ რა, არ მოხვალ და არ მაკოცებ გამომშვიდობების დროს?

ქლოვი: ოჰ, არა მგონია. [პაუზა.]

ჰემი: მაგრამ ხომ შეიძლება უბრალოდ მოკვდე იმ შენს სამზარეულოში.

ქლოვი: შედეგი მაშინაც იგივე იქნება.

ჰემი: კი, მაგრამ მე საიდან უნდა გავიგო, რომ შენ უბრალოდ მკვდარი ხარ?

ქლოვი: ხოლო... ადრე თუ გვიან ხრწნის სუნი დადგება.

ჰემი: შენ ეხლაც უკვე აგდის ხრწნის სუნი. მთელი ადგილი ყარს გვამებისგან.

ქლოვი: მთელი სამყარო.”

(“Hamm: [Gloomily.] Then it’s a day like any other day.

Clov: As long as it lasts. [Pause.] All life long the same inanities. [Pause.]

Hamm: I can’t leave you.

Clov: I Know. And you can't follow me. [Pause.]

Hamm: If you leave me how shall I know?

Clov: [Briskly.] Well you simply whistle me and if I don't come running it means I've left you. [Pause.]

Hamm: You won't come and kiss me good-bye?

Clov: Oh I shouldn't think so. [Pause.]

Hamm: But you might be merely dead in your kitchen.

Clov: The result would be the same.

Hamm: Yes, but how would I know, if you were merely dead in your kitchen?

Clov: Well... sooner or later I'd start to stink.

Hamm: You stink already. The whole place stinks of corpses.

Clov: The whole universe.”) (Beckett2006: 114)

აღსანიშნავია, რომ „თამაშის დასასრულში” ფიზიკური სიკვდილის სულ ორი ფაქტი გვხვდება (ნელის და დედა პეგის სიკვდილი), ხოლო „კრეპის უკანასკნელ ფირში” მხოლოდ კრეპის დედის სიკვდილია ნახსენები, თუმცა, ფიზიკური სიკვდილი პიესათა აზრობრივი ქვეტექსტის გასასაშიფრად სრულიად უმნიშვნელოა. ჩემი აზრით, პიესებში სათაურებიდანვე გაჟღერებული დასასრული/სიკვდილი უშუალოდ არსებობის საზრისის არარსებობას/დაკარგვას უკავშირდება და არა ადამიანის ფიზიკურ გარდაცვალებას. ამ ნაწარმოებებში სწორედ ეს რეალობაა კომიკურ-ირონიული კუთხით დანახული და გადმოცემული. აქ წარმოდგენილ სამყაროს შემეცნების მოდელში (შეიძლება ითქვას, რომ ზოგადად აბსურდის დრამაში ადამიანის ცხოვრების აბსურდულობა მდგომარეობს არსებობის საზრისის არარსებობასა და მისი ძიების უგულვებელყოფაში) ცხოვრების საზრისად თავად ამ საზრისის არარსებობა მიიჩნევა. რადგან აბსურდის დრამაში ადამიანის არსებობა არალოგიკური და აზრსმოკლებულია, ამ რეალობის შესაბამისი ლოგიკური მდგომარეობა ცხოვრების არსის არარსებობაა. ამ რეალობის ნაყოფია გაუცხოებული ადამიანი, რომელიც არა თუ ვერ პოულობს საკუთარ თავს, არამედ საკუთარი თავის ძიების სურვილიც კი არ გააჩნია. ჰემისა და ქლოვის დიალოგები და კრეპის ჩანაწერები სწორედ ცხოვრების საზრისის არარსებობის ტრაგიზმის კომიკურ-ირონიული დემონსტრაციაა. ინვალიდის ეტლსმიჯაჭვულ ჰემს, რომელიც მთელი კაცობრიობის უუნარობის და უმოქმედობის განსახიერებას წარმოადგენს, სიცოცხლის დაბრუნების, ანუ სიცოცხლის აზრის

მოპოვების არანაირი იმედი არ გააჩნია, ისევე როგორც კრეკს. პიესის ბოლოს, როცა წასასვლელად გამოწყობილი ქლოვი, რომელსაც სინამდვილეში წასასვლელი არსად აქვს, ჰემს ეკითხება სჯერა თუ არა, რომ ცხოვრება დაბრუნდება (“Do you believe in the life to come?”), ის პასუხობს: „ასეთი იყო ჩემი ცხოვრება ყოველთვის.” (“Mine was always that.”) (Beckett 2006: 132). ხოლო კრეკი, აცნობიერებს რა საკუთარი ცხოვრების შინაარსობრივ ვაკუუმს, ჩანაწერს ბოლომდე არც კი ასრულებს და ფირს მოისვრის, რადგან იცის, რომ არაფერი შეცვლილა და ისევ უკვე ბევრჯერ გამოვლილი ტანჯვა უნდა გამოსცადოს (“All that old misery. Once wasn’t enough for you.”) (Beckett 2006: 223). „თამაშის დასასრულში” მთელი სცენა, ისევე როგორც ეს სათაურშია ფორმულირებული, სიცოცხლის დასასრულის ამსახველი კადრებისგან შედგება, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ეს გულისხმობს არა ადამიანის ფიზიკური არსებობის დასასრულს/სიკვდილს, არამედ ცხოვრების არსის არარსებობას/დაკარგვას (იხ.გვ. 117). ვფიქრობ, ამ მიდგომას ეხმიანება ვირჯინია კუკის (Virginia Cooke) მიერ წიგნში „ცნობები ბეკეტის შესახებ” (File on Beckett) რუბი კონის (Roby Cohn) წიგნიდან „დაბრუნება ბეკეტთან” (Back to Beckett) მოყვანილი შედარება, რომელიც „თამაშის დასასრულის” დეკორს (გასაცოდავებული ოთახი, რომელის ორი ფანჯარა უსიცოცხლო სამყაროს გადაჰყურებს) და მთელ პიესას ტ.ს. ელიოტის ლექსის, „კაცის ფიტულები”, უკანასკნელი სტროფის სცენაზე გაცოცხლებად მიიჩნევს. ელიოტის ცნობილი ლექსის ბოლო სტროფი ასე უღერს:

“ასე მთავრდება წუთისოფელი  
ასე მთავრდება წუთისოფელი  
ასე მთავრდება წუთისოფელი  
არა კუბოზე მიწის გრუხუნით  
არამედ იქვე მდგომთა ზღუქუნით.”<sup>1</sup>

პიესაში აღბეჭდილი ცხოვრების დასასრულის ანუ ცხოვრების საზრისის არარსებობის და ელიოტის „კაცის ფიტულებში” აღწერილი წუთისოფელის დასასრულის სცენის იდეურ-სტილისტური ხატულების სიმბოლურ-ქვეტექსტური რეალიების თანხვედრა ნათლად ჩანს პიესის ყველა მნიშვნელოვან დეტალში,

1. თ.ს. ელიოტის ლექსი “HollowMen”. მოცემულია ვია ჯოხადის თარგმანი „კაცის ფიტულები”, წყარო <http://lib.ge/book.php?author=385&book=3951>.

რომლიც დასასრულის მოახლოებასა და მის გარდაუვალობაზე მეტყველებს.

დასასრულის ტონალობების გამძაფრება და გამოკვეთა კი ადამიანისა და ზოგადად კაცობრიობის ტოტალური გაუცხოების ჩვენებაა.

როგორც ღავინახეთ, დეკომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ამ ორ პიესაში უმთავრესია გაუცხოების პრობლემის სათაურიდან/დასაწყისიდან მკვეთრი დეტერმინირებულობა. დასარულის გარდაუვალობის სათაურიდანვე ხაზგასმა და აქცენტირება სრულ თანხვედრაშია ადამიანის ყოველმხრივ გაუცხოებასთან, ცხოვრების საზრისის დაკარგვასთან და არსებობის ჭეშმარიტი მიზნების/მისიის უგულვებელყოფასთან. გარდა ამისა, მიმაჩნია, რომ კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი შინაარსობრივი და სტილისტური სიახლე, რაც დეკომპოზიციის პირობებში გამოვლინდა, არის ის, რომ ასახვის რაკურსი შეიცვალა ცხოვრებისეული ტრაგიზმის ლიტერატურულ ტრაგიზმში წარმოჩენამ - ბეკეტმა ენობრივი კონდენსაციისა და ფორმალურ-შინაარსობრივი დეკომპოზიციის პირობებში ამქვეყნიური ყოფის აბსურდიზმი და ტრაგიზმი სრულ შინაარსობრივ და მხატვრულ-სტილისტურ აბსურდიზაციას დაუქვემდებარა, რაც ყოფის ტრაგიზმის სრულ გაკომიკურებაში გამოიხატა. ამ სქემის ფორმულირებაა ნელის სიტყვები: „არაფერია იმაზე სასაცილო, ვიდრე უბედურება, ამაზე თავს დაედებ“/ “დიახ, დიახ, სწორედ ეს არის წუთისოფლის ყველაზე კომიკური მოვლენა და თავიდან ჩვენ გვეცინება, გვეცინება მთელი ძალისხმევით.” (“Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that. “/ “Yes, yes, it’s the most comical thing in the world. And we laugh, we laugh, with a will, in the beginning.”) (Beckett 2006: 101). კრეპიც ირონიულად უყურებს საკუთარ უბადრუკ არსებობას: ის საკუთარ თავს სულელ ნაბიჭვრადაც (stupid bastard) (Beckett 2006: 222) მოიხსენიებს. ჩემი შეფასებით, ცხოვრებისეული ტრაგიზმის გაკომიკურება ტრაგიზმს უფრო ტრაგიკულს ხდის, რადგან ადამიანი მაინც ბედნიერებას ელტვის დედამიწაზე, თუნდაც ეს ბედნიერება მხოლოდდამხოლოდ მზის სხივის სახეზე შეხება იყოს, როგორც ჰემი ამბობს. როდესაც ჰემი ეკითხება ქლოვს, ოდესმე განუცდია თუ არა ბედნიერება, ის პასუხობს, რომ ასეთი რამ არც ახსენდება. ამის შემდეგ ჰემს უჩნდება სურვილი, სახეზე მზის შექის, სინათლის შეხება იგრძნოს. როგორც ვხედავთ, ბედნიერების შინაგანი განცდა სინათლის ფიზიკურ შეგრძნებას უკავშირდება, ანუ იკვეთება ბედნიერების, როგორც ადამიანის ცხოვრების საზრისის ძიებისა და მზის მარადიული სინათლის, როგორც სიცოცხლის წყაროს უწყვეტი ურთიერთკავშირი. უნდა ითქვას, რომ

ჰემი სინათლეს ვერ ხედავს, რადგან ბრმაა, ის მას მხოლოდ ფიზიკური შეგრძნებით აღიქვამს. ჰემის მხრიდან მზის შუქის, სინათლის შეგრძნების მოთხოვნილება არის იგივე ბედნიერების თანამდგომი განცდა- ძიებისკენ შინაგანი ლტოლვა, ხოლო უბედურებისა და ტრაგიზმის ირონიულად აღქმაში ბედნიერების შეუძლებლობის გაანალიზების შემდგომი გულგრილობისა და ამ სიტუაციის დაცინვის სურვილი იგრძნობა. კრეპიც დასცინის თავის მდგომარეობას, როდესაც ამბობს მაგიდის ზემოთ ახალი ნათურა დიდი გაუმჯობესებააო. ეს მიდგომა ადამიანის რეალობიდან გაქცევის, ანუ რეალობისგან გაუცხოების განსხვავებული საშუალებაა. რეალობის კომიკურ-სატირული გააზრება, ჩემი შეფასებით, მოქმედების იგივე უმოქმედობით, ამ შემთხვევაში დაცინვით („გოდოს მოლოდინში“ პასიური ქმედება უშედეგო მოლოდინია) ჩანაცვლება, რომელსაც რეალური შედეგი არ მოაქვს, თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ ტრაგიზმის გაკომიკურება გარკვეულწილად შევებისმოძგვრელია. თავის მხრივ, საკუთარ ტრაგიზმის მიმართ ირონია ნიშნავს როგორც საკუთარი თავისგან, ასევე სამყაროსგან და რეალობიდან გაუცხოებას. ამიტომაც ვთვლი, რომ „თამაშის დასასრულსა“ და „კრეპის უკანასკნელ ფირში“ პერსონაჟთა თვითირონია წარმოადგენს უმოქმედობის და სასოწარკვეთილების განცდის მორალური გამართლების საშუალებას.

სცენური ელემენტებისა და პერსონაჟთა სამოქმედო სქემის შემცირების პარალელურად ხდება მეტყველების დაკარგული ფუნქციის მხატვრული ასახვის განსხვავებული ფორმის არჩევა, რაც ისევედასევე შემცირება-შეკუმშვის ბეკეტისეულ ტენდენციაში გამოვლინდა. როგორც ს. ბერილი და ჯ. ფლექტერი აღნიშნავენ ერთობლივ საავტორო წიგნში „სტუდენტის დამხმარე სახელმძღვანელო სემუელ ბეკეტის პიესებისთვის“ (A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett), „თამაშის დასასრულში“ უაზრო და არათანმიმდევრული ყოველდღიურობის გამომხატველი დიალოგების სიჭარბე არის გარკვეული ეფექტი, რომელიც ორი უმნიშვნელოვანესი მეთოდით მიიღწევა: 1. პირველი მეთოდი გულისხმობს საუბრის თემისა თუ გარკვეული საკითხის მოულოდნელ იგნორირებას, დროებით „გაქრობას“, რომელიც მოგვიანებით, მაგრამ კონტექსტიდან ამოვარდნილად ამოტივტივდება. მაგ. ქლოვი ჰემთან ერთ-ერთი საუბრის დროს ამბობს, რომ სამზარეულოში ვირთხაა, შემდეგ კი ამ თემაზე საუბარს სრულიად მოულოდნელად და არალოგიკურად წყვეტენ და უფრო მოგვიანებით სრულიად არაადეკვატურ სიტუაციაში უბრუნდებიან კითხვით: „და

ვირთხა?” (“And the rat?”); 2. მეორე მეთოდს ბერილი და ფლეტჩერი უარყოფას, გაბათილებას (“the habit of annulment”) უწოდებენ, რასაც პერსონაჟები ხშირად მიმართავენ. მაგალითად, როცა ნეგი ნელს სთავაზობს მის მიერ დატოვებულ ორცხობილის ნაწილს, ნელი უმაღვე უარს ეუბნება ყოველგვარი გაანალიზების გარეშე. (Beril, Fletcher 1985: 95). გარდა ამ მეთოდებისა, ასევე ხაზგასასმელია მეტყველების, როგორც კომუნიკაციის უმთავრესი საშუალების, პერსონაჟთა შორის გაუცხოებისა და მთლიანობაში მთელს სამყაროში არსებული დეკომუნიკაციის ლიტერატურულ-სცენურ ფორმატში დემონსტრირების მექანიზმად გამოყენება. სათქმელის ფაქტობრივი არარსებობის ჩვენება ადამიანთა შორის სიტყვიერი კომუნიკაციის საჭიროების მოთხოვნილების დაკარგვაზეც მიუთითებს. ჰემი თითქოს ცდილობს იმ ნაპრალის შევსებას, რომელიც მასა და ქლოვს შორის გამუდმებით არსებობს. ის წასასვლელად გამზადებულ ქლოვს სთხოვს, რამე უთხრას მას, ოღონდ გულით, მაგრამ მსახური პასუხობს, რომ სათქმელი აღარაფერია:

„ჰემი: წასვლამდე... (ქლოვი კარებთან ჩერდება)... მითხარი რამე.

ქლოვი: სათქმელი აღარაფერია.

ჰემი: რამოდენიმე სიტყვა მაინც... რომ დამრჩეს... გულში...

ქლოვი: შენი გული!

ჰემი: დიას. [პაუზა. ძალისმიერად.] დიას! [პაუზა.] და ბოლოსდაბოლოს, სხვა ყველაფერთან ერთად, ყველანაირი ჩრდილით და სიბნელით, ყველა ბუტბუტით, ყველა სირთულით დამთავრდეს ეს ყველაფერი.”

(“Hamm: Before you go...(Clov halts near door)... say something.

Clov: There is nothing to say.

Hamm: A few words... to ponder... in my heart.

Clov: Your heart!

Hamm: Yes. [Pause. Forcibly.] Yes! [Pause.] With the rest, in the end, the shadows, the murmurs, all the trouble, to end up with.”) (Beckett 2006: 131).

როგორც ჩანს, ჰემს თითქოს მასა და ქლოვს შორის არსებული ფსიქო-ემოციური სიშორის, რომელიც გაუცხოების ერთგვარი ფორმაა, აღმოფხვრის სურვილი აქვს, თუმცა უშედეგოდ: ქლოვი სიტყვებით, რომ სათქმელი აღარაფერია, ჰემს თითქოს მეტყველების უფუნქციობას შეახსენებს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ვერბალურმა ურთიერთობამ, როგორც კომუნიკაციის საშუალებამ, ყველანაირი რესურსი ამოწურა. „კრეპის უკანასკნელი ფირში”

მეტყველების უფუნქციობა ნაჩვენებია თავად პროტაგონისტის საქციელით: კრეპი დემონსტრაციულად წყვეტს სამოცდამეცხრე დაბადების დღისთვის დაგროვილი განცდების ფირზე ჩაწერას, რადგან აცნობიერებს როგორც ცხოვრების/არსებობის, ასევე ამ ცხოვრების ამსახველი ჩანაწერის გაკეთების აბსურდულობას. შესაბამისად, როგორც ზოგადად აბსურდის დრამაში, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, პერსონაჟთა მეტყველება და დიალოგები ეფექტური ურთიერთობის დამყარების მცდელობას კი არ ნიშნავს, არამედ პირიქით, ვერბალური ურთიერთობის ფორმები (როგორც დიალოგი, ასევე მონოლოგი), აზრობრივ-შედგობრივი მიმართების თვალსაზრისით, უმეტესწილად კონტექსტიდან ამოვარდნილია, რაც გამოკვეთს ადამიანთა შორის არსებულ გაუცხოებას. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ მეტყველების/საუბრის სიტუაციასთან შეუსაბამობა/არაკონტექსტუალურობა და აზრობრივი დეფორმაცია მეტყველებს როგორც ადამიანთა ერთმანეთისგან, ასევე საკუთარი თავისგან, სამყაროსგან და რეალობისგან გაუცხოებაზე.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, სემუელ ბეკეტის პიესათა სტრუქტურულ-შინაარსობრივი ჩამოყალიბების ქრონოლოგიური ასპექტები დაკავშირებულია შინაარსობრივი (პიესაში მოვლენათა და ხდომილებათა შემცირება-შეკუმშვა) და სტრუქტურული კონდენსაციის პროცესთან. სტრუქტურული სქემის თვალსაზრისით, ბეკეტის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი ეს საერთო ტენდენცია, ვლინდება პიესებში მოქმედებათა რაოდენობისა (როგორც აღვნიშნეთ, დრამატურგიული შემოქმედების საწყის ეტაპზე ბეკეტის პიესები ორი და მეტ მოქმედებიანი იყო, მისი მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში კი გვაქვს ერთმოქმედებიანი პიესები, გამონაკლისია მხოლოდ პიესა „ბედნიერი დღეები“) და შინაარსობრივი ხდომილებების შემცირებაში. სტრუქტურული და შინაარსობრივი დეკომპოზიცია თავისთავად გულისხმობს პრობლემატიკის გააზრების განსხვავებულ ფორმას, როგორც ავტორის გარკვეულ არჩევანს. აღსანიშნავია, რომ გამოხატვის ფორმის შეცვლამ არ განაპირობა პრობლემის ძირითადი შინაარსობრივი არსის ცვლილება, არამედ შეიცვალა მხოლოდ მისი გარკვეული მახასიათებლები და სიმწვავე. ჰემი, ქლოვი და კრეპი ისევე გაუცხოებულნი არიან სამყაროსგან, ღმერთისგან, ერთმანეთისგან და სიცოცხლის ყველა სუბსტანციისგან (დრო, ადგილი, რეალობა), როგორც ვლადიმირი და ესტრაგონი, მაგრამ დასასრულის მოახლოებული და თან გარდაუვალი შეგრძნების სათაურიდანვე დეტერმინირება მათ გაუცხოებას უფრო



მომხსენებელი და ტრაგიკულს ხდის. ბედნიერების არარსებობისა და მისი მოუპოვებლობის გაცნობიერება კი სამყაროსგან უკიდურესად გაუცხოებულ პერსონაჟებს თავად ამ ტრაგიზმის გაკომიკურებისკენ უბიძგებს. ცხოვრების ტრაგიზმის გაკომიკურება/გამასხარავება უფრო მწვავედ და მტკივნეულად გვიჩვენებს არსებობის აბსურდულობას. თვითთრონია, ჩემი აზრით, ბეკეტის დეკომპოზიციური სტრუქტურის მქონე პიესებში ახლებური სტილისტურ-შინაარსობრივი ფორმაა. თუ ვლადიმირისა და ესტრაგონის მოლოდინი ხსნის არსებობის ქვეცნობიერი თუ ცნობიერი ილუზიაა, კრეპისა და ჰემის მიერ საკუთარი ტრაგიზმის გაშარება მხოლოდდამხოლოდ ამ ტრაგიზმიდან გაქცევად შეიძლება აღვიქვათ. ეს მდგომარეობა რელობისგან სრული გაუცხოებაა. გამომდინარე აქედან, მიმაჩნია, რომ ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით შემცირებული/შეკუმშული პიესათა პროტაგონისტები (კრეპი და ჰემი) რელობისგან და ღვთისგანაც უფრო მეტად გაუცხოებული არიან, ვიდრე ვლადიმირი და ესტრაგონი: მათ პასიურ მოლოდინს მაინც ხსნის იდეა ასულდგმულებს, ხოლო ჰემი და კრეპი თავიანთი ტრაგიზმის გაკომიკურებით უიმედო რელობასთან სრული შეგუების მდგომარეობაში იმყოფებიან.

როგორც აღმოჩნდა, ბეკეტის შემოქმედებითი ხედვის ესთეტიკის შეკუმშვადი თვისება გამოიხატა სცენის დეკორის, ინსტრუქტაჟის, შინაარსობრივი ხდომილებების („თამაშის დასასრულის” ერთადერთი რეალური ხდომილება არის ნელის სიკვდილი; „კრეპის უკანასკნელ ფირში” კი არაფერი ხდება, გარდა იმისა, რომ პროტაგონისტი ძველ ჩანაწერებს უსმენს და ახალი ფირის ჩაწერას ბოლომდე არც ასრულებს) და მეტყველების დეკონსტრუქცია-დეკომპოზიციაში. უნდა ითქვას, რომ ამ მიდგომის ტექსტუალურ რეალიზებას ხელი არ შეუშლია გაუცხოების პრობლემის ასახვის მასშტაბებისთვის, არამედ პირიქით, შინაარსობრივი და სტრუქტურული კონდენსირების პროცესში გამოიკვეთა გაუცხოების, როგორც პრობლემის, და გაუცხოებული ადამიანის მახასიათებლების მკაფიო დეტერმინანტები და თვისობრივი უნივერსალიები. ეს მიმართულება პიესათა სათაურებშიც გამოვლინდა: „თამაშის დასასრული“-ცხოვრება, როგორც თამაში სცენაზე უნდა დასრულდეს, რადგან უკიდურესად გაუცხოებულ და სამყაროში მარტოდმარტო, ხსნის გზის გარეშე დარჩენილ ადამიანს სხვა გამოსავალი არ აქვს- ის განწირულია დამარცხებისა და სიკვდილისთვის; „კრეპის უკანასკნელი ფირი“- კრეპი ბოლო ფირის ჩაწერას

დემონსტრაციულად წყვეტს და ფირს მოისვრის, რადგან ბოლომდე აცნობიერებს საკუთარი ყოფის აბსურდულობას.

პიესებს დასაწყისიდან ბოლომდე ლაიტმოტივად გასდევს დასასრულის მოლოდინი თავისი ტრაგიკომიკური და სცენური კომპონენტებით (ჩაკეტილი სივრცე, სამყარო, რომელიც ყარს, არარაობისა და სიცარიელის განცდა, სიბნელე, სიკვდილი), რომლებიც ახდენენ დასასრულის გარდაუვალობის ეფექტურ ვიზუალიზაციას. ეს მოცემულობა ღირებუდი, აზრისმატარებელი და იმედია არსებობის დასასრულია, რადგან ადამიანთა შორის ურთიერთობისა და სიცოცხლის არსის ძიების შეუძლებლობა, სხვა არაფერია თუ არა სიცოცხლის უმთავრესი ღირებულების საბოლოო უგულვებელყოფა.

## თავი IV

### გაუცხოება უსიტყვო (მუნჯ) პიესებში

როგორც „ნიუ იორკ ტაიმსის“ ერთ-ერთი მიმომხილველი, ალან რაილინგი, აღნიშნავს ამავე გაზეთის 2000 წლის 11 ივნისის ნომერში, ბეკეტის „გოდოს მოლოდინით“ ლიტერატურაში აღინიშნა მე-20 საუკუნის ამ უდიდესი ავტორის პოეზიიდან და მხატვრული პროზიიდან დრამატურგიის ჟანრში გადასვლა: “1953 წლიდან, როდესაც „გოდოს მოლოდინით“ აღინიშნა ბეკეტის პოეზიიდან და მხატვრული პროზიიდან დრამატურგიაში გადასვლა, მისმა ენის სიმწირემ, აბსურდულმა სიტუციებმა და მინიმალისტურმა დეკორაციებმა უდიდესი გავლენა მოახდინა დასავლურ თეატრზე. ტრადიციული თეატრალეებისთვის ეს ხშირად იყო დამაბნეველი, ზოგჯერ სევდისმომგვრელი. ბეკეტიც წუხდა მეგობრულად განწყობილ კრიტიკოსებთან, ეს ყველაფერი გაუგებარიაო.” (“From the moment "Waiting for Godot" marked Beckett's switch from poetry and fiction to playwriting in 1953, his sparse language, absurd situations and minimalist staging exercised enormous influence on Western theatre. Traditional theatergoers often found them puzzling, sometimes depressing, even with friendly critics, Beckett once lamented, "It's all misunderstanding.") (<http://partners.nytimes.com/library/film/061100beckett-project.html>). აღნიშნულის პარალელურად, შეიძლება ითქვას, რომ, თუ „გოდოს მოლოდინი“ არის ბეკეტის დრამატურგიის საწყისი და მისი ყველა დროის ყველაზე რეზონანსული პიესა, უსიტყვო პიესები („მუნჯი პიესა I“ და „მუნჯი პიესა II“) (Acts Without Words I; Acts Without Words II) წარმოადგენს ახალ რევოლუციურ ნაბიჯს დრამის ფორმირების კუთხით. ეს პიესები, ავტორის შემოქმედებითი ხედვის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, აღინიშნავს უმნიშვნელოვანეს ცვლილებას: სიტყვიერი დრამატურგიიდან პანტომიმის ჟანრში გადასვლას. თუ ამ მოვლენას განვიხილავთ ადამიანისა და კაცობრიობის ტოტალური გაუცხოების ფენომენის გამოხატვის ეტაპობრივი განვითარების კუთხით, თავისთავად ჩნდება დასკვნა, რომ ბეკეტის დრამატურგიაში სიტყვიერი პიესების მუნჯი პიესებით ანუ პანტომიმით ჩანაცვლება გულისხმობს გაუცხოების პრობლემის წარმოჩენისთვის განსხვავებული სტილისტური ფორმის არჩევას. თუ სიტყვიერ პიესებში მეტყველება წარმოადგენს ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოების გამოხატვის უმთავრეს სტილისტურ საშუალებას, მუნჯ პიესებში უკვე სიტყვები

აბსოლუტურად უგულვებელყოფილია და ავტორის სათქმელი წარმოდგენილია პანტომიმის თეატრის განუყოფელი მახასიათებლებით. აღნიშნულ მახასიათებლებს წარმოადგენს სცენის მკაცრად განსაზღვრული ფორმა, მსახიობების კონკრეტულად გაწერილი განლაგება და თანმიმდევრობა (იმ შემთხვევაში თუ პერსონაჟი ერთზე მეტია), მკაცრად, გარკვეულად და ზუსტი თანმიმდევრობით ჩამოყალიბებული მოქმედებები, რომელთაც ახლავს ავტორის მიერ თანდართული მიმიკების, უესტების, სახის და სხეულის გამომეტყველების ამსახველი ძალიან მკაფიო ინსტრუქტაჟი. სიტყვიერი პიესების შემთხვევაში, ბეკეტი ინსტრუქტაჟს აძლევს როგორც მსახიობებს (როგორ შეასრულონ ესა თუ ის როლი), ასევე რეჟისორებს, მაშინ როდესაც მუხჯ პიესებში მსგავსი განმარტებები მხოლოდ შემსრულებელთათვის არის განკუთვნილი.

დისერტაციაში წარმოდგენილი კვლევის უპირველესი ორიენტირი, ბეკეტის პიესების ქრონოლოგიის კვალდაკვალ გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივი და ფორმალური მხარეების შესწავლა, გულისხმობს თავად ავტორის დამოკიდებულების, ხედვის გააზრებასა და ანალიზს. ამიტომაც, აუცილებელია დავაკვირდეთ, თუ როგორ მიმდინარეობს ბეკეტის ხატწერაში ადამიანის ბუნების ჩაკეტილობის და გაუცხოების ჩვენების მასშტაბების, ფორმის, შინაარსისა და მხატვრულ-სტილისტური ხერხების ქრონოლოგიური განვითარება. ამისათვის მნიშვნელოვანია გადავხედოთ იმ მითოლოგიურ-ფილოსოფიურ პოსტულატებს რომელთაც უსიტყვო პიესები ეფუძნება. ამით უფრო ცხადი და გამჭვირვალე ხდება ის გზა, რომელსაც ბეკეტის პროტაგონისტი, მთელი კაცობრიობა ან იგივე “everyman” გადის საბოლოო, უკიდურეს გაუცხოებამდე – მოქმედების, ქმედების უგულვებელყოფამდე. პერსონაჟი პიესისა “Act Without Words I,” საბოლოოდ, უამრავი მცდელობისა და იმედგაცრუების შემდეგ, საკუთარი სურვილით უარს ამბობს ყოველგვარ მოქმედებაზე, რომ მიაღწიოს ელემენტარულ მიზანს და მისწვდეს წყლის ბოთლს, რათა დაიკმაყოფილოს წყურვილის ფიზიოლოგიური მოთხოვნილება. პროტაგონისტის ეს მოქმედება გვახსენებს კაცობრიობის განვითარების იმ ეტაპებს, რომელიც ადამიანმა გაიარა მოაზროვნედ და გამომგონებლად ჩამოყალიბებამდე. სამყაროში, რომელიც აბსურდის დრამაში განხილულია როგორც ქაოტური, არაპროგნოზირებადი, უსამართლო და დაუნდობელი, ადამიანი ვერ პოულობს რა საკუთარ თავს, კარგავს ბედნიერების, სრულყოფილების მიღწევის ყველანაირ შესაძლებლობას. მისი ყველა მცდელობა წარუმატებელია და კრახით

სრულდება, რაც მოქმედებაზე ხელის ჩაქნევით, მისი სრული უგულვებლყოფითა და ყოველმხრივი გაუცხოებით მთავრდება. სწორედ ამ უკიდურესობამდე მიჰყავს აღნიშნული პიესის ერთადერთი პერსონაჟი გამუდმებული წარუმატებლობის განცდას. როგორც სტეინლი ე. გონტარსკი აღნიშნავს თავის ცნობილ სტატიაში “Birth astride a grave: Samuel Beckett’s Acts Without Words I,” პანტომიმის თეატრალური ჟანრის ეს პიესა უდაოდ გამოირჩევა თავისი სიცხადით და განასახიერებს კლასიკური მითის ჩარჩოში წარმოდგენილ ე.წ. ბიჰევიორისტულ ექსპერიმენტს (<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Gontarski.htm>). გონტარსკის მიხედვით, ბეკეტის ამ პიესის პროტაგონისტი იგივე ადამია, ან მითოლოგიური ტანტალოსი, ან “Everyman”, რომელიც ამ მტრულ გარემოში იმისთვის იბადება, რომ დამარცხდეს, რადგან ბუნება, იგივე სამყარო არსებობს ადამიანისგან ცალკე და მისგან გაუცხოებულად: „აღიარებულია, რომ პანტომიმა სავსებით გასაგებია ბევრი კუთხით. როგორც ჩანს, ეს არის კლასიკური მითის ჩარჩოში ჩასმული ბიჰევიორისტული ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტი. პროტაგონისტი (ადამი, ტანტალუსი, Everyman) შემოსროლილია, შემოგდებულია, „იძულებით“ დაბადებულია ამ მტრულ გარემოში, სადაც მას არაფერი აქვს და არც წარმატების მიღწევა შეუძლია. არსებული ბუნება განცალკევებულია და უცხო.“ (“Admittedly, the mime is obvious in many respects. It appears to be a behaviouristic psychological experiment within the framework of a classic myth. The protagonist (Adam, Tantalus,) is thrown, forced born into a hostile environment where he can neither have nor succeed. What nature exists is apart from man and is alien.” (Gontarski 1993: 29). როგორც გონტარსკი განმარტავს, თავდაპირველად პროტაგონისტი გვევლინება მოაზროვნედ, რომელიც დაბადებიდანვე, მოევლინა რა დაუნდობელ სამყაროს, განწირულია დამარცხებისთვის. გონება და ხელები მის ბუნებრივ იარაღს წარმოადგენს, რაც მას განასხვავებს განვითარებით უფრო დაბლა მდგომი ცხოველებისგან. სწორედ ამ ორი რამის მეშვეობით ცდილობს ის გადარჩეს უდაბნოში და მისწვდეს წყალს, სიცოცხლისთვის უპირობოდ საჭირო ნივთიერებას: „დასაწყისიდანვე პროტაგონისტი მოაზროვნეა, მაგრამ სრულიად შეუფერებელი მტრული სამყაროსთვის. ის საბრალოა, ნამდვილად დამარცხებისთვისაა დაბადებული და მოვლენილი, უუნარო და თან მზაკვარი მომთვინიერებლის მიერ გალიაში გამომწყვდეული ვირთხაა. ის აკვირდება თავის ხელებს- უპირველეს იარაღს; ორი ბუნებრივი იარაღით, გონებითა და ხელებით შეიარაღებული, რომელიც მას გამოარჩევს მასზე დაბლა მდგომი სხვა

ცხოველებისგან, ის გადარჩენას და უდაბნოში წყლის მოპოვებას ცდილობს.” (“From the first the protagonist is a thinker, but inadequately made to deal with the hostile forces. He is pathetic, born, indeed created to fail, a caged rat frustrated by inept or malicious handler. He examines his hands, his primary tool; his prehensile thumb opposes the fingers. Armed with two natural tools, mind and hands, those tools which separate him from lower orders of animals, he tries to survive, to secure some water in the desert.” (Gontarski 1993: 30). ამ მიმართებაში ჩანს ადამიანის მიზნებისა თუ სურვილების განუხორციელებლობა, რაც ცხოვრების აბსურდულობას განაპირობებს. ამ მდგომარეობას აბსურდის დრამის პროტაგონისტი მიჰყავს სამყაროსგან და საკუთარი თავისგან საბოლოო ნებაყოფლობით გაუცხოებამდე, რასაც საფუძვლად უდევს მითოლოგიური ტანტალოსის და სიზიფეს კონცეპტუალური სქემები. ტანტალოსი გახლდათ ზევსისა და ნიმფა პლუტოს შვილი, ლიდის მეფე, რომელიც ხალხისა და ოლიმპოს ღმერთების დიდი კეთილგანწყობით სარგებლობდა, მას დიადი ღმერთები თავიანთ თათბირებსა და ნადიმებზეც კი იწვევდნენ საქვეყნო საქმეების გასარჩევად. ტანტალოსს პატივმოყვარეობამ და კადნიერებამ სძლია და ბევრი ბოროტება ჩაიდინა, ის ღმერთებს სუფრიდან ამბროსიასა და ღვთაებრივ ნექტარსაც კი ჰპარავდა, რათა თავის მოკვდავ მეგობრებს გამასპინძლებოდა, ხშირად კი ღვთაებრივ საიდუმლოებებს ხალხსაც უმუღავნებდა. მისი საშინელი ბოროტებით განრისხებულმა ღმერთებმა ის ჯოჯოხეთში გაგზავნეს. ჰომეროსის თანახმად, ტანტალოსი დღედაღამ მდინარეში იდგა და წყალი ნიკაპამდე სწვდებოდა. როგორც კი მეფე წყურვილის მოსაკლავად მდინარეს დაეწაფებოდა, წყლის დონე მაშინათვე იკლებდა და მეფე წყლის დაღვევას ვერ ახერხებდა. მდინარის პირას კი სხვადასხვა ხილის ხეებს ხეხილით დამკვიდრებული ტოტები მადის აღმძვრელად მოედერებინათ, მაგრამ როგორც კი მეფე ხელს გაიწვდიდა ხილის მოსაწყვეტად, ხის ტოტები მყისვე ზემოთ იწეოდნენ და ტანტალოსი მუდამ მშიერი რჩებოდა, ხოლო ნაპირზე აზიდული მაღალი კლდე საბრალო მეფეს გასრესით ემუქრებოდა. ამრიგად, ბეკეტის მუნჯი პიესის პერსონაჟი გვევლინება ოლიმპიური ღმერთების მიერ უსასრულო ტანჯვისთვის განწირული ტანტალოსის ანალოგად აბსურდის დრამაში. თავისი ყოფით ის განასახიერებს ამქვეყნიური ცხოვრების თანმხლებ მარადიულ ტანჯვას, რომელიც სურვილების დაუკმაყოფილებლობასა და გარეგანი ზეპაღის მუდმივ დომინირებაში მდგომარეობს. სწორედ ეს გამოსატყვევს ადამიანური არსებობის აბსურდულობას და იწვევს არარაობის

განცდას. ყოფიერების აბსურდულ ქვეტექსტს გვიჩვენებს ასევე სიზიფეს მითიც: სიზიფე გამუდმებით ცდილობს ლოდის გორაკზე ატანას, რომელიც ისევ გორდება და ასე გრძელდება დაუსრულებლად.

შესაძლებელია ასევე პარალელი გავავლოთ ბეკეტის პროტაგონისტსა და ბიბლიურ იაკობს შორის. თუ ბეკეტის მუნჯი პიესის პერსონაჟს შევხედავთ როგორც გარე, ზეზუნებრივ ძალასთან მებრძოლ ადამიანს, რომელიც თავისი ქმედებით ცდილობს დაუპირისპირდეს იმ გარე ფაქტორს, რაც მას არ აძლევს ნებისა და სურვილების დაკმაყოფილების შესაძლებლობას, ის ღმერთთან მებრძოლ ისრაელის პატრიარქ იაკობს ემსგავსება. როგორც გონტარსკი აღნიშნავს „პროტაგონისტი, იაკობის მსგავსად, ებრძვის გარე ძალას, რათა მისი არსებობა დაამტკიცოს.“ (<http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Gontarski.htm>). უნდა ითქვას, რომ თუ „გოდოს მოლოდინში“ გოდოს არსებობა არ დასტურდება, რადგან ის არასდროს მოდის, მუნჯ პიესაში გარეგანი ზეზუნებრივი ძალის არსებობა უდაოდ თვალსაჩინოა. პიესაში ზეზუნებრივი გარე ძალის არსებობას გამოხატავს სტვენა, რომელიც პერსონაჟს ხან მარცხნიდან, ხან მარჯვნიდან, ხანაც ზემოდან ესმის. სტვენა ამ შემთხვევაში, ჩემი აზრით, შეიძლება განვიხილოთ როგორც ე.წ. შიკრიკი, მაცნე, რომელსაც აქ იგივე ფუნქცია აქვს, რაც ბიჭს „გოდოს მოლოდინში“. განსხვავება ისაა, რომ თუ ბიჭი ვლადიმირსა და ესტრაგონს ამცნობს, რომ გოდო „დღეს“ არ მოვა და მას „ხვალ“ უნდა ელოდონ, მუნჯ პიესაში სტვენა გარე ძალის მოახლოებისა და არსებობის დასტურად გვევლინება. ამ ძალას პროტაგონისტი თავისი მცდელობებით გამუდმებით ეწინააღმდეგება- მას უნდა მისწვდეს წყალს, რისთვისაც ის ზემოდან დაშვებულ დიდ და პატარა კუბებს ერთმანეთზე სხვადასხვა თანმიმდევრობით ალაგებს, მაგრამ ამაოდ: წყალი მისთვის ბოლომდე მიუწვდომელი რჩება. კუბების შემდეგ ზემოდან ეშვება თოკი, რომლითაც ის აცოცდება წყლის სიმაღლეზე, მაგრამ, განწირულია რა დამარცხებისთვის, გარე ძალა მას ისევ ძირს ანარცხებს. აღსანიშნავია, რომ კუბები ასევე გამოყენებული აქვს ვოლფგანგ კოლერს (Wolfgang Kohler) თავის წიგნში „მაიმუნების აზროვნება“ (*“The Mentality of Apes”*), რომელიც ბეკეტმა 1930-იან წლებში წაიკითხა. წიგნი ეხება მაიმუნების კოლონიას ტენერიფში, სადაც მაიმუნებზე ექსპერიმენტები ტარდებოდა. ჯ. ნოულსონი წიგნში „დიდებისთვის განწირული: სემუელ ბეკეტის ცხოვრება“ (*“Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett”*) ამბობს:

„ტენერიფის მაიმუნების კოლონიაში ასევე ტარდებოდა ექსპერიმენტი, სადაც მაიმუნები კუბებს ერთმანეთზე აწყობდნენ რომ ბანანს მიწვდენოდნენ.“ (“In the colony of apes in Tenerife experiments where conducted in which the apes also placed cubes on top of another to reach a banana” (Knowlson 1996: 419). ეჭვგარეშეა, რომ ბეკეტმა გამოიყენა აღნიშნული წყარო, რომელსაც ასევე ეხმიანება „გოდოს მოლოდინში“ ესტრაგონის ცნობილი გამონათქვამი „ადამიანები სისხლისმღვრელი უვიცი მაიმუნები არიან“ (“People are bloody ignorant apes”) (Beckett 2006: 15). იმ შემთხვევაში თუ მუნჯ პიესაში პროტაგონისტის ქცევა მაიმუნებზე ჩატარებული ექსპერიმენტის ანალოგს წარმოადგენს (სადაც ადამიანი წარმოაჩენილია როგორც გარე ძალის საექსპერიმენტო ობიექტი: მას არანაირი შანსი არ რჩება თავისი ცხოვრების შესაცვლელად), ადამიანი, როგორც სამყაროს განუყოფელი ნაწილი, გვევლინება სამყაროსგან და ღვთისგან გაუცხოებისთვის დაბადებიდანვე უპირობოდ განწირულ მსხვერპლად. სამყაროს, რომელიც მას მხოლოდდამხოლოდ განსაცდელსა და გამოცდებს უვლენს, ის მისდა დაუკითხავად, უნებლიედ, თავისთავად მოვევლინა. ადამიანის დაბადების თავისთავადობა, რომელსაც არანაირი ლოგიკური კავშირი არ აქვს პიროვნების ნება-სურვილთან, წარმოადგენს მისი საბოლოო დამარცხების და ყოველმხრივი გაუცხოების უპირობო წინაპირობას. გამომდინარე იქიდან, რომ ადამიანი, რომელიც სრულიად მარტო რჩება მტრული და უსამართლო სამყაროს ცხოვრებისეული ამოცანების წინაშე (სწორედ ასე აღიქმება სამყარო აბსურდის დრამაში), ვერ ახერხებს საკუთარი თავის პოვნას, მიზნებისა და სურვილების ხორცშესხმას. ეს მდგომარეობა მას მხოლოდ ერთადერთ არჩევანს უტოვებს-საკუთარ უსუსურობასთან, სამყაროს, იგივე გარე ნებისა თუ ძალის უპირატესობასთან შეგნებული, გააზრებული შეგუება და საკუთარი უძლურების აღიარება. შეგუებისა და უძლურების აღიარების ეს უკიდურესი მომენტი განაპირობებს ადამიანის ყოველმხრივ გაუცხოებას. სწორედ ამ სიტუაციამდე მიდის პერსონაჟი პიესისა „უსიტყვო პიესა I“ (“Act Without Words I”). პროტაგონისტი მიწაზე გართხმული რჩება როცა სცენის ბოლოს მას დომინანტი გარე ძალა მის მიერვე მოწოდებულ დიდ კუბსაც გამოაცდის. ამის შემდეგ ის არანაირად რეაგირებს არც წყლის ბოთლზე, რომელიც უფროდაუფრო დაბლა ეშვება მისი სახის პირისპირ და არც სტვენაზე, რომელიც მას მოქმედებისკენ მოუწოდებდა: „ის მიდის და დიდ კუბზე ჯდება. ეს დიდი კუბიც გამოეცლება. ეცემა. დიდი კუბი აიწვევა და უჩინარდება. ის



გვერდზე წამოწოლილი რჩება, სახით აუდიტორიისკენ მიშტერებული. ზემოდან გრაფინი ეშვება და რამოდენიმე ფუტის მანძილზე ჩერდება. ის არ იძვრის. ისმის ზემოდან სტვენა. ის არ იძვრის. გრაფინი უფრო დაბლა ეშვება, ქანაობს და თამაშობს მისი სახის წინ.” (“He goes and sits down on big cube. The big cube is pulled from under him. He falls. The big cube is pulled up and disappears in flies. He remains lying on his side, his face toward auditorium, staring before him. The carafe descends from flies and comes to rest a few feet from his body. He does not move. Whistle from above. He does not move. The carafe descends further, dangles and plays about his face. He does not move.”) (Beckett 2006: 206). ამ გააზრებულ უმოძრაობასა და უმოქმედობაში, რომელამდეც უსახელო პროტაგონისტმა, ვლადიმირის, ესტრაგონის, ჰემისა და კრეპისგან განსხვავებით, მცდელობებისა და ბრძოლის მთელი გზა გაიარა, გამოიხატება თავად ავტორის მხრიდან გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის, მთლიანობაში კი გაუცხოების, როგორც პრობლემის, გამოხატვის შემოქმედებითი ფორმის ევოლუცია. ბეკეტის სიტყვიერ პიესებში სიტყვები კაცობრიობის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილების გამომხატველია, რომელიც ადამიანს ხსნის გზის ძიებაში უკვე ვერ ეხმარება და სრულიად არაადეკვატურია, როგორც ადამიანთა შორის ურთიერთობებისა და აზრთა გაზიარების უმთავრესი საშუალება. უფრო მეტიც, მეტყველება, როგორც ერთ-ერთი სტილისტური საშუალება, ემსახურება გაუცხოების ფენომენის გამოხატვას. შესაბამისად, მუნჯი პიესები, როგორც ავტორის გარკვეული სტილისტური და შინაარსობრივი არჩევანი, მეტყველების სრულ უგულვებლყოფაზე მიუთითებს. გამომდინარე აქედან, შესაძლებელია დავასკვნათ: რადგან ბეკეტი გამოხატვის ფორმად ირჩევს პანტომიმას, უსიტყვო თეატრალურ ჟანრს, მისი პიესის პროტაგონისტებიც ამ არჩევანის თავისთავად განმასახიერებლად გვევლინებიან. შესაბამისად, ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული პიესების პერსონაჟების ისედაც არალოგიკური და არათანმიმდევრული მეტყველება შეცვალა დუმილმა. რეალურად, საქმე გვაქვს ორმხრივ არჩევანთან: ავტორისეული და პერსონაჟისეული ევოლუცია სიტყვებიდან აბსოლუტურ დუმილამდე და უსიტყვო მოქმედებამდე. მუნჯი პიესების ქრონოლოგიურად წინა პიესებში („გოდოს მოლოდინი”, „თამაშის დასასრული”, „კრეპის უკანასკნელი ფირი”, რომლებზეც დისერტაციის წინა თავებში ვისაუბრეთ), პერსონაჟები მეტყველებენ (თუმცა არაადეკვატურად), მაგრამ არ მოქმედებენ (გავიხსენოთ ფრაზები „ვერაფერს ვიზამთ”/“Nothing to be done”, „მოდით, არაფერი ვაკეთოთ, ეს

უფრო უსაფრთხოა”/“Don't let's do anything, it's safer”, „დამთავრდა, დასრულდა, ნამდვილად დამთავრდა”/“Finished, it's finished, it must be really finished” და ა. შ), მაშინ როდესაც “Act Without I”-ის პროტაგონისტი თავდაპირველად ძალ-ღონეს არ იშურებს შედეგის მისაღწევად. მიუხედავად ამისა, მისი ყველა მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდება, რადგან თავად ადამიანის ამქვეყნად მოვლენაა ალოგიკური და ბუნდოვანი. ეს მიდგომა, მიემართება რა ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის დაწყების, ე.ი. დაბადების ალოგიკურობასა და უნებლიე თავისთავადობას, ეხმიანება XX საუკუნის ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის, გერმანელი ფილოსოფოსის მარტინ ჰაიდეგერის კონცეფციას ადამიანის დაბადების შემთხვევითობასთან დაკავშირებით. ჰაიდეგერის ეს კონცეფცია გერმანულ ენაზე ცნობილია ტერმინით “Gewortfehnheit,” რაც ინგლისურად უღერს როგორც “Thownness.” თავად გერმანულად სიტყვა “Gewortfehnheit” ინგლისურად ნიშნავს “thrown down”, რომელიც ქართულად შეიძლება ითარგმნოს როგორც „დანარცხებული”, „ჩამოგდებული”/„გადაგდებული”, რაც ადამიანის დაბადებას ასოციაციურად მიწაზე დანარცხებასთან აკავშირებს. ჰაიდეგერის ფილოსოფიურ შეხედულებებში აღნიშნული ტერმინი გამოხატავს ადამიანის სამყაროში არსებობის შემთხვევითობასა და ალოგიკურობას, რასთანაც ადამიანის არჩევანს არანაირი კავშირი არ აქვს. უფრო მეტიც, ჰაიდეგერის მიხედვით, ჩვენ ჩვენი არსებობის უმეტეს ნაწილს ვერ ვაკონტროლებთ. ბეკეტიც აღნიშნავს, რომ არსებობს ამ უკონტროლობის გამომხატველი რამოდენიმე უნივერსალია. ესენია: ის ერა, დრო, რომელშიც ვიბადებით, ჩვენი სქესი, მშობლიური ენა და გარეგნობა, იგივე სხეულის ფორმა, რომელიც დაბადებიდანვე გვეკლევს. (“Some of the obvious but ignored facticities include the era in which we are born, our gender and sex, our mother tongue and our body type.”) (Beckett 1984:43). გამომდინარე აქედან, ცხადია, ბეკეტი იზიარებს ჰაიდეგერისეულ კონცეფციას არსებობის აბსოლუტურ ალოგიკურობასა და დაბადების შემთხვევითობასთან დაკავშირებით. ეს კონცეფცია ადამიანს დაბადებიდანვე გაუცხოებისთვის განწირულ არსებად წარმოგვიდგენს. ადამიანის არსებობის მსგავსი შეფასება ეგზისტენციალიზმიდან მომდინარეობს, რასაც, როგორც ჩანს, ბეკეტიც იზიარებს. ამასთანავე, აუცილებელია, ხაზი გავუსვათ, რომ გაუცხოება ბეკეტის დრამაში არა მხოლოდ ადამიანური არსებობის შემთხვევითობისა და ალოგიკურობის აღიარებას გულისხმობს, არამედ მოიცავს რწმენაშერყეული ადამიანის კონფლიქტს,

დაპირისპირებას როგორც სამყაროსთან, ასევე საკუთარ თავთან. ბეკეტის დრამაში ნაჩვენებია ადამიანის სახე მთელი კაცობრიობის სიმბოლურ ხატს წარმოადგენს, რადგან გაუცხოება XX საუკუნის ტოტალური მოვლენაა. ამიტომაც, ბეკეტის პირველი მუხჯი პიესის პროტაგონისტიც უსახელოა, ის არის ე.წ. “Everyman”. ამის დამადასტურებელია ბეკეტის განმარტება, რომელიც მან 1957 წელს უთხრა ამერიკელ გამომცემელ ბარნი როზეტის. განმარტებაში ბეკეტი აღნიშნავს, რომ მისი პერსონაჟი შეიძლება განვიხილოთ როგორც „ადამიანის სხეული ან ძვლები.” (“human meat or bones”) (Ackerley, Gontarski 2006: 4) . ბეკეტის ეს განმარტება ცხადყოფს გაუცხოების პრობლემის მასშტაბურობასა და ტოტალურობას. გარდა ამისა, მიუხედავად ჰაიდგერის კონცეფციის გაზიარებისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბეკეტთან არსებობას განასახიერებს სინათლის სიმბოლური ხატი, რომელიც დაბადებას უკავშირებს სიბნელიდან, ბნელი საწყისიდან სინათლეში გადასვლას, სადაც ისევ ღამდება. ეს მოვლენა ასეა აღწერილი „გოდოს მოლოდინში”: „საფლავის გვერდით იბადებიან, სინათლე წამიერად და მკრთალად ინათებს, შემდეგ უცებ ღამდება.” (“They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it’s night once more.”) (Beckett 2006: 89) .თავად „მუხჯი პიესა I“-ც ხომ შემდეგი სიტყვებით იწყება: „უდაბნო. დამაბრმავებელი სინათლე” (“Desert. Dazzling light”). ეს, შესაძლოა, ადამიანის სამყაროში არსებობას ასოციაციურად სინათლესთან აკავშირებდეს. ჩემი შეხედულებით, ეს ამქვეყნიურ ყოფაში სინათლის, იგივე ჭეშმარიტების, ან თუნდაც საკუთარი თავის პოვნის შესაძლებლობას გულისხმობს, რადგან საკუთარი თავის პოვნა იგივე ჭეშმარიტებაა, ჭეშმარიტება კი ისეთივე ნათელია, როგორც თავად სინათლე.

მიუხრუნდეთ ისევდა ისევ გაუცხოების შინაარსობრივ ანალიზს. როგორც უკვე განვიხილეთ, „მუხჯი პიესა I“-ის პროტაგონისტი საკუთარი გამოცდილების კვალობაზე ირჩევს უმოქმედობას და თავად მიდის აბსოლუტური გაუცხოების კონცეფციამდე. ეს ასევე შეიძლება განასახიერებდეს XIX საუკუნის გერმანელი ფილოსოფოსის, არტურ შოპენჰაუერის, სამყაროს აღქმის კონცეფციის რემინისცენციას, რომელიც გადმოცემულია შოპენჰაუერის წიგნში „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა” (“The World as Will and Representation”) (1948). შოპენჰაუერის გავლენა ბეკეტზე თავად ბეკეტის სიტყვებიდანვე დასტურდება, რომელიც ფრანგ კრიტიკოსს ჰილარი ლამონტს (Hillary LaMont) მოჰყავს ცნობილ ესეში „შოპენჰაუერი ხვდება ბეკეტის მთავარ პერსონაჟებს:

ცხოვრების სურვილის (ნების) არქონა როგორც არაჰეტეროსექსუალობისა და რეფლექსური მეხსიერების 'შედეგი': ("Schopenhauer meets Beckett's Leading Men: The Will-less Aspect as Performed By Queer Sexuality and Involuntary Memory" (<http://en.wikipedia.org/wiki/LaMont>)). ლამონტი ესეში გვთავაზობს ციტატას ბეკეტის ესეიდან „პრუსტი,” სადაც ბეკეტი ხაზგასმით აღნიშნავს შოპენჰაუერის პრუსტზე გავლენას: „კითხვის ნიშნის ქვეშ არ დგას არტურ შოპენჰაუერის გავლენა პრუსტის მიერ ცხოვრების სურვილის არქონის დემონსტრაციაზე” ("The influence of Arthur Schopenhauer on the will-less aspect of the Proustian demonstration is unquestionable"). როგორც ლამონტი აღნიშნავს, ბეკეტი დრამატურგიაში ახდენს რა პრუსტისეული თემების ხელახლა ინტერპრეტირებას, განსაკუთრებით კი პრუსტის უკვდავი რომანის „დაკარგული დროის ძიებაში” თემატიკის ლიტერატურულ იმპლიმენტაციას, ეს თავისთავად გულისხმობს ბეკეტისა და შოპენჰაუერის შეხედულებათა ურთიერთობის გარდაუვალ გამომუდგენებას ბეკეტის შემოქმედებაში. სტატიაში „მისწრაფება და აბსურდი უსიტყვო პიესაში” ("Desire and the Absurd in an Act Without Words") (<http://www.oocities.org/ulysses0004/AnActWithoutWords.html>) კრიტიკოსი საბადინო პარკერი ასევე მიუთითებს ბეკეტის მიერ შოპენჰაუერის ფილოსოფიური კონცეფციის რეალიზებაზე. ის აღნიშნავს, რომ მუნჯ პიესაში ჩვენს წინაშე პროტაგონისტის მიერ შოპენჰაუერისეული ნების დაკმაყოფილების მიზნით განხორციელებული გამუდმებული მცდელობები. ყველა ქმედება კრახით სრულდება, რადგან ემსახურება ირაციონალური ნების, შინაგანი სურვილისა თუ მისწრაფების აღსრულებას, რაც ადამიანს, თავად ამ ნების ირაციონალურობიდან გამომდინარე, სამყაროსთან მარადიულ დისჰარმონიაში ამყოფებს: „უსიტყვო პიესებში სემუელ ბეკეტი გვიჩვენებს არსებობის აბსურდულობას, რომელიც შოპენჰაუერისეული ნების დაკმაყოფილებისთვის მცდელობათა უსასრულო ციკლშია გამოხატული. ადამიანის ეგო უშინაარსო ცხოვრებაში აზრის ძიებისთვის იძულებულია დაიხარჯოს ისეთი სურვილების განხორციელების მცდელობაში, რომელთაც ახდენა არასდროს უწერია. პანტომიმში გაბათილებულია შოპენჰაუერის შეხედულება, რომ ადამიანს შეუძლია თავისი სურვილების დაძლევა. არსებული რეალობა მას მუდმივად ხელს უშლის ხელს საკუთარი სურვილების ასრულებაში.” ("Samuel Beckett's An Act Without Words points out the absurdity of human life presented as an endless series of attempts to satisfy the Schopenhauerian will. The human ego is forced into consciousness to act

out desires that can never be satisfied and find meaning in a meaningless world. Schopenhauer's idea that the ego can transcend the will proves false for the mime. Physical reality constantly prevents the ego from fully satisfying all its desires.” (<http://www.oocities.org/ulysses0004/AnActWithoutWords.html>). როგორც ვხედავთ, სტატიის ავტორი დარწმუნებულია, რომ ბეკეტი აბსოლუტურად იზიარებს შოპენჰაუერის სამყაროს აღქმის გადმოცემის კონცეპტუალურ სქემას. ამ სქემის არსიდან გამომდინარე, ადამიანის გაუცხოება გარდაუვალია, რადგან ადამიანის ნების ირაციონალურობა თავად სამყაროს კანონზომიერებას წარმოადგენს. ირაციონალური ნების აღსრულება კი შეუძლებელია. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ადამიანსა და სამყაროს შორის გადაუჭრელი კონფლიქტი, რაც ადამიანის სამყაროსგან და რეალობისგან სრული გაუცხოებით მთავრდება. სამყაროში ადამიანის არსებობის არალოგიკურობის გააზრებას მიჰყავს მუნჯი პიესის პროტაგონისტი გაუცხოების უკიდურეს ფორმამდე- უმოქმედობამდე და სრულ პასიურობამდე. სიუჟეტური ხაზის ეს განვითარება- მოქმედებიდან მოქმედების გააზრებულ უარყოფამდე და შედეგის მიღწევაზე ორიენტირებული აქტივობიდან შეგნებულ პასიურობამდე, ასევე ეფუძნება შოპენჰაუერის ფილოსოფიის მეორე ქვათკუთხედს, წარმოდგენას. ფილოსოფოსი განმარტავს, რომ სამყაროს შემეცნების ადამიანური ფორმა ორ ძირითად პრინციპს ეფუძნება: ნებას და წარმოდგენას. ადამიანი, როგორც პიროვნება, ანუ ეგო, ცხოვრებაში სწორედ ამ ორი მამოძრავებელი და დომინანტი ძალის გამტარებელია: დაუმორჩილებელი, დაუოკებელი ბრამა სწრაფვა ანუ ნება მას უბიძგებს ნებისმიერი აქტივობისკენ, ანუ მცდელობისკენ (conato), რათა დაიკმაყოფილოს ნების სხვადასხვა ტიპის გამოვლენა მის პიროვნებაში, იქნება ეს ფიზიოლოგიური, წმინდა მატერიალური თუ სულიერი. წარმოდგენაში კი იგულიუსხმება, რომ სამყაროს შემეცნება წარმოდგენას ეფუძნება, ანუ ის ისეთია, როგორც მას ჩვენ, შემეცნებელნი, წარმოვიდგენთ. ამბობს კიდევ შოპენჰაუერი წიგნის დასაწყისში: „სამყარო ჩემი წარმოდგენაა.“ აუცილებლად უნდა ითქვას ისიც, რომ შოპენჰაუერთან ნება თავისი ირაციონალურობითა და დაუოკებლობით მეტაფიზიკური პრინციპია, ანუ რეალობის განუყოფელი პრინციპი. თუ სამყაროს არსის შემეცნების ამ დამოკიდებულებას ბეკეტის „უსიტყვო პიესა I“-ის სიუჟეტურ ქრონოლოგიას მივუსადაგებთ, ვიღებთ შემდეგ სურათს: პროტაგონისტი განასახიერებს ეგოს, ანუ იგივე პიროვნების ადამიანურ ბუნებას, რომელიც მის ქმედებაში გამოიხატება. ის თავად

კაცობრიობის სიმბოლოა, იგივე „Everyman,” რომელიც, როგორც პარკერი ამბობს „შემოსროლილია უდაბნოში, სადაც „დამაბრმავეელი სინათლეა,” რაც, სიმბოლურად, პიროვნების მიერ საკუთარი თავისა და სამყაროს აღქმაზე მიგვანიშნებს.” („Is thrown into a desert containing “dazzling light,” emblematic of his consciousness of himself and the world”) (<http://www.oocities.org/ulysses0004/AnActWithoutWords.html>). ბეკეტი სამყაროს მატერიალური სუბსტანციის გამოსახატავად იყენებს კუბებს, ხეს, წყლის ბოთლს, თოკს, მაკრატელს, რითაც მიგვანიშნებს იმაზე, რომ რეალობის ნივთიერი მხარე არის ის ერთ-ერთი საშუალება, რითაც სამყაროს აღვიქვამთ. სტვენა სამყაროს ასევე ერთ-ერთი შემადგენელი ფაქტორის- გარე, ე.წ. ზედალის არსებობაზე მიუთითებს, რომელიც უკონტროლოა. აღნიშნული პარაფლექებიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ ბეკეტის მუხჯ პიესებში უმთავრესია სამყაროში, როგორც ნებისა და წარმოდგენის პრინციპებზე დაფუძნებული რეალობის სუბსტანციაში, ადამიანის გაუცხოების გარდაუვალობის გამოხატვა. შესაბამისად, პანტომიმა აძლიერებს ირაციონალური ნებისა თუ სწრაფვის განმასახიერებელი პროტაგონისტის გაუცხოების მასშტაბურობას. სიტყვები, რომლებიც გამოცდილებას გადმოგვცემს, უკვე არ წარმოადგენს რეალობის აღქმის ადეკვატურ შესაძლებლობას, პანტომიმის ბეკეტისეული პერსონაჟი კი, არის რა ნების უშუალო შემსრულებელი, თავისი მცდელობების წარუმატებლობით გამუდმებით ახდენს სამყაროში ნების სურვილების მიუღწევლობის დემონსტრირებას. ვფიქრობ, რომ მისი ეგო არის ადამიანის ნებისა და სამყაროს ნების მარად გადაუწყვეტელი კონფლიქტის მსხვერპლის სიმბოლო. ეს ეგო თავის მხრივ, მთელი კაცობრიობის სიმბოლური განსახიერებაა. გარდა იმისა, რომ ბეკეტის არამეტყველი და უსახელო პროტაგონისტი სამყაროსგან გაუცხოებული (სამყაროსგან გაუცხოება კი შინაარსშივე გულისხმობს ღვთისგან და საკუთარი თავისგან გაუცხოებას) ადამიანის ეგოსა და მთელი კაცობრიობის სახეს განასახიერებს, თავისი თანმიმდევრული მოქმედებებით, ამავედროულად, სამყაროს შემეცნების სხვადასხვა მეცნიერულ მოდელს წარმოგვიდგენს. თავდაპირველად ის მიზეზ-შედეგობრიობის პრინციპს იყენებს: ცდილობს კუბების ერთმანეთზე სხვადასხვა თანმიმდევრობით დალაგებით მისწვდეს წყალს, ან თოკით ამზადებს მარყუჟს, რათა მოიპოვოს ნანატრი სასამელი. შინაარსობრივად მისი ყველა ქმედება განასახიერებს სამყაროს კანონზომიერებისა და წესრიგის ძიების ადამიანურ

სწრაფვას, რომელიც, როგორც აღმოჩნდება, მიუღწეველია, რადგან თავად სამყაროა მოუწესრიგებელი, ქაოტური და არაპროპნოზირებადი, ანუ ზუსტად ისეთი, როგორაც ის აბსურდის დრამაშია წარმოდგენილი. ბეკეტის მოცემული პიესის პერსონაჟი, სანამ ის სრული უმოქმედობის გადაწყვეტილებას მიიღებს, თავის მოკვლასაც ეცდება, რაც ალოგიკური და ამოუხსნელი სამყაროსგან გაქცევის მცდელობას გულისხმობს, როგორც ადამიანის ერთ-ერთ არჩევანს, მოქმედებისა და უმოქმედობის მსგავსად. საბადინო პარკერი ამ დეტალთან მიმართებაშიც ხაზს უსვამს ადამიანის ქმედების მამოძრავებელ შოპენჰაუერისეულ ნებაზე გარე ძალის დომინირებას: „ადამიანის „მე“-ს, არ შეუძლია რა საკუთარი ნების დაკმაყოფილება, მას ერთადერთი არჩევანი რჩება-უმოდრაობა (სტატიკური არსებობა). გარე ძალა მას თავის მოკვლით ცხოვრებისგან გაქცევის შესაძლებლობასაც არ აძლევს. გამოდის, რომ ადამიანი საკუთარ სიკვდილსაც ვერ განკარგავს, არათუ ცხოვრებას.” საბადინოს თქმით, სამყაროსა და ადამიანის ქმედებებს ირაციონალური გარემო ნება/ძალა მართავს. (“The ego, unable to satisfy the will through external exploration, the creation of order, and internal discovery turns to death as the only option left that seems capable of quieting the will’s demands and allowing a static existence. The protagonist, after failing at all attempts, contemplates suicide. He tries trying the rope onto the bough of the tree, but, again, the physical world undercuts his wishes as the “bough folds down against trunk.” He “opens his collar, frees his neck” in order to commit suicide with the scissors, but they, like the cubes and carafe, are taken away. The will does not allow the ego to escape its duties in life. ... The ego cannot choose to establish its own time of death; only the irrational will guides the world’s and people’s actions.” (<http://www.oocities.org/ulysses0004/AnActWithoutWords.html>). გარე ძალის დომინირება ნიშნავს, რომ მას ადამიანი ვერ აკონტროლებს, რაც სამყაროს ალოგიკური და კანონზომიერი პრინციპის ძიების პროცესში ადამიანის დამარცხების წინაპირობაა. სწორედ ამ ვითარებას მიჰყავს ადამიანი უკიდურეს გაუცხოებად- მოქმედების სრულ უგულვებელყოფამდე და გულგრილობამდე.

როგორც აღვნიშნეთ, კვლევის უმთავრესი მიზანი ბეკეტის დრამაში გაუცხოების პრობლემის ქრონოლოგიური პარამეტრების დადგენაა. ამ ასპექტში აუცილებლად ხაზი უნდა გაგუსვათ, რომ სიტყვიერი პიესებისგან განსხვავებით, ბეკეტის უსიტყვო დრამაში უკვე ვლინდება ადამიანის არჩევანის თავისუფლების ჩვენების ტენდენცია. „გოდოს მოლოდინში” ვლადიმირისა და ესტრაგონის მოქმედებები დეტერმინირებულია, რაც არჩევანის არარსებობას, ან

უგულებელყოფას გულისხმობს. ვლადიმირი და ესტრაგონი თავიდანვე უმოქმედობის რეჟიმში და მოლოდინის მდგომარეობაში იმყოფებიან, მაშინ როდესაც მუნჯი პიესის უსახელო პერსონაჟი ადამიანის არჩევანის თავისუფლებას განასახიერებს: ის თავად იღებს ქმედების, თავის მოკვლისა თუ უმოქმედობის გადაწყვეტილებებს, თუმცა ცხოვრების პარადოქსულობა, რომელიც მის აბსურდულობაში ვლინდება, სწორედ ამ არჩევანის თავისუფლების მოჩვენებითობასა და უმნიშვნელობაში მდგომარეობს. მიუხედავად თავის მოკვლის განზრახვისა და საბოლოო პასიურობისა, ადამიანის მიზანი მაინც მიუღწეველი, სამყაროს არსში ჩაწვდომა კი შეუძლებელი ხდება. კრახით დამთავრებული მცდელობებით კი უფრო თვალშისაცემია სამყაროს არსის ლოგიკურობის აღქმის შეუძლებლობა, რითაც მტკიცდება სამყაროს ალოგიკურობა და არაკონტროლირებულობა.

რაც შეეხება „უსიტყვო პიესა II“-ს (“Act Without Words II”), ის ისევე როგორც „უსიტყვო პიესა I” “Act Without Words I,” გამოირჩევა თავისი სიცხადით და წარმოჩენილი პრობლემის გარკვეულობით. მის განხილვისას ჰიუ კენერი მართებულად ავლებს პარალელს ბეკეტის პიესასთან „როგორც ეს არის” (“How It Is”) და აღნიშნავს, რომ ამ ორივე პიესისთვის საერთოა შემდეგი მეტაფორა: ცხოვრების შედარება უსასრულო გზასთან, სადაც ადამიანები ერთმანეთისთვის სამოქმედო ობიექტები არიან. (“Hugh Kenner notes the parallels between it and How It Is and the metaphor, central to both, of life as an endless track where people are as objects to other people.”) (Beryl, Fletcher 1985:115). აქ წარმოდგენილი ორი პროტაგონისტი, A და B, სცენის, უკანა პლანზე განთავსებულ ორ ტომარაში ზის, ხოლო ბორბლებიანი ჯოხი, რომელიც სცენის მარჯვენა მხრიდან შემოდის, მათ მოქმედებისკენ უბიძგებს. შესაბამისად, ეს ჯოხი განასახიერებს იგივე გარე ძალას, რასაც სტვენა პირველ მუნჯ პიესაში. როგორც ფლექტერი და სპურლინგი აღნიშნავენ, ორივე მუნჯი პიესა ეფუძნება ანტიკურ მითებს ტანტალოსისა და სიზიფეს შესახებ. მათი აზრით, ორივე მუნჯი პიესა კლასიკური მითოლოგიის თქმულებათა დასჯის პრინციპებს ემყარება- პირველი ტანტალოსის მითზეა დამყარებული, მეორე სიზიფეს მითს ეფუძნება. რაც შეეხება მეორე მუნჯი პიესის ერთმანეთთან თვისობრივად დაპირისპირებულ პერსონაჟებს (A არის ნელი, მოუხერხებელი... დაბნეული. B არის ენერგიული, სწრაფი, პედანტური (A is slow, awkward... absent. B is brisk, rapid, precise) (Bekett 2006: 209), ისინი ერთი პიროვნების ორ განსხვავებულ მხარეს წარმოადგენენ, ისევე როგორც



ვლადიმირი და ესტრაგონი. (“The two Acts Without Words seem to be loosely based on punishments from the classical underworld: the first on that of Tantalus, who was condemned to stand in a stream which receded whenever he bent down to drink, while fruit-laden overhead whisked out of his reach; the second that of Sisyphus who had to trudge up a hill pushing a boulder which fell to the bottom every time he reached the top... The mime’s two players, one sluggish, the other brisk, suggest, as Vladimir and Estragon sometimes do, two aspects of a single person” (Fletcher, Spurling 1972: 119). უნდა აუცილებლად აღინიშნოს A და B-ის შეფასებათა განსხვავებული ინტერპრეტაციები: 1. ბეკეტი მიჰყვება იუნგის ფსიქოლოგიურ ტიპოლოგიას: A ინტრავერტი, B ექსტრავერტი; 2. ბერნარდი მათ რადიკალურად განსხვავებულ ქცევებს ადამიანის ქვეცნობიერ (შიდა, inner) და გარე მე-სთან (ფროიდისეული მე, რომელიც წარმოადგენს იმ თვისებათა ერთობლიობას, როგორც სხვები აღგვიქვამენ) აკავშირებს და მთელ პიესას აფასებს, როგორც ადამიანური არსებობის სიცარიელის სიმბოლურ გამოხატულებას (“The whole mime symbolizes the emptiness of a life which consists of an alteration between the two split portions of a man.”) (Beril, Fletcher 1985: 116). თუ ზემოთ აღნიშნულ შეფასებებზე დაყრდნობით A და B-ის შორის არსებულ ურთიერთმიმართებას განვიხილავთ, როგორც ერთი ადამიანის ორ საპირისპირო „მე“-ს, მივდივართ დასკვნამდე, რომ საქმე გვაქვს საკუთარი თავისგან გაუცხოებასთან, რომელიც ღვთისგან გაუცხოების შედეგია. განსხვავებით პირველი მუნჯი პიესისგან, სადაც პროტაგონისტი თავად მიდის გაუცხოების უკიდურეს კონდიციამდე- უმოქმედობამდე (უმოქმედობა სამყაროსგან სრულ გაუცხოებაზე მეტყველებს, რადგან ქმედებით ადამიანი სამყაროსადმი, რეალობისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას გამოხატავს), ამ პიესის ორი პერსონაჟი, ან ერთი ადამიანის ორი სხვადასხვა მხარე ანუ ანტიპოდი (როგორც მათ კრიტიკოსთა უმრავლესობა აღიქვამს), აზრსმოკლებული ცხოვრების ცირკულარულად განმეორებადი ყოველდღიურობის პირობებში, შინაგან (ქვეცნობიერი) და გარეგან „მე“-ს შორის კონფლიქტში გამოვლენილი საკუთარი თავისგან გაუცხოებით ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებულ კონფლიქტს განასახიერებს. ჩემი აზრით, სწორედ ამ კონფლიქტს წარმოაჩენს ორივე მუნჯი პიესაში განსაკუთრებული სიცხადით. გარდა ამისა, შეუძლებელია „უსიტყვო პიესა II“-ის გარკვეული დეტალები არ დავაკავშიროთ ბეკეტის რამოდენიმე პიესის შინაარსობრივ-ქვეტექსტუალურ სიმბოლოებთან, რაც ბეკეტის პიესათა საერთო, მასშტაბურ, გამოკვეთილ პრობლემატიკაზე და მათი

გადმოცემისადმი ავტორის სისტემურ მიდგომაზე მიუთითებს. მაგ. ზოგჯერ ვლადიმირი და ესტრაგონიცი ამ მუნჯი პიესის ორი პერსონაჟის მსგავსად იქცევიან, განასახიერებენ რა ერთი ადამიანის, უფრო სწორად ზოგადად ადამიანის (Everyman) საპირისპირო და განსხვავებულ თვისებებს; A და B ისეთნაირად შეექცევიან სტაფილოს, როგორც ესტრაგონი და ისევე იყენებენ კბილის ჯაგრისს, როგორც ვინი „ბედნიერი დღეებიდან“; ბორბლებიან ჯოხს აქ იგივე დატვირთვა აქვს, რაც „ბედნიერ დღეებში“ ვინის ზარს და შუქს პიესაში „თამაში“ (“Play”); ტომრები კი ნაგვის ყუთების („თამაშის დასასრული“), ვინის ქვიშის ორმოსა („ბედნიერი დღეები“) და ღამის ქოთნების („თამაში“) მსგავსი სიმბოლური ნიუანსია. ყოველი ეს დეტალი ბეკეტთან ისევდაისევ გაუცხოებული ადამიანისთვის დამახასიათებელი მდგომარეობის გამოსატვის განუყოფელი კომპონენტია. უნდა ითქვას, რომ ის უმთავრესი რამ, რაც სიტყვიერ პიესებში გაუცხოების პრობლემის ასახვას ემსახურება, არის ალოგიკური, არათანმიმდევრული, უფრო ხშირად კონტექსტიდან ამოვარდნილი მეტყველება, რომელსაც თან ახლავს პერსონაჟთა განსაზღვრული სპეციფიკური მოქმედებები, შესტები და კომიკური რუტინა. რაც შეეხება უსიტვო პიესებს, აქ მსოფლოდდამსოლოდ ფიზიკური მოქმედებები, შესტები და ადამიანური ყოფის რუტინული აბსურდულობა ქმნის გაუცხოებული კაცობრიობის არსებობის აბსურდულობის ჩვენების განუყოფელ აკომპანიმენტს.

## V თავი

### სიმბოლო-გაუცხოების პრობლემის ასახვის ფორმალურ-სტილისტური საშუალება

„სათქმელი აღარაფერია, არც თქმის საშუალება, არც ის იცის ვინმემ საიდან უნდა დავიწყოთ, არც თქმის ძალაა და არც სურვილი, მაგრამ ამ ყველაფერთან ერთად არის თქმის ვალდებულება.“  
(“There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.”)

(Samuel Beckett)

#### 5.1. სიმბოლოთა კლასიფიკაცია და მეტყველება, როგორც ცენტრალური აბსტრაქტული სიმბოლო

სიმბოლოების როლი განსაკუთრებულია XX საუკუნის ლიტერატურაში და არა მხოლოდ. მინდა ხაზი გავუსვა სიმბოლოების უდიდეს მნიშვნელობას, ასევე აღუზიების და რემინისცენციების მრავალფეროვნებას XX საუკუნის ახალ ლიტერატურულ მიმართულებაში, მოდერნიზმში. მოდერნიზმში ხდება მრავალსაუკუნოვანი ლიტერატურული აზროვნებისა და შეხედულებების კიდევ ერთხელ გაანალიზება და მათთან ახალი რაკურსით მიახლოება, გარკვეულ შემთხვევაში, მათი გადააზრება-გადაფასება. სიმბოლოების მნიშვნელობისა და სტილისტურ-ფუნქციური დატვირთვის თვალსაზრისით თუ ვიმსჯელებთ, ამ მხრივ მოდერნიზმის ღირსეულ მემკვიდრეს, XX საუკუნის დრამის უმთავრესი სიახლე, აბსურდის დრამა, წარმოადგენს. აქ სიმბოლო უდაოდ იძენს გამოსახვის უპირველეს თუ არა, უმთავრეს ფუნქციას. აღსანიშნავია, რომ სემუელ ბეკეტის დრამაში სიმბოლოები უშუალოდ ერწმის პიესათა ტექსტულურ-მინაარსობრივ მხარეს და სცენური დეკორაციის კონსტრუქტორებს, ხოლო მათი სიმრავლე თავისთავად განაპირობებს მათი ახსნისა და ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას. ბეკეტის დრამაში სიმბოლოები შერწყმულია ტექსტთან და

პიესათა განუყოფელ ატრიბუტიკას წარმოადგენს. სიმბოლო ამავედროულად წარმოადგენს აბსურდის დრამაში წარმოჩენილი ცენტრალური პრობლემის, გაუცხოების, გამოსახვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს შინაარსობრივ-სტილისტურ საშუალებას. სიმბოლოებისა და გაუცხოების პრობლემის ფორმალურ (ბეკეტთან სიმბოლო გაუცხოების პრობლემის გამოსახვის ერთ-ერთი ფორმა და საშუალება ხდება) და შინაარსობრივ დონეზე (სიმბოლოს თუ სიმბოლური ხატის ქვეტექსტი და მასში დეკოდირებული მნიშვნელობა) თანხვედრა გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ სიმბოლო მივაკუთვნოთ გაუცხოების პრობლემის ასახვის ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ-სტილისტურ საშუალებას და მისი, როგორც ხატის, კონოტაცია დაუკავშიროთ გაუცხოების პრობლემის შინაარსობრივ ნიუანსებს.

სიმბოლოებისა და გაუცხოების პრობლემის ურთიერთგადაკვეთისა თუ თანხვედრის გასაანალიზებლად, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია სიმბოლოების გარკვეული ნიშნით კლასიფიკაცია. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით აღსანიშნავია მაიკლ გარნოუს (Michael Gurnow) მიერ სტატიაში „ყველა სიმბოლო რაღაცას გულისხმობს: სიმბოლო და აღუზია ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“ („No Symbol where none intended: A Study of Symbol and Allusion in Samuel Beckett's waiting for for Godot“), ბეკეტის შემოქმედებაში გამოყოფილი კონკრეტული და აბსტრაქტული სიმბოლოები, რომელთაგან ავტორი მეტყველებას (speech) უმნიშვნელოვანეს აბსტრაქტულ სიმბოლოდ მიიჩნევს. მეტყველების შინაარსობრივი და ფორმალური ასპექტები პიესათა იდეურ-თემატური სქემების კომპოზიციისთვის გადამწყვეტ როლს ასრულებს. გარნოუ ამბობს, რომ ბეკეტი, როგორც აბსურდისტი მინიმალისტების უპირობო წარმომადგენელი, სიტყვების/მეტყველების საშუალებით მიუთითებს ურთიერთობის განუხორციელებლობაზე, რასაც, ჩემი აზრით, ისევედასევე გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის ჩვენებისკენ მივყავართ. ამასთან დაკავშირებით, მას მიზანმიმართულად მოჰყავს ალისტერ კროულის (Aleister Crowley) ნაწარმოების „ეშმაკის დღიურები“ („Diary of a Drug Fiend“) პერსონაჟის, პიტერ პენდრტაგონის, მოსაზრება მეტყველების, როგორც ურთიერთობისა და გაგებინების ფუნქციის, არარეალურობასთან დაკავშირებით: „ხალხი ფიქრობს, რომ საუბარი ფიქრის ნიშანია. უმეტეს შემთხვევაში, ასე არ არის. პირიქით, ის არის სხეულის მექანიკური საშუალება გათავისუფლდეს ფიქრით გამოწვეული დაძაბულობისგან, ისევე როგორც კუნთების ვარჯიში ეხმარება სხეულს

დროებით დაკარგოს წონის, ტკივილის, დაღლილობის და განწირულობის შეგრძნება.” (“People think that talking is a sign of thinking. It isn't, for the most part; on the contrary, it's a mechanical dodge of the body to relieve oneself of the strain of thinking, just as exercising the muscles helps the body to become temporarily unconscious of the weight, its pain, its weariness, and the foreknowledge of its doom.”) (<https://archive.is/cwggws>). მაიკლ გარნოუ სრულიად ეთანხმება კროულის პერსონაჟს და აცხადებს, რომ ბეკეტის პერსონაჟებისთვის რეალობაში აზრების უნებლიე გადმოტანისთვის და მათგან გათავისუფლებისთვის მეტყველება ისეთივე დროებითი ხრიკია, როგორც კროულის პენტდრაგონისთვის. გარნოუს შეფასებას ეხმიანება გონტარსკი, როდესაც აღნიშნავს, რომ ბეკეტის შემოქმედებაში ენა/მეტყველება მნიშვნელობის გამომხატველი კი არ არის, არამედ “არსებობობასთან დაკავშირებული წყლულების მოშუშების საშუალება” (“Language generally in Beckett's world is not a means of conveying meaning, but a balm for the sores of existence.”) (Gontarski 1993: 40). ურთიერთობის დამყარების შეუძლებლობის დემონსტრირების მეშვეობით მეტყველება, როგორც უმნიშვნელოვანესი სიმბოლური აბსტრაქცია, ბეკეტის ხელში თავად ენის არაადეკვატურობისა და სისუსტის ჩვენების ინსტრუმენტი ხდება. რადგან ბეკეტის პიესებში ენა და მეტყველება უკვე აღარ არის ადამიანებს შორის ფიქრების, განცდების გაზიარებისა და კომუნიკაციის საშუალება, ის უკვე თავად წარმოადგენს ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოების და ზოგადად გაუცხოების, როგორც ტოტალური ზოგადსაკაცობრიო ფენომენის, შინაარსობრივ და სტილისტურ-სტრუქტურულ იდენტიფიკატორს. აღსანიშნავია, რომ ბეკეტის დრამაში მეტყველების ტექსტუალური რეალიზება შერწყმულია ადამიანის სულიერი თუ ფიზიკური მდგომარეობის გამოსატყვასთან. მეტყველება იმდენად დეკოდირებული და დეგრადირებულია, უკვე თავისთავად წარმოადგენს გაუცხოებული ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის რეალურ მახასიათებელს. დევიდ კრეისნერი მიიჩნევს, რომ ბეკეტის დრამაში თავად ენა გარდაქმნილია აბსურდად და „მისდევს კლოუნის რიტუალს, რომლის უაზრო ბუტბუტის გონივრულად წარმოჩენის მცდელობის დროს ენა სისულელედ გარდაიქმნება“ (The language of drama itself is transformed into absurdity, „following the ritual of the clown, whose babbling becomes nonsense by being presented as sense.“) (Krasner 2012: 86). მეტყველების დეკომუნიკაციურობა, ანუ მისი ჭეშმარიტი ფუნქციის დაკარგვა, სიღრმისეულად გაუცხოების პრობლემასთან რომ დავაკავშიროთ, მივიღებთ მოვლენათა შემდეგ

თანმიმდევრობას: ცხოვრების ტრაგიზმმა და სასოწარკვეთილების ნიაღვარმა (I და II მსოფლიო ომის შემდგომი აზროვნების ტოტალური უიმედობა) ადამიანებში, ცხოვრების ალოგიკურობის, უთანასწორობისა და უსამართლობის განცდების გაღვივების ფონზე, შეარყია ყოველგვარი რწმენა და იმედები, რამაც ადამიანები ერთმანეთს დააშორა და გარიყა რეალობის ყოველგვარი სივრცისგან (დრო, ადგილი, ღმერთი). ცხოვრების ტრაგიზმისგან გამოწვეულმა სასოწარკვეთამ და არსებობის აბსურდულობის აღიარებამ ადამიანი მიიყვანა სრულ გაუცხოებამდე, რაც მეტყველების უნარის დეგრადირებასა და მეტყველების უპირველესი ფუნქციის დაქვეითებასა თუ დაკარგავაში გამოიხატა. სიტყვამ, უპირველესმა ღვთიურმა ძალამ და ღვთიურობისა და ჭეშმარიტი ადამიანურობის ნიშანმა, დაკარგა აზრის გადმოცემის, გამოსახვის, ურთიერთობის დამყარების უნარი. შესაბამისად, ის უკვე კაცობრიობისთვის ურთიერთობის და იდეათა გაზიარების მედიუმს აღარ წარმოადგენს. პირიქით, მეტყველების არაადეკვატურობითა და არაკონტექსტუალურობით ნაჩვენებია ადამიანების ერთმანეთისგან და მთლიანად სამყაროსა და რეალობისგან გაუცხოების დემონსტრირება. სწორედ ამის გამოსატყულებას წარმოადგენს ბეკეტის პიესათა პერსონაჟების მეტყველება. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ისინი ერთმანეთს ესაუბრებიან, ვერ უგებენ ერთმანეთს. შესაბამისად, მათი პასუხები არაადეკვატურია. კონტექსტიდან აბსოლუტურად ამოვარდნილი კითხვები და პასუხები ადამიანის გაუცხოებაზე მიუთითებს. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ მეტყველება, როგორც ავტორის მიერ გამოყენებული გამოსატყვის ერთ-ერთი ფორმა, ანუ აბსტრაქტული სიმბოლო, თავისი არსითა და დანიშნულებით ემსახურება ენის არაეფექტურობის და კომუნიკაციის არარსებობის ჩვენებას. კომუნიკაციისა და ენის არაეფექტურობა, თავის მხრივ, გაუცხოების უპირობო მახასიათებელია. პერსონაჟთა მეტყველება რომ მათივე გაუცხოებული მდგომარეობის მაჩვენებელია, გამოკვეთილია როგორც მეტყველების შინაარსობრივ ნიუანსებში (მეტყველების არაადეკვატურობა), ასევე მის რაოდენობრივ შემცირებასა და შეკუმშვაში. ამის ნათელი დადასტურებაა ბეკეტის პიესათა ვერბალური ქრონომეტრაჟის სტრუქტურული და შინაარსობრივი კომპოზიციიდან დეკომპოზიციისკენ განვითარების ტენდენცია, რაც პიესის როგორც გარეგნული მახასიათებლების (მაგ. პიესათა მოქმედებების რაოდენობა), ასევე შინაარსობრივი ელემენტების (მათ შორის მეტყველება და ტექსტუალური ნაწილი) თანდათანობით შემცირებაში გამოიხატა. როგორც

აღნიშნეთ, ბეკეტის პიესების ქრონოლოგიური განვითარების სქემა თავისთავად გულისხმობს უკვე ისედაც ფუნქციადაკარგული მეტყველების, როგორც სტილისტურ-შინაარსობრივი ინსტრუმენტის შემცირების პროცესს, რასაც სიტყვიერი პიესებიდან უსიტყვო მინიმალიზმის (მუნჯი/უსიტყვო პიესები) ჩამოყალიბებამდე მიყვავართ (იხილეთ დისერტაციის III და IV თავები, გვ. 91, 126). ბეკეტის დრამის ვერბალური ნაწილის ქრონოლოგიური განვითარების თავისებურების გარდა ბეკეტის სიტყვიერ პიესებშიც კი სიტყვიერი მასალა მინიმუმამდეა დაყვანილი და ხშირ შემთხვევაში სიტყვას ანაცვლებს დუმილი, პაუზა, პერსონაჟთა მოქმედების აღწერა და სხვა არავერბალური საშუალებები. ყოველივე ამის მიუხედავად, დაუშვებელია იმის თქმა, რომ ბეკეტთან ენის, როგორც გამოსახვის მხატვრულ-სტილისტური ერთეულის, ფუნქცია დაკნინებულია, არამედ პირიქით. ვთვლი, რომ მეტყველების არალოგიკურობა-არაადეკვატურობის დემონსტრირების გზით, მეტყველება, როგორც მძლავრი სიმბოლო, ხდება არსებობის რეალური პრობლემებისა და ადამიანის გაუცხოებული მდგომარეობის ასახვის ფუნდამენტი. ბეკეტის დრამაში მეტყველების კონკრეტული მახასიათებლები- უფუნქციობა, არაადეკვატურობა, არალოგიკურობა, არათანმიმდევრულობა, კომუნიკაციის არაეფექტურობა/არარსებობა, გაუცხოების სხვადასხვა ფორმის (დვთისგან, რეალობისგან, ერთმანეთისგან) გამოხატვის უმთავრესი სიმბოლური-სტილისტური საშუალებებია.

რადგან ვლავარაკობთ სემუელ ბეკეტის პიესებში პერსონაჟთა მეტყველებაზე, საყურადღებოა, რატომ აირჩია მან პიესების წერისთვის ფრანგული ენა. აღსანიშნავია, რომ ბეკეტმა თავისი შედეგების უმეტესი ნაწილი დაწერა ფრანგულად და შემდეგ თვითონ თარგმნა ინგლისურად. მარტინ ესლინი განმარტავს, რომ მას სჭირდებოდა სწორედ ის დისციპლინა, რასაც შესწავლილი/ათვისებული ენა დააკისრებდა. ბეკეტმა ერთ-ერთ სტუდენტს, რომელიც მის შემოქმედებაზე დისერტაციას წერდა, აუხსნა, რომ მშობლიურ ენაზე წერისას მწერალი ადვილად შეიძლება გაიტაცოს ვირტუოზულ სტილში მუშაობამ და ეს იქნება წერა მხოლოდ სტილისთვის და სტილის ინტერესებიდან გამომდინარე, მაშინ როდესაც სხვა ენის გამოყენება ავტორს აძლევს შესაძლებლობას, თავიდან აიცილოს სტილისტური ორიგინალურობა, უცხო ენის ფარგლებში დარჩეს უადრესად გამჭვირვალე და თავი აარიდოს გამოსახვის ზედმეტ დრამატიზებას. ესლინის შეფასებით, უცხო ენაზე წერის

მეშვეობით, ბეკეტი უზრუნველყოფს, რომ თავისი ნაწარმოებები იყოს შერკინება და ბრძოლა თავად ენის სულიერებასთან. (Esslin 1961: 8). სწორედ ამიტომ, ბეკეტი ინგლისურ ენაზე დაწერილ რადიო პიესებს ენის მნიშვნელობასა და ფორმასთან შერკინების რთული პროცესისგან დასვენება/განტვირთვად მიიჩნევდა. შესაბამისად, რადიო პიესებს და, მისი თქმით, ასევე სხვა „შემთხვევით“ პიესებს ის ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა (Esslin 1961 : 9).

უნდა ითქვას, რომ წერის სტილის თავისებურება და ენობრივი ტექნიკის ძირითადი მახასიათებლები ბეკეტის ინგლისურენოვან პიესებში ფრანგული ვერსიების ანალოგიურია. წერის სტილის თავისებურებები ემსახურება ენის, როგორც ინსტრუმენტის, გამოყენებას ტოტალური გაუცხოებისა და ადამიანის სრული სულიერ-მატერიალური დაკნინების საჩვენებლად. გამოდის, რომ ავტორის წერის სტილის ფორმალური კომპონენტები, ანუ წერის მანერის განმსაზღვრელი სტილისტური საშუალებები და პერსონაჟების მეტყველებისთვის დამახასიათებელი ელემენტები წარმოადგენს გაუცხოების პრობლემის ასახვის უმთარვრეს საშუალებას. ენა, როგორც სიმბოლო, პერსონაჟთა მეტყველების თავისებურებებთან ერთად აერთიანებს მწერლის ენობრივ მანერას. ჯეიმს შიპლი (James Shipley) მსოფლიო ლიტერატურული ტერმინების, ფორმების, ტექნიკისა და კრიტიკის ლექსიკონში ბეკეტის მიერ გამოყენებულ ენობრივ-სტილისტურ საშუალებებში გამოყოფს ენის 11 სტრუქტურულ მახასიათებელს:

1. გამეორება (repetition)
2. მონოლოგი (monologue)
3. სტიქომოტია (stichomithia)
4. ფატიკური საუბარი (phatic communion)
5. სიტყვების დაჯგუფება (word-grouping)
6. გამიზნული დინტაქსი (intentional syntax)
7. წინააღმდეგობა (contradiction)
8. კლიშეები და სასაცილო დაუდევრობები (cliches and pratfall)
9. უტაქტობა (indelicacy)
10. სტრუქტურული დამთავრება/შეწყვეტა (structural closure)
11. მეტყველების არარსებობა, დუმილი (absence of language- silence)

აღსანიშნავია, რომ ბეკეტის პიესებში გამოყენებული ყველა ეს ენობრივი ფორმა და სტილისტური საშუალება ავლენს თავად ენის უმთავრესი ფუნქციის,



კომუნიკაციის, მარცხს და უშედეგობას, რაც ადამიანების ერთმანეთისა და მთლიანობაში სამყაროსგან გაუცხოების მაჩვენებელია. კომუნიკაციის უმთავრესი მედიუმის, ენის/მეტყველების, კრახის დემონსტრირება, ენას აქცევს კაცობრიობის ტოტალური გაუცხოების გამომხატველ სიმბოლოდ, რაშიც ადვილად დავრწმუნდებით თუ სემუელ ბეკეტის რამოდენიმე ენობრივი ტექნიკის გარკვეულ დეტალებს ჩაუვლრმავდებით. ამ მიზნით, ზემოთ ჩამოთვლილი სტილისტური ფორმებიდან განხვიხილეთ რამოდენიმე.

**გამეორების ტექნიკა** არა მხოლოდ ადამიანური ცხოვრების მონოტონურობის ჩვენებას ემსახურება, არამედ ახდენს უცვლელობისა და უპერსპექტივობის დემონსტრირებას. მაგ. ფრაზების გამეორების ტენდენცია გამოვლენილია პიესათა დასაწყისისა და დასასრულის ერთნაირობაში, რაც მითითებაა საწყისის გაგრძელების/განვითარების არარსებობასა და ზოგადად ადამიანური მცდელობების უშედეგობაზე. მაგ. სიტყვები „ვერაფერს ვიზამთ“ (Nothing to be done) „გოდოს მოლოდინის“ პირველ მოქმედებაში მეორდება ოთხჯერ, ხოლო ორივე მოქმედება სრულდება სხვადასხვა ინტონაციით წარმოთქმული ერთნაირი ფრაზით:

მოქმედება I/მოქმედება II:

„ესტრაგონი: აბა, წავიდეთ?

ვლადიმირი: დიახ, წავიდეთ.

ისინი ადგილიდან არ იძვრიან.”

### **ACTI/ACT II:**

“ESTRAGON: Well, shall we go?

VLADIMIR: Yes, let's go.

They do not move.” (Beckett 2006: 88).

პიესის ორივე მოქმედების ერთი და იმავე ფრაზით დამთავრებით ბეკეტი მიგვითითებს, რომ პერსონაჟების ცხოვრება ერთ ადგილზეა გაჩერებული და არაფერი იცვლება- ვლადიმირი და ესტრაგონი მუდმივად გაურკვეველი მოლოდინის რეჟიმში რჩებიან. ამ უცვლელობაზე მიგვანიშნებს ფრაზა „ჩვენ გოდოს ველოდებით“ (“We’re waiting for Godot”), რომელიც მთელ პიესას ლაიტმოტივად გასდევს. ვლადიმირი და ესტრაგონი ასევე ხშირად იმეორებენ ფრაზებს „დროს გაიყვანს“, „დროს მოკლავს“ (“It’ll pass the time”/“It’ll kill the time”). ეს გვიჩვენებს, რომ მათ ცხოვრებისეულ რეალობაში საუბრისა და მეტყველების დანიშნულება უბრალოდ დროის გაყვანაა. ეს მოცემულობა,

გარდა იმისა, რომ წარმოადგენს მასშტაბური გაუცხოების დემონსტრირებას, რეალობისგან და მისი უმთავრესი ფენომენისგან, დროისგან გაუცხოებაზეც მიუთითებს. საინტერესო და ორიგინალურია რუბი კონის მოსაზრება- მისი აზრით, გარკვეული ენობრივი პასაჟების გამეორება წარმოადგენს პიესის რამოდენიმე წამყვანი თემის, როგორცაა დროის ეროზიული ეფექტი, ფაქტების ფარდობითობა და არსებობის ამაოება, შეჯამებას ან პაროდირებას (Cohn 1962: 14).

„თამაშის დასასრულში“ მეორდება პიესის პირველი ფრაზა „დამთავრდა“, რომელსაც ჯვარზე გაკრული იესოს ბოლო სიტყვის, „აღსრულდა“, პაროდიადაც მიიჩნევენ. ჰემის მიერ ამ ფრაზის მუდმივი გამეორება შეიძლება იყოს სასოწარკვეთილების განცდაში მყოფი ადამიანის უკიდურესი ამოძახილი, ან იესოს ადამიანური სრულყოფის მისიის შეუსრულებლობისგან გამოწვეული სასოწარკვეთის ექო. ჰემის საპასუხოდ, მისი მოსამსახურე ქლოვიც ამავე ფრაზას იმეორებს და ასევე მეორდება მის მიერ სამყაროს აღქმის მოდელის აღმნიშვნელი სიტყვა „არაფერი“ (zero). საგულისხმოა, რომ ფრაზები „დასრულდა“, „არაფერი“ უცვლელობისა და უშედეგობის გამომხატველი ენობრივი სიმბოლოებია და აძლიერებს პიესის სათაურის სასოწარკვეთილ ტონალობას. „თამაშის დასასრულში“ ასევე ხშირად მეორდება ისეთი სიტყვები, როგორცაა „შემდეგ“ და „არ შემიძლია“, ხოლო „გოდოს მოლოდინში“ წასვლის ყოველი მოწოდების შემდეგ ვლადიმირი და ესტრაგონი ამბობენ „არ შეგვიძლია.“ ისინი ასევე ხშირად იმეორებენ წინა ნათქვამში დაურწმუნებლობისა და ეჭვის შეტანის აღმნიშვნელ ფრაზებს, მაგ. „არ ვიცი“, „მე ეს მითქვამს“, „არ მახსოვს.“ ეს გამონათქვამები საკუთარ თავში ეჭვის შეტანას და საკუთარი თავისგან გაუცხოებას გვიჩვენებს. რადგან ბეკეტის აბსურდის დრამაში წარმოდგენილი ადამიანი მთელი კაცობრიობის სახეა, თავისი პრობლემებითა და თვისებებით ის განასახიერებს „Everyman“-ს. შესაბამისად, პერსონაჟების მხრიდან შეუძლებლობის და უუნარობის, საკუთარ თავში დაურწმუნებლობის სიტყვიერი დადასტურება და ამ ინფორმაციის შემცველი ფრაზების ხშირი გამეორება, მთელი ადამიანური სამყაროს უუნარობის, უფუნქციობის, სრული მორალური, სულიერი თუ მატერიალური კრახის აღიარებას ნიშნავს.

სტიქომიტია არის დრამაში დიალოგის ერთ-ერთი სტილი, როდესაც საუბრის მონაწილეები ერთმანეთს სწრაფ ტემპში მოკლე ფრაზებით ეპასუხებიან. ეს განსაკუთრებით ხდება კამათის ან ძლიერი ემოციის გამოხატვის დროს. სტიქომიტias საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ვლადიმირისა და ესტრაგონის საუბრებში. ურთიერთშეპასუხებისას წარმოთქმული მათი მოკლე კომენტარები არაკონტექსტუალურობითა და არაადეკვატურობით ხასიათდება. ბლეიკის აზრით, ბეკეტი იყენებს რიტმულ სტიქომიტias, რითაც ის ცდილობს აუდიტორიის ყურადღება გადაიტანოს „ყოველდღიური ცხოვრების წესრიგის ხელოვნური სინამდვილის ახალ წესრიგად გარდაქმნის“ პროცესზე (Blake 1995). სტიქომიტია პიესას მნიშვნელოვან მუსიკალურობას სძენს. პაუზებთან ერთად ენობრივი კომუნიკაციის ასეთი სტილი ბეკეტის პროტაგონისტების ურთიერთობის განუყოფელი ატრიბუტია, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ამით ურთიერთობის დამყარება კი არ ხდება, არამედ უფრო მეტად ვლინდება პერსონაჟთა შორის შინაგანი ურთიერთგაგების არარსებობა. ამ შემთხვევაში სტიქომიტით, როგორც სტილისტური ხერხით, გამოხატულია ადამიანების ერთმანეთისგან გაუცხოება.

„გოდოს მოლოდინში“ ენობრივი და შინაარსობრივ-სიბმლოური თვალსაზრისით, საინტერესო პერსონაჟია პოცოს ხელქვეითი ლაქი. მისი გამოხატული მახასიათებელია საუბრის აბნეული მანერა და ენაბლუობა. ეს გამიზნული დინტაქსის მაგალითს წარმოადგენს. ლაქის ასეთი მეტყველება ენის ეფექტური კომუნიკაციისთვის გამოყენების შეუძლებლობის კიდევ ერთი დადასტურებაა. მას არ შეუძლია სათქმელის ადეკვატურად გადმოცემა, ამიტომ მისი საუბარი მხოლოდამხოლოდ მექანიკური აქტია. ეს ის მდგომარეობაა, როდესაც ადამიანს დაკარგული აქვს გონებრივი აქტივობის საუბარში გამოვლენის ყოველგვარი უნარი. ეს იმას ნიშნავს, რომ მეტყველებას საფუძვლად არ უდევს ფიქრის/ნააზრების მენტალური დამუშავების პროცესი. ამ შემთხვევაში ადამიანი ხდება მეტყველების, როგორც მხოლოდ ფიზიოლოგიური მოვლენის, უბრალოდ მექანიკური შემსრულებელი/განმახორციელებელი. შესაბამისად, ლაქის პერსონაჟი, როგორც სიმბოლო, გაუცხოებული ადამიანის ტიპაჟია, რომელსაც აზროვნების და მეტყველების უნარი დაკარგული აქვს. ხშირად დინტაქსისთვის დამახასიათებელია ერთი და იმავე მნიშვნელობის სიტყვების გამეორება, რაც პერსონაჟის საკუთარი თავისადმი ეჭვებს და საკუთარ „მე“-ში დაურწმუნებლობას გვიჩვენებს. ეს საკუთარი თავისგან

სრული გაუცხოების გამოხატულებაა. მაგ. ჰემის წინადადება „ჩვენ არ ვაპირებთ, რომ... რომ... რამეს მივანიჭოთ მნიშვნელობა?“ (“We’re not beginning to... to... mean something?”) (Beckett 2006: 108). ამ სიტყვებში ჩანს, რომ პერსონაჟებს არ ახსოვთ არა მხოლოდ ის, თუ რა უთხრა მათ მოპასუხემ, არამედ თავიანთი ნათქვამიც. ამ მოცემულობიდან, ცხადია, რომ დინტაქსი უმეტესწილად საკუთარი თავისგან გაუცხოებისა და ასევე ადამიანებს შორის გაუცხოების გამოხატვას ემსახურება.

მიუხედავად იმისა, რომ ა. კენედი თვლის, რომ „კრეპის უკანასკნელი ფირი“ არის მოხუცი ადამიანის დიალოგი თავის წინა რამოდენიმე და სხვადასხვანაირ „მე“-სთან (Kennedy 1986), ჩემი აზრით, ის მაინც მონოლოგად უნდა ჩაითვალოს, რადგან პიესაში გაერთიანებულია რამოდენიმე მონოლოგი და არა დიალოგი. ამ პიესაში ბეკეტი მონოლოგის საშუალებით გვიჩვენებს ენის, როგორც საკომუნიკაციო მედიუმის, კრახს. დიალოგი, რომელითაც მაინც ვერ ხერხდებოდა ადამიანებს შორის ეფექტური კომუნიკაციის დამყარება (როგორც ეს ნაჩვენებია „გოდოს მოლოდინსა“ და „თამაშის დასასრულში“), უკვე მონოლოგმა ჩაანაცვლა, რითაც ცხადი გახდა ადამიანებს შორის არსებული უსასრულო გაუცხოება და ურთიერთობათა უკიდურესი დეფიციტი.

ბეკეტის პიესებში დუმილი ენის კომუნიკაციურ შესაძლებლობებზე მიტანილი ყველაზე დიდი იერიშია. შეიძლება ითქვას, რომ დუმილი ერთიანად ითავსებს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ენობრივ-სტილისტური საშუალების როლს ადამიანის და მთლიანობაში კაცობრიობის ტოტალური გაუცხოების გამოსახატავად. სტილისტურ-სიმბოლური როლის გარდა, დუმილი ბეკეტის დრამის ერთ-ერთი მთავარი ტექნიკური კოსტრუქტორი ხდება და მისი მეშვეობით პიესაში მყარდება სხვადასხვა ტიპის დისტანცია, ანუ დაშორება, განცალკევება. დუმილის შემცველი პაუზები პერსონაჟებს აშორებს თავიანთი სიტყვებისგან- ბეკეტის პერსონაჟები ხშირად წყვეტენ საუბარს, სანამ რამის თქმას დაასრულებენ, ან საერთოდ არ ამთავრებენ სათქმელს- ეს ადამიანების საკუთარი თავისგან უკიდურესი გაუცხოების გამომხატველია. როდესაც დუმილი ხდება სათქმელის ალტერნატივა, ის სიტყვებზე მეტს ამბობს. ამ შემთხვევაში უმთავრესი სათქმელი კი ის არის, რომ სიტყვას უკვე დაკარგული აქვს გამოსახვის ძალა და ფუნქცია; პერსონაჟთა საუბრებში შიგადაშიგ არსებული დუმილი/პაუზა ერთმანეთისგან აშორებს თავად პერსონაჟებს და ზრდის მათ შორის დისტანციას, რაც ამცირებს საკომუნიკაციო სივრცეს, უკიდურეს

შემთხვევაში კი მის სრულ პარალიზებას ახდენს. გამომდინარე იქიდან, რომ ვერბალური ურთიერთობის ფორმები უკვე ადამიანების გაუცხოებაზე მიგვიანიშნებს, დუმილი, გარკვეულწილად, ახდენს ვერბალური კომუნიკაციის შევსებას. ეს კომუნიკაციის დამყარებაზე კი არ მიუთითებს, არამედ მისი სრული დაკარგვის გამოხატველია. სიტყვიერი პიესების შემთხვევაში ეს დროებითია, რადგან სიტყვები და დუმილი ერთმანეთს ანაცვლებს, მაგრამ უსიტყვო პიესებში დუმილი ხდება ადამიანის ყოველმხრივი გაუცხოების ჩვენების უაღტერნატივო ფორმა. ეს მომენტი უშუალოდ დაკავშირებულია ბეკეტის, როგორც დრამატურგის, ტექნიკის ქრონოლოგიურ განვითარებასთან- სიტყვიერი პიესებიდან უსიტყვო მინიმალიზმისკენ, ანუ შინაარსობრივი და სტილისტური დეკომპოზიციისკენ. მიუხედავად იმისა, რომ ბეკეტის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი ეს შემოქმედებით-ქრონოლოგიური ტენდენცია ამცირებს მხატვრულ-სტილისტური ასახვის ფორმებს და ანაცვლებს ისედაც დაკნინებულ და ფუნქციადაკარგულ ვერბალურ კომუნიკაციას, ის უფრო მწვავედ და მტკივნეულად წარმოაჩენს გაუცხოების პრობლემის მასშტაბურობასა და ყოვლისმომცველობას. შეიძლება ითქვას, რომ დუმილი ადამიანის მიერ ურთიერთობისა და მოქმედების სრული უარყოფა, უგულვებელყოფა და არსებობის საზრისის ძიებაზე საბოლოო ხელის ჩაქნევაა, რაც აბსურდულობის საბოლოო აღიარებას ნიშნავს.

### 5. 2. აბსტრაქტული და კონკრეტული სიმბოლოები (სიმბოლური უნივერსალიები)

დისერტაციაში განხილულ პიესებში, გაუცხოების პრობლემის ჩვენების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი აბსტრაქტული სიმბოლოებია: დაკნინება-დაქვეითება, სიცარიელისა და არარაობის განცდა, სიკვდილი, სიბნელე და ღამე. კონკრეტული სიმბოლოებიდან აღსანიშნავია პერსონაჟთა ნივთიერი ატრიბუტიკა. ესენია: ლაქის ქვიშით სავსე ჩემოდანი, ესტრაგონის ჩექმები, ვლადიმირის ქუდი, კრეპის ფირი. კონკრეტული სახის სიმბოლოს მიეკუთვნება ასევე პიესათა შინაარსობრივი კომპოზიციის ისეთი დეტალები, როგორცაა ხე და გოდო „გოდოს მოლოდინში“, ოთახი და ნაგვის ყუთები „თამაშის დასასრულში“. გაუცხოებისა და აბსურდულობის გამოხატვის თვალსაზრისით თითოეულ სიმბოლოს თავისი განსაკუთრებული ფუნქცია აქვს.

სათითაოდ განვიხილოთ ზემოთ ხსენებული სიმბოლოების და გაუცხოების ურთიერთმიმართება სტილისტურ და შინაარსობრივ დონეზე.

ბეკეტის პიესების შემოქმედებითი ქარგის ერთ-ერთი სიმბოლური მახასიათებელია პერსონაჟთა სულიერი, მენტალური თუ მატერიალური მდგომარეობის გაუარესება მეორე მოქმედებაში, ან ასეთის არარსებობის შემთხვევაში (ერთმოქმედებიანი პიესები) პერსონაჟთა ყოველმხრივი დაკნინება-დეგრადირების პროგრესირება. მაგ. „გოდოს მოლოდინის“ მეორე მოქმედებაში ლაქისა და პოცოს პერსონაჟებმა რადიკალური ცვლილებები განიცადეს მენტალური მონაცემების თვალსაზრისით: ლაქი დამუნჯდა, პოცო ბრმაა. „თამაშის დასასრულში“ ნათქვამია, რომ ჰემის მშობლების მხედველობა და სმენა დღითიდღე უარესდება. კრეპსაც დღითიდღე უქვეითდება მხედველობა. გაუარესება/გაუმჯობესების არარსებობა მატერიალურ მდგომარეობასაც ეხება: ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღეზე გაკეთებულ ჩანაწერში კრეპი სარკასტულად და ირონიულად აღნიშნავს, რომ მაგიდის ზემოთ ახალი ნათურა არის მატერიალური წინსვლის ერთადერთი „დიდებული“ ნიშანი. პერსონაჟების გონებრივი შესაძლებლობებისა თუ მატერიალური მდგომარეობის დაკნინება-დაქვეითება (კრეპის შემთხვევაში მატერიალური მდგომარეობის შესახებ სიტყვა „გაუმჯობესება“ (improvement) ირონიულ-სარკასტულ ელფერს იძენს) გაუცხოებული ადამიანის დაკნინებისა და დეგრადირების გარდაუვალობაზე მიანიშნებს.

ბეკეტის დრამაში ასევე ერთ-ერთი ცენტრალური სიმბოლური აბსტრაქციაა სიცარიელე, რაც თავისთავად წარმოშობს „არარაობის“, „არაფრობის“ და „არაფრის კეთების“ (“nothingness”/“doing nothing”) აბსტრაქტულ, სიმბოლურ ხატწერას. მიუხედავად იმისა, რომ ვლადიმირი და ესტრაგონი თავიანთ უშინაარსო და ყოვლად უპერსპექტივო ცხოვრებას გოდოს მოლოდინით გარკვეულ აზრს სძენენ, გამუდმებით იმეორებენ, რომ “გასაკეთებელი არაფერია” და თვლიან, რომ არაფრის კეთება უფრო უსფრთხოა. როდესაც ჰემი ეკითხება ქლოვს, თუ რას ხედავს ფანჯრებს მიღმა, ქლოვის პასუხი ერთი და იგივეა- „არაფერი“ (zero). კრეპიც არარაობის, სიცარიელის და მარტოობის განცდით იტანჯება, ამიტომაც ფირზე ჩასაწერიც აღარაფერი დარჩენია: „სათქმელი არაფერი მაქვს, ერთი სიტყვაც კი.“ (Nothing to say, not a squeak.) (Beckett 2006: 222). სიცარიელისა და არარაობის შეგრძნებები ბუნებრივი მდგომარეობაა გაუცხოებული ადამიანისთვის, რადგან მისთვის არ არსებობს

დმერთი, არც ცხოვრების საზრისი. სწორედ გაუცხოებისთვის თანმდევი ეს განცდები წარმოშობს სიცარიელისა და არარაობის გრძნობას.

რაც შეეხება სიკვდილის, სიბნელის და ღამის სიმბოლოებს, მათი ინტერპრეტაციები შინაარსობრივად ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. დასავლური ლიტერატურული ტრადიციის მიხედვით, ღამე სიკვდილის სიმბოლოა. „გოდოს მოლოდინში“ ღამის სიმბოლური დატვირთვა დღის დასასრულთან, მზის ჩასვლასთან ასოცირდება. ერთის მხრივ, ეს ერთფეროვანი, გაუცხოებისა და უცვლელობისთვის განწირული ყოფის ერთგვაროვანი და უმომავლო დღეების მონაცვლეობას გულისხმობს. მეორეს მხრივ, ღამე ასევე დროის წარმავლობაზე მიუთითებს. პოცო ერთგან ამბობს: „სინათლე წამიერად და მკრთალად ინათებს, შემდეგ უცებ ღამდება“ (“Night is charging and will burst upon pop.”) (Beckett 2006: 89) აქ ერთდროულადაა მითითება დღის დასასრულსა და დროის იმ უმნიშვნელოვანეს ფასეულობაზე, რომელიც გაუცხოებული ადამიანისთვის მიუწვდომელი და გაუგებარია, რადგან ისინი დროს უაზროდ კარგავენ. ღამის სიმბოლურ დატვირთვისთან შეიძლება ასევე დავაკავშიროთ მეორე მოქმედებაში პოცოს სიბრმავე. ბნელი ღამე და პოცოს სიბრმავე გაუცხოებული ადამიანის საერთო მდგომარეობის ამსახველი ერთ-ერთი სიმბოლური მონაცემია. გაუცხოება ღვთისგან, რეალობისგან და მისი უმნიშვნელოვანესი ფუნდამენტებისგან (დრო, ადგილი) სიბრმავის ასოციაციას იწვევს, რადგან სამყაროსგან სულიერად და ფიზიკურად იზოლირებული ადამიანისთვის დახშულია რეალობის აღქმის ყოველგვარი შესაძლებლობა.

„კრეპის უკანასკნელ ფირში“ საკუთარი თავისა და სამყაროს წინაშე მარტოდ დარჩენილი კრეპი ფირზე მნიშვნელოვანი და მისთვის ღირებული მომენტების ჩაწერით თითქოს ცდილობს ამოივსოს ის სულიერ-მატერიალური ვაკუუმი, რაშიც ცხოვრობს. ამ ვაკუუმის, იგივე სიცარიელის ვიზუალურ გამოხატულებას ტექსტში სიჩუმე და სიბნელე წარმოადგენს. ეს ორი რამ აქ გვერდიგვერდ, ერთად არსებობს: სიჩუმეს აუცილებლად ახლავს სიბნელე: „უჩვეულო სიჩუმეა ამ საღამოს, სმენას ვაბაავ, მაგრამ ჩქამიც არ მესმის. მოხუცი მის მაქვლოუმი ამ დროს ყოველთვის მღერის ხოლმე. მაგრამ ამ საღამოს არა. როგორც თვითონ ამბობს, ქალიშვილობის სიმღერებს. ძნელია მისი ახალგაზრდად წარმოდგენა. თუმცა ჩინებული ქალია. ვიმღერებ კი ოდესმე, მისი ასაკის როცა ვიქნები, თუ ოდესმე გავხდები? არა. (პაუზა.) ვმღეროდი კი როცა ჭაბუკი ვიყავი? (პაუზა.) არა. ოდესმე მიმღერია? არა.“ (“Extraordinary

silence this evening, I strain my ears and do not hear a sound. Old Miss McGlome always sings at this hour. But not tonight. Songs of her girlhood, she says. Hard to think of her as a girl. Wonderful woman though. Shall I sing when I am her age, if I ever am? No. (Pause.) Did I sing as a boy? No. (Pause.) Did I ever sing? No”) (Becket 2006: 218). კრეკის ყოველდღიური არსებობა სიჩუმისა და სიბნელის ერთობლიობას წარმოადგენს. ჩემი აზრით, სიჩუმე უკავშირდება უმოდრობას და განვითარების შეფერხებას/არარსებობას, ხოლო სიბნელე, ღამე სულიერი სიკვდილის მომასწავებელია.

სიკვდილის ხატი ასევე განასახიერებს დასასრულის მდგომარეობას. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა პიესა „თამაშის დასასრული“, რომლის სათაური ჭადრაკის პარტიის ბოლო ეტაპს, ე.წ. ენდშპილს, აღნიშნავს. ეს ის მომენტია, როდესაც დაფაზე ძალიან ცოტა ფიგურაა დარჩენილი. ბეკეტის შეფასებით, ჰემი მეფეა ჭადრაკის თამაშში. მან დასაწყისიდანვე იცის, რომ დამარცხდება. მიუხედავად ამისა, მაინც უაზრო და ხმაურიან სვლებს აკეთებს და მხოლოდდამხოლოდ მოახლებული დასასრულის გადადებას ცდილობს. ნოულსონი თვლის, რომ ეს დასასრული სიკვდილია, რომელსაც ჰემი გაუცნობიერებლად ელოდება: „მის უკან დგას სიკვდილი და ის გაუცნობიერებლად მის ძიებაშია, (რადგან) ეს დასასრულია... მან აყველაფერი ამოწურა- საქმე, სიყვარული და რელიგია.” (Knowlson 1972: 21). მიმაჩნია, რომ ამ შემთხვევაშიც და მთლიანობაში ბეკეტის დრამაში, სიკვდილის არსი უკავშირდება არა უშუალოდ ფიზიკური არსებობის დასასრულს, არამედ არსებობის საზრისის დაკარგვის აღიარებასა და მოქმედებაზე/მცდელობაზე ხელის ჩაქნევას. ასეთ მდგომარეობაში ყველაფერი სიბნელითა და არარაობის შეგრძნებით ხდება მოცული, რაც ყოველმხრივ და უკიდურესად გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის განუყოფელ მახასიათებელს წარმოადგენს.

ბეკეტის დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს პერსონაჟთა ნივთიერ, მატერიალურ ატრიბუტიკას. „გოდოს მოლოდინში” მნიშვნელოვანი სიმბოლოებია ლაქის ქვიშით სავსე ჩემოდანი, ესტრაგონის ჩექმები და ვლადიმირის ქუდი. კრიტიკოსთა ნაწილი თვლის, რომ ქვიშა დროის მარცვლებს განასახიერებს და ადამიანთა მოდემის დროსა და ლიტერატურულ წიაღსვლათა ტალღებში გადაადგილების მაჩვენებელია, დაწყებული უძველესი ბერძნული დრამიდან, თანამედროვე ფრანგული თეატრით დამთავრებული. ჩემი აზრით, ლაქი თავის ჩემოდანთან ერთად თავის თავში აერთიანებს კაცობრიობის განვითარების საფეხურებს. თავად ლაქი XX საუკუნის მსოფლიო ომების



ტრაგიკული შედეგების მსხვერპლს განასახირებს, განადგურებულ და დაცემულ ადამიანს, რომელის მეტყველების მანერა ვერბალური კომუნიკაციის სრული უნარობისა და უფუნქციობის გამოვლინებაა. კოუსინეაუს მიხედვით, ჩექმები ცხოვრებისეული გზებისა და ეპიზოდების სიმბოლოა, რომელიც ესტრაგონს დაბალი კლასის წარმომადგენლის იმიჯს უქმნის, რითაც ის უპირისპირდება ვლადიმირის ქუდს, რაც მას მაღალი კლასის/ ელიტის წარმომადგენლის შეხედულებას აძლევს (Cousineau 1990:102). ჩემი დაკვირვებით, საყურადღებოა ესტრაგონის მიერ ჩექმების გახდის მრავალჯერადი მცდელობა და ისიც, რომ ამ „საქმიანობაში“ მას ვლადიმირის დახმარება სჭირდება. შესაბამისად, ჩექმები შეიძლება მივიჩნიოთ ერთმანეთზე დამოკიდებული არსებობის ჩვენების სიმბოლურ საშუალებად.

სიმბოლო ბეკეტის დრამაში შინაარსობრივი სქემის ძირითად კონსტრუქტორად გვევლინება. „კრეპის უკანასკნელი ფირში“ პიესის უმნიშვნელოვანესი ნივთიერი ატრიბუტია ფირი, ხოლო „გოდოს მოლოდინი“ წარმოდგენელია იმ ერთადერთი ხის გარეშე, რომელთანაც ვლადიმირი და ესტრაგონი გოდოს მოსვლას ელოდებიან. ფირზე კრეპი თავისი ცხოვრებისეული გზის გარკვეულ, მისი აზრით, უმნიშვნელოვანეს მომენტებს აღბეჭდავს. ერთ-ერთ ასეთ მოვლენად ის თავის ოცდამეცხრამეტე დაბადების დღეს ჩაწერილ მონოლოგში, რაოდენ ცინიკურიც არ უნდა იყოს, ახალ ნათურას მიიჩნევს. ვთვლი, რომ კრეპის ფირი, მასზე ასახული პროტაგონისტის წარსულის აბსურდულობითა და უშინაარსობით, ზოგადად არსებობის აბსურდულობის და ადამიანის ყოველმხრივი გაუცხოების სიმბოლურ ანოტაციას წარმოადგენს.

„გოდოს მოლოდინში“ არსებული ერთადერთი ხე ღვთიური საწყისიდან გაუცხოებისა და რელიგიური რწმენის დაკარგვის სიმბოლური მიმანიშნებელია. ლიტერატურულ სივრცეში ხის კულტი სიცოცხლის, განახლების სიმბოლოა. ამ კუთხით თუ ვიმსჯელებთ, „გოდოს მოლოდინში“ არსებული ერთადერთი ხე მეტყველებს ცხოვრების გაგრძელების უნარის არქონასა და ისეთი მთავარი ადამიანური ღირებულების დაკარგვაზე, როგორცაა პიროვნების სულიერ-მორალური განვითარება. ამ ინტერპრეტაციის მყარ საფუძველს გვაძლევს ხის მდგომარეობა: პირველ მოქმედებაში ხე უფოთლოა, ხოლო მეორე მოქმედებაში მას ოთხი-ხუთი ფოთოლი აქვს. გრეივერის (Graver) შეხედულებით, „ერთი შეხედვით, ეს, შესაძლოა, სულიერ, ემოციურ, ან სხვა სახის ზრდაზე

მიგვანიშნებდეს, მაგრამ მთლიანად პიესასთან მიმართებაში, მეტად სავარაუდოა, რომ ფოთლები უამთა სვლას განასახიერებდეს.” (“This might, at first glance, appear to insinuate growth-spiritual, emotional, or otherwise – but in accordance with the play as a whole, it is more probable that the leaves merely represent the passage of time.” (Graver 1999: 58).

ბარი სმიტს მიაჩნია, რომ ხის შეფოთვლა დროის ხანგრძლივი პერიოდის გასვლაზე მიგვანიშნებს, რათაც ბეკეტი მაყურებელს ამცნობს, რომ იმაზე მეტი დრო გავიდა, ვიდრე სცენაზე იგრძნობა. „გამოტოვებული” დრო არა მარტო გაუცხოებული პერსონაჟების წარმოჩენას ემსახურება, არამედ მაყურებელთან დისტანციის დაჭერის და მისთვის დამოუკიდებელი შეფასებების გაკეთების შესაძლებლობის მიცემის ფუნქციასაც ასრულებს. იმ შემთხვევაში, თუ ხეს ქრისტიანული ინტერპრეტაციის ჭრილში განვიხილავთ, შეიძლება ის ედემის ბაღის აღმნიშვნელ სიმბოლოს დაეუკავშიროთ. ეს ქრისტიანული ასოციაცია გამყარებულია ვლადიმირის მიერ გოდოს ნათქვამის ირიბი თქმით გადმოცემით, რომ გოდო მათ ხესთან შეხვდება: „მან თქვა ხესთან.” (“He said by the tree”) (Beckett 2006: 15). აღსანიშნავია, რომ მეორე მოქმედებაში, პერსონაჟების აზროვნებასა და მენტალობასთან მიმართებაში (პოცო დამუნჯდა, ლაქი დაბრმავდა, ვლადიმირსა და ესტრაგონს დაუქვეითდათ მეხსიერება), შეფოთილი ხე კონტრასტულ ფონს ქმნის. ჩემი აზრით, ხის ნაწილობრივი შეფოთვლა ადამიანის ბუნებისგან გაუცხოებას, ადამიანისა და ბუნების ერთმანეთისგან დაშორებაზე მიგვანიშნებს. მიმაჩნია, რომ ხე, როგორც პიესის შინაარსობრივი ატრიბუტი და სიმბოლური დეტალი, უმნიშვნელოვანესი საშუალებაა გაუცხოების სხვადასხვა ფორმის ჩვენებისთვის: ხესთან დაკავშირებული შინაარსობრივი და სტილისტური ნიუანსები ღვთისგან, დროისგან და სამყაროსგან გაუცხოებას გამოხატავს.

განსხვავებული და მრავალფეროვანია ინტერპრეტაციები იდუმალებით მოცული გოდოს სიმბოლოურ დატვირთვასთან დაკავშირებით. როჯერ ბლინმა, („გოდოს მოლოდინის” პირველი დამდგმელი რეჟისორი, პოცოსა და ჰემის როლის შემსრულებელი) როცა პიესის ავტორს ჰკითხა, თუ რას აღნიშნავს გოდო, ბეკეტმა უპასუხა რომ სიტყვა “Godot” დაკავშირებული იყო ფრანგულ სლენგთან “Godillot,” რომელიც ჩექმას ნიშნავს. ბობ ტომპსონის მიერ გადმცემული ბეკეტის პასუხი გოდოს ვინაობის შესახებ კი ასეთია: „არსებობს ნამდვილი გოდო, წრეზე ციკლურად მრბოლელი, სახელად გოდო“ (“There is a True Godo, a cycling racer named Godot.”) (<https://archive.is/cwgws>).

ბეკერი მკითხველი, რომელიც ფლობს ინგლისურ ენას, სიტყვა “Godot”-ს ინგლისურ “God”-თან, ანუ ღმერთთან აკავშირებს, მაშინ როდესაც ავტორი პიესის სათაურის თეოლოგიური ასოციაციასგან სრულ გათავისუფლებას ცდილობდა. ჰაროლდ რობოსნს ბეკეტი ეუბნება კიდევ: „გოდო რომ ღმერთი იყოს, მას ღმერთს დავარქმევდი.“ (“If Godot were God, I would have called him that.”) (Brair 1990: 383).

ანტონი კრონინი გოდოს არსის განმარტებისთვის ფრიდრიხ ნიცშეს სიტყვებს “God ist tod” („ღმერთი მოკვდა“) იშვევლიებს. ნიცშეს ამ ფრაზას კრონინი სიტყვა “Godot”-ის საწყის წყაროდ მიიჩნევს, რასაც ასაბუთებს მთელი პიესის მანძილზე გოდოს უშედეგო მოლოდინითა და მისი ფაქტობრივი არარსებობით. მოსაზრებას, რომ გოდოში ღმერთი იგულისხმება, ამყარებს ბიჭის (შიკრიკის) მიერ აღწერილი გოდოს გარეგნობა: მას აქვს თეთრი წვერი და არაფერს აკეთებს (“Does nothing”) (Beckett 2006: 85). რადგან ადამიანი უფლის მიერ შექმნილია „მსგავსად და ხატად თვისა“, ხოლო აბსურდის დრამის პერსონაჟები მთელი კაცობრიობის მდგომარეობას განასახიერებენ, მსგავსად შემოქმედისა, ისინიც არაფერს აკეთებენ. უფლისა და ადამიანის ურთიერთმსგავსების გამოვლენის ეს ფორმა, სიმბოლური კუთხით, გაუცხოების უკიდურესი ფორმის, კაცობრიობის უმოქმედობისა და პასიურობის, წარმოჩენას ემსახურება. ღვთისა და ადამიანის ასეთი კავშირი რწმენის დაქვეითების, სულიერი რყევის და ყოველგვარი ამაღლებულის მსხვერვეის მაჩვენებელია.

გოდოს სიმბოლოს ინტერპრეტირების კიდევ ერთი გავრცელებული ვარიანტი უკავშირდება სცენაზე მის ორჯერ ხილვას. ჯონ ფლეტჩერი (John Fletcher) და ვივიენ მერსია (Vivian Mercier) თვლიან, რომ გოდო არის პოცო, რომელიც ვერ იცნობს ვლადიმირსა და ესტრაგონს, ანუ იმათ, ვისაც უნდა შეხვდეს. ვივიენ მერსია თავის მოსაზრებას ასაბუთებს პოცოს იმ სიტყვებით, როდესაც ის ვლადიმირსა და ესტრაგონის ადგილსამოფელს თავის მიწად მოიხსენიებს (“On my land”) (Beckett 2006: 24).

ჩემი შეხედულება, გარკვეული თვალსზრისით ახლოს დგას ფლეტჩერისა და მერსიეს მოსაზრებასთან: ვთვლი, რომ გოდო ღმერთია, რომელიც იმედს, ხსნას, განახლებას განასახიერებს. ეს მოსაზრება შეიძლება გამყარდეს ვლადიმირისა და ესტრაგონის გოდოს განუწყვეტელი მოლოდინით, რომლის შემდეგ ისინი ხსნას ელიან, თუმცა ზუსტად არ იციან ვისგან, ან რისგან უნდა გადარჩნენ.

აქედან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ გოდო ის იმედია, რომელმაც უნდა გვისხნას, ადამიანებიც ხომ უფალს გადარჩენას შევთხოვთ.

იმ შემთხვევაში თუ პოცო იგივე გოდოა, გოდოს კი ღმერთად ჩავთვლით, ამ სამ სიმბოლოს შორის საინტერესო ურთიერთკავშირი გამოიკვეთება: გოდო – ღმერთი – პოცო. თუ ეს სამი მცნება უფლის ანალოგია, შესაბამისად, ვლადიმირი და ესტრაგონი, ზოგადად კი გაუცხოებული ადამიანი (ვლადიმირი და ესტრაგონი, ისევე როგორც აბსურდის დრამის პერსონაჟები ხომ ზოგადად ადამიანს/კაცობრიობას წარმოადგენენ, განასახიერებენ ე.წ. Everyman-ს) ვერ ხედავს ღმერთს, რადგან სულიერად შორსაა მისგან. თუ რწმენა ძლიერია, ადამიანი ღვთის არსებობას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გრძნობს, მაგრამ უკიდურესი გაუცხოების მდგომარეობაში, ვლადიმირის, ესტრაგონის, ჰემის, ქლოვის და კრეპის მსგავსად, მისთვის ღვთის არსებობის ნებისმიერი გამოვლინება შეიძლება შეუცნობელი იყოს.

იმ შემთხვევაშიც კი თუ პოცო გოდოა, მისი არცნობა და მისთვის სხვადასხვა სახელით მიმართვა უშუალოდ გაუცხოების უკიდურეს ფორმას წარმოადგენს- ეს შეიძლება ასახავდეს იმ კულმინაციურ მდგომარეობას, როცა მხსნელს ვერ შეიცნობ, ვერ ხედავ, მაშინაც კი, როცა ის შენს თვალწინ დგას.

„თამაშის დასასრულში” ოთახი, სადაც მოქმედება ხდება, თავისი ორი ფანჯრით, ჩემი აზრით, სამყაროს მიკროკოსმს წარმოადგენს და ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის პროცესის სიმბოლურ ასოციაციას იწვევს (ოთახი- ადამიანი, ორი ფანჯარა- ორი თვალი, რომლითაც ადამიანი სამყაროს ვიზუალურად აღიქვამს. ამის შედეგად ყალიბდება სამყაროზე შეხედულება). პიესაში ქლოვის მიერ ფანჯრიდან დანახული რეალობის აღმნიშვნელი ფრაზები, „არაფერი” (zero) და „ყარს” (stinks), ცხადყოფს სამყაროს პარალიზებას, სულიერი და მატერიალური ღირებულებების ხრწნას. აღსანიშნავია ისიც, რომ პერსონაჟთა სახელები გარკვეული სამშენებლო ხელსაწყოების ასოციაციას იწვევს: მაგ. ნელი ინგლისური სიტყვის, „ლურსმანი” (nail), ჰომოფონურია, ჰემი ასევე ინგლისური სიტყვის, „ნაჯახი” (hammer), მოკლე ფორმაა; ნეგი მომდინარეობს გერმანული სიტყვიდან “Nagel”, რომელიც ლურსმანს აღნიშნავს, ხოლო ქლოვი ფრანგულად ლურსმანია. თითქოს ოთხივე პერსონაჟი სამყაროს შეცვლას, ხელახლა შექმნას, აშენებას უნდა ცდილობდეს, მაგრამ სინამდვილეში ოთხ კედელს შორის გამომწვევდულები, სამყაროსგან სრულიად გაუცხოებულები არიან.

როგორც დაინახეთ, სიმბოლოები ბეკეტის პიესების უმთავრესი სტილისტური, ტექნიკური და შინაარსობრივი ატრიბუტია. მათი, როგორც შინაარსობრივი ელემენტის, მნიშვნელობა უშუალოდ უკავშირდება პიესაში გაუდგომელ მთავარ თემებსა თუ პრობლემატიკას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სიმბოლო ბეკეტის დრამის ცენტრალური ხატწერის ძირითად კონსტრუქტორს წარმოადგენს და დიდ როლს ასრულებს გაუცხოების პრობლემების ჩვენებაში. რადგან გაუცხოება სემუელ ბეკეტის დრამაში ადამიანის სულიერი და ფიზიკური მდგომარეობის უმთავრესი, ყველაზე დომინანტური მახასიათებელია, ბუნებრივი და ლოგიკურიცაა, რომ სიმბოლო გაუცხოების გამოსატვის მძლავრი მხატვრულ-სტილისტურ და ფორმალურ საშუალებაა. სიმბოლო, როგორც შინაარსობრივი ელემენტი და პიესის შინაარსის განმსაზღვრელი ფორმალური და სტილისტური საშუალება, უშუალოდ ავლენს გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის მახასიათებლებს და ახდენს პრობლემის არსის ვიზუალიზაციას.

## დასკვნები

სემუელ ბეკეტის დრამაში გაუცხოების პრობლემის აბსურდის დრამის ისტორიულ-ფილოსოფიური პოსტულატებზე დაყრდნობისა და ქრონოლოგიური რაკურსით კვლევის საფუძველზე, შესაძლებელია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

1. გაუცხოების პრობლემა აბსურდის დრამაში ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფიაში წამოჭრილი ადამიანური არსებობის დილემის შემდგომი თავისთავადი ეტაპი იყო. გაუცხოების წინაპირობას წარმოადგენს ეგზისტენციალურ ფილოსოფიაში გაზიარებული სამყაროს აღქმის მოდელი სამყაროს არალოგიკურობის, არაკათილგანწყობისა და მოუწესრიგებლობის შესახებ, რამაც, პრობლემატიკისა და განწყობათა დონეზე, ასახვა ჰპოვა აბსურდის დრამაში.
2. აბსურდიზმი, როგორც ფილოსოფია და როგორც თეატრალური ფორმა I და II მსოფლიო ომების შემდგომი კაცობრიობის უკიდურესად შერყეული ფსიქიკის გამომხატველია. სწორედ რეალობის ეს მოცემულობა გახდა აბსურდიზმის ფილოსოფიისა და პრობლემატიკის სარჩული. აბსურდის დრამაში წამოჭრილი თითოეული პრობლემა, როგორცაა ადამიანის სულიერ-მორალური კრახი/სიკვდილი, სასოწარკვეთა, ნიჰილისტური განწყობები, სიბნელე, არარაობის განცდა და ა. შ. გაუცხოებისთვის დამახასიათებელ შინაარსობრივ-სტილისტურ შტრიხს წარმოადგენს.
3. გაუცხოება აბსურდიზმის თანამდევი მოვლენაა და ის უშუალოდ ცხოვრების/არსებობის აბსურდული ბუნებიდან გამომომდინარეობს. შესაბამისად, გაუცხოებისა და აბსურდიზმის განცდები ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული- ადამიანსა და მისი ცხოვრების რეალობას შორის განხეთქილება/კონფლიქტი ერთდროულად არის ცხოვრების აბსურდულობაც და გაუცხოების წინაპირობაც.
4. აბსურდის დრამაში გაუცხოების მნიშვნელობა არ შემოიფარგლება მხოლოდ განცალკევებითა და რაღაცისგან/ვიღაცისგან გამოყოფით. აქ ამ ტერმინის მიშენელობა მოიცავს ადამიანის მიერ უარყოფის (დმერთის, რწმენის), უგულვებელყოფის (მოქმედების, ქმედების უგულვებელყოფა), განდგომისა (საკუთარი „მე“-გან, მოყვასისგან, ცხოვრებისგან) და

გაუგებრობა-გაურკვევლობის (დროსა და ადგილის გაურკვევლობა, რეალობაში, მოვლენებში გაურკვევლობა და დაურწმუნებლობა) განცდებს.

5. აბსურდის დრამის ზოგადი მახასიათებლები და და გაუცხოების პრობლემის გამომხატველი შინაარსობრივი ასპექტები ბეკეტის დრამაში ერთმანეთს ემთხვევა და ურთიერთშედწევადია. შესაბამისად, როცა გაუცხოების ამა თუ იმ ფორმაზე ვსაუბრობთ, თავად ეს ფორმა შეიძლება განვიხილოთ როგორც გაუცხოების ჩვენების ერთ-ერთი სტილისტური საშუალება. მაგ. დროისგან გაუცხოება, როგორც რეალობისგან გაუცხოების ერთ-ერთი ფორმა, გულისხმობს დროში გაურკვევლობას. თავის მხრივ, ტექსტში პერსონაჟთა დროში გაურკვევლობის დემონსტრირება არის დროისგან გაუცხოების ჩვენების ფორმალურ-სტილისტური საშუალება. უმოქმედობა ღვთისგან უკიდურეს გაუცხოებაზე მიუთითებს. ბეკეტის დრამაში პერსონაჟები არ მოქმედებენ, რაც ამავდროულად ღვთისგან გაუცხოების გამომხატვის უმთავრესი ფორმალურ-სტილისტური ბერკეტია.
6. ბეკეტის დრამაში გამოვლენილი გაუცხოების ფორმების ურთიერთმიმართების შესწავლის, ემპირიული და საკითხთან დაკავშირებული თეორიულ-კრიტიკული, ფილოსოფიური მასალის ანალიზის საფუძველზე დადგინდა, რომ ყველა სახის გაუცხოება მომდინარეობს ღვთისგან გაუცხოებისგან. ეს იმას ნიშნავს, რომ ღვთისგან გაუცხოებული ადამიანი გაუცხოებულია საკუთარი თავისგან, გარშემომყოფთაგან (სოციალური, საზოგადოება) და რეალობისგან (დრო, ადგილი).
7. გაუცხოება მასშტაბური მოვლენაა, ამიტომ მისი ფორმები ურთიერთშედწევადია და გაუცხოების ერთი ფორმა გულისხმობს მეორეს, მეორე-მესამეს, მესამე-მეოთხეს და ა. შ. შესაბამისად, გაუცხოების ერთი ფორმა იწვევს მეორეს, რომელიც თავისთავად განაპირობებს გაუცხოების სხვა ფორმას. მაგალითად, ღვთისგან გაუცხოება უმოქმედობასა და პასიურობაში ვლინდება, რაც იწვევს საკუთარ თავსა და გარემოში გაურკვევლობას, საკუთარი თავის გარემოსგან იზოლირებულობას. შესაბამისად, ღვთისგან გაუცხოება გულისხმობს დროსა და ადგილისგან გაუცხოებასაც.
8. რაც შეეხება ზოგადად გაუცხოებისთვის დამახასიათებელ საერთო უნივერსალიებს, ესენია უმოქმედობა/პასიურობა (ქმედების

უზღუდვებელყოფა), გაურკვევლობა, მოვლენებისა და სამყაროსადმი გულგრილობა, აღქმის არაადეკვატურობა (საკუთარ თავის, რეალობის, ადამიანების არაადეკვატურად აღქმა), არარაობისა და სიცარიელის განცდა, უცვლელობა. ბეკეტის დრამის პერსონაჟებისთვის დრო და სივრცე გაყინულია- არ იცვლება, ისევე როგორც მათი ცხოვრება, რომელშიც არაფერი ხდება/არაფერი იცვლება.

9. გაუცხოების ფორმები ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული როგორც შინაარსობრივად, ასევე ფორმალური და სტილისტური ნიუანსებით. ხაზგასასმელია, რომ გაუცხოების შინაარსობრივი მხარე გაუცხოების გამოხატვის სტილისტურ-ფორმალურ საშუალებას ემთხვევა- მაგ. ღვთისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი უმოქმედობა, როგორც შინაარსობრივი მხარე, ტექსტუალურ და სცენის დონეზე, გამოიხატება პერსონაჟთა უმოქმედობით, ხოლო ერთმანეთისგან გაუცხოებისთვის დამახასიათებელი ენობრივი კომუნიკაციის არალოგიკურობისა და არაეფექტურობის გამოსახატავად ისევედასევე მეტყველების არალოგიკური და არათანმიმდევრული მანერა გამოიყენება.
10. ბეკეტის შემოქმედებითი ესთეტიკის ქრონოლოგიური განვითარების უმთავრესი ტენდენციის, დეკომპოზიციის, პირობებში, პიესებში მოქმედებათა რაოდენობის შემცირება არანაირად არ ნიშნავს თემატიკისა და პრობლემათა წარმოჩენის აქტუალობის შემცირებას, არამედ პირიქით- შეკუმშულ გარემოსა და შემჭიდროვებული სტრუქტურულ-შინაარსობრივი ხდომილებების პირობებში უფრო რადიკალურად, მტკივნეულად და ექსპრესიულად წარმოჩინდა გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობა.
11. ბეკეტის დრამაში ენა შესაბამისობაში მოდის ცხოვრების რეალურ აბურდულობასთან. მისი არალოგიკურობა შინაარსობრივად არსებობის არალოგიკურობას შეესბამება, ხოლო ფორმალური თვალსაზრისით, ცხოვრების არაპროგნოზირებადობისა და აბურდულობის გამოხატვის საშუალებას წარმოადგენს. მეტყველება, როგორც სტილისტური ფორმა და სიმბოლური აბსტრაქცია სიტყვიერ პიესებში გაუცხოების პრობლემის ასახვის უმთავრესი საშუალებაა. პერსონაჟთა ალოგიკური, არათანმიმდევრული, უფრო ხშირად კონტექსტიდან ამოვარდნილი საუბრის სპეციფიკა ფიზიკური მოქმედებების, ქესტებისა და კომიკური რუტინის თანხლებით გაუცხოების გამოხატვას ემსახურება. შესაბამისად, ბეკეტის



დრამაში პერსონაჟთა მეტყველება გაუცხოებული ადამიანის მდგომარეობის გადმოსაცემად გამოყენებული სტილისტურ-ფორმალური ინსტრუმენტია.

12. ბეკეტის პიესათა ქრონოლოგიის კვალდაკვალ იცვლება გაუცხოების პრობლემის გამოსატვის პარამეტრები- თუ სიტყვიერ პიესებში პერსონაჟთა მეტყველების თავისებური ალოგიკურობა გაუცხოების გამოსატვის ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა, ხოლო დუმილისა და პაუზების სიხშირე გაუცხოების უკიდურესი ფორმა, უსიტვო პიესებში ადამიანის გაუცხოებას წარმოაჩენს ფიზიკური მოქმედებები, ქესტები და ადამიანური ყოფის რუტინული აბსურდულობა.
13. ბეკეტის დრამაში უშუალო სიმბოლური და თემატური კავშირია პიესათა სათაურების შინაარსობრივ ქვეტექსტსა და სიუჟეტებს შორის. სათაურების სიმბოლურ ქვეტექსტებში გამოკვეთილია მწერლის უმთავრესი სათქმელი და გაუცხოების პრობლემის დეტერმინირებულობა.
14. სიმბოლოთა შინაარსობრივ-ქვეტექსტუალური კონოტაცია უშუალოდ უკავშირდება გაუცხოების ფორმასა და შინაარსობრივ მახასიათებლებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ბეკეტის დრამაშისიმბოლო გაუცხოების პრობლემის გამოსატვის ერთგვარი ფორმაცაა და ამავე დროს მისი შინაარსის განმსაზღვრელიც.
15. ადამიანის გაუცხოებულ მდგომარეობამდე მისვლის წინაპირობას არსებობის აბსურდულობა წარმოადგენს. ცხოვრების აბსურდულობა უცვლელობასა და უმოძრაობასთან ერთად ასევე გვევლინება გაუცხოების სხვადასხვა ფორმისთვის დამახასიათებელ უნივერსალიად, რომელსაც აბსურდის დრამაში დემონსტრირებული აბსურდიზმის ზოგად კონცეფციამდე მივყავართ, რადგან სწორედ უმოძრაობა და უცვლელობაა ცხოვრების აბსურდულობის განმაპირობებელი ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი.

## ბიბლიოგრაფია

### გამოყენებული ქართულენოვანი ლიტერატურა

1. მორუა ა. *ლიტერატურული ეტიუდები (Etudes Littéraires)*, თინათინ ქიქოძის თარგმანი, გამომცემლობა საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1988.
2. კაკაბაზე ზ. *რჩეული ფილოსოფიური შრომები*, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ბათუმი, 2011.
3. გურაბანიძე ო. „აბსურდის თეატრი.“უ. ცისკარი № 6, გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965.
4. კობახიძე მ. „აბსურდის თეატრი და მისი საფუძვლები.“ უ. თეატრალური მოამბე №4, 1977.
5. ლაშხია მ. „აბსურდის დრამის ესთეტიკა“. სოხუმის აკად. ი. ვეკუას სახელობის ინსტიტუტის შრომები/ტომი №4. გამომცემლობა „სოხუმი“, 1999.
6. სონტაგი, „იონესკო“. თარგმანი დავით ჩიხლაძე. უ. ხელოვნება №4, საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, 1990.

### გამოყენებული ინგლისურენოვანი ლიტერატურა

7. Abbot H. P. *The Fiction of Samuel Beckett: Form and Effect*. Berkley: Methuen, 1973.
8. Acheson J. *Beckett, Proust, and Schopenhauer*. Contemporary Literature. New Directions Publishing, 1978.
9. Ackerley C.J. , Gontarski S. E. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*. New York: Grove, 2004.
10. Ackerley C.J., Gontorski S.E. *The Faber Companion to Beckett*. London: Faber, 2006.
11. Adorno Th. (Editor Harold Bloom). *Trying to Understand "Endgame" in Samuel Beckett's Endgame*. New York: Chelsea House Publishers, 1988.
12. Albright D. *Beckett & Aesthetic*. Cambridge University Press, 2003.
13. Alvarez A. *Beckett*. Collins Sons & Co LTD Glasgow, 1973.
14. Andonian C. C. *The Critical Response to Samuel Beckett*. Greenwood Press, Westport, CT, 1998.

15. Bair D. *Samuel Beckett*. Paris: Fayard, 1990.
16. Bair D. *Samuel Beckett: A Biography*. London: Vintage, 1990.
17. Beckett S. *Proust*. NY: Grove Press, 1931.
18. Beckett S. *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1954.
19. Beckett S. *Waiting for Godot*. London: Faber & Faber, 1959.
20. Beckett S. *Krapp's Last Tape and Embers*. London: Faber & Faber, 1959.
21. Beckett S. (Editor. J. Knowlson) *Happy Days/Oh les beaux jours*. London: Faber & Faber, 1978.
22. Beckett S. (Editor Ruby Cohn) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: Calder Publications, 1983.
23. Beckett S. *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 1984.
24. Beckett S. *Proust*, tr. Edith Fournier. Paris: Editions de Minuit, 1990.
25. Beckett S. *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 2006.
26. Beryl S., Fletcher J.A. *Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. London: Faber & Faber, 1985.
27. Blake J. W., Moore E. E. *Speech*. New York: McGraw, 1995.
28. Bloom H. *Introduction to Samuel Beckett's Waiting for Godot*. New York: Chelsea House, 1987.
29. Brater E. *The Essential Samuel Beckett: An Illustrated Biography*. London: Thames & Hudson, 2003.
30. Brook P. *Threads of time: Recollections*. Penguin, 1998.
31. Brustein R. *Seasons of Discontent: Dramatic Opinions*. New York: Simon and Schuster, 1965.
32. Bryden M. *Beckett and Music: An Interview with Philip Glass*. Samuel Beckett and Music. Oxford: Oxford University Press, 1998.
33. Bryden M. (Editor Richard Lane) *Deleuze Reading "Beckett."* Beckett and Philosophy. Basingstoke: Palgrave, 2002.
34. Burroughs W. *Beckett and Proust*. Review of Contemporary Fiction. Vol.7, No.2. Littleton CO: Summer Publishing, 1987.
35. Camius A. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. (Translated by Justin) O'Brien. New York: Vintage Books, 1991.
36. Carter R., McRae J. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 2001.
37. Calderwood J. I. *Ways of Waiting in Waiting for Godot*. Connor, 1991.

38. Chevigny B. G. *Twentieth Century Interpretations of Endgame*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1969.
39. Cohn R. A. *Beckett Canon*. University of Michigan Press, 2001.
40. Cohn R. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1962.
41. Cohn R. *Back to Beckett*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1974.
42. Cooke V. *File on Beckett*. Great Britain, Hazell Watson & Viney Limited, 1986.
43. Cousineau T. *Waiting for Godot: Form in Movement*. Boston: Twayne, 1990.
44. Cronin A. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York, Da Capo Press, 1997.
45. Cronin A., Beckett S. *The Last Modernist*. HarperCollins, 1997.
46. Duckworth C. (Editor). *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1966.
47. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. New York: The Anchor Books Edition, 1961.
48. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. (rev.ed). Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
49. Esslin M. *The Search for Self in Samuel Beckett's Waiting for Godot*. New York: Chelsea House, 1987.
50. Esslin M. *Samuel Beckett or "Presence" in the Theatre*. Palgrave Macmillan, 1965.
51. Finkelstein S. *Existentialism and Alienation in American Literature*. New York: International Publishers, 1965.
52. Fletcher B. S., Fletcher J., Smith B. & Bachen W. *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett*. London and Boston: Faber & Faber, 1978
53. Fromm E. *Sane Society*. London and New York: Routledge Classics, 1991.
54. Gontarski S. *The Beckett Studies Reader*. University Presses of Florida, 1993.
55. Gontarski S. *Beckett's Happy Days: an Analysis of the Manuscript*. Athens: Ohio State University Press, 1977.
56. Gontarski S., Uhlmann A. *Beckett after Beckett*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
57. Graver L. *Waiting for Godot*. (5<sup>th</sup> ed.). New York: Cambridge University Press, 1999.
58. Guicharnaud J. *Modern French Theatre*, Oxford University Press, 1967.
59. Hale H. A. *The Broken Window: Beckett's Dramatic Perspective*. West Lafayette: Purdue university Press, 1987.
60. Haney W. S. *Beckett out of His Mind: The Theatre of the Absurd Studies in the Literary Imagination*. Volume 34. Issue 2. Georgia State University Department of English, 2002.

61. Hoffman F., Beckett, S. A. *The Language of Self*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 1962.
62. Horney K. *New Ways in Psychoanalysis*. New York, W.W. Norton, 1939.
63. Horney K. *Our Inner Conflicts*. London, Routledge of Kegan Paul, 1946.
64. Ionesco E, *Cahiers de la compagnie Modeleine*. Paris: Renaud Jean-Louis Barrault, 1957
65. Karl F. R. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. New York: Octagon, 1986.
66. Karl F. R. *Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artists*. NY, Atheneum, 1985.
67. Keniston K. *The Uncommitted: The Alienated Youth in American Society*. New York, Harcourt, Brace and World, 1965.
68. Kennedy A. K. *Krapp's Dialogue of Selves, Beckett at 80/ Beckett in Context*. Oxford: Oxford University Press, 1986
69. Kenner H. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.
70. Kern S. *The Culture of Time and Space*. Harvard University Press, 1983.
71. Knowlson J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1996.
72. Knowlson J. *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*. London: Turret Books, 1971.
73. Knowlson J., Beckett S. "Krapp's Last Tape": *A Theatre Workbook*. London: Brutus Books, 1980.
74. Knowlson J. *Samuel Beckett*. Arles: Actes Sud, 1999.
75. Krasner D. *A History of Modern English Drama*. Vol 1. A John Wiley & Sons Ltd, 2012
76. Kufman S. A. *On Alienation in Richard Schacht's Alienation*. Garden City, New York: Double Day and Company Inc, 1970.
77. Malekin P., Yarrow R. *Consciousness, Literature and Theatre: Theory and Beyond*. Basingstoke: Macmillan, 1997.
78. Pattison G. *Kierkegaard: The Aesthetic and the Religious*. New York: St. Martin's Press, 1992.
79. Pilling J. *Samuel Beckett*. London: Routledge and Kegan Paul, 1976.
80. Pilling, J. *A Samuel Beckett Chronology*. Pallgrave Macmillan, 2006.

81. Reid J. H. *Allegorizing Jameson's Postmodernist Space: "Waiting for Godot"*. The Romanic Review. Volume 84. Issue 1. Columbia University Press, 1993.
82. Ricks Ch. *Beckett's Dying Words*. Oxford University Press, 1995.
83. Robinson M. *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1969.
84. Sartre J. *Existentialism and Human Emotions*. New York: Kensington Publication Corp, 1987.
85. Schacht R, *Alienation*. London & New York: Psychology Press, Taylor & Francis Group, 2015.
86. Schener, R. *There's Lots of Time in Godot*. Modern Drama, Volume 9, # 3. Oxford University Press 1966
87. Sontag S. *The Aesthetics of Silence*. Susan Sontag Reader. NY: Random House, 1983.
88. Tillich P. *Systematic Theology*. Volume 3. University of Chicago Press, 2011.
89. Uhlmann A. *Samuel Beckett and the Philosophical Image*. Cambridge University Press, 2006.
90. Webb E. *The Plays of Samuel Beckett*. London: Peter Owen, 1972.

### გამოყენებული ლექსიკონები

1. Browning, David Clayton. *A Short Biographical Dictionary of English Literature*. compiled after John W. Cousin, London: J.M. Dent, 1958; reprinted 1970.
2. Hornby A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford Advanced Dictionary of Current English*. Oxford University Press, New 8th Edition, 2010.
3. Shipley J. T. *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism*, Boston: Writer, 1970.
4. The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, London: Oxford University Press, 1971
5. [www.dictionary.ge](http://www.dictionary.ge)
6. [www.dictionary.oed.com/entrance.dtl](http://www.dictionary.oed.com/entrance.dtl)
7. <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english>

გამოყენებული ინტერნეტ წყაროები

1. Beckett S. *Company*:  
<http://timothyquigley.net/vcs/beckett-company.pdf>
2. Blin R. on Beckett's "Waiting for Godot" London premiere:  
<http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-en/fiche-media/Europe00050/samuel-beckett-by-roger-blin.html>
3. Blog on Samuel Beckett: <https://gmuckley.wordpress.com>
4. Bull P. Documentary Programme on first Production of Waiting for Godot in London: <http://genome.ch.bbc.co.uk/5d6f0a6c5fc34b2ab5132c911b9af55f>
5. Camius A. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. (Translated by Justin O'Brien):  
<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil360/16.%20Myth%20of%20Sisyphus.pdf>
6. Cronin A., Beckett S. *The Last Modernist*. (Chapter 1):  
<http://www.nytimes.com/books/first/c/cronin-beckett.html>
7. Definition of Alienation in Eenciclopedia Britanica: <http://www.britannica.com/topic/alienation-society>
8. Definition of Alienation in Literary Dictionary:  
[https://www.google.com/?gws\\_rd=ssl#q=alienation+in+literature+definition](https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=alienation+in+literature+definition)
9. Fromm E, *Sane Society*:  
<https://historicalunderbelly.files.wordpress.com/2012/12/erich-fromm-the-sane-society.pdf>
10. Garnow M. *No Symbol Where none intended: A study of Symbolism and Allusion in Samuel Beckett's Waiting for Godot*:  
<https://archive.is/cwgws>
11. Gontarski S. *Birth astride a grave: Samuel Beckett's 'Act without words I'* <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Gontarski.htm>
12. Hornby K. *Our inner conflicts*:  
<http://www.scribd.com/doc/24795883/Our-Inner-Conflicts-Karen-Horney#scribd>
13. International Journal of Humanities and Social Science Vol. 2 No. 7, April 2012  
[http://www.ijhssnet.com/journals/Vol\\_2\\_No\\_7\\_April\\_2012/22.pdf](http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_2_No_7_April_2012/22.pdf)
14. Kaufman W. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*:  
[http://www.philosophymagazine.com/others/MO\\_Kaufmann\\_ExistDostSart.html](http://www.philosophymagazine.com/others/MO_Kaufmann_ExistDostSart.html)

15. Laws C. *Music and Language in the work of Samuel Beckett*  
<http://etheses.whiterose.ac.uk/2507/1/DX202704.pdf>
16. Morran D. *Beckett and Philosophy*  
<https://www.ucd.ie/t4cms/beckett%20chapter.pdf>
17. Parker S. *Desire and the Absurd in An Act Without Words*  
<http://www.oocities.org/ulysses0004/AnActWithoutWords.html>
18. Play Endgame: <https://www.youtube.com/watch?v=fI9k2vQb3VM>
19. Riding A. *Finding New Audiences for Alienation*:  
<http://partners.nytimes.com/library/film/061100beckett-project.html>
20. Sartre J.P. *Being and Nothingness*:  
<http://www.dhspriory.org/kenny/PhilTexts/Sartre/BeingAndNothingness.pdf>
21. Sartre J. P. *Existentialism is Humanism* (English Translation of Lecture delivered in 1946):  
<https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/works/exist/sartre.htm>
22. Schener R. *There's Lots of Time in Godot*. Modern Drama, Volume 9: <http://muse.jhu.edu/>